

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.

CONTOURNER L'ABÎME : POÉSIE ET ABSENCE

En 1966, Edmund Blunden écrit son dernier poème « Ancre Sunshine », célébration d'un moment de paix sur les rives de l'Ancre, affluent de la Somme auquel il avait déjà consacré deux poèmes de guerre cinquante ans auparavant, « The Ancre at Hamel: Afterwards » et « The Unchangeable ». La contemplation de l'eau emporte le locuteur dans le passé tandis qu'un train en direction d'Arras paraît convoier des hommes au front :

Les trains passaient sur les rails et, rêveur,
Je les imaginais, planètes décrivant leurs ellipses,
Alors qu'ils se rendaient à Arras peut-être, qu'aurions-nous
Pensé jadis si, traversant la force furieuse
Qui assassinait notre monde, l'un d'entre eux arrivait,
Amical et raisonnable – « la guerre est finie mon pote »¹

Le flot serpentin de l'eau, le mouvement elliptique des trains, figurent la mémoire qui boucle sur elle-même, à l'image de Blunden qui revient ici, dans son dernier poème, à la première lettre (Ancre, Arras) de son abécédaire poétique. Si la formule « la guerre est finie mon pote » fonctionne comme un rappel rassurant de la réalité, la dernière strophe reconstruit les ruines du passé : « Tout ce qui était, se dresse à nouveau / Tout ce qui était tombé, revenu à son ancienne forme² ». Le motif circulaire que dessine le souvenir, le retour du poète au style

- 1 « The railway trains went by, and dreamily / I thought of them as planets in their course, / Though bound perhaps for Arras, how would we / Have wondered once if through the furious force / Murdering our world one of these same had come, / Friendly and sensible – “the war's over chum” » (Blunden, « Ancre Sunshine », v. 13-18).
- 2 « [what] used to be had risen again / All that had fallen was in its old form still » (Blunden, « Ancre Sunshine », v. 21-23).

et à la langue de sa jeunesse, signalent l'éternel recommencement du poème de guerre.

Les *war poets* qui ont écrit après le conflit ne cessent de même de revenir à ce premier « assassinat du monde » : les survivants écrivent des poèmes, des mémoires et des romans autobiographiques, voire des œuvres musicales, comme le *War Elegy* d'Ivor Gurney (1921), leurs premiers poèmes n'ayant pas suffi à cerner l'expérience de la guerre. Si certains continuent dans la forme poétique, d'autres changent de genre mais non de sujet. Ainsi, Richard Aldington dans *Death of a Hero* (1929), et *Roads to Glory* (1930), Robert Graves dans *Goodbye to All That* (1929), Edmund Blunden dans *Undertones of War* (1928) et Siegfried Sassoon dans *Memoirs of George Sherston* (1937), et *Siegfried's Journey, 1916-1920* (1945), s'attèlent inlassablement à la tâche d'écrire la guerre.

372

Le retour par l'écriture est approfondi par un travail de relecture. Dans *The War Poems* (1983, publié de manière posthume), Sassoon relit ses poèmes de guerre, quelques années avant sa mort. Réalisant un travail d'auto-exégèse, il annote les poèmes écrits au front, essayant, par le biais du commentaire, de mettre un point final sur l'écriture du conflit, à l'image de ses poèmes des années 1930-1940, « A Footnote on the War », « A Last Word », « Afterword ». À l'instar de Sassoon, les *war poets* envisagent la guerre comme un texte inachevé autour duquel s'accumulent scholies, commentaires et *addenda*, qui essaient de mettre à jour un sens qui toujours se dérobe. En se déployant, l'écriture révèle en même temps ce qu'elle ne peut exprimer, le cœur de l'expérience de guerre qu'elle cherche inlassablement à cerner.

La *war poetry* est ainsi touchée par la circularité mais aussi l'inachèvement formel et symbolique, ultime marque de la conscience de ce qui lui échappe, cet impossible à définir que Maurice Blanchot nomme « désastre » dans l'écriture³. Mais c'est aussi par refus de la « fin » conventionnelle que les poètes laissent leurs œuvres ouvertes. Le refus ou l'impossibilité de la clôture formelle et symbolique, la résistance au travail de deuil qui suture les plaies, laissent une absence au cœur de

3 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

la poésie de guerre autour de laquelle les poètes, à l'image de Gurney, élaborent une poétique de la répétition et de la hantise, dans un geste créateur toujours recommencé.

ÉCRITURES FRAGMENTAIRES

Les événements turbulents ou catastrophiques ont un impact direct sur le travail d'écriture et l'achèvement de l'œuvre : on peut évoquer les poèmes de Blunden, perdus dans la boue des tranchées, les textes interrompus par le quotidien de l'armée ou la mort pour Isaac Rosenberg, Wilfred Owen et Charles Sorley. La « forme cassée⁴ » est fréquente dans la poésie de guerre, une réalité dissimulée par le travail éditorial posthume (souvent exécuté par d'autres poètes-combattants comme Blunden ou Sassoon) qui se charge d'apporter rétrospectivement son sens et sa finalité à l'œuvre.

La nature fragmentaire de la *war poetry* n'est pas, ou peu, commentée par la critique, alors même qu'elle participe à sa définition structurelle et formelle. Les commentateurs en font état dans leurs éditions critiques, mais le fragment⁵, par nature problématique (peut-on le considérer de la même façon que l'œuvre complète?), n'est pas étudié pour sa valeur propre⁶. Cette omission vient du fait que cette fragmentation n'apparaît ni volontaire ni théorisée (contrairement à l'esthétique romantique allemande⁷, ou moderniste), mais subie, puisqu'il faut en effet distinguer d'une part le fragment accidentel (troué/inachevé par

4 Alain Montandon, « Le fragment est-il une forme brève? », dans Benito Pelegrin (dir.), *Fragments et formes brèves*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990, p. 117.

5 « Morceau d'une chose brisée en éclats, et par extension, le terme désigne une œuvre incomplète, morcelée » (*ibid.*, p. 117).

6 Pour Rosenberg et Owen notamment, on a coutume de présenter comme fins des poèmes qui sont des manuscrits inachevés. De cette manière, les critiques effacent la distinction entre brouillon et poème.

7 Il serait erroné d'affirmer que les romantiques anglais ont toujours été « volontairement » fragmentaires, du moins à la manière des romantiques allemands (qui élèvent le fragment au rang de *forme conçue au préalable*, selon l'esthétique établie par Schlegel dans les fragments de l'*Athenaeum*). « Hyperion » et « The Fall of Hyperion » de John Keats, ou « Christabel » de Samuel Taylor Coleridge ne sont pas conçus au préalable comme des fragments mais ont été abandonnés.

le temps, la catastrophe, la lassitude, ou l'impuissance de l'auteur), et de l'autre, le fragment choisi, construit, *volontaire*, qui relève d'une pratique d'écriture⁸. Si, à première vue, le fragment de la *war poetry*, paraît essentiellement involontaire (le type même de l'œuvre arrêtée par les circonstances, incarnation des forces du chaos), le constat, à la relecture, se révèle plus ambigu. Il est, certes, difficile de déterminer le degré d'achèvement d'un poème, et cela d'autant plus dans un contexte peu propice aux exercices d'écriture soutenus (les *war poets* ont peu l'occasion de mettre leurs poèmes au propre et multiplient les esquisses). Mais certains textes, comme « Strange Meeting » ou « Daughters of War », interrompus longtemps avant la mort de leurs auteurs (un an dans le cas de « Daughters », huit mois dans le cas de « Strange Meeting »), invitent à entretenir la possibilité d'un inachèvement volontaire. Comme les poètes romantiques avant eux⁹, Rosenberg et Owen abandonnent par choix ces poèmes. On verra dans quelle mesure l'inachèvement de certains *war poems* est lié à des circonstances « internes » (l'incapacité à dire, l'abandon volontaire du poète) et non à des circonstances externes (la guerre), la marque non pas toujours d'une défaite annoncée mais d'un choix volontaire, le signe d'une mainmise auctoriale sur le poème.

- 8 La pratique du fragment « volontaire » apparaît à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre, sous l'influence du romantisme allemand (Schlegel, Novalis) selon lequel le fragment devient un genre en soit, « propos déterminé et délibérée, assumant ou transfigurant l'accidentel et l'involontaire de la fragmentation » (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 60). Cette esthétique du fragment se poursuit dans la dispersion et l'écriture fragmentée (collage, disjonction des points de vue, temporalités, disruption des expériences psychologiques) du modernisme. Pour une étude approfondie de l'histoire et de la forme fragmentaire chez les poètes romantiques, voir Marjorie Levinson, *The Romantic fragment Poem, A Critique of Form* (2011) ; Thomas Mac Farland, *Romanticism and the Forms of the Ruin* (2014) ; Anne F. Janowitz, *Parts and Wholes: Romantic and Modernist Fragment Poems* (1983).
- 9 Les poètes-combattants connaissent la pratique du fragment romantique : dans l'*Oxford Book of Verse* et l'anthologie *The Spirit of Man* (publiée par Robert Bridges en 1916), que les poètes emportent avec eux au front, le fragment (romantique, mais également asiatique, ou grec) tient une place de choix. On citera par ordre d'apparition dans *The Spirit of Man* : « Ruin (From the Chinese) » (anonyme), « Greek Epigrams » (Nicias), « Hyperion » (Keats), mais également des extraits, en français, de Henri-Frédéric Amiel (*Fragments d'un journal intime*).

« Strange Meeting » : le désœuvrement du poème

La mort ne griffonnera pas « Fin » dans le livre
de ma Vie
Car l'amour y a écrit... là où la plume fut broyée
Éclata une grande tache, ~~gâtant~~
~~Gâchant de nombreuses feuilles~~
Que rien ne corrigera.
Jadis un auteur écrit « Fin »
Mais regrettant son geste, commença
D'autres chapitres, ~~qui ébranlèrent son monde~~
Wilfred Owen, « The End », 1917-1918¹⁰

La préface d'Owen, souvent présentée comme achevée, est un texte incomplet, troué de notations dans la marge, de ratures et de blancs, à l'image du tableau qui l'accompagne, destiné à faire office de table des matières. La version que l'on trouve aujourd'hui dans les anthologies ou les éditions, tout comme les poèmes, est une reconstruction de ses éditeurs successifs (Edith Sitwell, Sassoon, Blunden, Cecil Day Lewis, etc.). Jon Stallworthy indique qu'Owen ne publie (et donc ne laisse de version unique, stable) que cinq poèmes de son vivant¹¹... Le reste de son corpus est composé majoritairement de manuscrits ou de brouillons inachevés, à la date de composition incertaine que les éditeurs ont pris sur eux d'achever.

L'instabilité foncière des textes d'Owen est rarement prise en compte par la critique dans l'appréciation finale de ses textes. Certains poèmes sont publiés et présentés comme des fragments (« Beauty », « Cramped in that Funnelled Hole... », « A Bronze May Be Much Beautified... »), mais

10 « Death shall not scrawl The End in my Life's book / For love has writt'n it... Where the pen was crushed / Began a vast stain, ~~spoil / marring many leaves...~~ / nothing shall amend. / There was an author once who wrote 'The End' / But afterwards repenting, undertook / More chapters, ~~by which his world was shook~~ » (Wilfred Owen, « The End »). Fragment écrit ou révisé soit à Craiglockhart en octobre-novembre 1917, soit à Scarborough entre novembre 1917 et janvier 1918 (Owen, *CP*, p. 491).

11 « Songs of Songs » (*The Hydra*), « The Next War » (*The Hydra*) « Miners », « Futility » et « Hospital Barge » (*The Nation*).

leurs critères de sélection restent opaques¹² (pourquoi ceux-ci et non, par exemple « Strange Meeting »?). La multitude de brouillons (s'étendant sur plusieurs années) révèle la difficulté d'Owen, poète de la révision, à produire un texte finalisé et son incapacité à toucher à la fin alors même que cette idée l'obsède, formellement et thématiquement, comme en témoigne, entre autres, « The End ». Or c'est précisément cette faille au creux du processus poétique, cette résistance à la fin, qui nous s'intéresse ici, et que l'on va explorer à travers son poème phare, « Strange Meeting ».

Wilfred Owen écrit « Strange Meeting » pendant les mois de sa convalescence (janvier-mars 1918), juste avant de revenir au front où il meurt en novembre 1918. S'éloignant du réalisme descriptif qui caractérise ses poèmes antérieurs, le poète donne la voix à une parole oraculaire avec laquelle il formule son *ethos* poétique : « la pitié de la guerre », notion qui fait écho à la sa préface rédigée au même moment : « Mon sujet, c'est la guerre et la pitié de la guerre. La poésie est dans la pitié¹³ ». C'est en partie pour cette formule que l'on a pris ce texte pour son dernier poème, testament poétique et littéraire que le commentaire élégiaque de Siegfried Sassoon a sans doute contribué à rendre légendaire : « “Strange Meeting” est l'*ultime testament* d'Owen, son passeport vers l'immortalité et son élégie pour le soldat inconnu de tous les pays¹⁴ ». En 1921, l'un des premiers commentateurs d'Owen, Middleton Murry, verra en « Strange Meeting » un écho de « The Fall of Hyperion » et le point culminant de l'œuvre du *war poet* : « le rythme sombre, l'imagination ténébreuse, sont ceux de Keats mourant. Ici le poète travaille pour atteindre l'énonciation parfaite [...], complète, achevée, tenace¹⁵ ». Dans les deux cas, Sassoon et Murry présentent ce poème comme une fin de parcours, les derniers mots d'un poète marqués par le parachèvement formel et poétique.

12 Pourquoi ne pas y ajouter « A Sunrise », « Ballad of Lady Yolande », « Ballad of Kings and Christs » ou « Lines to a Beauty Seen in Limehouse » ?

13 « My subject is war and the pity of war. The poetry is in the pity » (Owen, *CP*, II, p. 535).

14 « “Strange Meeting” is Owen's *ultimate testament*, his passport to immortality and his elegy for the unknown warrior of all nations » (cité dans *Poets of World War One: Wilfred Owen and Isaac Rosenberg*, éd. Harold Bloom, Broomall [Penn.], Chelsea House Publishing, 2009, p. 22).

15 John Middleton Murry, « The Condition of English Poetry », *Athenaeum*, décembre 1919, p. 123-125.

« Strange Meeting » n'est pas le dernier poème d'Owen, puisque « Smile, Smile, Smile » (septembre 1918) et surtout « Spring Offensive » (septembre 1918) viendront après lui, tous deux écrits sans pararimes et à la troisième personne du singulier, signalant une nouvelle phase de son écriture. Pourquoi donc cette illusion persistante qui consiste à voir en « Strange Meeting » le dernier poème d'Owen ? « Strange Meeting » joue sur des effets de clôture thématique et syntaxique conventionnels alors même que la structure sous-jacente du poème effectue un mouvement inverse vers le non-fini. On nous livre en effet les derniers mots d'un mort, une double élégie consacrée au « soldat inconnu de tous les pays » et au soldat-poète. Exception faite du dernier vers, le texte est entièrement rédigé au passé et dresse le bilan d'une carrière artistique. Le dernier vers tronqué (« let us sleep now... »), à travers l'euphémisme conventionnel du sommeil, les points de suspension qui suggèrent l'évanouissement de la voix, la phrase courte après une longue période, créent un effet de résolution paisible. Peut-on pour autant parler ici de « poetic closure » (« résolution poétique »), selon les critères établis par Barbara Herrnstein Smith (complétion, stabilité, unité, cohérence, accomplissement, réalisation satisfaisante¹⁶) ?

La pararime employée à travers tout le texte est un premier lieu d'instabilité : en achoppant sur les assonances, elle brise la clôture rassurante du *rhyming couplet* (« la rime la plus mémorable car elle crée un effet de résolution maximale¹⁷ »), introduit l'écart sonore dans le vers. C'est aussi la structure interne de « Strange Meeting » qui est touchée par un manque de cohésion et de finalité : collection de fragments épars composés pour d'autres occasions et utilisés dans d'autres poèmes,

16 Barbara Herrnstein Smith étudie l'« impression de clôture » (qu'elle définit comme un sentiment de finalité, de stabilité et d'intégrité) que produit un poème réussi à l'aide de structures formelles et thématiques qui annoncent une fin prédéterminée : refrain, répétitions occasionnelles, « effets de fin » non-structurels (jeux de mots, effets de parallélismes, allusions à la fin, antithèses, allitérations, allusions à la mort). Cependant, et c'est le cas de « Strange Meeting », le poème peut parfois reposer sur des structures de ce genre, sans cependant offrir une véritable clôture symbolique (*Poetic Closure: A Study of How a Poem Ends*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967, p. 92).

17 Donald Wesling, *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*, Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 77.

« Strange Meeting » reprend sous un seul titre les textes « Cramped in that Funnelled Hole... », « Earth's Weels Ran Oiled with Blood » et « Purgatorial Passions » (que l'on retrouve dans « Mental Cases »). Cette construction par accumulation de fragments se ressent dans les nombreuses obscurités du texte. La fin de la troisième strophe rassemble des vers provenus de manuscrits différents, unis seulement par un effet de continuité sonore : les vers 30-31 (« J'avais le courage et j'avais le mystère, / J'avais la sagesse et j'avais la maîtrise ») n'ont pas de rapport thématique ni syntaxique avec les vers qui les précèdent. La dernière strophe, composée sur une suite de monosyllabes, interrompt brutalement la déclamation du poète, et rompt la continuité sonore avec les vers précédents (on notera le passage de la vélaire /w/ à la fin de la strophe 3 aux occlusives /k/ et /d/ de la strophe finale, favorisées par Owen dans ses poèmes réalistes, « Dulce et Decorum Est » en particulier) :

Ils seront vifs comme la Tigresse est vive
 Et aucun ne rompra les rangs quand les nations s'écarteront du progrès.
 J'avais le courage et j'avais le mystère,
 J'avais la sagesse et j'avais la maîtrise
 Pour manquer la marche d'un monde qui se retire
 Dans de vaines citadelles sans remparts.
 Puis, quand le sang avait rouillé les roues de leurs chars
 J'allais les laver avec l'eau des puits parfumés
 Et même des vérités trop profondes pour n'être pures.
 J'aurais versé mon âme toute entière
 Mais pas sur des plaies, pas sur le charnier de la guerre.
 Le front des hommes a saigné sans blessure.

Je suis l'ennemi que tu as tué, mon ami.
 Je t'ai reconnu dans l'ombre ; car hier aussi ton regard sévère
 Me perça quand de ta pointe tu me tuais.
 Je parai mais mes mains glacées étaient lasses
 Dormons maintenant¹⁸...

18 « They will be swift with swiftness of the tigress. / None will break ranks, though nations trek from progress. / Courage was mine, and I had mystery; / Wisdom was

Le vers final enfin peut apparaître comme une forme de résolution archétypale, à travers l'image du baiser des frères ennemis. « Let us sleep now... » est en réalité un ajout de dernière minute de la part d'Owen (noté au crayon dans un manuscrit rédigé à l'encre). Le vers tronqué n'offre pas de rime ou de pararime (avec « cold » ou « frowned ») et appelle un nouvel écho, au lieu de se refermer sur lui-même. La fin de « Strange Meeting » fait alors encore débat aujourd'hui : sommes-nous face au poème sous sa forme définitive ou Owen a-t-il laissé à la postérité un fragment de poème qui aurait été plus long si achevé ? « La sensation d'achèvement est une question de texture, comme la plupart des poèmes d'Owen, "Strange Meeting" n'était pas prêt pour la publication¹⁹ ». En effet, « Strange Meeting » n'a pas la patine sonore d'un poème achevé, contrairement à, par exemple, « Anthem for Doomed Youth » dont l'enchevêtrement complexe des sonorités ne laisse aucun doute sur son achèvement. Mais au lieu de voir là une œuvre arrêtée par les circonstances de la guerre alors qu'Owen meurt quelque huit mois après avoir arrêté de l'écrire, ne pourrait-on voir en « Strange Meeting », un poème délibérément interrompu, volontairement abandonné par son auteur ? On sait qu'Owen est très inspiré par l'« Hyperion » de John Keats (au point où le début de « Strange Meeting » semble faire écho, dans son hésitation à celui d'« Hyperion » : « Il m'a semblé que je quittais la bataille » rappelant « Il m'a semblé que j'étais²⁰ »), poème interrompu et abandonné à deux reprises (« Hyperion » et « The Fall of Hyperion ») et ce, de manière frappante, au milieu d'un vers. La ruine, thème central d'« Hyperion » est aussi au cœur de l'entreprise symbolique et formelle d'Owen.

mine, and I had mastery: / To miss the march of this retreating world / Into vain citadels that are not walled. / Then, when much blood had clogged their chariot-wheels, / I would go up and wash them from sweet wells, / Even with truths that lie too deep for taint. / I would have poured my spirit without stint / But not through wounds; not on the cess of war. / Foreheads of men have bled where no wounds were. / I am the enemy you killed, my friend. / I knew you in this dark: for so you frowned / Yesterday through me as you jabbed and killed. / I parried; but my hands were loath and cold. / Let us sleep now... » (Owen, « Strange Meeting », v. 27-43).

19 Douglas Kerr, « Strange Meetings Again », *Connotations*, 32, 1993/1994, p. 182.

20 « Methought I stood » (Keats, « Hyperion », v. 1).

Ce poème testamentaire porte en effet sur l'échec et l'impuissance du poète, sur l'ambition poétique avortée, l'impossibilité de l'œuvre totale. Le locuteur (qui incarne ici la figure du poète de guerre) souligne l'écart entre ses aspirations et leur réalisation avortée : il n'a pu trouver « la plus sauvage des beautés de ce monde » ni s'engager dans la législation du monde (dire la « vérité tue », « the truth untold », v. 23), ni assurer une rédemption à travers son sacrifice. Comme dans son poème inachevé « The End », la notion de gâchis devient centrale : « Les hommes seront satisfaits de ce que nous avons gâché » (v. 25). Le poète ne laissera rien à la postérité en n'évoquant que ce qu'il *aurait pu* faire, ce qu'il *aurait pu* laisser, à travers l'usage du conditionnel passé qui met en scène l'impuissance tragique du poète :

Car ma joie aurait pu réjouir les hommes
Et de mes sanglots il serait resté quelque chose
[...] J'aurais versé mon âme toute entière²¹

Dans une première version du poème, ce conditionnel est un futur, plus assertif et plus programmatique, et, de surcroît, conjugué au pluriel :

Puis, quand le sang aura rouillé les roues de leurs chars
Nous irons les laver avec l'eau des puits parfumés²²

En choisissant le conditionnel et la première personne, Owen privilégie l'évocation et l'interprétation d'un échec personnel. La forme inachevée évoque une forme de sabotage volontaire de la part du poète (la fragmentation – qui suggère implicitement une violence : « *frango, fragmen, fragmentum*, briser, étrangler, lacérer... et si l'on pense au grec, la convulsion et le spasme : *apostasma*²³ » – serait le signe d'une violence faite au poème). Owen s'éloigne ici des fragments

21 « For by my glee might many men have laughed / And of my weeping something had been left / [...] I would have poured my spirit without stint » (Owen, « Strange Meeting », v. 21-22, 36).

22 « Then when much blood hath clogged the chariot wheels, / We will go up and wash them from deep wells » (v. 34-35).

23 Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 9. On retrouve cette idée chez Blanchot : « L'écriture est déjà (encore) violence : ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment,

visionnaires romantiques dont la forme parcellaire valorise en réalité le contenu :

Les fragments qui suggèrent un mode d'origine prophétique, semblent devoir leur caractère tronqué à la perte d'inspiration du poète ou à son retrait. *Le Triomphe de la vie* de Shelley est un bon exemple de cela. Plutôt que de prolonger son texte abrégé afin qu'il puisse adhérer aux conventions de finition d'un poème, le poète met en avant des fragments de sa vision, même si cela contrevient aux normes [...]. En effet, le désordre, la brièveté, l'irrésolution du fragment, le mettent en valeur esthétiquement²⁴.

Au contraire, le thème et la forme fragmentaire de « Strange Meeting » reflète un échec généralisé, échec de l'humanité, de la culture, mais également l'incapacité du poète de guerre à livrer un message cohérent, défaillance du langage face à « la vérité » de la guerre. Le poème se finit de cette manière sur la négation absolue de l'espoir : il n'y aura pas de rédemption par le sacrifice, pas de consolation élégiaque, pas de régénération par la poésie ni par le langage. L'ennemi que le soldat-poète tue est lui-même et c'est donc à une forme de suicide symbolique que l'on assiste ici. La forme fragmentaire chez Owen amène à repenser la possibilité même du poème de guerre, qui, à l'inverse de « l'œuvre infinie²⁵ » du romantisme ne peut rester que brouillon, forme inachevée qui s'inscrit dans la structure du poème et dans le vers. Contre l'achèvement symbolique, l'œuvre finie et totale, Owen opère un travail de dé-complétion, inscrit l'absence et le manque au cœur de la pratique du *dés-œuvre*ment : « [l'exigence fragmentaire] qu'elle traverse, renverse, ruine l'œuvre parce que celle-ci, totalité, perfection, accomplissement est l'unité qui se complaît en elle-même²⁶ ».

singularité aigüe, pointe acérée » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 78).

24 Marjorie Levinson, *The Romantic Fragment Poem: A Critique of Form*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011, p. 205.

25 Alain Montandon, « Le fragment est-il une forme brève ? », art. cit., p. 128.

26 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 99.

Nayef Al-Joulan souligne la tendance d'Isaac Rosenberg à revenir sur l'image de la fracture, et en particulier de la *moitié*, dans ses poèmes de guerre, faisant de lui un « poète de l'incomplétion » :

Il semble que Rosenberg ait décidé sur le front de célébrer le fragmentaire et les choses diminuées : tel était son destin de poète « incomplet ». C'était un poète de l'incomplétion²⁷.

382 Al-Joulan n'évoque que le champ thématique de Rosenberg lorsqu'il évoque cette « célébration du fragmentaire » alors que l'on peut étendre cette idée au principe de composition même des poèmes de Rosenberg. Une majorité de ses écrits (sans oublier ses pièces de théâtre *The Amulet* et *The Unicorn*²⁸) sont des œuvres avortées, fragments et ébauches provisionnels, qu'on lit néanmoins aujourd'hui comme des poèmes finis, en partie grâce au travail de ses nombreux éditeurs²⁹.

La pratique d'écriture de Rosenberg paraît, en premier lieu, involontairement fragmentaire, du fait principalement des conditions d'écriture rudimentaires dans les tranchées (contrairement à Owen qui écrit la majorité de ses textes loin du front, en convalescence). Sans cesse interrompu par la vie de soldat qui « stupéfie³⁰ » le travail poétique, Rosenberg écrit par à-coups (ce qu'il appelle « bricoler », « to knock up³¹ »), amassant de cette manière une multitude de vers isolés qu'il reprend de poème en poème. C'est le cas de « Daughters

27 Nayef Al-Joulan, *Essenced to Language. The Margins of Isaac Rosenberg*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 230.

28 Voir ci-dessus, p. 264-269.

29 Dans son introduction aux œuvres complètes de Rosenberg, Vivien Noakes explique les nombreuses difficultés présentées par l'édition des poèmes de guerre de Rosenberg (il avait auparavant édité par lui-même *Night and Day* [1912], *Youth* [1915], *Moses* [1916]), en particulier celle de transcrire des manuscrits souvent illisibles, à la date de composition incertaine.

30 « Nulle drogue ne pourrait être plus stupéfiante que notre travail (du moins c'est mon expérience) qui jamais ne s'arrête, à l'image de la vieille torture de la goutte d'eau, tombant à l'infini sur notre impuissance » (« No drug could be more stupefying than our work [to me anyway] and this goes on like that old water torture trickling, drop by drop, unendingly, on one's helplessness », Lettre à Gordon Bottomley, 26 février 1918, dans *SPAL*, p. 173).

31 *Isaac Rosenberg*, éd. Vivien Noakes, Oxford, Oxford UP, p. xix.

of War », écrit par bribes : « C'est seulement lorsque on nous donne un peu de temps pour nous reposer et que les autres parient ou se chamaillent que je peux rajouter un vers ou deux³² ». C'est pourquoi sa correspondance fait plus souvent usage du mot *esquisse* (« sketch³³ ») que de *poème* pour désigner ses écrits dans les tranchées. Très conscient du caractère informel des textes qu'il envoie à ses correspondants, il plaide la contrainte de l'événement :

Je peux maintenant, j'en suis sûr, plaider l'absolue nécessité de fixer une idée avant qu'elle ne soit perdue, à cause de la situation dans laquelle elle a été conçue³⁴.

De là vient aussi l'importance que revêt l'idée provisoire et providentielle, bien qu'à peine formulée, qui doit être immédiatement fixée de peur d'être perdue :

Vous avez toujours eu conscience de mes conditions de travail, et ce particulièrement en ce qui concerne ma dernière série de poèmes. Vous savez avec quelle sincérité on doit attendre les idées (on ne peut pas amener vers soi les vraies idées en les cajolant) et laisser pousser, pour ainsi dire naturellement, une peau autour et à travers elles. Quand on n'est pas libre et que les idées viennent à vous, brûlantes, on ne peut que les saisir par leur peau en lambeaux, brutes, grossières, belles ou monstrueuses. Pourquoi les publier ? Parce que ces morceaux rares ne doivent pas être perdus³⁵.

32 *Ibid.*, p. xix.

33 Cet usage du mot *sketch* vient en partie de sa formation de peintre.

34 « I can now, I am sure, plead the absolute necessity of fixing an idea before it is lost because of the situation it is conceived in » (Lettre à Edward Marsh, 27 mai 1917, dans *CW*, p. 165).

35 « You know the conditions I have always worked under, and particularly with this last lot of poems. You know how earnestly one must wait on ideas (you cannot coax real ones to you) and let, as it were, a skin grow naturally round and through them. If you are not free, you can only, when the ideas come hot, seize them with the skin in tatters raw, crude, in some parts beautiful, in others monstrous. Why print them? Because these rare parts must not be lost » (Lettre à Edward Marsh, 4 août 1916, dans *Isaac Rosenberg*, éd. cit., p. 308).

Cette image qui rappelle la définition antithétique de la poésie proposée par Percy B. Shelley dans *A Defence of Poetry*, d'une peau en lambeaux, parfois belle, parfois monstrueuse, révèle la valeur propre, précieuse et idiosyncratique, que Rosenberg accorde au fragment. Donner de l'importance au fragment dans ce contexte, c'est déplacer l'accent sur l'activité poétique (« poeting³⁶ », selon le mot de Rosenberg) plutôt que le poème, la mise en œuvre plutôt que l'achèvement. Cette pratique poétique propre à l'écriture des tranchées fait que la plupart de ses poèmes ne sortent jamais de l'état de genèse et au point où, note Vivien Noakes, il devient difficile pour le critique de faire la distinction entre ses poèmes achevés et ses fragments :

384

Étant donné l'état inachevé de nombre de poèmes de Rosenberg, la distinction entre poème et fragment est souvent difficile à définir. « Louse Hunting », par exemple, est fragmentaire mais peut être lu comme un poème complet, voir complété³⁷.

Noakes suggère que la nature fragmentaire de l'œuvre de Rosenberg est toujours accidentelle, pourtant Rosenberg connaît la pratique romantique du fragment (« Kubla Khan » de Samuel T. Coleridge représente pour lui un modèle poétique) qu'il imite dans « Spiritual Isolation: A Fragment », mais également des fragments lyriques grecs. Cette esthétique romantique se retrouve dans certains de ses poèmes majeurs et notamment « Daughters of War » dont l'inachèvement, loin d'être involontaire, apparaît paradoxalement comme une tentative de dépasser le morcellement de circonstance (subi) par une véritable poétique du fragmentaire. « Daughters of War », que Rosenberg considérait comme son œuvre la plus réussie (et il faudra donc s'interroger sur ce que cela suppose en termes d'achèvement et de

36 « The war, with all its powers of devastation, shall not master my poeting » (Lettre à Lawrence Binyon, automne 1916, dans *CW*, p. 248).

37 « Given the unfinished state of many of Rosenberg's poems, the distinction between poem and fragment is often difficult to define. "Louse Hunting" for example is fragmentary but can be read as a complete, if not completed, poem » (Vivien Noakes, dans *Isaac Rosenberg*, éd. cit., p. xxiv).

finition), montre que le poète accepte la fragmentation imposée par les circonstances afin d'utiliser son pouvoir évocateur à son avantage.

« Daughters of War » lui prit plus d'un an à écrire (octobre 1916-juin 1917) en partie à cause de problèmes de formulation, mais aussi, plus concrètement, de temps. Vivien Noakes ne classe pas « Daughters of War » parmi les fragments de Rosenberg mais souligne néanmoins qu'il n'existe pas de manuscrit complet de ce poème. Un exemplaire (présenté dans un livret arrangé par Rosenberg dans les tranchées), offert à Gordon Bottomley en juin 1917, laisse supposer qu'il considérait ce poème comme étant assez achevé³⁸ pour constituer une offrande à son maître, mais nécessitant probablement encore quelques révisions³⁹. Gordon Bottomley changera plusieurs fois d'avis sur l'état du poème : parlant d'abord de « fragment », puis de poème fini, il reviendra sur son propos pour expliquer le refus de l'éditeur de la *Georgian Anthology* : « le poème n'est pas entièrement développé, comme disent les photographes⁴⁰ ».

« Daughters of War » écrit en vers libre, dans la seconde manière de Rosenberg (loin du style épuré de ses premiers poèmes) se distingue par son souffle épique et son imaginaire cosmique. Le locuteur décrit sa vision « prophétique » du champ de bataille où des divinités féminines ravissent les soldats mourants pour en faire leurs amants. La représentation de ces amazones proches des Valkyries nordiques révèle l'ambivalence du rapport de Rosenberg à la guerre.

38 Par ailleurs, sa correspondance de juin 1917 semble le prouver puisqu'il écrit à sa mère le 7 : « Je veux qu'il soit tapé à la machine puis qu'on me le renvoie, et qu'on ne le montre à personne car je veux le retravailler avant qu'il ne soit vu par quiconque » (« I want [it] typed and sent back to me, not to be shown to anyone, as I want to work on it before it is seen », *ibid.*, p. 334). Il envoie le petit livret à Bottomley quelques semaines plus tard, le 29 juin.

39 Encore une fois, ce sont les circonstances que Rosenberg pointe du doigt lorsqu'il écrit à Gordon Bottomley en août 1917 : « Je pense que je peux voir les obscurités dans "Daughters" mais j'ai peu d'espoir de pouvoir les mettre au clair en France. [...] J'essaierai d'y revenir plus tard parce que je pense que c'est dommage que les idées soient perdues par manque de travail » (« I believe I can see the obscurities in the "Daughters", but hardly hope to clear them up in France. [...] Later on I will try and work on it because I think it is pity if the ideas are lost for want of work », Lettre à Gordon Bottomley, 19 août 1917, *CW*, p. 372).

40 « This is not completely developed, as photographers say » (Lettre de Gordon Bottomley à Isaac Rosenberg, 7 août 1917, *ibid.*, p. 392).

Ces figures féminines incarnent des forces contradictoires, terribles et puissamment érotiques :

L'espace bat la liberté robuste de leurs corps
Qui dansent nus avec l'âme nue de l'homme,
Du côté des racines de l'arbre de la vie
Des choses de l'en-deçà,
Cachées aux yeux les plus profonds de la terre.

J'ai vu dans des lueurs prophétiques
Ces filles majestueuses dans leurs rondes,
Hors des cadavres carmins, inviter chaque âme accablée
Dans leurs danses chatoyantes,
J'ai entendu l'immense soupir de ces filles majestueuses,
Jalouses des jours de chair,
Fébriles de passion pour les fils du courage,
Serrant leur amour avec les branches mortelles,
Les branches mortelles de l'arbre mortel de la vie.
L'ancienne écorce brûlée par l'acier des guerres
Qui soufflent une flamme vive
Et calcinent les jeunes glaises vertes
Jusqu'à l'âme occulte – leur attrait n'est pas plus doux
Non pas plus doux que les façons sauvages de la mort.
Nous étions satisfaits de nos seigneurs, la Lune et le Soleil,
Et de notre dû de sommeil, de pain, de chaleur
– Puis ces vierges sont venues – ces Amazones fortes et éternelles
Et de la force gracieuse de leurs poignets
Elles ont brisé l'empire de la nuit et les sceptres de midi,
D'un voile ont couvert l'attrait fébrile, le doux éclat de nos yeux,
L'éclat fébrile, les tendres lueurs de nos yeux ;
Et de leur grand souffle d'Amazone
Ont percé d'obscurité les flammes d'argile,
Sur nos visages érodés
Qui doivent être brisés – brisés pour toujours,
Pour que l'âme se jette
Dans leurs étreintes immenses,

Bien que leur figure soit humaine,
Parfaite sculpture de la Divinité,
Et d'une vigueur qui fit brûler
De désir les grands Archanges,
Même eux doivent bondir vers le feu voluptueux de ces vierges,
Depuis la flamme des jours terrestres,
Laissant des cendres grises au vent – au vent.

L'une d'entre elles (l'air altier, le visage majestueux
Où la force de la sagesse et celle de la beauté
Et la puissance musclée des grandes bêtes
Se mouvaient et se fondaient, s'obscurcissaient et s'illuminaient)
Parlait tandis que la terre des terriens disparaissait ;
Son ouïe neuve buvait le son
Où se mêlaient les images, les luths et les montagnes,
Dans le libre jeu d'une pensée
Raréfiée jusqu'au langage :

« Mes sœurs forcent leurs mâles
À s'arracher de la terre maudite, de la joie maudite
Et de la langueur des cœurs.
Des mains frêles scintillent à travers le cloaque humain et des lèvres de
cendre
Semblent gémir, comme dans de tristes peintures fades,
Lointaines et étranges.
Mes sœurs purifient leurs mâles
De la poussière d'autrefois
Qui s'accroche à leurs mains blanches
Et pleure dans leurs voix tristes,
Mais ils ne les verront pas
Ou n'y penseront pas pendant des jours ou les années
– Ce sont les amants de mes sœurs dans d'autres jours et d'autres
années. »

Écrit dans un style oraculaire, comme « Strange Meeting » d'Owen, « Daughters of War » emprunte aux fragments visionnaires de la poésie romantique (par sa structure fragmentée et sa forme longue, ses images de ruine, mais aussi la « disproportion » manifeste entre l'idée originelle et son exécution⁴¹, « les gloires vaguement conçues par l'esprit » que l'on trouve chez Keats ou Shelley). Les influences thématiques, et sonores de Blake, Milton, Coleridge et Keats sont omniprésentes (on notera, entre autres, l'emprunt de « far-sunken » au vers 54 d'« Hyperion » de Keats, tout comme l'image des amazones géantes).

La structure du poème et ses obscurités formelles (ellipses, juxtapositions des strophes, asyndètes strophiques) pointent vers une poétique du fragmentaire. Les nombreuses corrections effectuées par Rosenberg se font uniquement au niveau sémantique et métaphorique (les images en particulier qu'il essaye de clarifier sans pourtant briser leur pouvoir d'évocation, fondamental pour Rosenberg) et non structurel, malgré les conseils de ses deux lecteurs, Gordon Bottomley et Edward Marsh. La première strophe du poème est un fragment (tiré, fort probablement, d'une des pièces qu'il projetait d'écrire, *Adam and Lilith*), posé comme un prologue *in medias res* en amont du réel départ du poème (v. 6, « J'ai vu »). Les liens logiques entre chaque strophe sont effacés et leur absence suggère une présence cachée⁴² au centre du poème, une suggestion de la totalité dont ne percent que des fragments (« lueurs prophétiques »), lueurs qui se reflètent dans le mouvement vacillant des amazones. Les ruptures syntaxiques, les changements de mètre et de rythme sont la trace des jaillissements brefs, chaotiques, spontanés, de l'inspiration (« par caillots et par spasmes⁴³ », dont il parle à Edward Marsh en août 1916), traces (ou négatifs, si l'on reprend l'image de Bottomley) que le poète ne

41 On perçoit, dans l'idée qui est à l'origine du poème (« Saisir le côté humain [ou inhumain] de cette guerre »), une disproportion romantique : « Cette disproportion entre l'idée et son exécution – ces fameux poèmes longs conçus de telle sorte que toute conclusion paraît impossible » (Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, London, Routledge, 2008, p. 27).

42 « I don't think [...] that poetry should be definite thought and clear expression [...] but a sense of something hidden & felt to be there » (Lettre à Edward Marsh, 30 juillet 1917, dans *Isaac Rosenberg*, éd. cit., p. 372.).

43 « clotted gushes and spasms » (Lettre à Edward Marsh, 17 août 1916, *ibid.*, p. 311).

cherche pas à développer. La syntaxe des vers est suspensive et le début de la quatrième strophe se prolonge sur quatre vers avant d'arriver au prédicat. La fin du poème n'apporte aucune résolution : elle accentue au contraire le mystère qui travaille cette représentation poétique de la guerre. Cette irrésolution n'est pas le fruit des circonstances – Rosenberg meurt un an après avoir mis le point « final » sur « Daughters of War », il aura donc eu amplement le temps de reprendre, s'il l'avait souhaité, ce poème qu'il considérerait comme son chef d'œuvre. Rosenberg a préféré laisser le poème en l'état, fragment d'une immensité insaisissable (qui rejoint son projet poétique : « une poésie [...] qui soit compréhensible et pourtant toujours inaccessible⁴⁴ »). Le poème ne représente que le substrat, la quintessence (« raréfiée jusqu'au langage », « essenced to language ») d'une totalité ineffable et dont une grande partie échappe à la vision du poète (la vision, déjà faible au début – « lueurs » – s'atténue graduellement à la faveur de l'ouïe) et au langage même. L'incomplétion de « Daughters of War » est donc quasi nécessaire, essentielle (elle unit fond et forme) car liée à son sujet, la guerre, et au mode de composition de Rosenberg. Le fragment se présente comme la seule forme capable de suggérer l'Idée de la guerre, impossible à représenter, et en cela rejoint, contrairement à Owen, la tradition romantique de l'écriture fragmentaire :

Le fragment est le seul moyen efficace d'entrer en relation avec un sujet qui excède toute forme de présentation; une forme idéale pour l'Idéal; en quelque sorte « l'absolu littéraire » insaisissable⁴⁵.

Pour Rosenberg, la forme fragmentaire n'est pas symptomatique d'un échec de la parole, mais d'un dépassement de la circonstance pour signifier l'absolu, « une totalité inexprimable, infini en acte, force inépuisable qu'elle ne peut que laisser soupçonner⁴⁶ ». Si pour Rosenberg le fragment représente une forme de transcendance, lieu de révélation

44 « Poetry that is understandable and still ungraspable » (Lettre à Gordon Bottomley, 23 juillet 1916, *ibid.*, p. 371).

45 Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality*, *op. cit.*, p. 25.

46 Denis Thouard, « Fragments de discours chez Schleiermacher : sur la naissance romantique de la dialectique », *Les Cahiers de Fontenay*, 73/74, « Idéalisme et romantisme au début du XIX^e siècle », 1994, p. 71.

même dans l'incomplétude⁴⁷, pour Owen, le fragment pointe vers un échec poétique et une absence au cœur du poème. Le non-fini selon la formule de Ballanchandra Rajan –

Contrairement au torse ou à la ruine, le non-fini ne devrait pas inviter à la complétion. Si l'œuvre ne parvient à être finie (comme *The Fairie Queene* ou les *Cantos*) ou résiste à l'achèvement (comme *The Triumph of Life*), cela devrait être à causes de certaines forces inhérentes à l'œuvre qui lui interdisent d'aboutir, même si les gestes qui annoncent conventionnellement la fin sont omniprésents (comme c'est le cas dans *The Fairie Queene*)⁴⁸.

390 – n'invite pas à la complétion et résiste à la clôture formelle et symbolique. Cette résistance à la fin se prolonge dans le vers même de la *war poetry*, marqué par le silence et l'incomplétude de sens.

Silence dans le vers

Évoquer des images de la Somme... mais quant à les mettre en mots, non! L'esprit s'arrête net et quelque chose dans le cerveau se braque et s'éteint⁴⁹.

La poésie de guerre, malgré son apparente clarté, est marquée par le silence et le secret, un creux sémantique dans la parole poétique souvent attribué à l'écart épistémologique qui sépare le lecteur de l'auteur-combattant, représentant d'une génération d'initiés « possédant un secret qui ne pourra jamais être communiqué⁵⁰ ». Les sourires énigmatiques des soldats, les voix aux origines inconnues et aux propos mystérieux, ou les locuteurs qui portent la marque du secret –

47 Alain Montandon, « Le fragment est-il une forme brève? », art. cit., p. 121.

48 Ballanchandra Rajan, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, Princeton, Princeton UP, 2014, p. 5.

49 « To evoke pictures of the Somme... as for putting them into words! No: the mind stops dead, and something in the brain stops and shuts down » (Ford Madox Ford, cité dans Sondra J. Stang, *The Ford Madox Ford Reader*, London, Paladin, 1987, p. 456).

50 « a generation possessing a secret that can never be communicated » (cité par Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford UP, 1975, p. 124).

Devinent-ils

Le fardeau secret qui est toujours le mien?⁵¹

J'arpente le chemin secret

La colère au cerveau⁵²

– les questions sans réponse, la nature insondable chez Blunden et Rosenberg, font partie de cette thématization récurrente du secret dans la poésie de guerre, qui n'offre pas un jeu textuel au lecteur, une suspension ludique de la démarche interprétative pour mieux jouir du signifiant, mais signale le vide sémantique autour duquel l'œuvre de guerre se construit.

La mise en forme du secret se fonde sur des constructions linguistiques qui cherchent à différer le sens, à empêcher le dévoilement en refermant le poème sur lui-même. « To the Warmongers » illustre cette poétique, qui menace le principe de révélation sur lequel repose le poème de témoignage :

Je reviens de l'enfer
Des pensées haïssables à vendre
Des secrets de la mort à raconter,
Et des horreurs de l'abîme.

Des jeunes visages brouillés de sang
Aspirés dans la boue,
De cela vous entendrez

[...] Sur moi pèse malédiction
Qui jamais ne sera dite⁵³

51 « Can they guess / The secret burden that is always mine? » (Sassoon, « The Dream », v. 25-26).

52 « I walk the secret way / With anger in my brain » (Sassoon « The Mystic as Soldier », v. 9-10).

53 « I'm back again from hell / With loathsome thoughts to sell; / Secrets of death to tell; / And horrors from the abyss. / Young faces bleared with blood / sucked down into the mud, / You shall hear things like this / [...] But a curse is on my head, / That shall not be unsaid » (Sassoon « The Warmongers », v. 1-7, 17-18).

Tel Ulysse, le locuteur se place dans la position de celui qui, revenu d'entre les morts, veut délivrer un message aux vivants. Le poème est bâti sur la tension entre l'annonce de la révélation et sa formulation toujours différée. Prenant à parti le lecteur, le poète accumule les effets proleptiques, par le recours à l'énumération suspensive (v. 1-3), le modal à valeur de futur (« You shall hear », « That shall not be »), le déictique cataphorique *this* qui annonce l'information à venir. La progression thématique est limitée et la dernière strophe fait retour sur la première. D'ajouts en reformulations, le mouvement circulaire du poème (renforcé par les rimes paronymiques de la première et dernière strophe : « hell/sell », « head/said ») trace les contours d'un noyau sémantique qui reste hors de portée, toujours à venir. Les « secrets de la mort » resteront non dits (« unsaid », ou peut-être même « dé-dits », défaits par la parole). Dans « Strange Meeting » et « Apologia », Owen emploie le même préfixe privatif que Sassoon : « the truth unsaid », la vérité retenue, laissée en suspens pour le lecteur, indéchiffrable. « To the Warmongers » illustre ainsi non seulement l'incapacité du combattant à formuler son expérience mais également, dans les mots de Walter Benjamin, « la pauvreté en l'expérience communicable⁵⁴ », le manque à dire ressenti par le soldat revenant de la guerre. Le poème gravite autour d'un vide, suggéré par l'image de l'abîme, que l'on retrouve chez Blunden, dans « Third Ypres » : « Countournant l'abîme [...] avec des phrases légères⁵⁵ ».

Quand il n'est pas structurel comme dans « To the Warmongers », ce non-dit est matérialisé entre les mots ou à la fin d'un vers par l'emploi de la figure-clé de l'aposiopèse⁵⁶. La syntaxe interne du poème de guerre est caractérisée par une tendance à la lacune, à l'ellipse qui suspend le sens et signale aussi, dans l'apparition du pointillé, la fragilisation progressive d'une écriture en train de se découdre. À l'inverse de la fragmentation par la parataxe et la juxtaposition, le point de suspension laisse la trace d'une incomplétion dans le vers. Loin de formuler l'indicible, les poètes

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

55 « skirting the abyss [...] with light phrases » (v. 93).

56 Aposiopèse : *apo/siōpao* : garder le silence. *Apo* insiste sur la rupture et la cessation.

cherchent à inscrire, par le biais de ce signe récurrent, le non-dit et le silence en bordure du vers.

L'emploi de l'aposiopèse signale en premier lieu une réticence du locuteur poétique. Son usage coïncide avec une forme d'autocensure de la parole qui interrompt le propos pour laisser place au blanc de la page. Ce type d'aposiopèse se rencontre dans les descriptions de cadavres, ou l'exécution de soldats ennemis, tout ce qui évoque, pour le poète-combattant, un interdit ou un irréprésentable dans la langue. Dans « Remorse », la précision et la crudité de l'image (« égorgaient comme des porcs ») s'opposent aux points de suspension qui suggèrent les atrocités tuées :

Verdâtres, ils esquivèrent et fuyaient, l'un d'entre eux
Livide de terreur, agrippait ses genoux...
Nos hommes les égorgèrent comme des porcs⁵⁷...

Les « remords » du titre se jouent dans ces points de suspension qui signalent une rétention volontaire de l'émotion, un accès refusé à la subjectivité du locuteur, mais aussi l'impossibilité de poursuivre dans l'écriture l'évocation de la mort, contenue dans le mot-même du titre « remorse ». C'est très souvent en présence de la mort que se manifeste la réticence du locuteur comme chez Ford ou Gurney :

Et Morris et Jones... et tous les autres Gallois
Tellement sont partis en vingt-quatre heures d'une journée
On se demande comment on peut bien rester...
On se demande⁵⁸...

Les gars qui riaient et plaisantaient avec moi encore hier,
Dignes de la conversation d'un roi, si joyeux, si gais, si fiers...

57 « Green-faced they dodged and darted: there was one / Livid with terror, clutching at his knees... / Our chaps were sticking them like pigs... » (Sassoon, « Remorse », v. 9-11).

58 « And Morris and Jones... and all the rest of the Welsh, / So many gone in the twenty-four hours of a day... / One wonders how one can stay... / One wonders... » (Madox Ford, « One Day's List », v. 16-19).

Ne sont plus que des pensées de douleur aveugle qu'il vaut mieux éloigner...

(Ils ont passé le parapet ce matin sous le premier gris de l'aube)⁵⁹

394

Ce n'est qu'entre parenthèses, par une sorte de retenue supplémentaire (déjà marquée par l'euphémisme de « partis », « gone », mais aussi dans la transition vers le pluriel et l'impersonnel), que le poète suggère ce qui est arrivé à ses camarades : « Ils ont passé le parapet ». La structure du poème est construite autour d'un noyau symbolique, l'idée de la mort, qu'il s'agit de voiler, en premier lieu, dans les pointillés sur la page. Les énumérations, le refrain, les suites d'adjectifs, les jeux phoniques (quadruple rime /eɪ/, paronomase « blithe/blind ») gravitent autour du non-dit central, cherchent à créer un cercle sonore et sémantique hermétique, refermé sur lui-même.

L'aposiopèse dans la poésie de guerre oscille, comme dans les exemples déjà cités, entre un refus de dire, une incapacité à formuler, et un manque à dire, quand la parole semble s'éteindre d'elle-même. C'est le cas chez Aldington⁶⁰ où la phrase, syntaxiquement achevée, s'évanouit dans l'air :

Impuissante,
Impuissante, toute cette clameur,
Cette destruction et cette lutte⁶¹...

Face au vacarme de la guerre, la répétition (v. 17-18) et l'anaphore (v. 1-3) révèlent un appauvrissement des ressources de la langue, déchirée par les points de suspension, à l'image de l'âme du poète : « Chaque cri

59 « The boys who laughed and jested with me but yesterday, / So fit for kings to speak to, so blithe and proud and gay... / Are now but thoughts of blind pain, and best hid away... / (Over the top this morning at the dawn's first grey) » (Gurney, « The Strong Thing », v. 9-12).

60 « Those who lived here are gone / Or dead or desolate with grief; / Of all their life here / Nothing remains / Except their trampled, dirty clothes / [...] And a broken toy left by their child... » (Aldington, « A Ruined House », v. 1-5, 9) ; « I am grieved for our hands... » (« I Am Grieved for Our Hands... », v. 1) ; « Dead men should be so still, austere, / And beautiful, / Not wobbling carrion roped upon a cart... » (« Soliloquy I », v. 13).

61 « Impotent, / How impotent is all this clamour, / This destruction and contest... » (Aldington, « In the Trenches II », v. 1-3, 17-19).

cruel de la balle [...] / rompt et déchire l'étoffe fine / de notre âme⁶²». L'aposiopèse pointe vers une béance, figurée chez Ford et Gurney par l'image de l'obscurité :

Sous la lune obscure
Passer le parapet⁶³...

Ainsi les horreurs sombres nous voilent
Et la crainte
De l'inconnu⁶⁴...

La phrase s'étiole dans l'évocation des ténèbres, de la nuit et de l'inconnu. Le silence s'inscrit dans la métrique, rajoutant un pied surnuméraire (par la pause respiratoire qu'il implique) en fin ou en milieu de vers :

Ô choses infimes mais dont notre âme
Est faite... choses si frêles... Souvenez-vous de ce que nous sommes ;
Ne nous envoyez pas sur un astre étrange et lointain⁶⁵

C'est encore l'évocation de l'inconnu (« strange outlandish star ») et, derrière cette image, celle de la mort, qui appelle les points de suspension dans le texte. Placés à l'extrémité du vers, ils font rimer entre eux des silences. Cette rime implicite, plus visuelle que sonore, est placée à l'intérieur du vers chez Gurney (« To us... so frail... ») où elle matérialise l'image de la fragilité dans le délitement de la phrase.

À l'image de l'étoffe de l'âme d'Aldington, le tissu textuel est fragilisé par l'aposiopèse. Le pointillé contamine l'écriture et contribue à l'éclatement du sens. Ce procédé est fréquent dans l'exploration du monologue intérieur chez Sassoon. À l'écoute des chants nostalgiques du « concert party », la troupe de soldats se désincarne progressivement

62 « Each cruel shriek of the bullet [...] / Severs and rends the fine fabric / Of our frail souls » (Aldington, « In the Trenches I », v. 8, 13-14)

63 « In the dark of the moon, / Going over... » (Madox Ford, « Clair de Lune II », v. 21-22).

64 « So the dark horror clouds us, and the dread / Of the unknown... » (Gurney, « For England », v. 10-11).

65 « O tiny things, but very stuff of soul / To us... so frail... Remember what we are; / Set us not on some strange outlandish star » (Gurney, « Home-sickness », v. 9-11).

dans l'ombre, tandis que les nombreux points de suspension opèrent une pareille dématérialisation de la linéarité du vers. Le vers et la phrase, entrecoupés par l'emploi de l'italique et de l'ellipse syntaxique, rendent compte d'une voix au bord de l'extinction. L'aposiopèse filée attaque la linéarité et la densité du poème, contribue à son effacement en corrodant l'intérieur du vers, un processus qui se fait de plus en plus fréquent chez Sassoon⁶⁶ à mesure que la guerre avance. Dans de longs poèmes qui dérivent au fil de la conscience du locuteur, les points de suspension, les tirets, les coupures à l'hémistiche, disent la difficulté progressive du locuteur à « matérialiser » son propos, à constituer une pensée cohérente et linéaire :

Et tu es en pleine forme...

Pourquoi ne pleut-il pas?...

[...] On croirait que c'est la guerre, bordel!...

Là! Boum, boum, boum – c'est assez doux... il ne s'arrête jamais

Le murmure des canons –⁶⁷

L'écriture se découde à mesure que le poème avance et que la répétition, élément traditionnel de reprise, ne donnent plus à entendre que les réverbérations d'une voix vidée de l'intérieur. La conversation entre le locuteur et le défunt se délite dans le parasitage des points de suspension, forme de « white noise » (« son blanc ») qui devient la marque de la décomposition du poème. De manière générale, l'écriture de guerre est « blanchie » par ces points de suspension qui amplifient, sous la pression d'un indicible, le démaillage textuel. L'effet de l'aposiopèse se prolonge dans les points de suspension entre les strophes qui attirent l'œil sur un vide sémantique au cœur du poème. C'est dans son poème satirique « The General » (avril 1917) que l'on rencontre ce procédé pour la première fois chez Sassoon :

66 « Night on the Convoy » (x 3), « Reward » (« From their eyes I hoard / My reward... »), « I Stood with the Dead » (x 2), « Trench Duty », « Battalion-relief » (x 3), « The Dug-out », « Trade Boycott », « Memorial Tablet » (x 2), « Everyone Sang », etc.

67 « And you're as right as rain... / Why won't it rain?... / [...] You'd never think there was a bloody war on!... / Oh yes you would... why, you can hear the guns. / Hark! Thud, thud, thud – quite soft... they never cease – / Those whispering guns – » (Sassoon, « Repression of War Experience », v. 11–12, 34–37).

C'est un bon vieux bougre, grogna Harry à Jack
Comme ils se brimbalèrent à Arras, portant fusil et barda.

Mais il les a bien eus tous les deux avec son plan d'attaque⁶⁸.

Les signes typographiques rendent manifeste l'ellipse et signalent un creux dans le poème, le silence du locuteur, renforcé par le nombre impair de vers (7) qui suggère un vers absent. Le même silence s'imprime entre les strophes dans « An Underground Dressing Station », « The Hawthorn Tree », « Fight to a Finish », « Twelve Months After », « Suicide in the Trenches », « Return of the Heroes », ou « Dead Musicians ». Chez Owen, les trois points sont remplacés par l'astérisque autour duquel le poème se construit :

On l'a renvoyé vers l'arrière, enfin hors de la guerre
Sans blessure ; un grand gaillard en plus, avant le bombardement.
Un tire-au-flanc ? Les brancardiers firent un clin d'œil ; « Si peu ! »

* * *

Le lendemain, j'entendais le rire du toubib, imbibé de whisky,
« Cette ordure que tu m'as envoyé hier est morte très vite. Hourra⁶⁹ ! »

À trois reprises, les astérisques fragmentent la strophe et le vers dans ce poème. Le signe typographique ne pointe pas ici vers un mystère (puisque c'est toujours l'évocation directe de la mort qui est ainsi évitée), mais vers un silence et un inachèvement. En ce sens, les points de suspension rejoignent le point d'interrogation qui rend manifeste l'incomplétude du poème. Le dernier vers écrit par Owen (« Pourquoi ne parlent-ils pas ? », « Spring Offensive » v. 46) ou la dernière question de « Letter to Robert Graves » (« Est-ce que cela te brise le cœur ? », v. 62) signalent une résolution toujours différée, un refus de la totalité, une volonté

68 « He's a cheery old card grunted Harry to Jack / As the slogged up to Arras with rifle and pack. / ... / But he did for them both by his plan of attack » (Sassoon, « The General », v. 5-7).

69 « We sent him down at last, out of the war. / Unwounded; – stout lad, too, before that strafe. / Malingering? Stretcher-bearers winked, “Not half!” / * * * / Next day I heard the Doc's well-whiskied laugh: / “That scum you sent last night soon died. Hooray!” » (Owen, « Thee Dead-Beat », v. 15-19).

de ne pas fixer le sens. Il ne s'agit pas dès lors d'encourager le lecteur à chercher une quelconque vérité interprétative dans le poème, mais de le confronter à l'absence autour de laquelle gravite l'écriture de guerre, ce trou (« blank ») dans le langage qui sera au cœur des préoccupations de la poésie moderniste d'après-guerre.

RÉSISTER AU DEUIL, CERNER LE TRAUMA

398

La suggestion d'une absence au creux de l'écriture de guerre est particulièrement perceptible dans la pratique de l'épigramme qui résiste au travail de deuil et laisse une « béance » symbolique dans le texte. Sous couvert de commémorer ou de méditer la disparition de l'être aimé, le discours épigrammatique cède la place au commentaire métapoétique, interrogation sur les ressources du langage face à la mort, « modalité extrême de l'irreprésentable⁷⁰ ».

Les poèmes d'après-guerre, de même, ne cessent de graviter autour d'une béance, dans un nouveau rapport à la mort qui est celui de la hantise. L'expérience traumatique structure et déstructure les poèmes d'après-guerre, « fait trou dans le tissu signifiant⁷¹ ». C'est ce fantôme « n'exist[ant] que parce qu'il synthétise l'indicible⁷² » qui, paradoxalement, fait de l'écriture de guerre le lieu d'un travail vital, d'un langage poétique toujours renouvelé.

L'épigramme ouverte

De manière générale, la critique établit un parallèle entre la crise des valeurs métaphysiques associée à la fin du XIX^e siècle et la crise

70 Axel Nesme, « L'épigramme entre commentaire et métadiscours », *Sillages critiques*, 9, « Commentaire », 2008, URL : <http://sillagescritiques.revues.org/985>, mise en ligne novembre 2013, consulté le 6 mai 2015.

71 Jacques Lacan cité par Fernand Cambon, « De l'indicible en psychanalyse », dans François Rétif (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 39.

72 Pascal Aquien, « Psychanalyse du spectre, ou les fantômes de Ted Hugues », *Sillages critiques*, 8, « La lettre et le fantôme », 2006, <http://sillagescritiques.revues.org/437>, consulté le 6 mai 2015.

moderniste de la poésie, et en particulier celle de l'élégie⁷³ et de ses conventions⁷⁴ : « la crise moderniste en poésie est particulièrement marquée dans l'élégie, à travers l'échec de la croyance religieuse et de la consolation et, partant, du récit de rédemption élégiaque et de la résolution poétique [poetic closure]⁷⁵ ». La Grande Guerre vient entériner dès lors un mouvement de défiance envers les conventions élégiaques, un soupçon à l'égard de la consolation que l'on voyait déjà se dessiner chez Hardy (*Poems 1912-1913*), point de départ de la tradition anti-élégiaque : la guerre, en changeant son rapport à la mort, à la nature et au deuil⁷⁶, a forcé le poète à revoir les modalités et les stratégies rhétoriques de l'élégie poétique. Peut-on réellement croire en la consolation et le renouveau (« les bois frais et les prés nouveaux » de Milton, « l'union avec la nature » de Shelley) lorsque que l'on écrit entouré de cadavres ? La réalité de la mort dans les tranchées oblige le

- 73 Dans l'usage moderne, l'élégie désigne un poème de lamentation traitant de la perte ou du deuil, bien que le terme grec désigne, à l'origine, un poème écrit en distiques élégiaques (et donc pouvant tout aussi bien porter sur l'amour, la mort, la guerre, etc.). Le premier modèle de l'élégie est l'élégie pastorale antique (Théocrite, Bion, Moschus et plus tard Virgile), dont on retrouve les conventions dans *Lycidas* (1637) de John Milton, puis chez les romantiques anglais, l'« Adonaïs » (1821) de Percy B. Shelley, par exemple. L'élégie pastorale, cependant, n'est qu'un pendant d'une tradition diverse et difficile à définir. Les critiques accordent généralement que les thèmes de la perte et de la mort ainsi que le discours de la lamentation caractérisent le genre de l'élégie dont le mode est essentiellement lyrique (marqueurs génériques : apostrophes, exclamation, personnification, *epideixis* qui loue ou blâme, tropes pastoraux, allusion, épitaphe). Les sentiments conventionnellement attachés à l'élégie sont la tristesse, la rage, le désir, la mélancolie (souvent dans cet ordre-là d'apparition). L'élégie est perçue essentiellement comme un processus de deuil.
- 74 Voir les travaux récents sur le deuil en poésie, sur l'élégie et l'anti-élégie moderne, Peter M. Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats* (1985), David Kennedy, *Elegy* (2007), G. W. Pigman III, *Grief and English Renaissance Elegy* (1985), Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature* (2004), Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (1994), Melissa Fran Zeiger, *Beyond Consolation: Death, Sexuality and the Changing Shapes of Elegy* (1997).
- 75 « The modernist crisis in poetry is particularly strongly marked in elegy through the failure of religious belief and consolation, hence of redemptive elegiac narrative and poetic closure » (Melissa Fran Zeiger, *Beyond Consolation: Death, Sexuality and the Changing Shapes of Elegy*, Ithaca, Cornell UP, 1997, p. 14).
- 76 Sandra M. Gilbert, « "Rats' Alley": the Great War, Modernism and the (Anti)Pastoral Elegy », *The New Literary History*, 30/1, 1999, p. 181.

poète à reconsidérer les conventions élégiaques. Le *war poet*, à l'image d'Owen, ne peut qu'ironiser, on l'a vu⁷⁷, à l'endroit de Shelley, ainsi que de toute la tradition élégiaque qu'il relit pendant la guerre : les pastorales grecques de Moschus, Bion ou Théocrite, ainsi que les élégies moderne, dont *Lycidas* (John Milton), « Elegy Written in a Country Churchyard » (Thomas Gray), « Adonaïs » (Percy B. Shelley), « Thyr sis » (Matthew Arnold), « The Sad Shepherd » (W.B. Yeats), qui figurent dans l'anthologie de Robert Bridges, *The Spirit of Man*, emportée au front.

Ces textes se fondent sur des conventions qui ont pour but la consolation du locuteur et de son public : « la consolation, la catharsis, la résolution [closure] sont une et même chose dans la poétique du deuil⁷⁸ ». L'élégie ne se contente donc pas d'exprimer la peine du locuteur mais accomplit un processus dynamique de deuil. Ce travail performatif s'articule autour de rites et de conventions propres au genre, souvent agencés en une triade traditionnelle : phase de désespoir, promesse de consolation, image du renouveau⁷⁹. Peter Sacks résume les différentes conventions sur lesquelles repose l'élégie :

Une mise en contexte pastoral, le mythe d'une divinité du royaume végétal (particulièrement les aspects sexuels de tels mythes et leur relation à la sexualité de l'endeuillé), l'usage de répétitions et de refrains, les questions réitérées, l'explosion de colère vengeresse, la procession de deuil, le mouvement du chagrin à la consolation et les images traditionnelles de la résurrection⁸⁰.

L'écriture de l'élégie est tendue vers une consolation qui prend la forme d'une résolution, d'une clôture, esthétique et symbolique. Dans la *war poetry*, c'est cette « procédure » ou performance, ce travail de deuil qui assure la clôture des élégies conventionnelles, qui fait défaut. Dans son

77 Voir ci-dessus, p. 149.

78 Peter Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1985, p. 6.

79 Chez les romantiques anglais, l'image de l'*anagnorisis* se substitue à celles du renouveau et de la renaissance : le locuteur découvre un nouveau sens métaphysique au monde et en est consolé (Abbie Findlay Potts, *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*, Ithaca, Cornell UP, 1967, p. 37).

80 Peter Sacks, *The English Elegy, op. cit.*, p. 2.

analyse de l'élégie du xx^e siècle, Jahan Ramazani constate le refus de « la transfiguration des morts en un art consolatoire⁸¹ » chez les *war poets*, leur résistance à « l'impulsion traditionnelle de la consolation⁸² » qu'il impute au « tournant mélancolique » de la poésie moderne. Prenant appui sur les travaux de Sigmund Freud sur la mélancolie⁸³, Ramazani affirme que le refus du deuil contribue à l'ouverture d'une béance de nature mélancolique dans l'élégie moderne : « L'élégie moderne ne ressemble pas tant à une suture qu'à une blessure ouverte, selon l'image troublante de la mélancolie utilisée par Freud⁸⁴ ».

Wilfred Owen déclare dans sa préface aux poèmes de guerre que ses « élégies ne sont, en aucun cas, consolatrices⁸⁵ » rejetant par là les principes même du genre⁸⁶. Ce refus de consoler et de se consoler naît, en partie, d'une condamnation éthique (de la guerre, de ses apologistes, mais aussi du rôle ambigu de l'élégiste, lui-même meurtrier comme on peut le voir dans « Strange Meeting »). Le refus de consoler,

- 81 Jahan Ramazani, *Poetry of mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 7. S'il reconnaît sa dette envers Peter Sacks, Jahan Ramazani se détache de l'idée que l'élégiste achève son deuil en opérant une substitution (religieuse ou, le plus souvent poétique) de la personne perdue dans l'objet littéraire qu'il vient de produire. Il y substitue la notion de « melancholic turn » (« tournant mélancolique ») : l'élégie moderne est fondamentalement mélancolique et résiste au travail de deuil (*ibid.*, p. 10).
- 82 *Ibid.*, p. 69. Ramazani note que les critiques comme Jon Silkin qui ont vu des tentatives de consolation dans, par exemple, « Anthem for Doomed Youth », lisent la *war poetry* avec, en tête, la formule de Theodor W. Adorno sur la poésie d'après Auschwitz. Bien sûr, le refus des *war poets* est sans doute moindre que celui de Geoffrey Hill, étudié par Ramazani, mais n'en reste pas moins un refus (p. 70).
- 83 La notion du deuil (*Deuil et mélancolie*, 1917) est définie par Freud comme un travail (*Trauearbeit*) douloureux mais nécessaire qui permet de briser le lien libidinal entre l'endeuillé et le défunt (« libérant » ainsi l'ego de l'endeuillé). Quand le travail de deuil ne réussit pas, l'endeuillé sombre dans la mélancolie : le sentiment de perte prend alors une forme très différente, puisque « dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, alors que dans la mélancolie, c'est le moi lui-même », ce dont témoigne l'« angoisse d'appauvrissement » récurrent exprimé par le malade (voir Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, dans *Œuvres complètes*, édition dirigée par André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, t. XIII, 1914-1915, 1994, p. 364).
- 84 Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning*, *op. cit.*, p. 4.
- 85 « These elegies are to this generation in no sense consolatory » (Owen, *CW*, p. 535).
- 86 Certains critiques préfèrent ainsi parler d'« anti-élégie », plutôt que d'élégie au sens propre, pour caractériser la production d'Owen et de tous les autres *war poets*.

peut également être interprété comme un refus d'endosser le rôle du commémorateur, du faiseur de mémoire, rôle souvent récupéré par les autorités publiques (qui contrôlent, pendant et après la guerre, le deuil national pour des raisons de propagande patriotique). On a déjà vu, dans l'étude du poème « Memorial Tablet », le décalage entre la réalité et le discours mémoriel élaboré par les autorités⁸⁷. C'est le même processus que condamne Sassoon, lorsqu'il contemple les 54 889 noms gravés sur la Porte de Ménin :

Ici se trouvait la pire plaie du monde
Et maintenant, avec fierté
La Porte prétend : « Leurs noms vivront pour toujours »,
Existe-il immolation plus hypocrite
Que ces intolérables noms sans nom⁸⁸ ?

402

Dans le sonnet « When You See Millions of the Mouthless Dead... », commentaire méta-poétique sur le discours élégiaque, Charles Sorley va encore plus loin dans le refus d'une parole conventionnelle consolatrice qui apparaît comme un trompe-l'œil destiné à rassurer le public. Refusant d'intégrer le poème dans la tradition élégiaque, Charles Sorley détourne ici le sonnet, écrin conventionnel de la mémoire, pour en faire un objet anti-mémoriel : « Ne dites pas des paroles [...] dont vous vous souviendrez ». La fonction symbolique de l'élégie est en effet de faire écho à la tradition et d'ainsi opérer une renégociation graduelle avec le genre, « luttant » contre l'héritage de la tradition afin de le maîtriser :

Le droit antique empêchait quiconque d'hériter s'il ne faisait pas le deuil [...]. Il est clair que depuis l'époque de la lamentation de Moschus pour Bion, de nombreuses élégies tournent autour de cette question d'héritage poétique. Dans ce cas, le successeur présumé doit faire preuve de plus de puissance ou de proximité avec le mort que tout autre

87 Voir ci-dessus, p. 349.

88 « Here was the world's worst wound. / And here with pride / "Their name liveth forever", the Gateway claims / Was there ever an immolation so belied / As these intolerably nameless names? » (Sassoon, « On Passing the New Menin Gate », v. 9-12).

rival ; mais il doit également arracher l'héritage au défunt. Davantage qu'une simple absorption, il faut faire acte de transformation ou de surpassement, par un procédé qui montre que le flambeau a bien été passé au nouveau successeur. Sous sa première forme, ainsi que dans les adaptations successives de l'épigramme, l'épigramme clarifie et met en scène cette émergence du véritable héritier⁸⁹.

C'est aussi tout le « confort⁹⁰ » de l'insertion dans la tradition que Sorley refuse ici en s'adressant aux poètes (« Ne dites pas les paroles douces des autres »). En refusant de faire écho, par citation ou par traduction, aux épigrammistes venus avant lui, le poème s'inscrit contre la tradition épigrammatique.

Ce refus de faire écho, de commémorer et de consoler, se double ainsi toujours d'un commentaire méta-poétique sur le discours épigrammatique : Owen compte, début 1917, insérer son recueil dans la tradition anglaise comme l'indique son hésitation entre deux titres *English Elegies* ou *With Lightning and Music*. Le poète change d'avis un an plus tard en choisissant *Disabled and Other Poems*, qui place le recueil sous le signe de l'infirmité et suggère une perte de confiance en sa capacité à consoler le lecteur. Dans son sonnet « Futility », Owen démontre l'inanité de la poésie épigrammatique, la prétention des images conventionnelles de la consolation et de résurrection dans le contexte d'écriture de la guerre, une démarche qui est approfondie par Sassoon dans « To Any Dead Officer ».

Le refus du deuil : « To Any Dead Officer » de Siegfried Sassoon

Avec « To Any Dead Officer », Sassoon s'éloigne des modalités classiques de l'épigramme qu'il explore dans ses poèmes dédiés à la mémoire de Robert Graves, qu'il croit mort (« To His Dead Body »), et de Hamo Sassoon (« To My Brother »). Ce poème imite une conversation téléphonique à une voix, dans un mélange d'inflexions orales et comiques qui s'éloignent de la solennité marquant l'épigramme de guerre conventionnelle (celle des *Sonnets* de Rupert Brooke en premier lieu). Écrit en juin 1917 et destiné à l'un de ses camarades (E. L. Orme), « To Any Dead Officer » élabore un

89 Peter Sacks, *The English Elegy*, op. cit., p. 37.

90 *Ibid.*, p. 23.

commentaire sur les modalités du genre élégiaque : « Je pense que c'est le genre de choses que les gens devraient lire car c'est tellement différent de toutes les élégies qui ont été écrites à ce sujet⁹¹ » :

Alors, ça roule au Paradis ? Ce serait sympa de me répondre
Car j'aimerais savoir que tu vas bien.
Dis-moi, as-tu été accueilli dans le jour éternel
Ou englouti dans la nuit éternelle ?
Car quand je ferme les yeux, ton visage me revient,
Je t'entends faire un commentaire joyeux –
Je peux te rebâtir dans mon cerveau
Même si tu es parti patrouiller dans le noir.

404

Tu détestais servir dans les tranchés ; rien ne te rendait
Plus fier que les bonnes années qui t'attendaient,
Tu rêvais de rentrer chez toi rejoindre la foule insouciant
De gars qui travaillent, paisibles, avec le Temps de leur côté.
Tout ça c'est fini. Tu as passé les barbelés,
Aucune chance que tu reviennes en rampant ;
Tu en as fini avec la mitrailleuse,
Renversé comme une quille, lors d'un bec sans espoir.

Quelque part j'ai toujours su que tu te ferais buter
Parce que tu tenais tellement à la vie :
Tout était bon pour sauver ta peau,
Quand tu savais tout ce que le monde avait à t'offrir.
Tu te moquais des obus et parlais boutique,
Te tenais à ton sale boulot et le faisait bien,
Avec des « Mon Dieu ! Mais quand finira-t-elle ?
Trois ans... c'est l'enfer si on ne perce pas leur ligne ».

Alors quand ils m'ont dit qu'on t'avait laissé pour mort
Je ne les ai pas crus, sachant que ça devait être vrai.

91 « I think it is the sort of thing that people ought to read because it is so different to the countless elegies that have been done » (Lettre à A.T. Bartholomew, juillet 1917, cité dans Patrick Campbell, *Siegfried Sassoon: A Study of the War Poetry*, London, McFarland, 1999, p. 149).

La semaine d'après, le foutu Tableau d'Honneur disait
 « Blessé et porté disparu » (C'est la chose à faire
 Quand on laisse les gars dans les trous d'obus, promis à une mort lente,
 Avec rien que le ciel vide et des plaies qui font mal,
 Gémissant pour un peu d'eau jusqu'à ce qu'ils sachent
 Que c'est la nuit et qu'il ne sert à rien de veiller!)

Adieu, veille branche! Passe le bonjour à Dieu
 Et dis-Lui que nos politiciens jurent
 Qu'ils ne se rendront pas jusqu'à ce que l'Empire de la Prusse
 Ne soit foulé sous la Botte de l'Angleterre... Tu es là?
 Oui... et la guerre ne finira pas avant deux ans;
 Mais nous avons des tas d'hommes... les larmes m'aveuglent,
 Dans le noir. Allez, salut!
 J'aurais préféré qu'ils te tuent dans un grand grignotage⁹².

- 92 « Well, how are things in Heaven? I wish you'd say, / Because I'd like to know that you're all right. / Tell me, have you found everlasting day, / Or been sucked in by everlasting night? / For when I shut my eyes your face shows plain; / I hear you make some cheery old remark – / I can rebuild you in my brain, / Though you've gone out patrolling in the dark. / You hated tours of trenches; you were proud / Of nothing more than having good years to spend; / Longed to get home and join the careless crowd / Of chaps who work in peace with Time for friend. / That's all washed out now. You're beyond the wire: / No earthly chance can send you crawling back; / You've finished with machine-gun fire – / Knocked over in a hopeless dud-attack. / Somehow I always thought you'd get done in, / Because you were so desperate keen to live: / You were all out to try and save your skin, / Well knowing how much the world had got to give. / You joked at shells and talked the usual “shop” / Stuck to your dirty job and did it fine: / With “Jesus Christ! when *will* it stop? / Three years ... It's hell unless we break their line.” / So when they told me you'd been left for dead / I wouldn't believe them, feeling it *must* be true. / Next week the bloody Roll of Honour said / “Wounded and missing”– (That's the thing to do / When lads are left in shell-holes dying slow, / With nothing but blank sky and wounds that ache, / Moaning for water till they know It's night, and then it's not worth while to wake!) / Good-bye, old lad! Remember me to God, / And tell Him that our politicians swear / They won't give in till Prussian Rule's been trod / Under the Heel of England... Are you there?... / Yes... and the war won't end for at least two years; / But we've got stacks of men... I'm blind with tears, / Staring into the dark. Cheer! / I wish they'd killed you in a decent show. »

L'adjectif indéfini du titre (*any*, « n'importe lequel ») vide la dédicace de sa référence biographique et fait de son objet un être interchangeable. Dans la tradition amorcée par Bion (« Je pleure Adonis ; le bel Adonis est mort / Mort, le bel Adonis⁹³ ! »), donner un nom à l'absent et le répéter, c'est l'immortaliser en l'inscrivant au panthéon poétique. La généralisation entraînée par l'usage de l'indéfini *any* empêche l'incantation du nom, rituel qui fait partie intégrante du travail de deuil selon Peter Sacks : « Le survivant s'appuie sur le nom qui acquiert, à la faveur de la répétition, une sorte de consistance qui lui permet non seulement de faire référence au mort mais aussi, en quelque sorte, de le remplacer⁹⁴ ».

Sassoon choisit donc, dès le titre, de détourner les codes de l'élégie, procédé qu'il prolonge dans le corps du poème en évitant les rites élégiaques conventionnels. L'adresse liminale des premières strophes (une question souvent accusatrice, adressée directement aux dieux ou à l'absent) prend la forme ici d'une salutation entre amis : « Alors, ça roule au Paradis ? ». L'emploi de clichés (« tu tenais tellement à la vie », « grand grignotage ») renforce le ton *beanish*⁹⁵ et artificiellement joyeux du locuteur (« chaps » et « lads », « goodbye old lad ! », « cheer ! », « talk shop », « that's all washed out », « dirty job », « bloody roll », etc.).

La convention du refrain (« Ô pleure Adonis – il est mort ! ») est également bousculée par Sassoon qui offre une variation ironique sur l'exercice de la lamentation élégiaque en employant des formules populaires ou argotiques : la « mort » se traduit ainsi par de multiples variantes, euphémistiques ou brutales : « accueilli dans le jour éternel », « englouti dans la nuit éternelle », « parti patrouiller dans le noir », « passé les barbelés », « fini avec la mitrailleuse », « renversé », « buté », « tué ». La voix du locuteur est tissée d'emprunts aux voix d'autrui (celles du Tommy archétypal, celles de l'état-major), à travers lesquelles le véritable « cri du

93 « Le chant funèbre en l'honneur d'Adonis », dans *Bucoliques grecs II : Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers*, éd. et trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1927, p. 194.

94 Peter Sacks, *The English Elegy*, op. cit., p. 26.

95 Ce « beanish style » dont parle Blunden dans sa préface à *Undertones of War*, qui est l'apanage d'une certaine classe de *public school boys* devenus officiers, qui s'expriment en clichés, faussement joyeux (« jolly » et « cheery »), « une gaieté forcée et déprimante » (« a depressing forced gaiety ») (Blunden, *Undertones*, p. xi).

cœur» du locuteur ne perce qu'à la fin : « Les larmes m'aveuglent ». Le dernier vers du poème est ambigu dans sa formulation puisque le locuteur emploie une formule (« a decent show », qui fait partie de la rhétorique du « bon soldat » tel qu'il est « parlé » par la propagande) utilisée avec ironie par les poètes-combattants : « I wish they'd killed you in a decent show » (« J'aurais préféré qu'ils te tuent dans un grand grignotage »). Le montage des discours à l'œuvre dans le poème de Sassoon peut être mis en rapport avec les propos de Paul Veyne sur l'élégie érotique romaine :

Ces cris de jalousie, de désespoir, qui s'interrompent au bout de deux vers, pour faire place à une voix sentencieuse, à laquelle succède bientôt une allusion de mythologie galante. [...] L'élégie romaine ressemble à un montage de citations et de cris du cœur. Ces changements de ton trop bien contrôlés n'essaient même pas de se faire prendre pour des effusions lyriques; le poète cherche surtout la variété. Il ne se refuse aucun attrait, pas même celui de quelques vers brûlants, à condition que la brûlure reste à sa juste place et que, dans cette mosaïque, elle soit encadrée par d'autres matériaux qui la déréalisent; le mouvement même du poème, très concerté, lui enlève jusqu'à l'apparence d'un épanchement⁹⁶.

Chez Sassoon, le discours élégiaque effectue un retour constant et ironique sur lui-même, qui lui enlève, dans les mots de Veyne, « jusqu'à l'apparence de l'épanchement ». Ce mouvement de dissimulation de l'effusion lyrique est renforcé par le refus d'idéaliser le disparu. Le contrat élégiaque – honorer le défunt par le discours encomiastique – est contourné : Sassoon choisit de passer par une image qui ne glorifie pas la mort de son camarade, renversé comme une quille dans une attaque manquée (un « bec » dans l'argot français des tranchées, « dud » en anglais). Les souvenirs de l'absent sont marqués par le prosaïsme et l'absence d'hyperbole : « Tu te moquais des obus et parlais boutique / Te tenais à ton sale boulot et le faisais bien ». Sassoon évite ainsi les diverses fictions réconfortantes du genre, qui passent souvent par l'usage du *pathetic fallacy* : les cieux restent vides et le poète renonce au trope de la résurrection : « Tout ça c'est fini. Tu as

96 Paul Veyne, *L'Élégie érotique romaine : l'amour, la patrie et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 12.

passé les barbelés / Aucune chance que tu reviennes en rampant»). À la fin du poème (comme le début, encadré par la nuit), c'est l'obscurité qui prime, contrairement à l'image traditionnelle du soleil ou des étoiles⁹⁷ qui signifie la renaissance spirituelle et le renouveau élégiaque : « Les larmes m'aveuglent / Dans le noir ».

« To Any Dead Officer » ne vise pas à honorer le mort ni à reconforter l'élégiste et son lecteur. Sassoon refuse ici de racheter sa perte par un gain poétique et ainsi d'exploiter ou de trahir le mort par une lamentation qui se rapprocherait du discours officiel. La dernière strophe se recentre sur la figure du poète, mais, au lieu de la coda traditionnelle insistant sur les pouvoirs renforcés du créateur, le poète est ici présenté à son moment le plus fragile, impuissant en son aveuglement. On assiste, par ailleurs, à une dislocation formelle progressive du poème, marque d'une violence faite à la forme à la mesure du scandale que le poète dénonce. La fin du texte est marquée par une discontinuité qui bannit l'impression de permanence dans la nature et d'immortalité du sentiment que procure l'élégie conventionnelle. La question adressée au disparu à laquelle le locuteur répond lui-même (« Tu es là ? / Oui... ») signifie l'inanité réflexive de l'élégie qui ne répond qu'à elle-même, en un écho constamment réverbéré : « car chaque élégie fait l'élégie d'une élégie – un poème qui pleure l'amenuisement de la légitimité et de l'efficacité du deuil poétique » pour appliquer à Sassoon la formule de Ramazani sur Geoffrey Hill⁹⁸. Plus qu'une élégie à la mort de l'être aimé, Sassoon livre donc un commentaire ironique et désabusé sur l'entreprise élégiaque qui tourne autour de l'objet du deuil sans jamais s'y investir ni y accéder. Le choix d'une mise en scène moderne de la parole, prise dans une conversation téléphonique à un sens, permet d'insister sur la solitude du locuteur élégiaque confronté à l'absence irrémédiable de l'autre, absence

408

97 Qui s'amenuise avec Hardy (comme le montre la fin de son élégie pour Swinburne, « A Singer Asleep », 1910 : « Je le quitte quand l'éclat du jour décline / Sur les caps, les ravins », « I leave him, while the daylight gleam declines / Upon the capes and chines »), puis est refusée par Owen dans le dernier distique de « Futility » : « Ô, par quelle sottise les rayons du soleil peinent-ils / À percer, en vain, la croûte de la terre ? », « O what made fatuous sunbeams toil / To break earth's soil at all? » (v. 13-14).

98 Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning*, op. cit., p. 8.

que l'écriture poétique ne peut plus pallier. Sans passer comme Sassoon par le biais de l'anti-élégie, c'est la même absence au creux du processus élégiaque auquel Gurney se confronte dans «To His Love».

«To His Love» : l'élégie sabotée d'Ivor Gurney

«To His Love», écrit en juin 1917 et publié en 1918 dans *War's Embers*, est le poème le plus connu d'Ivor Gurney. Comme chez Sassoon, on remarque d'emblée la volonté de ne pas nommer le disparu (doublement indéfini par l'usage du possessif *his* qui obscurcit la référence au poète) et donc de dédier le poème à un anonyme :

Il est parti et tous nos plans
Sont vains désormais.
Nous n'irons plus marcher dans les Cotswolds
Où paissent tranquilles
Les moutons indifférents.

Son corps si vif
N'est plus comme dans ton
Souvenir, quand sur la Severn
Sous le ciel bleu,
Nous passions en bateau.

Tu ne le reconnaîtrais plus...
Mais soit, il est mort avec
Honneur, recouvre-le donc
Des frères violettes
Pourpres des coteaux de la Severn.

Couvre-le, couvre-le vite!
Et avec des grappes épaisses
De fleurs mémoriées –
Cache cette Chose rouge et moite
Qu'il me faut, tant bien que mal, oublier⁹⁹.

99 «He's gone, and all our plans / Are useless indeed. / We'll walk no more on Cotswold / Where the sheep feed / Quietly and take no heed. / His body that was

On note l'ambiguïté de la référence tout au long du poème : le poète évoque tout d'abord le disparu à travers l'usage de la troisième personne (« Il est parti »), puis communique avec lui dans un passé partagé (« Nous passions en bateau »). Enfin, l'adresse au vocatif a beaucoup divisé la critique. Pour résorber l'ambiguïté des pronoms, Damian Hipp fait intervenir une tierce personne, la maîtresse du défunt :

Le titre suggère que le soldat mort a laissé une fiancée en Angleterre : la première strophe lui informe que ni le locuteur (vraisemblablement un ami de jeunesse du défunt), ni elle-même ne retrouveront leur paisible vie pastorale dans le Gloucestershire après la guerre. [...] La complexité du locuteur est révélée dans la seconde strophe où il semble postuler qu'il existe une différence de degrés dans la compréhension de la mort, entre lui et cette femme. [...] Il ordonne à la fiancée de « recouvrir [le soldat] »¹⁰⁰.

410

L'explication de Hipp ne prend pas en compte la possibilité d'un flottement volontaire de référence qui permet au locuteur de se diffracter à travers l'emploi de la troisième (« son amour »), puis de la seconde personne (« couvre-le de fleurs » = « écris-lui une élogie ») dans le poème. Ce dédoublement vocal va dans le sens de la tradition élogiaque dont la division des voix est un héritage de la lamentation antiphonique grecque où l'endeuillé est accompagné d'un chœur.

En effet, Gurney reprend ici minutieusement les conventions de l'élogie pastorale, dans un poème en apparence simple, dénué de complexités ou de tensions formelles, construit sur un rythme homogène (alternance du trimètre et dimètre) et un schéma de rimes (*abcbb*) régulier. « To His Love » se place dans la tradition de la poésie pastorale élogiaque qui déplore la mort de l'être aimé – dès le titre où l'on peut voir une référence au poème de Christopher Marlowe, *The Passionate*

so quick / Is not as you / Knew it, on Severn river / Under the blue / Driving our small boat through. / You would not know him now... / But still he died / Nobly, so cover him over / With violets of pride / Purple from Severn side. / Cover him, cover him soon! / And with thick-set / Masses of memoried flowers — / Hide that red wet / Thing I must somehow forget.»

100 Daniel Hipp, *The Poetry of Shell-Shock: Wartime Trauma and Healing in Wilfred Owen, Ivor Gurney and Siegfried Sassoon*, London, McFarland and Co, 2005.

Shepherd to His Love, et dans le premier vers, une citation du poème de Wilfrid Gibson écrit à la mort de Rupert Brooke : « Il est parti / Je ne comprends pas¹⁰¹ ». Le texte reprend de manière métonymique les tropes de l'élégie pastorale : le paysage bucolique (tout entier contenu dans l'image des moutons et du ciel bleu) et l'offrande consolatrice des fleurs qui fait partie de la cérémonie mortuaire.

La discipline thématique et structurelle qui vise à précipiter la consolation du poète achoppe sur l'image du dernier vers qui déstabilise le mécanisme élégiaque : « Cette Chose rouge et moite / Qu'il me faut, tant bien que mal, oublier » (« That red wet / Thing I must somehow forget »). Tout le poème avance vers cette image finale : dans les couleurs d'abord, qui anticipent l'apparition du rouge dans la gradation chromatique du bleu au violet puis au pourpre (« sous le ciel bleu », « fières violettes », « pourpres des coteaux », la dernière image en particulier évoquant, de manière proleptique, par l'emploi de « side », un flanc blessé). Dans les enjambements ensuite, fréquents dans ce poème court et qui, à chaque fois, empêchent la clôture de la phrase, ouvrent le vers, et créent une tension en changeant insensiblement son sens : que ce soit rhétorique (v.1-2 : passant du zeugme à une absence de figure « He's gone and all our plans / Are useless ») ou tonal (v. 12-13 « But still he died / Nobly », où l'adverbe « nobly », dans son rajout à la ligne, pourrait suggérer une utilisation ironique du terme). Le déséquilibre momentané induit par l'enjambement culmine au dernier vers : « That red wet / Thing ».

Les images compensatoires et consolatrices (le paysage bucolique, les fleurs qui incarnent la séparation entre les vivants et les morts) ne fonctionnent pas pleinement : malgré ces procédés palliatifs, on devine l'anxiété croissante du locuteur, à travers la redondance (sonore et sémantique, « couvre-le, couvre-le vite »), les marques typographiques de l'émotion et de la rupture (points de suspension, exclamation, tiret), la surcharge de l'image qui s'inscrit dans la répétition des phonèmes (« thick-set / Masses of memoried flowers ») : tous insistent sur la nécessité

101 « He is gone / I do not understand » (Wilfrid Gibson, « To the Memory of Rupert Brooke », v. 1-2).

de couvrir quelque chose qui ne doit pas être dit. Couvrir le corps de fleurs est ici une métaphore de l'écriture élégiaque qui contourne, par le biais de l'image, l'évocation directe de la mort. Le propre de l'élégie est de faire un travail de consolation et de commémoration¹⁰², travail que le poète veut dépêcher (« vite! ») en couvrant le corps du défunt de fleurs « mémoriées ». À la dernière strophe, le poète explicite la finalité du discours élégiaque : déplacer le souvenir d'un objet à un autre :

De fleurs mémoriées –
Cache cette Chose rouge et moite
Qu'il me faut, tant bien que mal, oublier.

412 En plaçant la « chose » (qui s'oppose en creux à « ton corps si vif ») en tête de vers et à la fin du poème, le locuteur contrarie le mécanisme compensatoire de l'élégie et empêche tout oubli de la part du locuteur et du lecteur. Cette « chose rouge », qui s'apparente à la blessure mélancolique freudienne « qui fonctionne comme une plaie ouverte¹⁰³ », fait obstacle à la clôture symbolique du poème. Dans un retournement tragique, c'est précisément ce que le poète voulait oublier qui est commémoré à la fin du poème, la « chose » innommable qui reste dans la mémoire. Le dernier vers met en relief la manière dont le discours élégiaque oblitère l'identité du disparu (déjà effacée par l'emploi du « il » non référentiel), le réifie et le déshumanise bien plus qu'il ne le commémore. Le poème de Gurney transforme l'être aimé en Chose (« rouge et moite »), mettant ainsi en scène « l'épreuve du réel comme manque, c'est-à-dire comme dimension radicale du signifiant qui s'éprouve justement dans la rencontre avec la plénitude absente où est située la Chose¹⁰⁴ ». La « Chose », en termes lacaniens, est l'objet absolu du désir, l'objet perdu qui doit continuellement être retrouvé et dont le caractère mythique voue à n'exister pour le locuteur qu'en tant qu'absence et manque. Ce manque central autour duquel s'écrit

102 Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2004, p. 128.

103 Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit. t. XIII, p. 364.

104 Axel Nesme, « L'élégie entre commentaire et métadiscours », art. cit.

le poème, contenu dans le signifiant « Chose », est ce que le poème de Gurney ici pérennise.

L'élégie de Gurney ne correspond donc plus au modèle de l'élégie formulée par Peter Sacks, qui s'inscrit dans la conception freudienne du travail de deuil visant à refermer une blessure psychique spécifique. Comme le souligne Axel Nesme, « cette configuration suppose au deuil une dimension historique : c'est en effet seulement dans la mesure où le moment de la perte s'inscrit dans la diachronie que le travail du deuil reçoit pour horizon son propre dépassement¹⁰⁵ ». Le gommage de la référence biographique chez Gurney, comme chez Sassoon, détache l'élégie de la référence historique et de l'événement spécifique, au bénéfice d'un deuil généralisé que le travail élégiaque ne parvient pas à combler.

De cette manière, l'exercice de l'élégie de guerre, qui ne permet plus de refermer la béance ouverte par la mort, est indissociable de la question du trauma¹⁰⁶ (étymologiquement « blessure », « trouée », image que l'on retrouve dans les « plaies jamais-encore-fermées¹⁰⁷ » de Gurney et les « blessures incurables¹⁰⁸ » d'Owen). L'impossibilité ou le refus de faire le deuil s'intègre à la question plus large du traumatisme de guerre qui a touché les *war poets* à des degrés divers.

105 Voir l'étude de William Carlos Williams et John Donne proposée par Axel Nesme, *ibid.*

106 Pour la définition du trauma, on reprend celle proposée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis dans le *Vocabulaire de la psychanalyse*, qui reprend la brève définition de Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* : « La vésicule vivante est tenue à l'abri des excitations externes par une couche protectrice ou pare-excitations, qui ne laisse passer que des quantités d'excitations tolérables. Cette couche vient-elle à subir une effraction étendue, c'est le traumatisme » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1984, p. 500). La question du trauma a connu un renouveau d'intérêt aux États-Unis à la fin des années 1970 et le début des années 1980, avec le retour du Vietnam des soldats américains. En 1980, l'*American Psychiatric Association* reconnaît officiellement les phénomènes regroupés sous l'acronyme SSPT (syndrome de stress post-traumatique) qui comprend les symptômes liés à ce qu'on appelait auparavant « psychose traumatique du combattant », « *shell-shock* », « *combat stress* » ou « névrose traumatique de guerre » (Cathy Caruth [dir.], *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1995, p. 3). « On distingue la pathologie initiale et éphémère – réactions de stress et des “queues de stress” – de la pathologie différée et séquentielle des “syndromes psycho-traumatiques chroniques” (névrose de guerre et syndromes apparentés) due au trauma » (Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 11).

107 « Never yet healed sores » (Gurney, « Camps », v. 24).

108 « incurable sores » (Owen, « Dulce et Decorum Est », v. 24).

La « neurasthénie de guerre » ou « shell-shock », pour reprendre les termes utilisés à l'époque, affecte les poètes-combattants jusque dans leurs écritures du conflit. C'est lors de leur internement (été 1917) à l'hôpital psychiatrique de Craiglockhart que Wilfred Owen et Siegfried Sassoon font connaissance¹⁰⁹. Sassoon, dans « Repression of War Experience »¹¹⁰, « Survivors » ou, plus longuement dans ses mémoires, Owen dans « Mental Cases », « The Sentry » ou « Dulce et Decorum Est », décrivent les symptômes¹¹¹ personnels et les effets sur la psyché du traumatisme de guerre. Ivor Gurney est hospitalisé pour « deferred shell shock » (« *shell-shock* différé ») en 1922 et ne sortira plus de l'asile jusqu'à sa mort, là où Edmund Blunden, Richard Aldington ou Robert Graves ont souffert de cauchemars ou d'hallucinations récurrentes, trait qu'ils partagent, entre autres, avec l'écrivain T.E. Lawrence. Des études récentes sur les poètes-combattants (en particulier celle de Daniel Hipp ou Robert Hemmings¹¹²) ont choisi d'analyser leurs œuvres à la lumière du trauma, voyant dans l'écriture poétique une forme de thérapie cathartique, « une avenue pour la guérison¹¹³ ».

414

109 Il faut néanmoins noter que Sassoon y est originellement envoyé pour des raisons politiques, après la publication de son pamphlet contre la guerre, *A Soldier's Declaration* (1917). Il est suivi par le psychanalyste et anthropologue W.H.R. Rivers, l'un des premiers à se réclamer des idées de Freud en Angleterre.

110 Qui reprend le titre d'un article de Rivers (mentionné dans « Letter to Robert Graves »).

111 « La blessure secrète que la violence de guerre a infligée à leur psychisme : souvenirs obsédants, visions hallucinées, cauchemars, sursauts, accès d'étrangeté et d'angoisse, sentiment d'insécurité et peur phobique de tout ce qui rappelle la guerre ou la violence, lassitude, impression d'être incompris, irritabilité et tendance au repli sur soi dans des ruminations amères » (Louis Crocq, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, op. cit., p. 10).

112 Daniel Hipp, *The Poetry of Shell-Shock*, op. cit., Robert Hemmings, *Modern Nostalgia: Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War* (2008). Les questions liées au trauma sont aussi mentionnées dans des études plus générales sur le roman moderniste : Wyatt Bonikowski, *Shell-Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in post-World I British Fiction* (2013), Ariela Freedman, *Death, Men and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf* (2003).

113 Daniel Hipp, *The Poetry of Shell Shock*, op. cit., p. 2.

La Grande Guerre a largement contribué aux avancées dans l'étude des névroses traumatiques, commencée par Freud¹¹⁴ dans *Études sur l'hystérie* (1895), puis appliquée en partie au traumatisme de guerre dans *Étude des névroses traumatiques* (1916), *Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre* (1919), et surtout *Au-delà du principe de plaisir* (1920), où Freud rapproche le mécanisme de la névrose de guerre de celui de la mélancolie. À travers l'analyse des cauchemars répétitifs des combattants¹¹⁵, Freud élabore sa théorie du dualisme pulsionnel (pulsion de vie et de mort) et relève la tendance autodestructrice de la psyché du soldat dont la fixation compulsive (compulsion/contrainte de répétition) sur l'épisode traumatique l'empêche de guérir. Dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), Freud revient sur les effets du traumatisme, selon lui de deux sortes, « positifs » ou « négatifs » :

Les premiers font des efforts pour remettre en œuvre le traumatisme, donc pour remémorer l'expérience oubliée, ou, mieux encore, pour la rendre réelle, pour en vivre à nouveau une répétition. [...] On réunit ces efforts sous le nom de *fixations* au traumatisme, et de *contrainte de répétition* [...]. Les réactions négatives tendent au but opposé : à ce qu'aucun élément des traumatismes oubliés ne puisse être remémoré ni répété. Nous pouvons les réunir sous le nom de *réaction de défense*. Leur expression principale est ce qu'on nomme évitements, qui peuvent s'aggraver en devenant des *inhibitions* ou des *phobies*¹¹⁶.

114 Freud n'est pas le seul psychanalyste à s'intéresser au sujet pendant la guerre : Karl Abraham et Sándor Ferenczi proposent une psychanalyse simplifiée pour traiter les symptômes de névrose de guerre (*Sur les névroses de guerre*, avec Sigmund Freud, 1918), comme W.H.R. Rivers (« The Repression of War Experience », 1918, et « Psychiatry and the War », 1919) et Charles Myers (« Contributions to the Study of Shell-Shock », 1916) en Angleterre.

115 « Dans leurs rêves, les malades reproduisent régulièrement la situation traumatique [...]. On constate que chaque accès correspond à un remplacement complet dans cette situation. On dirait que les malades n'en ont pas encore fini avec la situation traumatique, que celle-ci se dresse encore devant eux comme une tâche actuelle, urgente » (Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* [1917], Paris, Payot, 1998, p. 256).

116 Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986, p. 163. Freud reste assez opaque sur la fonction positive de la répétition (qu'il assimile à une tentative de maîtrise auto-thérapeutique). Pour Sándor Ferenczi, la répétition est positive et curative : « La tendance à la répétition dans la névrose traumatique

Reprenant la notion de « contrainte de répétition » développée par Freud, Cathy Caruth interprète la répétition compulsive comme le moyen de faire l'expérience du trauma à retardement : ainsi, l'expérience du trauma ne se ressent que dans la répétition du premier événement dans un second. La temporalité particulière créée par le principe de répétition fait du trauma le mode de la hantise et du revenant, de la stase et de l'enfermement¹¹⁷ : « être traumatisé c'est précisément être possédé par l'image d'un événement¹¹⁸ ».

Les modalités de la hantise sont un principe de l'écriture de guerre. Il ne s'agira pas de fournir une interprétation psychanalytique de la *war poetry* mais de voir en quoi les diverses représentations et poétiques de la hantise peuvent éclairer certains *leitmotive* de la poésie de guerre et participer à la production de son sens. En revenant toujours sur elle-même, la poésie de guerre cherche à cerner l'indicible de l'expérience traumatique, tout en avouant qu'elle ne peut la circonscrire. En termes littéraires, souligne Caruth, la question du trauma est en effet directement liée aux problématiques de l'innommable et de l'irreprésentable :

Le trauma est au fondement du royaume de l'indicible et de l'irreprésentable. Dans ce sens, l'inaccessibilité du trauma évoque toujours le « signifié toujours absent » de la déconstruction et du discours post-structuraliste¹¹⁹.

Dans cet effort de cerner l'irreprésentable, les poèmes gravitent toujours autour d'un signifié qui ne peut jamais être tout à fait capturé par

a aussi par elle-même une fonction utile : elle va conduire le traumatisme à une résolution si possible définitive, meilleure que cela n'avait été possible au cours de l'événement originaire commotionnant » (« Le traumatisme », dans *Journal clinique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2006), que Marc Amfreville interprète en ces termes : « La répétition est un mécanisme d'appropriation tel qu'il peut déboucher sur une véritable remémoration, et donc avoir des conséquences bénéfiques » (*Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 43).

117 Marita Nadal, Monica Calvo (dir.), *Trauma in Contemporary Literature, Narrative and Representation*, New York, Routledge, 2014, p. 3.

118 Cathy Caruth (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 5-6.

119 Marita Nadal, Monica Calvo (dir.), *Trauma in Contemporary Literature, Narrative and Representation*, op. cit., p. 6.

la parole poétique. Loin de précipiter la stase mortifère de l'écriture, la hantise va permettre au poète de guerre de renouveler son langage poétique dans la répétition et la reformulation toujours *différente* de l'expérience.

La guerre fantôme d'Edmund Blunden

Quelle clémence, si je dois vivre et m'animer
Toujours hanté par l'atroce douleur de la guerre
Edmund Blunden, « 11th R. S. R. »¹²⁰

La poésie de guerre est habitée par la figure du revenant : les visages et les voix spectrales des soldats sont omniprésents, dans la lettre du texte chez Sassoon ou dans les cauchemars obsédants d'Owen qui donnent toujours le même visage à l'épisode traumatique. La fin du conflit ne fait qu'augmenter leur nombre : les poètes survivants, hantés par la mort de leurs camarades, consacrent des recueils entiers à leur souvenir (*Picture-Show*, 1920, de Sassoon, par exemple, fait une analogie entre la figure fantomatique du soldat et les silhouettes en noir et blanc du cinéma naissant, lieu s'il en est du spectral). C'est lors de leur retour de la guerre que les poètes se représentent eux-mêmes comme revenants (image développée par Sorley dans « The Revenant » ou Aldington dans « Le Maudit »), figés dans un entre-deux entre le passé et le présent, absents à eux-mêmes, impression décrite par Sassoon en 1920 dans « A Fragment of an Autobiography » : « Je suis un fantôme / Un visage qui bâille dans l'aube d'hiver, sans feu¹²¹ ».

Au-delà du motif thématique, la hantise se prolonge dans les choix formels et les principes de sélection poétique, et particulièrement dans les choix sémantiques opérés par Edmund Blunden, dont une majorité des poèmes de guerre ont été écrits après le conflit (entre 1918 et 1928). Blunden souffre quotidiennement de son état de stress post-

120 « What mercy is it I should live and move / If haunted ever by war's agony? » (Blunden, « 11th R. S. R. », v. 9-10).

121 « I am a ghost; / A face that yawns in fireless, wintry dawn » (Sassoon, « A Fragment of an Autobiography », v. 9-10).

traumatique, qu'il définit en termes de hantise (« le retour littéral d'un événement contre la volonté de celui qu'il hante¹²² », selon Caruth) :

Ils viennent spontanément et quand ils viennent, l'esprit est attiré par eux comme les oiseaux, dit-on, sont enjôlés par l'œil du serpent. Une chanson, un soupir de l'air, une odeur – et voilà l'imprudent fantôme reparti en Flandres¹²³.

418

Interrogé à la fin de sa vie, en 1968, par le *Daily Express*, Blunden revient encore sur cette image : « Depuis 1918, pas un jour, ou une nuit, ne se passe sans que je ne perde le présent et que je vive dans l'histoire de fantômes¹²⁴ ». Le travail de composition poétique de Blunden est en grande partie fondé sur cette « perte du présent » dans la reformulation compulsive du passé. La préface à ses mémoires et poèmes, en 1928, met l'accent sur l'impératif qui pousse le poète à revoir le spectacle du conflit, à refaire le chemin du passé, tel Orphée qui se retourne, malgré tout, vers les enfers : « Impossible de ne plus se retourner [...]. Je dois parcourir ce chemin à nouveau¹²⁵ ». C'est ainsi doublement que le poète va reprendre le chemin du front, d'abord dans la narration des mémoires, puis dans les poèmes situés en annexe. Ces poèmes de guerre, réécriture de textes rédigés au front qui ont, selon le poète, « disparu dans la boue de 1917¹²⁶ », sont à lire comme un palimpseste de ces premiers textes absents. C'est autour de cette absence centrale du texte originel que se construisent les poèmes de guerre de Blunden.

Plus qu'un visage ou qu'une forme humaine, c'est le *lieu* chez Blunden qui est spectral, et qui peut être lu comme la métaphore spatiale de ce texte originel. La majorité des poèmes esquissent ainsi un retour sur les lieux

122 Cathy Caruth (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 5.

123 « They come unbidden and when they will come, the mind is led by them as birds are said to be lured by the serpent's eye. A tune, a breath of sighing air, an odour – and there goes the foolish ghost back to Flanders » (Edmund Blunden, *The Bonadventure: A Random Journal of an Atlantic Holiday*, London, Codben Sanderson, 1922, p. 42).

124 « Since 1918 hardly a day or night has passed without my losing the present and living in the ghost story » (Thomas G. Bowrie Jr., « 'Haunted Ever by War's Agony': Edmund Blunden's *Undertones of War* », *International Journal of Humanities*, 20, 2008, p. 7).

125 « Impossible not to look again [...]. I must go over the road again » (Blunden, *Undertones*, p. xii).

126 William Bliss, « Edmund Blunden's Poetry », *The London Mercury*, 23, 1930, p. 255-232.

du conflit. « Return of the Native », « Flanders Now », « Another Journey from Béthune to Cuinchy », « On Reading that the Rebuilding of Ypres Approached Completion », « The Ancre at Hamel: Afterwards », mettent explicitement le thème du voyage au front au cœur de leur récit, un voyage qui s'apparente, paradoxalement, à un retour chez soi (« Return of the Native »). Les nombreuses évocations des routes désertes¹²⁷ qui ramènent toujours le poète au même endroit, figurent l'image métapoétique du tracé récursif du souvenir et de l'écriture :

Maintenant toutes ces choses que la pensée obscure
Laisse me scruter de leurs yeux fous
Depuis les allées et les rues principales
De l'incident et de la mémoire
Lèvent leur tête blême et me regardent d'un œil sombre¹²⁸.

L'image toute aussi omniprésente de la maison vide ou en ruine, apparentée à la blessure, devient la métaphore spatiale de la béance traumatique :

Ces maisons ruinées ont brûlé leur marque en moi,
Passionné, je cherche toujours leur histoire muette
Et la souche calcinée dit davantage que l'arbre vivant¹²⁹.

Les maisons vidées de leur intérieur mais qui conservent l'apparence de la plénitude, sont à l'image de la maison paradoxalement *unheimlich*, théorisée par Freud. Le sentiment d'inquiétante étrangeté signale le retour d'un refoulé, ici traumatique, que le poète essaie sans cesse de cerner : « je cherche toujours leur histoire muette ». Dans ce paysage, c'est le locuteur lui-même qui finit par prendre la forme du fantôme, du *Doppelgänger* spectral d'« Another Journey » au spectre du dernier poème

127 « Those sad streets of war » (Blunden, « Festubert 1916 », v. 9), « O dizzy road in the moonlight » (« La Quinque Rue », v. 1)

128 « Now everything that shadowy thought / Lets peer with bedlam eyes at me / From alleyways and thoroughfares / Of incident and memory / Lifts a gaunt head, sullenly stares » (Blunden, « In Festubert », v. 1-5).

129 « Those ruined houses seared themselves in me, / Passionate I look for their dumb story still, / And the charred stub outspeaks the living tree » (Blunden, « Festubert, 1916 », v. 14-16).

du recueil, «The Watchers», qui s'ouvre par la première phrase d'*Hamlet* («Qui est là?»). La capacité visionnaire attribuée traditionnellement au poète se transforme en «double vue» spectrale, marque de la hantise :

Tout l'ancien plaisir est maudit
Et redouble le malheur d'aujourd'hui.
Brise-toi cristal, brise-toi, éclate
Et ne me brûle plus de ta seconde vue¹³⁰.

420

Cette «double-vue» est au cœur de la poétique de la hantise développée par Blunden dans ses poèmes de l'immédiat après-guerre. Publiés dans *The Waggoner and Other Poems* (1920) et *The Shepherd and Other Poems of Peace and War* (1922), ils entendent revenir au texte premier de Blunden, les *Pastorals* qu'il publie juste avant son entrée en guerre en 1916. Le poète entend par là «(re)créer un monde», comme l'a souligné F. R. Leavis, reconstruire le refuge symbolique et textuel de la pastorale que la guerre a détruit :

De la vie traditionnelle de la campagne anglaise, particulièrement celle que l'on retrouve dans les souvenirs de l'enfance, M. Blunden créait un monde : un monde où trouver un refuge contre la détresse de l'adulte, et surtout, on peut le deviner, contre le souvenir de la guerre¹³¹.

Ce refuge n'est cependant pas aussi étanche que le suggère Leavis : la trace sémantique du passé fait en effet retour dans ces poèmes pastoraux qui dessinent en abyme un autre lieu spectral, mettant ainsi en danger le «refuge». Le paysage du front de 1916 hante le paysage de l'Angleterre, porosité de l'espace qui laisse apparaître des reliefs là où ils auraient dû être exclus. Dans «The Pike»¹³², c'est le mot *bastions*, avec ses échos de fortifications et de citadelles, qui s'introduit dans le paysage féérique

130 «And all the old delight is cursed / Redoubling present undelight. / Splinter, crystal, splinter and burst / And sear no more with second sight» (Blunden, «In Festubert», v. 17-20).

131 F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry: A Study of the Situation* [1932], Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 54.

132 On pense au poème «Pike» de Ted Hughes (*Lupercal*, 1960) qui révèle la violence sourde de la nature à travers la figure du brochet épiant le poète sous les eaux de l'étang.

qui, sous la musique légère et transparente du ruisseau, recèle d'aspérités cachées. Ce mot fonctionne ici comme le vecteur de l'anamorphose qui signale la transformation du *locus amoenus* en un lieu mortifère, renouvelant le « *Et in arcadia ego* » de la tradition pastorale classique. Le signifiant *pike* désigne le brochet, mais rappelle également l'arme militaire du même nom (une lance, utilisée par l'infanterie). « *The Pike* » reprend par ailleurs la structure d'un poème de guerre de Blunden, « *The Guard's Mistake* », où l'apparition de noms d'armes (« le bundook et la lance », « bundook and spike ») au milieu de la description pastorale, annonce la destruction du refuge et la fin du poème :

La pastorale alentour le poussait à oublier
 [...] C'était presque sacrilège que de ruiner l'harmonie de l'air
 Avec un défilé d'armes conçus pour tuer¹³³.

Dans « *The Midnight Skaters* », le poète décrit une scène de fête rurale (avec en fond les piquets de houblon, signifiant la fin de la moisson) menacée par l'apparition des profondeurs macabres sous l'eau :

Les piquets de houblon dressés en cônes,
 L'étang glacé tapi dans les profondeurs,
 [...] A-t-il d'autre désir que de saisir
 Les insoucians fils et filles de la terre ?
 Sous le parapet de cristal qui les
 Sépare, le piège est tendu¹³⁴.

La surface de l'eau gelée (« le parapet de cristal ») convoque l'image du parapet des tranchées (qui sépare le front du *no man's land*) dans le paysage rural, tandis que le terme *engines* évoque l'armement industriel de la guerre moderne – *engines* signifiant aussi, dans son sens du XVIII^e siècle, le stratagème et le piège. C'est la mort qui attend,

133 « Surrounding pastoral urged him to forget / [...] It seemed a sin to ruin the harmonious air / With the parades of weapons built to kill » (Blunden, « *The Guard's Mistake* », v. 12, 19-20).

134 « The hop-poles stand in cones, / The icy pond lurks under, / [...] What wants he but to catch / Earth's heedless sons and daughters? / With but a crystal parapet / Between, he has his engines set » (Blunden, « *The Midnight Skaters* », v. 1-2, 9-12).

derrière le parapet que les patineurs finissent leur ronde. Ce terme précis d'architecture militaire se glisse dans les nombreuses descriptions de la nature, à l'image de « Changing Moon » où la forme d'un pont convoque le mur des tranchées dans un paysage de marécage, « sur le parapet du pont des marais ». Le retour de l'objet se fait toujours ainsi, par la suggestion d'une forme dans la nature, qui s'offre et se dérobe à la fois. « The Pasture Pond » construit, dans un style proche de celui de John Clare, un paysage humble de chardons et d'oseille. La présence spectrale de la guerre est convoquée par la métaphore qui anthropomorphise les plantes sauvages :

422

Les chardons aux casquettes de laine
 [...] Font la sentinelle à chaque coin
 Et l'oseille rouillée a banni
 Tous les endroits que les chardons ne patrouillent pas¹³⁵.

La suggestion d'une menace, d'une nature qui s'apprête à être envahie, contredit les premiers vers qui expriment l'assurance du locuteur, confiant de son empire sur la nature : « Seul, au bord de l'étang / Tout le paysage m'appartient¹³⁶ ». La description d'un vol d'oiseau dans « I T H R. S. R. », devient le prétexte à la fusion de deux paysages, celui de l'Angleterre et celui des Flandres, évoqué, là encore, par des termes militaires (« parapet », « tourelles », « colonnades »), surgissement vertical dans l'espace horizontal de ces « comtés calmes » :

Ton passé et ton futur sont mon parapet
 Toi qui as vu avant puis après ! Ces comtés calmes,
 Le soleil épris, les vergers tout embrasés,
 Les hirondelles joyeuses autour des flèches,
 Les feux de joie, les tourelles des meules.

 La terre brille comme un joyau dans l'esprit
 Son éclat si vif quand l'autre s'efface

¹³⁵ « Thistles with their caps of wool / Stand sentinel at every coign / And sorrels rusty-red have banned / Each place the thistles left unmanned » (Blunden, « The Pasture Pond » v. 44, 46-48).

¹³⁶ « By the pasture pond alone / I call the landscape all my own » (*ibid.*, v. 1-2).

Et à travers ses veines s'enroulent les souvenirs éternels
Comme cette colonne perdue, le long de ses colonnades¹³⁷.

Dans la dernière strophe, le locuteur suggère que ce lieu spectral, à l'image des mots militaires intrus qui rayonnent au milieu du lexique de la nature, étincelle comme un joyau dans sa mémoire, plus vif encore que le paysage accueillant du présent. L'évocation de l'eau trouble des étangs, ou des flaques en sous-sol, de forêts profondes comme des pyramides, révèle la fascination du poète pour tout ce qui relève du sous-jacent, de l'« undertone » (pour reprendre le titre de ses mémoires). Le monde souterrain, « ces profondeurs où jamais ne perce la lumière », les grottes, les crevasses¹³⁸, qui creusent la nature, prêtent une profondeur spatiale aux paysages de Blunden, qui provoque parfois le vertige du locuteur. L'image thématique de l'abîme est ainsi introduite au cœur de la logique textuelle, où elle répond à la profondeur sémantique. Le texte poétique devient un espace gigogne où s'enchaînent deux temporalités, deux espaces, deux logiques symboliques.

Les images appartenant au passé ont en commun d'évoquer à la fois la menace et le désir de s'en protéger. Les images récurrentes du mur, de l'enceinte, des colonnades, des tourelles, autant de constructions militaires destinées à empêcher la *pénétration* de l'ennemi, s'élèvent comme le symbole d'un mystère inviolable au cœur de l'écriture. Les mots du souvenir « s'enroulent », comme les spirales des colonnes exécutent un trajet circulaire, autour d'un abîme central, d'un gouffre insondable, auquel la poésie de Blunden revient toujours. Ce mouvement circulaire ne signifie pas l'« enfermement » et la « stase », pour reprendre les mots de Marita Nadal, de l'écriture de Blunden mais signe au contraire un renouvellement de l'inspiration poétique. Le thème de la nature

137 « Your past and future are my parapet / You looked before and after! these calm shires / The dotting sun, the orchards all aflame / These joyful flocking swallows round the spires, / Bonfires and turreted stacks. / [...] The land lies like a jewel in the mind, / And featured sharp shall lie when other fades / And through its veins the eternal memories wind / As that lost column down its colonnades » (Blunden, « 11th R. S. R. », v. 16-20, 29-32).

138 « those deeps where light comes never » (Blunden, « The Gods of the Earth Beneath », v. 2).

auquel Blunden consacre toute sa carrière poétique, est enrichi par le jeu de tensions sémantiques et symboliques qui déstabilise désormais ses constructions pastorales. Les espaces lisses, tout en surfaces claires de ses *Pastorals* d'avant-guerre, sont creusés dans *The Waggoner*, et en viennent à dessiner un paysage symbolique au relief accidenté et à l'interprétation incertaine.

Chez Gurney, la hantise du passé dans l'écriture, la répétition et le ressassement deviennent le vecteur d'une intense vitalité poétique.

Ivor Gurney et les mots de la faim

424

Seras-tu poésie ou vérité
Ou de choses passées la fable répétée?
Ivor Gurney, « The Book of the Five Makings »¹³⁹

La biographie d'Ivor Gurney, « poète bizarre, poète fou¹⁴⁰ » selon Patrick Kavanagh, et en particulier l'histoire de ses troubles psychiatriques fonde une grande partie des études critiques qui lui sont dédiées. Que la guerre ait ou n'ait pas été l'épisode traumatique déclencheur pour Gurney, il demeure que les manifestations textuelles du trauma et de la hantise sont nombreuses dans ses poèmes d'après-guerre qui forment la quasi-totalité de sa production poétique. Ces textes écrits entre 1922 et 1925 sont rédigés au présent de 1916 et marqués par la répétition obsessionnelle des mêmes événements, décrite par Gurney en termes de hantise : « Drapés de soleil et d'aise / Nous sommes hantés toujours par les formes de la guerre » ou, plus simplement, d'obsession : « Les pensées des tranchées refusent de partir »¹⁴¹. Le poète habite son passé à travers l'écriture : ses poèmes sont construits autour de glissements sémantiques qui dissolvent les barrières temporelles et géographiques comme dans « New Year's Eve » (1925) :

139 « Shall you be poetry or tell truth, / Or be of past things the tale rehearsed? » (Gurney, « The Book of the Five Makings », v. 1-2).

140 *Collected Poems of Ivor Gurney*, éd. P. J. Kavanagh, Oxford, Oxford UP, 1982, p. 4.

141 « Lapped in sunshine and in ease / We are forever haunted by the shapes of war » (Gurney, « Camps », v. 3-4), « The trench thoughts will not go » (« Riez Bailleul », v. 11).

Aveluy et Saint-Sylvestre, et le temps tendre comme
 S'il poussait des boutons verts. Dans le ciel bas à l'ouest une mince
 Trainée d'orange sur le tard. Des canons, encore un silence de mort.
 Et tout près le bruit de la charrette qui descend la colline¹⁴².

Le jeu sonore du premier vers, qui permet la permutation vocalique et consonantique d'« Aveluy » et « New Year's Eve » autour du pivot central de la coordination, annonce la substitution des deux espaces, l'Angleterre et le front, dans l'esprit du locuteur. L'indétermination temporelle est posée par le choix des repères temporels : la Saint-Sylvestre, moment de transition annuel, s'allie à l'évocation du crépuscule (« trainée d'orange sur le tard »), passage du jour à la nuit. L'absence de verbes et les notations paratactiques prêtent une dimension picturale (renforcée par les taches de couleur, vert, orange) à ce poème qui opère d'abord un rapprochement hypothétique entre le passé et le présent (« le temps tendre comme si »), puis laisse la place à un flou temporel délibéré. L'avant dernier-vers fait explicitement référence aux tranchées (« les canons »), dans un passé qui déteint sur le présent, à travers l'emploi de l'adverbe *still*. L'emploi de l'aspect progressif au dernier vers actualise l'action, superposant à travers le double sémantisme de *limber* – la charrette du paysan et l'équipage transportant l'artillerie – l'image de l'Angleterre rurale et le front. Comme dans nombre d'autres poèmes composés à la même époque, le temps convoqué est celui de l'éternel présent, le « temps spectral¹⁴³ » de Derrida qui représente chez Gurney le présent continu de l'imagination. C'est peut-être pour cette raison que les poèmes d'après-guerre, contrairement aux poèmes écrits de 1915 à 1918, ne sont pas datés, précisément parce qu'ils appartiennent à ce « temps spectral » dénué de référence. On peut voir dans ce présent continu l'une des manifestations du blocage traumatique identifié par Dominick Capra : « La compulsion de répéter les scènes traumatiques est

142 « Aveluy and New Years'Eve, and the times as tender / As if green buds grew. In the low west a slender / Streak of last orange. Guns mostly dead still. / And a noise of limbers near coming down the hill » (Gurney, « New Year's Eve », v. 1-4).

143 « Un moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 17).

bloquée ou fatalement prise dans une boucle mélancolique récurrente¹⁴⁴ ». C'est en effet une boucle que dessine Gurney, en revenant toujours à ce qui a déjà eu lieu, retour infini du passé qui dissimule le cœur énigmatique du traumatisme. Si, chez Blunden, la hantise se manifeste dans le lieu et le paysage, chez Gurney l'impossibilité de circonscrire l'épisode traumatique, le manque central à l'œuvre dans l'écriture, se traduit par la métaphore centrale de la faim inassouvie¹⁴⁵.

Les poèmes de guerre et d'après-guerre sont en effet marqués par l'image obsessionnelle du ventre vide, que ce soit à travers l'évocation des privations quotidiennes dans les tranchées (appelées « paroisse de la famine » – « parish of famine » – dans « Laventie »), désir de nourritures terrestres –

[...] tous les hasards

De la nourriture des tranchées, mais toujours la faim dévorante, limpide,

De pain, cette chose pure, bénie bien au-delà du salut.

Les déceptions de la cantine et le garçon ardent qui brave

Les balles pour un peu de grouse¹⁴⁶

Mais moi, faible, affamé, et voulant seulement une chance

D'aller au front ¹⁴⁷ –

J'ai beaucoup oublié dans la soif de thé¹⁴⁸

– et spirituelles, la faim de la beauté, formulée en termes religieux, proche de la « faim de Dieu » mystique :

¹⁴⁴ Dominick Capra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2014 [2001], p. 21.

¹⁴⁵ L'image de la faim peut paraître surprenante comme métaphore de ce vide dissimulé au cœur de l'expérience traumatique. Cependant, la biographie de Gurney montre que cette construction textuelle repose sur l'expérience : Gurney souffre en effet de *bulimia nervosa* en lien avec le trouble de stress post-traumatique et la psychose dont il souffrait (voir, à ce sujet, Pamela Blevins, *Ivor Gurney and Marion Scott, Song of Pain and Beauty*, London, Boydell and Brewer, 2008, p. 158).

¹⁴⁶ «[...] odds and evens / Of trench food, but the everlasting clean craving / For bread, the pure thing, blessed beyond saving. / Canteen disappointments, and the keen boy braving / Bullets or such for grouse » (Gurney, « Laventie », v. 30-34).

¹⁴⁷ « But I weak, hungry, and willing only for the chance / Of line – » (Gurney, « The Silent One », v. 6-7).

¹⁴⁸ « Forgot much in tea's desire » (Gurney, « Where the Mire », v. 12-14).

Le cœur en paix chante,
Doucement se réjouit,
Seules inassouvies,
La faim de la beauté
Et la soif sacramentelle ¹⁴⁹

Douleur, douleur encore, douleur toujours
Terrible, même pour les plus aguerris, mais pour ceux
Avides de beauté¹⁵⁰

– enfin l'appétit « extrême » comme moteur insatiable de l'écriture poétique, le pendant du labeur (« toil ») :

Qu'attendaient-ils de notre labeur, de notre faim
Extrême – [...]
[...] De la maladie du cœur, l'esprit a écrit
Pour le plaisir, ou pour échapper à la faim¹⁵¹

Dans l'évocation de l'avidité du locuteur, c'est l'expression d'un vide, d'une absence constitutive à l'écriture poétique que Gurney met en scène. La faim physique et spirituelle devient alors une faim de mots, un appétit textuel que le poète tente de satisfaire par la prolifération sémantique, la répétition et l'énumération.

Les poèmes de *Severn and Somme* expriment déjà une faim spirituelle, illustrée par une tendance au ressassement. Fondé sur une nostalgie des origines¹⁵², le ressassement peut être apparenté au « mal d'archive »

149 « The singing heart in peace / Softly rejoices, / Only unsatisfied / With Beauty's hunger / And sacramental thirst » (Gurney, « Communion », v. 11-15).

150 « Pain, pain continual; pain unending; / Hard even to the roughest, but to those / Hungry for beauty » (Gurney, « Pain », v. 1-3)

151 « What did they expect of our toil and extreme / Hunger / – [...] / [...] Out of the heart's sickness the spirit wrote / For delight, or to escape hunger » (Gurney, « What Did They Expect... », v.1-2, 5-6).

152 Blunden parle à cet effet de la « tyrannie » des origines de Gurney : « On peut dire que l'amour invincible de sa région [...] a exercé une forme de tyrannie sur le caractère et la portée de sa poésie » (cité dans Leonard Clark, *Poems of Ivor Gurney, 1890-1937*, London, Chatto and Windus, 1973, p. 15). Chez Gurney, le mal du pays est en effet un mode d'être : « Maisemore » (« How our souls fly homing, homing / Times and times to Maisemore meadows », v. 18-20), « The Fire Kindled » (« God, that I might

théorisé par Derrida : « un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépensible de retour aux origines, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu¹⁵³ ». Cette nostalgie qui fonde l'écriture de *Severn and Somme* (et dont le symbole est peut-être la confusion permanente de l'Angleterre et de la Mère, lieu éminent, s'il en est, du « commencement absolu ») se transforme, après le retour du front, en une nostalgie du front qui devient, comme chez Blunden, le nouveau lieu des origines. Le mal d'archive¹⁵⁴ du poète se mue en désir compulsif d'englober, par l'énumération minutieuse, l'expérience de la guerre :

Cher paradis français
 Ses gens, ses soldats, ses livres, sa musique et son charmant paysage
 J'ai parlé de Daudet dont j'adorais les livres
 De Ronsard, de Molière, d'autres, des *Journaux*,
 De mon amour, de tout cela en triste exil¹⁵⁵.

La bière et l'autre réserve
 De citron, de grenadine, de vin rouge, aussi délicieux sans doute
 Que Dix-neuf cent seize, et les taches rondes sur la table sombre¹⁵⁶.

see / Framilode once again! / Redmarley, all renewed, / Clear shining after rain.
 And Cranham, Cranham trees, And blaze of Autumn hues. / [...] May Hill that Gloster
 dwellers / 'Gainst every sunset see; / And the wide Severn river / *Homing again*
 to the sea. / [...] Dymock in spring: O spring Of home! O daffodils! / These will not let
 me rest, / So hot my heart desires», v. 1-6, 9-12, 15-18).

153 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 142.

154 Que l'on peut aussi associer à Siegfried Sassoon, peu après la guerre, comme le souligne Robert Hemmings : « Même plongé dans les abîmes du “désespoir onirique”, il remarqua une “chose étrange” : le rêve angoissant lui permettait “d’ajouter une pièce très complète à [sa] collection d’expériences de guerre”. Sassoon semble ici s’inspirer de la théorie de Rivers selon laquelle l’inconscient fonctionne comme une réserve d’expériences associées à des réactions instinctives, avec des souvenirs puisés de sources conscientes et inconscientes, avidement recueillis, presque chéris, peut-être mêmes fétichisés, chaque nouvel ajout venant accroître la valeur totale de la “collection” » (*Modern Nostalgia: Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*, Edinburg, Edingbur UP, 2008, p. 44).

155 « Dear French heaven / Her people, her soldiers, her books, music and lovely land, / I spoke of Daudet, whose books I loved / And of Ronsard, Molière, others, the *Journals* / Talking of my love, all in forlorn exile » (Gurney, « Tobacco Plant », v. 21-25).

156 « the beer and the different store / Of citron, grenadine, red wine as surely delectable / As Nineteen Sixteen; with the round stains on the dark table » (Gurney, « Behind the Line », v. 6-8).

La ville elle-même et ses platanes, son air de petite station thermale,
Et le vin, rouge-blanc, le chocolat, le citron, la grenadine,
Qu'on pouvait acheter dans les délicieux cafés¹⁵⁷.

Ses poèmes des années 1923-2195 dessinent un palimpseste du quotidien, en revenant sur les détails de son année passée au front (1916-1917). Les objets (les livres, les cigarettes, les boissons en particulier), les sons, les couleurs, les goûts, se confondent de manière synesthésique avec l'époque remémorée. Les mêmes mots, aux inflexions exotiques pour le poète anglais, reviennent de « Behind the Lines » à « Laventie » : « vin rouge-blanc, grenadine [...] dans les cafés délicieux ». De nombreux poèmes sont ainsi construits sur le principe d'une énumération gratuite qui ne prend son sens que dans le déploiement répété d'objets, la prolifération de sensations et d'idées. L'obsession de la totalité encourage le poète à prolonger la liste de poème en poème. Insatisfait du résultat de « Laventie », Gurney rédige un second poème portant le même titre qui étoffe l'énumération :

De Machonochie, Paxton, Tickler et les Stephens de Gloucester
Fray Bentos, Spiller and Baker ; tous les hasards
De la nourriture des tranchées¹⁵⁸.

Les lettres qu'on écrivait et qu'on recevait là,
Les livres, les gâteaux, les cigarettes, dans une paroisse de famine,
Et l'obus qui a presque émoussé mon rasoir
Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle, et la boue comme de la colle¹⁵⁹.

Dans le second « Laventie », l'énumération compulsive ne cherche plus à créer de liens logiques entre les éléments de la liste : les différentes

157 « The Town itself with plane trees, and small-spa air; / And vin, rouge-blanc, chocolat, citron, grenadine: / One might buy in small delectable cafés there » (Gurney, « Laventie », v. 37-39).

158 « Of Machonochie, Paxton, Tickler and Gloucester's Stephens; / Fray Bentos, Spiller and / Baker, odds and evens / Of trench food » (*ibid.*, v. 29-31).

159 « The letters written there, and received there, / Books, cakes, cigarettes, in a parish of famine / And the shell nearly blunted my razor at shaving; / Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle, and mud like glue » (*ibid.*, v. 10-14).

réalités, abstraites et concrètes, sont mises sur le même plan : « cigarettes [...] et l'obus », « Neuve Chapelle et la boue comme de la colle ». Le poète met l'accent sur le signifiant plutôt que le signifié, créant un discours « plein d'absences et de signes surnourissants », dans les mots de Barthes :

Cette Faim du Mot [...] institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention¹⁶⁰.

430

Que ce soit l'énumération de « Daudet, Ronsard, Molière », « citron, grenadine et vin rouge », « livres, gâteaux, cigarettes », « Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle », les objets du quotidien ou les noms de lieux s'agencent par trois et soulignent, dans ce dépassement de la paire, la tentation d'une parole prolongée à l'infini. Les énumérations de termes rares (souvent des noms propres), de mots longs ou aux sonorités inhabituelles (les noms des différentes marques d'aliments dans « Laventie », « Machonochie », « Fray Bentos »), cherchent à reproduire, dans la rencontre avec le signifiant pur¹⁶¹ le plaisir oral de la nomination. La richesse et l'étrangeté sonore du signifiant étranger (« Tilleloy, Pauquissart, Neuve Chapelle ») emplit la bouche de sonorités aux articulations nouvelles.

Le désir de totalité toujours insatisfait fait de la figure de la répétition le principe moteur des poèmes de Gurney. Annoncée au seuil des poèmes (« Roebecq Again » ou « Roads – those Roads », « Encore Roebecq » ou « Routes – ces routes »), la répétition contribue à « fétichiser » les noms de villes françaises (« Laventie » revient treize fois, « Riez Bailleul » douze fois dans les poèmes rédigés entre 1919 et 1921). Les titres sont dédoublés d'un recueil à l'autre, jouant souvent sur une variation qui tente de préciser la seconde occurrence : « Winter » devient par l'ajout du présentatif « It is Winter », « Toussaints » / « It is Near Toussaints », « Changes » est défini par l'article « The Changes », et ainsi de suite pour « Tobacco » / « Tobacco Plant », « Up There » / « Looking Up There » / « Looking There », « Signallers » / « The Signaller's Vision »

¹⁶⁰ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 45.

¹⁶¹ « Le nom propre est, dans le discours courant, le seul élément du langage à représenter ainsi le signifiant pur » (Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 115).

(« Possessions » / « Possessions », « Schubert » / « Schubert » restent, quant à eux, identiques d'un poème à l'autre).

Comme on a pu le voir avec « Laventie », c'est souvent la matière du poème, dans son intégralité, qui est recyclée et amplifiée d'une version à l'autre : « First Time In » et « First Time In » (qui figurent dans le même recueil, *Rewards of Wonder*) décrivent la première arrivée au front du poète, le souvenir émerveillé d'un concert de chants gallois qui s'élèvent au-dessus des bombardements. Le poète reprend les mêmes images d'un poème à l'autre mais la seconde version se gonfle d'une cinquantaine de vers supplémentaires, passant de dix-sept à soixante-sept vers dans l'énumération. Le doublon « Riez Bailleul/Riez Bailleul », centré sur l'évocation de l'heure du thé dans les tranchées, reprend le même principe d'amplification d'un poème à l'autre (de quatorze à vingt-cinq vers) :

Là, à l'arrière, à réparer des postes de réserve qui donnent
 Sur des champs de chou, et d'autres hommes qui prennent soin, font
 la cuisine
 Entendre l'eau qui bout, et malade de corps et de cœur,
 Trop malade pour quoi que ce soit mais espérant que tout partira¹⁶² –

Riez Bailleul à l'heure bleue du thé
 [...] Maintenant, dans la pensée, des comparaisons
 Sont faites avec l'ici et le maintenant, et l'imagination
 Voit danser sur la porcelaine la lumière du feu,

[...] Tandis que le doux azur et l'émeraude de l'automne
 Rendent la route adorable, une douceur, de teinte,
 De texture lumineuse, s'accroche et là résonne
 Du métal, pour ainsi dire, dans l'air, et à l'appel
 De la nuit tombée, les étoiles pâles du dôme, apparaissent¹⁶³.

162 « Behind the line there mending reserve posts, looking / On the cabbage fields with other men carefully tending cooking / Hearing the boiling; and being sick of body and heart, / To sick for anything but hoping that all might depart —» (Gurney, « Riez Bailleul I », v. 1-4).

163 « Riez Bailleul in blue tea-time / Now, in the thought, comparisions / Go with those here-and-theres and fancy / Sees on the china firelight dancy, / [...] Meanwhile soft

Le premier des deux poèmes est construit sur le contraste entre le présent et le passé. Le locuteur évoque brièvement l'heure du thé dans les tranchées pour ensuite se pencher sur les angoisses du temps présent (« malade de corps et de cœur »). La seconde version de « Riez Bailleul » délaisse le présent dès la première strophe où le locuteur renoue avec le passé en contemplant le jeu de reflets sur la porcelaine de sa tasse. La dimension picturale du second poème est soulignée par le premier vers qui indique la teinte dominante du tableau, le bleu, couleur fréquemment associée au passé heureux chez Gurney¹⁶⁴. Le poème est construit sur une accumulation de détails sensoriels qui captent les variations de teintes et de textures, mélangeant les sons métalliques, les couleurs, et les luminosités (« la lumière du feu », « crépuscule », « étoiles pâles »). Loin de la brève description de la première version qui finit sur l'évocation du ciel gris des Flandres, la version révisée fait de ce souvenir une joie et de cette vision du thé pris au crépuscule un joyau visuel et sonore. Le retour sur le même thème permet au poète de jouer sur la variation des couleurs, des nuances sonores et tonales du poème d'origine, réécriture qui devient le lieu d'un enrichissement sémantique et symbolique.

C'est peut-être parce que le poète considère la poésie comme un pis-aller par rapport à la composition musicale (« un hobby trouvé quand j'en avais besoin [...] mais qui importe peu, à moi qui ai une plus grande et plus belle corde à mon arc¹⁶⁵ ») mais aussi parce qu'il n'arrive à fixer formellement l'image de la beauté¹⁶⁶, qu'il exprime une insatisfaction toujours renouvelée vis-à-vis de sa production poétique. Dans l'un de ses derniers textes, « As They Draw to a Close... », le poète revient sur les défauts formels de ses poèmes, soulignés par la redondance sémantique :

azure, and fall's emerald / Lovely the road makes, a softness clings / Of colour and texture of light; there rings / Metal, as it were, in air; and the called / Of twilight, dim stars of the dome, appear» (Gurney, « Riez Bailleul II », v. 1, 6-8, 16-20).

164 Sur le bleu, voir ci-dessus, p. 119-120.

165 « A hobby found when one was needed [...] that matters little to me who have a larger and finer string to my bow » (Gurney, *WL*, p. 211).

166 « Beauty [...] a half caught thing, a glimpse » (*ibid.*, p. 194).

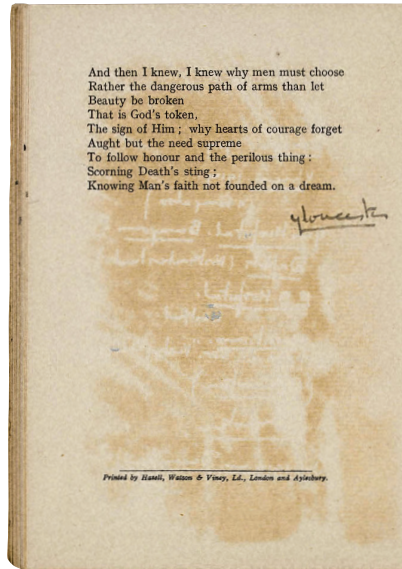
De ce qui sous-tend mes chansons, mes chansons d'avant, comme elles
 tirent sur leur fin je pense
 Aux échecs, grossiers, bruts, à moitié informes (je ne comprenais que
 rarement pourquoi)
 Aux images floues où perce une rare couleur, çà et là montrée dans mes
 pages¹⁶⁷...

De cette impression d'inachèvement formel («à demi informe») naît un
 désir d'amélioration constant allié au besoin compulsif de revenir sur
 le passé. Le poète est ainsi poussé à reprendre et reformuler ses œuvres,
 qu'il transpose parfois en chansons (*Severn Meadows and Other Songs*,
 1917-1922), créant une œuvre polymorphe et composite.

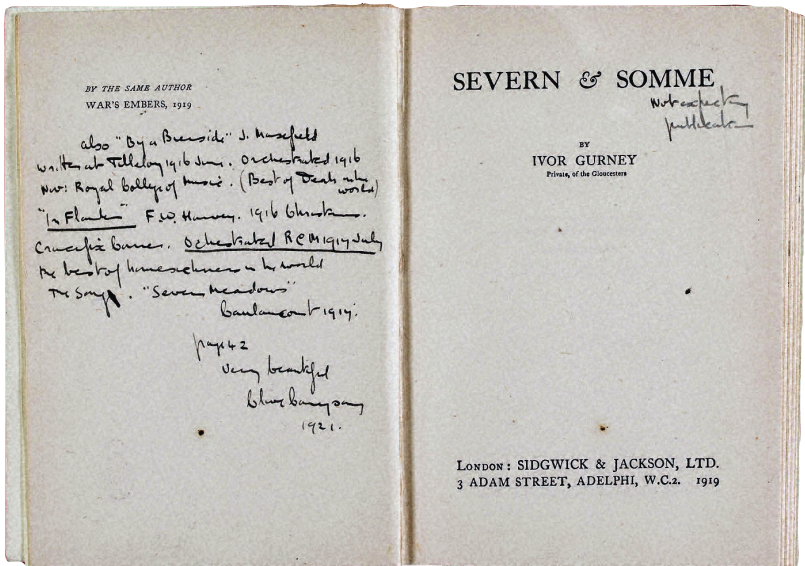
Ses exemplaires personnels de *Severn and Somme* et de *War's Embers*
 conservent la trace d'années passées à réécrire ses poèmes de guerre,
 sans que jamais ces nouvelles versions ne soient publiées. Ses premiers
 poèmes de guerre sont composés à la hâte au front puis envoyés à son
 editrice Marion Scott. Gurney passe sa carrière poétique à revenir sur
 ces premiers textes, qu'il soumet à une réévaluation permanente. Sous le
 papier jauni du poème final de *War's Embers* (second et dernier recueil
 publié de son vivant) se dessine l'empreinte de ces ratures et révisions,
 écrits fantomatiques imprimés sur la page (ill. 1).

De même, son exemplaire de *Severn and Somme* dessine un
 véritable palimpseste, une superposition d'écritures et de voix qui
 indique plusieurs phases de révisions, différées dans le temps. Dès les
 premières pages du recueil, le désir d'amender la première publication
 est manifeste : sous le titre du recueil un commentaire (« not exactly
 publishable », « pas tout à fait prêt à la publication ») veut reconstituer
 l'ouvrage en renvoyant à un temps avant la publication (ill. 2). Sous
 l'indice bibliographique (« By the same author »), le poète inscrit le titre
 et les dates de ses compositions musicales (notamment « By a Bierside »
 et « From Flanders »).

167 « Of what underlies my songs, the precedent songs, as they draw to a close I think, /
 Of failures rough crude half formless (yet I understood rarely why) / Of the blurred
 pictures of rare colour here and there shown on my pages... » (Gurney, « As They Draw
 to a Close... », v. 9-11).

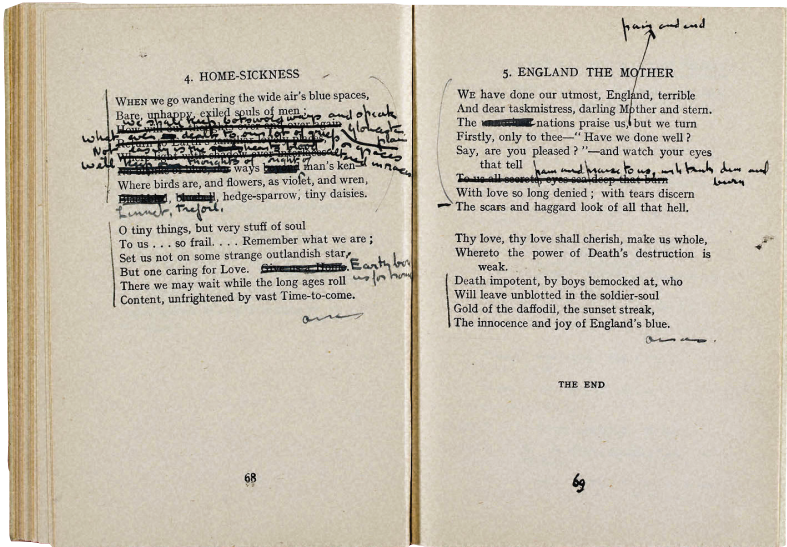


Ill. 1. Dernière page de *War's Embers* (1918) d'Ivor Gurney. Exempleire du poète, portant ses corrections et ajouts en avril 1925 (Gloucester, Gloucester Archives)



Ill. 2. Page de titre de la seconde édition de *Severn and Somme* (1919). Exempleire du poète, annoté et corrigé après 1921 (sans doute avril 1925) (Gloucester, Gloucester Archives)

Le corps du recueil révèle les traces d'un retour répété sur les mêmes poèmes, parfois pour effectuer des remplacements sémantiques minimes : « ivre » (« drunk ») par « rapt » (« ravi ») par exemple dans « Spring Rouen, May 1917 (v. 8). Dans un mouvement de révision et d'amplification, la plupart des poèmes sont augmentés d'une ou deux strophes, comme si la version publiée n'allait pas jusqu'au bout de ses promesses : « Hark, Hark, the Lark » double de volume (deux à quatre strophes), « Time and the Soldier » et « Winter Beauty » passent de quatre à cinq strophes. Les modifications sémantiques et structurelles par rapport au texte d'origine peuvent être importantes : dans « The Fire Kindled », le cœur du poème (strophes 2, 3, 4) se métamorphose dans la révision. La seconde version, inscrite dans la marge de la première, n'a jamais été publiée, peut-être parce que le style paratactique, les inversions et les ellipses, s'écrivent contre la première dont elle se distingue à quasiment tous les vers. La première version est homogène stylistiquement, structurellement et syntaxiquement (rythme et schéma de rime régulier, *abcb*, ponctuation qui assure un découpage régulier des phrases), alors que la ponctuation, les rimes et un vers (v. 8) ont disparu de la seconde. Gurney produit, dans la réécriture, un poème à la texture sonore mais également à la tonalité très différente de celui d'origine. Le premier poème compose un hommage passionné au pays d'enfance : l'éloge des beautés rurales dans la lignée de William Wordsworth (« O Daffodils! », « Ô Jonquilles! »), l'adresse lyrique à la nature (« O Spring », « Ô Printemps »), la récitation du nom des lieux chers (« Cranham, Gloster, Dymock »), se joint à l'expression du sentiment d'amour suggérée par l'évocation de Vénus. Par contraste, le ton de la seconde version est mélancolique, marqué par les sèmes de la menace (« terreur », « effroi »), de la solitude (« le crépuscule solitaire ») et de l'éloignement du monde (« au loin »). C'est la même topographie poétique qui gouverne le poème (des collines au crépuscule), mais, alors que la première version est tournée vers le spectacle de la nature, la seconde dessine un repli vers l'intériorité du poète. Les rimes et le vers absent, l'enjambement strophique, contribuent à fragmenter le tissu textuel du poème. Au lieu de perfectionner, de structurer la première version, la révision, au contraire, déstructure et « in-achève » le poème.



Ill. 3. Seconde édition de *Severn and Somme* (1918) d'Ivor Gurney :
 « Home-sickness » and « England the Mother ». Exemplaire du poète, annoté
 et corrigé après 1921, sans doute en avril 1925 (Gloucester, Gloucester archives)

On retrouve le même effet dans le sonnet « Home-sickness » où ratures et réécritures menacent la lisibilité et l'intégrité du texte (ill. 3). Contrairement au texte original écrit au passé, la réécriture se fait ici au présent, entre les lignes plutôt que dans la marge, superposant deux voix à des moments différents de l'écriture. La double vision de l'auto-palimpseste ne propose ainsi pas de version définitive du texte mais refuse au contraire l'immobilisme sémantique, symbolique et formel de la première version.

Gurney fait ainsi de sa poésie un univers à la fois circulaire et ouvert, où tout n'est qu'écho. L'expression du passé, destiné à être toujours dépassé, est prise dans une réitération infinie qui remet en question la notion même d'œuvre originale. Bien que le tissu textuel du poème se déstructure progressivement (*Rewards of Wonder* sera refusé pour cette raison par Heinemann en 1925), la répétition, génératrice de variation, demeure créatrice, signe de vitalité linguistique et non de stase. L'insatisfaction, cette faim inassouvie qui demeure au centre de la

démarche poétique de Gurney, le stimule à écrire plus de 880 poèmes en quelques années (de 1915 à 1925). L'œuvre de Gurney, relancée en permanence, donne ainsi, sous ses différentes inscriptions, l'impression de ne jamais être terminée, toujours *work in progress*.

Loin du poème de circonstance de la tradition classique, qui fixe l'événement pour qu'il devienne inaltérable dans le discours, ou du poème-anniversaire qui se réapproprie et maîtrise le souvenir tout en fixant son sens, le poème de guerre devient dans ses multiples réécritures et dédoublements, le spectre d'une première version sans cesse retravaillée.

Toute la tension de la poésie de guerre s'incarne dans l'opposition entre l'élan de l'écriture, acte de création vital, et les marques du fragmentaire, du deuil, et de la hantise qui installent la mort et l'absence au cœur du processus poétique. L'écriture pour les *war poets* est la seule résistance possible à la mort, même si c'est pour graviter au autour du néant installé en son cœur. Les deux principes contradictoires que sont la stase et le mouvement, couples antithétiques illustrés par la paronomase « *stirr/still* » (« animé/immobile ») de Rosenberg dans « *In War* », coexistent ainsi dans la *war poetry*.

L'écriture de la Grande Guerre, si elle s'approche de cette manière du « désastre » de Blanchot, ne porte pas cependant en elle le constat de ruine, formulé par le critique après la seconde guerre mondiale dans *L'Écriture du désastre* : « quand tout est dit, ce qui reste est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste¹⁶⁸ ». La « nuit sans astres » (*des-astre*, séparation de l'étoile) qui donne son titre à l'œuvre de Blanchot, n'est pas encore tombée chez les *war poets*, bien qu'elle soit déjà à l'horizon :

Pense donc, Ô poète,
Bientôt il fera nuit¹⁶⁹.

168 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 58.

169 « Think well O singer / Soon comes the night » (Gurney, « The Songs I Had », v. 7-8).

Il n'est pas étonnant en ce sens que l'image du crépuscule soit un *leitmotiv* de la *war poetry*, cet état liminaire entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort qui suggère la menace d'une extinction prochaine de la voix, toujours différée dans l'écriture.

Pour le poète de guerre, *tout n'a pas été dit*, et l'absence au creux du signifié reste un mystère à percer, un reste qui n'est pas « sans reste » pour paraphraser Blanchot : « Ce qui reste à dire je ne le dirai pas », écrit Sassoon, « La guerre est un mystère qui dépasse ma rétrospection¹⁷⁰ ». Le sens, s'il est creusé, parfois éludé, reste une présence possible. En remotivant sans cesse le poème de guerre, les poètes témoignent ainsi de leur foi en l'acte d'écriture qui contient encore la promesse d'un sens (pour Blanchot, écrire est « évidemment sans importance¹⁷¹ »). La tension entre l'impossible de la guerre (« écrire une impossibilité », dans les termes de Gurney) et la foi en les possibles offerts par l'écriture poétique, anime tous les poètes de guerre. Revenant sur la question de l'échec dans la littérature qu'il formule dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot reprend, dans *L'Entretien infini*, la question de l'impossible dans l'écriture poétique :

Arrêtons ce chemin de réflexions : que, par la poésie, nous soyons orientés vers un autre rapport qui ne serait pas de puissance, ni de compréhension, ni même de révélation, rapport avec l'obscur et l'inconnu, il ne faut pas compter sur une simple confrontation de mots pour en recevoir la preuve. Nous pressentons même que le langage, fût-il littéraire, la poésie, fût-elle véritable, n'ont pas pour rôle d'amener à la clarté, à la fermeté d'un nom, ce qui s'affirmerait, informulé, dans ce rapport sans rapport. La poésie n'est pas là pour dire l'impossibilité : elle lui répond seulement, elle dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous : nommant le possible, répondant à l'impossible¹⁷².

170 « What remains to say I leave unsaid / A mystery beyond my retrospection » (« A Footnote on the War », v. 12-13).

171 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 27.

172 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 69.

C'est dans ce sens-là qu'il faut lire la *war poetry*, non pas comme une parole dévoilante qui essaierait toujours « d'amener à la clarté » selon l'impératif de vérité que s'étaient fixé Owen et Sassoon, mais comme un acte créateur qui, en contournant l'abîme, apporte une réponse à l'impossible. Les *war poets* sont revenus à l'écriture de guerre parce qu'ils étaient hantés par leur expérience mais surtout pour ne pas céder à la tentation du silence. Dès lors ils continuent à « nommer le possible » par le biais de l'expression poétique, qui reste pour eux l'aboutissement suprême, la seule signifiante, des virtualités du langage et du réel.

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

