

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.

PREMIÈRE PARTIE

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

Dans un célèbre chapitre de *La Foire aux vanités* (1848) consacré au récit héroïco-comique de la bataille de Waterloo, Thackeray met en scène des guerriers en dentelles contant fleurette, dansant et menant leurs intrigues à proximité du canal de la Sambre que Napoléon I^{er} vient de franchir pour rencontrer l'armée de Wellington. Inconscient du cruel palimpseste tracé par l'histoire militaire européenne, Wilfred Owen décrit, à un siècle de distance mais depuis le même endroit, ses dernières heures dans les crevasses de la bataille de la Sambre, offensive finale des forces alliées au cours de laquelle il mourra le 4 novembre 1918, quelques jours avant l'Armistice. Entre ces deux évocations de la guerre que ne sépare qu'un siècle, l'une ironique et désinvolte, l'autre pathétique et grave, le contraste de ton et de style est à la fois éloquent et symbolique pour le lecteur contemporain habitué à une approche plus violemment critique, voire anti-belliciste, de la guerre. La première guerre mondiale, couramment représentée comme un moment charnière, une crise politique, historique et symbolique sans précédent dans la modernité occidentale, marque en effet, pour beaucoup de ses commentateurs, un point de non-retour dans l'histoire des mentalités : « Jamais plus, cette innocence¹ » écrira, avec une nostalgie dénuée d'ironie, le poète Philip Larkin dans « MCMXIV ». L'histoire littéraire occidentale pense aussi la première guerre mondiale comme un moment de rupture dans les modes de représentation traditionnels, en premier lieu dans l'écriture du conflit. Dans la critique britannique, on oppose ainsi couramment les stratégies rhétoriques de la poésie de guerre du XIX^e siècle à celles de 1914, l'idéalisme romantique de la poésie napoléonienne et victorienne au

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

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

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

ÉMERGENCE D'UN LANGAGE POÉTIQUE DE GUERRE

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

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

LA POÉSIE CONTRE LA POÉSIE : REJETS ET RELECTURES DES MODÈLES

Se construire contre la poésie patriotique et civile

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

De manière plus ou moins approximative, [la date de juillet 1916] marqua un changement dans la nature même de notre existence de simples soldats sur le front ouest. À partir de ce moment-là, la guerre se durcit, devint impitoyable et mécanique et prit une tournure beaucoup plus sinistre. Le massacre à grande échelle des années ultérieures, les bataillons de conscrits bouchant les trous dans chaque rangée de quatre, détruisirent la vie intime et domestique des petits contingents d'hommes³.

130

La bataille de la Somme, qui fit plus d'un million de morts en l'espace de quelques mois (20 000 morts britanniques le premier jour de l'offensive), signe, du moins pour une partie des poètes-combattants, la fin de la croyance victorienne en la « guerre héroïque ». La figure du héros providentiel, l'*aner epiphanes* des historiens et poètes grecs, est détrônée par celle du Soldat inconnu. Ce basculement dans la guerre totale où la mort « mécaniquement reproductible » a perdu « à jamais son "aura" dans la boue des tranchées⁴ », entérine, pour certains des *war poets*, le passage à un nouveau mode d'écriture, loin des premiers enthousiasmes de 1914.

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

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

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

et satirique qui deviendra sa signature, conséquence directe de sa désillusion grandissante vis-à-vis de la conduite politique du conflit. Par contraste, la même année, le président de la *Poetry Society* et professeur de poésie à Oxford, Sir Thomas Herbert Warren, fait l'éloge des « mots confortables⁵ », citant en exemple le « Dulce et Decorum Est » d'Horace, et « The Charge of the Light Brigade » de Tennyson. Couramment véhiculée par les poètes institutionnels de l'arrière et les représentants de la poésie académique, c'est cette définition de la poésie, composée de mots connus et réconfortants, conçue comme un baume moral et esthétique, qui est immédiatement remise en question par Owen au moment de son arrivée au front : « Les spectacles les plus odieux de la terre [...] en poésie nous les appelons les plus glorieux⁶ ». La préface de son recueil, rédigée un an plus tard, est un manifeste contre la pratique de la poésie comme consolation :

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

Il ne parle que de la Guerre.

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

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

La poésie est dans la pitié.

Ces élégies n'apporteront aucune consolation à cette génération.

Peut-être feront-elles à la prochaine. Tout ce qu'un poète peut faire aujourd'hui c'est prévenir. C'est pourquoi le vrai poète se doit d'être sincère⁷.

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

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

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

Le devoir du poète, annonce Owen, est de prévenir de la menace et d'inquiéter, d'affliger, le lecteur et non de le reconforter. La « Poetry » dont il se détourne ici est celle-là même célébrée par Sir Herbert Warren et ses confrères : une poésie de guerre patriotique, écrite, en grande partie, par des civils. Fondée sur un idéal guerrier et un code chevaleresque très éloignés des pratiques de la guerre de masse moderne, elle remet les tirades impérialistes victorienne au goût du jour en y insufflant un nouvel esprit de croisade. L'emploi quasi systématique d'un langage que Paul Fussell qualifie de « féodal⁸ », fondé sur l'usage d'archaïsmes et de métaphores⁹, souvent relevés de l'ajout d'une majuscule (« Gloire », « Mort », « Paix »), trouve son origine dans les romans d'aventures victoriens pour garçons (George Alfred Henty, Henry Rider Haggard) et les poèmes d'inspiration médiévale d'Alfred Tennyson et de William Morris. La tension entre lettres majuscules et minuscules qui parcourt la poésie des combattants est le reflet typographique de la lutte contre la langue abstraite et idéalisante, livrée par les *war poets* à l'endroit de ces « Grands Mots » (« Big Words »), consignés par Owen au « carnet de poésie ».

L'influence de la poésie géorgienne joue un rôle déterminant dans le tournant anti-idéaliste et anti-rhétorique de la poésie des combattants. Dès la publication de la première anthologie de *Georgian Poetry* (1912), par Edward Marsh, se dessine une nouvelle génération de poètes qu'unit leur défiance envers les « vieilles façons¹⁰ » des poètes victoriens investis d'une mission civilisatrice (Alfred Noyes, William Watson, Stephen Phillips ou Henry Newbolt). En 1915, Robert Graves écrit à Edward Marsh : « Je suis encore un adolescent et quand cette guerre ridicule sera finie, j'écrirai le chapitre II, en haut d'une nouvelle feuille [...] à l'aide des autres jeunes poètes géorgiens, j'essaierai d'éradiquer les traces détestables du victorianisme¹¹ ». Encourageant le retour à une

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

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

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

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

« poésie simple » dénuée de rhétorique, la révolte géorgienne¹² se dresse contre une poésie perçue comme anachronique, et dont les tendances moralisatrices et chauvines inspirent dégoût et mépris à la nouvelle génération de poètes : « La croix de Victoria, je ne la veux pas ! N'est-elle pas victorienne ? Pouah¹³ ! », s'écrie Owen.

Ce désir d'épure rapproche les poètes géorgiens des modernistes, unis contre ce qu'Ézra Pound nomme les « littérarismes¹⁴ » victoriens :

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

Myron Simon rappelle cette proximité de pensée entre deux courants que tout semble opposer : « Les géorgiens et les imagistes rejetaient tous les deux le décorum et la solennité victorienne, le langage orné et ampoulé, le sensualisme las¹⁵ ». C'est le désir d'une poésie spontanée, non médiatisée par des images usées, le rêve d'une voix singulière et authentique qui est à l'œuvre dans ce mouvement qui semble revenir, un siècle plus tard, et au milieu de la Grande Guerre, aux préceptes du premier romantisme. La condamnation de la rhétorique victorienne se fait d'autant plus urgente pendant la guerre où le poète rêve de rendre aux mots leur clarté et leur force expressive afin de traduire son expérience inédite. C'est ce rêve de transparence et de sincérité qui pousse Owen à refuser la mission traditionnelle de la poésie :

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

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

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

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

Offrir de la beauté et un soulagement par l'imagination, là où il y a de la brutalité et de la souffrance. Guérir, enrichir, créer des formes visuelles mémorables afin de saisir des réalités terribles : ce sont ces opérations qui ont toujours aidé à définir la mission de la littérature¹⁶.

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

134

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

Pendant sa convalescence (fin 1917-début 1918), Owen se promène dans les rues d'Édimbourg avec des photographies de cadavres prises dans les tranchées, qu'il exhibe aux civils pour confronter le fantasme d'une mort glorieuse à la réalité concrète de l'image¹⁷. C'est une même recherche de monstration et de démythification par l'impact visuel qui sous-tend l'écriture de son poème resté le plus célèbre, « Dulce et Decorum Est ». Sa rencontre avec Sassoon à l'hôpital de Craiglockhart pendant l'été 1917 encourage Owen à purger ses poèmes de tout excès de sensibilité, « une sorte de douceur sirupeuse et sentimentale » qui était, selon le poète plus aguerri, « embarrassante »¹⁸. À partir de poèmes écrits à la manière de Sassoon, Owen adopte un style plus incisif, fondé sur un lexique concret et prosaïque et des tournures syntaxiques simples, sans pour autant abandonner le travail sur la texture sonore de la langue. Les œuvres majeures d'Owen (écrites pendant son *annus mirabilis* d'août 1917 à août 1918) demeurent ainsi dans un entre-deux esthétique,

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

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

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

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

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

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

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

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

C'est le corps brutalisé du soldat, dans toute sa matérialité qui est mis au centre du poème. Au premier plan, l'évocation du cancer, de la corruption symbolique qui envahit le corps du soldat au contact de la guerre, et qui s'oppose aux images de fécondité et de renaissance qui accompagnent couramment les élégies patriotiques. Les manuscrits¹⁹ de « Dulce et Decorum Est » permettent de mettre en valeur le travail sur la langue, les images et le tissu phonique du texte, qui vise à faire coïncider l'intention et la forme. Les vers du premier manuscrit –

136

Et pense à son visage jadis comme un bourgeon
 Frais comme une rose des champs et pur et jeune²⁰

– deviennent au deuxième :

Et pense à sa tête jadis comme un bourgeon
 Frais comme une rose des champs et vif [~~tendu~~/clair/~~propre~~] et jeune²¹

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

Obscène comme le cancer, amère comme la rumination
 Des plaies viles, incurables sur des langues [~~embrassées de péché~~/
~~corrompues~~] innocentes²²

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

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

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

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

Les vers originels, élégiaques dans leur appel à la nostalgie (« Et pense comme jadis ») et l'usage d'un trope idéalisant (le visage du jeune homme comparé à la rose) appartiennent au registre d'une poésie en décalage avec l'écriture réaliste de ce « poème sur le gaz ». Le premier travail de révision se situe donc au niveau de l'image trop consciemment « poétique » : les différents essais d'Owen tentent de dé-sensualiser, de dé-symboliser, l'image du corps du jeune homme. C'est le visage, lieu de la tension érotique²³ chez Owen qui est dépossédé de son pouvoir d'évocation par le terme plus neutre de « tête ». En parallèle, le poète évacue progressivement le symbole de la pureté et de la lumière (« pur », « clair », « propre », enfin « vif »). L'image précieuse « embrassées de péché » (« sin-kissed ») est évacuée au profit de son contraire « innocent », qui joue sur le contraste avec « corrompues ». De l'image centrale enfin, Owen ne conserve que la rime, en inversant là aussi la signification : de « bud » à « cud » le bourgeon frais devient une bouillie ruminée et amère. Le glissement sonore et sémantique est perceptible dans le passage de « a country rose » (« rose des champs ») à « incurable sore » (« plaie incurable »). Gardant le rythme (deux iambes), ainsi que l'occlusive /k/ qui compose la base sonore du poème, Owen métamorphose, par le biais d'une anagramme, le « rose » en « sore », la rose en plaie béante.

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

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

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

Bent double, like old beggars under sacks

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

138

Le heurt des occlusives (« explosives » /b/,/d/,/k/ qui parcourent l'ensemble du poème) et des sifflantes évoquent à la fois le corps meurtri (« knock-kneed ») et les jurons des soldats (« cursed through sludge »). La description hyperréaliste de l'effet du gaz se concentre sur le visage, les poumons et la langue du soldat. La comparaison « Son visage affaissé, comme un diable que le péché écœure » évoque le visage difforme d'une gargouille à la bouche béante, la lèvre pendante, tordue dans un cri. Bien plus que les yeux, c'est toute la zone de la bouche, de la langue, qui provoque l'horreur du poète, comme déjà les aliénés de son poème « Mental Cases ». En travaillant les sonorités de ce passage, Owen fait ressortir les aspérités d'une langue rêche et coupante : les syllabes accentuées sur l'occlusive /k/ (« come, corrupted, cancer, cud, incurable ») évoquent une forme de régurgitation répétée que l'on peut associer à la rumination amère de la rhétorique guerrière. Par le travail sur la (dis)harmonie imitative, tout le poème insiste sur un double mouvement d'étranglement et de régurgitation qu'évoque la présence répété du /g/ guttural : la syntaxe (« confuse, étranglée²⁴ », selon Dominic Hibberd) de la première partie du poème insiste sur l'obstruction, par l'accumulation de parenthèses descriptives qui engorgent le vers. La transformation de l'image étudiée plus haut donne lieu à un changement de rythme :

x / x / x / x / x /

And think how once his face was like a bud

/ x x / x / x / x /

Fresh as a country rose and pure and young

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

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

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

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

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

[...] Dulce et decorum est
Pro patria mori²⁵.

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

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

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

Par cette discordance finale, Owen entend montrer la dissonance entre la réalité de la guerre et la poésie héroïco-patriotique traditionnelle incarnée par Horace. Mais il ne s'agit pas uniquement avec ce poème de « renverser les poncifs et les conventions de la poésie héroïque²⁶ » mais également de montrer que la langue poétique doit accepter, à un certain point, d'être désenchantée, « corrompue » par le poète de guerre pour accéder à la vérité – c'est du moins la conclusion suggérée par la démarche poétique de Wilfred Owen. « Je ne dois pas parler de ceci comme je le pourrais²⁷ », écrit-il au vers 19 de son premier manuscrit (vers ensuite effacé), une obligation morale qui l'encourage à ne pas céder (« comme je le pourrais ») à l'élan de la rhétorique classique ou romantique.

Ce principe de vigilance s'illustre par une révision permanente de la langue chez Owen, un retour toujours critique sur ses premières impulsions poétiques. Le manuscrit de son dernier poème, « Spring Offensive », écrit en septembre 1918, montre Owen plus attentif que jamais aux échos involontaires de la rhétorique héroïque. Bien que l'expérience de la bataille elle-même se prête à l'excès (« Je ne trouve pas d'autre mot pour qualifier mon expérience que celui d'EXTRÊMEMENT²⁸ », écrit-il à sa mère), le poète lutte contre l'écriture instinctive, le retour des mots pesants qui ont acquis la force de l'habitude (« Glorieux, Fièrement, Splendides ») :

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

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

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

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

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

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

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

La correction comme figure poétique

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

J'entends le soupir géant de ces filles puissantes
Barricadant leur amour de branches mortelles
Les branches mortelles – l'arbre mortel de la vie²⁹

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

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

textuel très serré par les redites et les reformulations, l'épanorthose fonctionne par glissements de sens et essaie dans le mouvement récurrent de répétition/variation et la réverbération des échos (v. 28-29), de cerner ou d'approcher un indicible. Chez Rosenberg, la figure de l'épanorthose signifie un renouvellement permanent de l'écriture, mais également une forme d'épuisement de la langue, un bredouillement face à l'inexprimable de la guerre, qui révèle, dans les mots de Roland Barthes, la peur d'un manque ou d'une insuffisance de la langue : « Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c'est en somme une peur : j'ai peur que la machine vienne à s'arrêter³⁰ ».

142

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

Des griffures dans la poussière?
Non, ça me semble trop joli
Oh, bien trop joli.
Les coutures, plutôt, d'une chemise de service
Et nous sommes les petits poux
Qui s'y tortillent pendant une semaine ou deux³¹

Cette figure de style microstructurale laisse voir le premier terme, la seconde ne prenant son sens entier que dans la confrontation avec la première : ainsi, l'analogie liminaire déjà peu laudative est corrigée et amplifiée par la seconde qui insiste sur l'absence de noblesse dans le combat (« les petits poux / Qui s'y tortillent ») et l'inanité de l'action humaine. En montrant le processus métaphorique en train de se faire et de se refaire, le poète utilise la figure de la correction comme un outil ironique mais également

30 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1993 [1984], p. 93.

31 « Scratches in the dirt? / No, that sounds much too nice. / Oh, far too nice. / Seams, rather, of a Greyback Shirt, / And we're the little lice / Wriggling about in them a week or two » (Graves, « Trenches », v. 1-6).

pédagogique : le lecteur est invité à mesurer l'impact de la métaphore (« ça me semble trop joli ») à l'aune d'autres poèmes de guerre.

La première strophe d'« *Insensibility* » d'Owen propose une correction plus complexe : à travers la critique des « bêtises larmoyantes de poètes » (v. 8), c'est à la fois les images poétiques conventionnelles et sa propre métaphore inappropriée du front (« le front se fane », v. 6) qu'Owen corrige en passant de l'association conventionnelle et sentimentale des fleurs à celle, plus cynique, de la brèche à combler (v. 9) :

Le front se fane
 Mais ce sont les troupes qui faiblissent, non les fleurs
 Des bêtises larmoyantes de poètes
 Les hommes, des brèches à combler³².

Par le jeu de la pararime, le poète effectue une substitution sémantique et phonique : le glissement des fricatives, du /f/ et du /l/ (« *flowers* »/« *tearful foolings* »/« *filling* ») ainsi que la permutation des voyelles reproduisent la figure de l'épanorthose au niveau sonore, dans le « bredouillement » de la langue. C'est la mise en scène de l'erreur et de sa correction qui relance le processus poétique, et oblige le poète ainsi que son lecteur à prendre de la distance avec le poème ainsi que la tradition dans laquelle il s'inscrit.

C'est dans ce même sens que fonctionne l'épanorthose dans « *Vlamertingue: Passing the Château* » d'Edmund Blunden, complexifiée par la référence à Keats au premier vers. Le dernier distique du sonnet crée un effet de palinodie, en révoquant l'envolée lyrique du sizain. Comme chez Graves et Owen, on remarque la référence récurrente aux fleurs et aux poux, images oxymoriques centrales dans la poésie de guerre :

Et ses flancs soyeux parés de guirlandes –
 Mais nous venons au sacrifice.
 Doivent-ils avoir des fleurs ceux qui ne sont pas encore partis?
 Peuvent-ils avoir des fleurs ceux qui vivent parmi la mort et les poux³³?

32 « The front line withers / But they are troops who fade, not flowers, / For poet's tearful foolings, / Men, gaps for filling » (Owen, « *Insensibility* », v. 6-9).

33 « "And all her silken flanks with garland drest" – / But we are coming to the sacrifice. / Must those have flowers who are not yet gone West? / May those

En citant un vers d'« Ode on a Grecian Urn » au premier vers, Blunden oppose ici la vision du sacrifice antique à la réalité moderne de la guerre, où la chair à canon remplace la génisse sacrificielle (« Mais nous venons » reprend ainsi « Qui sont ces gens venant au sacrifice? », v. 31 de l'ode de Keats). L'effet bathétique³⁴ produit par les rimes du premier quatrain participe au processus de correction (« sacrifice / lice », « garland drest' / gone west ³⁵»). Dans la volte opérée par le sizain, c'est sur sa propre écriture poétique que le poète revient, à travers l'irruption d'une voix pragmatique qui commente les choix sémantiques du poème (« Mais si tu veux mon avis, mon pote³⁶ »). Le plaisir procuré par la nomenclature des fleurs³⁷ et des couleurs chatoyantes qui leur sont associées (« rose de Damas », « vermillon ») et l'élan lyrique renforcé par les exclamatives, sont brutalement remis en question dans le dernier distique : « Le choix des couleurs n'est vraiment pas juste ». L'usage du modal (« ce rouge aurait dû être plus fade³⁸ »), en écho aux vers 3 et 4, souligne la portée morale de la correction finale. La citation de Keats, dans sa brièveté, est à analyser comme un symbole : c'est toute la vision romantique du monde dont l'unique vers de Keats est la synecdoque et le véhicule, que Blunden revoit dans le contexte de l'écriture de guerre.

have flowers who live with death and lice? » (Blunden, « Vlamertinghe: Passing the Château », v. 1-4, 9-14).

- 34 Bathétique (adj.) formé sur le nom *bathos* du texte de l'essai *Peri Bathous* (1727, « l'art de ramper en poésie » ou l'anti-sublime) du poète Alexander Pope. Indiquant originellement un procédé involontaire de la part d'un poète exécutant des effets de sublime ratés, le procédé bathétique utilisé sciemment (dans la satire, le burlesque, la parodie), se fonde sur l'usage du contraste et de l'anti-climax. Il s'agit de saper l'envolée lyrique en effectuant une transition subite du sublime au ridicule, en alternant sans transition le registres élevé et le registre vulgaire ou comique, les formes poétiques dites nobles (*heroic couplet*, alexandrin, *iambic pentameter*) et les formes poétiques lourdes ou délibérément mal exécutées.
- 35 « sacrifice / poux », « orné de guirlande / passer l'arme à gauche ».
- 36 « But if you ask me mate » (v. 13).
- 37 On entend également ici les échos floraux des premiers romantiques : les « golden daffodils » (« jonquilles dorées ») de William Wordsworth au vers 9 ainsi que la marguerite de Robert Burns (« To a Mountain Daisy »).
- 38 « the choice of colour is scarcely right / this red should have been duller » (Blunden, « Vlamertinghe: Passing the Château », v. 13-14).

Dans les poèmes de Blunden, de Graves ou d'Owen, l'emploi des figures de l'épanorthose, de la correction et de la palinodie, expose aux yeux du lecteur une langue qui se retourne sur et contre elle-même dans l'instant même de l'écriture. « Vlamertingue: Passing the Château » n'est pas le seul poème dans la *war poetry* à faire acte de relecture et de révision d'une poésie antérieure : ainsi l'héritage des poètes romantiques (en particulier Keats et Shelley) qui ont fécondé l'imaginaire et la langue de la *war poetry*, est régulièrement révisé à l'aune de l'expérience de guerre.

On a vu en effet combien le matériau poétique de la *war poetry* est fortement marqué par l'emprunt et l'appropriation de la parole d'autres poètes³⁹. Si les écrits d'avant-guerre, ainsi que ceux des débuts de la guerre se rapprochent de la copie (« Je ne filtre aucun / Des mots de mes maîtres / Et toc⁴⁰! », déclare Owen à propos de Keats), la maturation poétique et la découverte de leurs propres pouvoirs d'expression s'accompagnent d'une relecture et d'une révision, d'une « correction créatrice⁴¹ » pour reprendre le concept de Harold Bloom, de leurs modèles antérieurs. Les fréquentes mises en scène du contraste ironique entre langage ou symboles romantiques et la réalité des tranchées ne sauraient cependant masquer l'ambiguïté du rapport entre *war poets* et poètes romantiques, qui explique les opinions contradictoires exprimées par la critique : « Regardez "Hymne à la jeunesse condamnée", poème que Keats aurait pu écrire s'il était à la tête d'un peloton sur le front ouest⁴² », écrit Samuel Hynes, alors qu'au contraire, Sandra Gilbert estime : « S'il était une incarnation de Keats lors de son départ au front, il s'est bientôt métamorphosé en anti-Keats ou, du moins, en contre-romantique⁴³ ». Le mouvement est en réalité beaucoup plus fluide,

39 Voir ci-dessus, p. 107-114.

40 « I make no filtration / Of words of my betters / So there! » (Owen, « A Rhymed Epistle to E. L. G ». *CP*, p. 29).

41 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford UP, 1997 [1973], p. 30.

42 Samuel Hynes, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London, The Bodley Head, 1999, p. 37.

43 Sandra Gilbert, « Wilfred Owen », dans Santanu Das (dir.), *The Cambridge Companion to Poetry of the First World War*, New York, Cambridge UP, 2013, p. 119.

évolue de poète à poète et à l'intérieur d'une même œuvre : souvent « révisionnistes » et ironiques, les *war poets* ne cherchent cependant pas forcément à dépasser ni à renier ces influences antérieures, mais sont pris dans une dynamique paradoxale d'invocation et d'exorcisme, de reconnaissance et d'indépendance, de rejet et d'acceptation des présences spectrales du romantisme dans leurs œuvres.

« L'angoisse de l'influence » est figurée dans les tensions internes au poème de guerre. C'est très fréquemment par un symbole que la présence romantique est figurée, déplacée, et c'est de ce déplacement que naît l'écart ironique ou tragique. Dans « Returning We Hear the Larks », Rosenberg déplace dans les tranchées l'alouette de Shelley (« Ode to a Skylark »), auquel il emprunte l'image du flot transcendant de musique.

146

La nuit est noire.

Et si nous sommes en vie, nous savons

Quelle terrible menace nous guette.

[...] Mais entends ! Joie – ô joie – étrange joie.

Là ! Les cimes de la nuit résonnent d'alouettes cachées

La musique baigne nos têtes à l'écoute du ciel⁴⁴.

Peut-on ici parler d'ironie (« dévoilant la vacuité des "poétismes" postromantiques⁴⁵ ») ou d'un processus bloomien de distorsion révisionniste ? Le glissement de la langue concise, élémentaire, de la première strophe à la richesse sémantique (renforcée par les tournures poétiques désuètes « Hark ! », « Lo ! ») et sonore (échos assonantiques « heights of night », « ringing », « showering », « listening ») de la troisième strophe, n'opère pas un renversement mais une réappropriation momentanée du langage romantique. Cette joie étrange, quasi oxymorique, ressentie par le locuteur, est le reflet thématique de la

44 « Sombre the night is: / And, though we have our lives, we know / What sinister threat lurks there. / [...] But hark! Joy – joy – strange joy. / Lo! Heights of night ringing with unseen larks: / Music showering on our upturned listening faces » (Rosenberg, « Returning, We Hear the Larks », v. 1-3, 7-9).

45 Edna Longley, « The Great War, History and the English Lyric », dans Vincent Sherry (dir.), *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 200.

jouissance du poète, pris dans l'équilibre précaire entre déplacement et récupération du modèle romantique. La même joie mêlée d'inquiétude face à l'irruption du chant de l'oiseau et, par-là, des inflexions d'un langage romantique dans le poème de guerre, imprègne également « Illusions » de Blunden :

Quand, au-dessus de nous, luisait le crucifix étrange
Et qu'on imaginait une musique, qu'on entendait le chant flûté
Du fier oiseau, s'élever du puit mousseux dans le soupir des vergers⁴⁶.

Là encore, il est difficile de reconnaître une intention ironique dans cette évocation du chant mélodieux de l'oiseau. Le déplacement d'un symbole romantique familier dans l'univers étranger des tranchées provoque un sentiment de joie *unheimlich* chez le poète. Dans les deux cas, l'élan lyrique, particulièrement sensible chez Rosenberg dans la métamorphose soudaine de son style, renaît au contact du symbole poétique romantique. Ainsi, faire figurer le trope romantique n'est pas en soi synonyme de révision ou de relecture ironique. S'il y a « correction », c'est dans la suite du poème qui engage un retour à la « réalité » après l'exaltation romantique : Rosenberg souligne la similarité du chant et de l'obus (« La mort pourrait tomber du ciel / Tout aussi facilement », v. 10), tandis que Blunden révèle, dans les derniers vers, le mensonge du tableau pastoral : « Mais non, ce sont les fantoches de la mort qui flottent aux barbelés / Pour mystifier la lune⁴⁷ ». Le trope romantique, à l'origine du sursaut poétique, est ainsi dans les deux cas associé à l'illusion et au mensonge, si générateur de poésie soit-il.

Si l'on peut lire dans les citations de W.B. Yeats, placées en épigraphe de certains poèmes d'Owen (« The Show », « S.I.W. »), une révision ironique des symboles néo-platoniciens de la poésie du « dernier des romantiques », ce n'est pas le cas des liens, plus ambigus, qu'il entretient

46 « The crucifix hanging over was strangely illumined, / And one imagined music, one ever heard the brave bird / In the sighing orchards flute above the weedy well » (Blunden, « Illusions », v. 4-6).

47 « But O no, no, they're Death's malkins dangling in the wire / For the moon's interpretation » (*ibid.*, v. 14).

avec Shelley et Keats. Son poème « Insensibility »⁴⁸ revient sur la théorie de la sensibilité supérieure de l'artiste qui distingue le poète du reste de l'humanité, développée par Shelley dans *Defence of Poetry* :

On dirait qu'une nature plus divine s'insinue et pénètre à travers la nôtre ; mais ses pas ressemblent à ceux du vent sur la mer, que le calme du matin efface, et dont les traces ne restent que sur le sable ridé qui la pave. Ces conditions d'être ou autres correspondantes sont surtout éprouvées par ceux qui jouissent de la plus délicate sensibilité et de l'imagination la plus étendue ; et l'état d'esprit qu'elles produisent est un état de guerre avec tous les désirs inférieurs⁴⁹.

148 À cette vision romantique du poète qui l'écarte des hommes, Owen oppose l'insensibilité et le cœur « dessiné à petits traits » des soldats, passés par le fer –

Heureux sont ceux qui perdent toute imagination
Ils ont assez à porter avec leurs munitions
[...] Leur cœur reste dessiné à petits traits
Leurs sens dans la brûlante cautérisation de la bataille
Depuis longtemps passés au fer⁵⁰.

– « insensibilité » que le poète doit, paradoxalement, partager s'il veut pouvoir représenter la guerre avec vérité. La posture du poète de guerre suppose en effet un raffinement de la « délicate sensibilité » shelleyenne fondée sur un mouvement d'« interpénétration » qui devient chez Owen

48 Dont l'anaphore centrale « Happy is he... » suggère une reprise parodique du poème de Wordsworth, « Character of the Happy Warrior ».

49 Percy Bysshe Shelley, *Œuvres poétiques complètes*, trad. Félix Rabbe, Paris, Nouvelle Librairie parisienne, 1887, p. 399. « [Poetry] is as it were the interpenetration of a diviner nature through our own; but its footsteps are those of a wind over the sea, which the coming calm erases, and those traces remain only, as on the wrinkled sand that paves it. These and corresponding conditions of being are experienced principally by those of the most delicate sensibility and the most enlarged imagination; and the state of mind produced by them is a war with every base desire » (« Defence of Poetry », dans *The Selected Prose and Poetry of Shelley*, éd. Bruce Woodcock, London, Wordsworth Edition, 1994, p. 657).

50 « Happy are those who lose imagination: / They have enough to carry with ammunition. / [...] Their hearts remain small-drawn. / Their senses in some scorching cautery of battle / Now long since ironed » (Owen, « Insensibility », v. 19-20, 27-29).

une «réciprocité» fondée sur le sentiment de pitié et d'empathie partagé entre le poète et les hommes :

Par choix ils se sont immunisés
Contre la pitié et tout ce qui pleure en l'homme,
Contre la mer et les étoiles désolées,
Tout ce qui pleure quand ils quittent, par milliers, les rives,
Tout ce qui partage
L'éternelle réciprocité des larmes⁵¹.

Plus ironique dans «À Terre», Owen relit l'«Adonaïs» de Shelley à l'aune de l'expérience du combattant : la puissance consolatrice de l'élégie romantique est réduite, à travers un vers indiciel que «le plus bête des tommies» est en mesure de comprendre, à l'expression familière «pushing up daisies» («manger les pissenlits par la racine») :

«Je m'unirai à la nature, aux herbes, aux pierres»
Me dirait Shelley. Shelley serait sidéré :
Le plus bête des Tommies chérit cette idée maintenant,
«Manger les pissenlits», c'est leur credo vous savez⁵².

Le choix du poème «Adonaïs» renvoie à l'une des préoccupations centrales d'Owen : sa filiation et son héritage poétique, sa place dans le canon littéraire. C'est en effet avec cette élégie pastorale que Shelley canonise Keats, lui offre l'immortalité tout en préparant la sienne à travers l'exercice de la «correction créatrice». Dans le sonnet keatsien «Sonnet to my Friend – With an Identity Disc», Owen réfléchit à sa postérité en évoquant le tombeau de Keats dont il envie le calme sous les cyprès (v. 8). Le sizain s'écarte cependant du modèle romantique, préférant l'anonymat du chiffre et la surface rêche de la plaque d'identité, à la «tirade travaillée» (v. 10) de l'inscription funéraire

51 «By choice they made themselves immune / To pity and whatever mourns in man / Before the sea and the hapless stars / Whatever mourns when many leave the shores; / Whatever shares / The eternal reciprocity of tears» (Owen, «Insensibility», v. 54-59).

52 «"I shall be one with nature herb and stone" / Shelley would tell me. Shelley would be stunned: / The dullest tommy hugs that fancy now; / "Pushing up daisies" is their creed you know» (Owen, «À Terre», v. 45-48).

de Keats, critique implicite des excès du langage romantique. Dans « Strange Meeting », auto-élégie prononcée à travers la voix d'un autre combattant, le locuteur-poète revient de même sur ses premières impulsions romantiques, en particulier la quête solitaire de la beauté (« et farouche j'ai chassé / La plus farouche des beautés de ce monde⁵³ »), en pointant du doigt l'inanité de cette mission poétique (« À présent les hommes seront satisfaits de notre ruine⁵⁴ »).

La relecture critique des aspirations, et du rôle du poète romantique, n'atteint cependant pas la langue poétique d'Owen qui demeure tissée d'inflexions keatsiennes. La rupture annoncée vis-à-vis de la posture du poète romantique est toujours en effet contrebalancée par une continuité dans le langage. Le poème « Exposure », qui décrit l'attente des sentinelles par une nuit glacée dans les tranchées, opère ainsi au premier vers une relecture de la fameuse formule de Keats « Mon cœur souffre et une torpeur alanguie peine / Mes sens⁵⁵ » en remplaçant l'image de la sensibilité par celle de l'intellect (« Notre cerveau souffre »). Les multiples échos entre les deux poèmes ouvrent une brèche ironique entre la sensibilité romantique et la sensibilité moderne du *war poet*. De la torpeur keatsienne qui associe la volupté, la douleur et la léthargie en appelant à la dissolution du corps, Owen ne retient que la douleur physique (« Notre cerveau souffre sous le vent glacé qui nous poignarde sans merci⁵⁶ »). Le rossignol de Keats, symbole de poésie, devient le « merle agité » d'Owen – oiseau commun, désigné avec ironie par le verbe « fuss » (« s'agiter, faire des histoires »). Enfin, l'interrogation d'Owen (« Mourrons-nous? », v. 25) appelle la question de la mort, de manière beaucoup plus directe que le soupir final de Keats : « Était-ce un rêve ou une vision ? / La musique a fui – Est-ce que je veille ou je dors⁵⁷? » Si Keats évoque à regret une mort fantasmée (« à moitié

53 « I went hunting wild / After the wildest beauty in the world » (Owen, « Strange Meeting », v. 17-18).

54 « Now men will go content with what we spoiled » (*ibid.*, v. 26).

55 « My heart aches and a drowsy numbness pains / My sense » (Keats, « Ode to a Nightingale », v. 1-2).

56 « Our brains ache in the merciless ice winds that knife us » (Owen, « Exposure », v. 1).

57 « Was it a vision or a dream? / Fled is that music – do I wake or sleep? » (Keats, « Ode to a Nightingale », v. 79-80).

amoureux d'une mort sereine⁵⁸»), Owen finit sur le tableau figé d'une mort réelle, dénuée de sens. Pour autant, malgré cette révision implicite de la posture du poète romantique, la langue elle-même, dans l'attention qu'elle porte aux propriétés sonores du langage et à la densité sensorielle du signe, se place dans la continuité de Keats :

Tassés dans des trous, revenus aux rêves oubliés, les yeux plongent,
abrutis de neige,
Au fond des fossés verdoyants. Et nous somnolons, étourdis de soleil;
Baignés de bourgeons liquides là où s'agite le merle
– Est-ce que nous mourrons?

We cringe in holes, back on forgotten dreams, and stare, snow-dazed
Deep into grassier ditches. So we drowse, sun-dozed,
Littered with blossoms trickling where the blackbird fusses,
– Is it that we are dying⁵⁹?

Le basculement dans le rêve se traduit par une soudaine volupté visuelle et sonore : aux images chatoyantes répondent les réseaux d'assonances et de consonances, soulignés par le jeu de la rime interne et de la pararime (« drowse »/« snow-dazed »/« sun-dozed ») qui produisent un effet d'auto-engendrement des sons. Le jeu euphonique sur la fricative (/l/), les occlusives (/b/, /t/, /d/, /k/) et les sifflantes (/s/, /z/) qui se répondent (« *Littered with blossoms trickling where the blackbird fusses* ») met l'accent sur le caractère matériel et sensuel des signes linguistiques, « le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde⁶⁰ » à l'origine du plaisir textuel. Ainsi, la lecture « révisionniste » d'Owen se porte uniquement sur la posture et la sensibilité du poète romantique, sans cependant qu'il ne re-figure sa relation au « palais fin » de Keats (« Ode sur la mélancolie »).

Cette ambiguïté qui est aussi une contradiction, caractérise la relation d'une partie des *war poets* aux poètes romantiques (en particulier

58 « half in love with easeful death » (*ibid.*, v. 51).

59 « Exposure » (v. 22-30).

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

Owen, Blunden et Rosenberg). Le poème de guerre représente ainsi un lieu de tensions symboliques et linguistiques souvent irrésolues : deux mouvements inverses s'affrontent, l'un cherchant à revoir et à réécrire l'intertexte romantique, l'autre assurant la continuité d'une langue et de ses symboles, déplacés mais revivifiés dans le contexte des tranchées. La recherche d'une voix et d'un *ethos* propre se fait dans cette oscillation entre le rejet d'une posture romantique impossible à tenir dans la guerre et la persistance d'un langage poétique, source de plaisir textuel (dualité incarnée par les propos contradictoires d'Owen sur ses modèles romantiques⁶¹).

152

L'usage fréquent de l'épanorthose et de la correction met en scène une voix poétique hésitant entre deux esthétiques, que l'on pourrait schématiser très sommairement en termes de *creux* et de *plein* (ainsi l'image de la fleur devenue « brèche à combler » dans « Insensibility » d'Owen). Si le tournant de la guerre en 1916 pousse en effet les *war poets* vers une représentation plus réaliste de la guerre, servie par une langue appauvrie en symboles et en texture, un mouvement de résistance se fait sentir dans la recherche, menée en parallèle, d'une profusion verbale et symbolique inspirée de Keats, une intensité assignifiante de la langue. Owen en est l'exemple le plus frappant, dans l'importance qu'il accorde à la richesse, la sensualité, la plénitude des signifiants qui étincellent comme autant de « bijoux nimbés de rouge sombre » (« Exposure »), ou Rosenberg qui recherche, pour opposer à ses « étranges mots blancs », la profusion du « grenier » keatsien dans « August 1914 », la richesse synesthésique d'une langue où se mêlent les sons, les images, les luths et les montagnes (« Daughters of War », v. 46). C'est le propre de la *war poetry* d'être figée entre deux esthétiques et deux attitudes envers le langage poétique, comme le suggère la formule contradictoire d'Owen : « Je ne m'intéresse pas à la poésie ». Cependant, une partie des *war poets* (Sassoon, Blunden et Graves ainsi que,

61 « To perpetuate the language in which Keats and the rest of them wrote » (Owen, *CL*, p. 300) et « What does Keats have to teach me of the rifle and machine-gun drill, how will Shelley show me how to hate, any poet teach me the trajectory of a bullet? » (Conversation avec Harold Owen, cité dans Jon Stallworthy, *Wilfred Owen: A Biography*, Oxford, Oxford UP, 1977, p. 131).

par à-coup, Rosenberg), qui ont eux-mêmes longuement hésité entre ces deux esthétiques, se tournent vers une poétique de la simplicité et de l'unicité, dans l'espoir de dépasser les contradictions au cœur de la langue de la *war poetry*.

POUR UNE POÉSIE SIMPLE

Dans un mouvement qui dépasse le procès de la rhétorique, le rejet de l'éloquence et de l'inflation verbale victorienne, la poésie de guerre de la seconde période (1917-1918) est marquée par un choix de simplicité, guidé par la recherche de l'unicité de la forme et du sens. Ce tournant s'accompagne d'une quête de clarté, indispensable pour une poésie soucieuse de toucher au primordial de l'expérience de guerre, en dépit des difficultés de transmission que cela suppose. De manière générale, l'accessibilité de l'œuvre des *war poets* tient de leur méfiance à l'égard d'un langage sophistiqué et des formes complexes (la remarque de Gurney sur Gerard Manley Hopkins, « à la langue follement précieuse⁶² », est emblématique), qui détournent, selon eux, de l'intensité du sentiment et de l'idée. Derrière la recherche de simplicité stylistique et sémantique, c'est aussi une éthique de langage qui est en jeu ; c'est-à-dire une simplicité selon eux « vertueuse », qui allierait la sincérité, la franchise et l'authenticité à l'intégrité du locuteur, qualités recherchées également par les imagistes : « Quand on ressent et quand on pense avec vérité, notre langue bégaie de simplicité⁶³ », déclare Ezra Pound. La question de la « vérité », qui semble jaillir de la simplicité, est centrale dans la poétique des *war poets* : livrer la vérité ou tout du moins une version sincère des événements (« le vrai poète doit être sincère », insiste Owen dans sa préface) paraît d'autant plus important dans un contexte où le langage courant, manipulé par la presse et la propagande, n'est plus reconnu par les poètes.

62 Gurney, *WL*, p. 99.

63 « When one really feels and thinks, one stammers with simple speech » (*The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, éd. D.D. Paige, New York, New Directions, 1971, p. 49).

Ce sont donc une simplicité et une clarté sans équivoque, en totale adéquation avec l'expérience, qui sont recherchées :

Avec des mots féroces, froids comme les crocs des baïonnettes
Simples comme le fait de tuer ou de prendre sa ration
Clairs comme le bleu matinal, rouges et grotesques comme les bouches
béantes des cadavres en hiver⁶⁴.

154 Ces mots « féroces » prennent les qualités de ce qu'ils décrivent dans l'espoir d'une fusion cratylienne du signifié et du signifiant. Le langage poétique est rêvé comme un langage exempt d'ambiguïtés ou de dissimulation. La nostalgie d'un langage simple (« Jadis, je chantais des choses simples⁶⁵ ») et intègre, qui se rapprocherait de l'essence, se lit dans la critique de la multiplicité et de l'usure (« les millions de sentiments » et « les phrases usées⁶⁶ »), formulée à l'endroit de la poésie contemporaine.

La simplicité n'est pas une donnée immédiate de la *war poetry*, puisque son sujet principal, hétérogène et chaotique, s'y oppose par nature. Alliant le fond à la forme, la simplicité est donc le résultat d'un travail minutieux de dépouillement stylistique et intellectuel. Exprimer avec simplicité une idée ou une émotion nécessite une appréhension particulière du monde qui inquiète un poète comme Rosenberg, qui lutte contre la langue pour formuler une idée complexe dans une forme simple :

La poésie simple : c'est-à-dire une poésie où une pensée riche et complexe trouve sa juste place et son juste ton par rapport à l'idée dominante du poème, de telle sorte qu'elle soit compréhensible et pourtant toujours inaccessible. Je sais que c'est au-delà de mes forces en ce moment, sauf peut-être par bribes, ici et là. J'ai toujours peur d'être creux⁶⁷.

64 « With fierce words, cold as the fangs of bayonets / Simple as the fact that you must kill or go for rations / As clear as the morning blue, as red and grotesque as the open mouths of winter corpses » (Blunden, « On Reading that the Rebuilding of Ypres Approached Completion », v. 18-20).

65 « In other days I sang of simple things » (Leslie Coulson, « From the Somme », v. 1).

66 « Million feelings », « second-hand phrases » (Rosenberg, *SPAL*, p. 154).

67 « Simple poetry – that is where an interesting complexity of thought is kept in tone and right value to the dominating idea so that it is understandable and still ungraspable. I know it is beyond my reach just now, except in bits » (*ibid.*).

Dans la continuité des préceptes de la *Georgian poetry*, un processus de simplification de la syntaxe est perceptible dès 1915 chez Graves ou Sorley, vers 1917 pour les autres *war poets* : d'une grammaire affectée, maniant les inversions et les formules archaïsantes (« thee, thine⁶⁸ »), on passe à des constructions plus proches de l'anglais courant, comme c'est le cas dans le domaine lexical. Graves conseille à Sassoon en 1916 d'« utiliser des mots communs et simples [et] et de faire en sorte que les mots ternes fassent le travail des mots colorés⁶⁹ ». Passer des mots « colorés » aux mots simples, voire fades, implique une réduction de la richesse sonore et symbolique habituellement associée à certains mots. C'est ce passage du « coloré » au terne que met en scène Blunden dans « Vlamertinghe: Passing the Château » : « Quel rose! Quel vermillon! / Mais si tu veux mon avis, mon pote, ce choix de couleur / N'est pas juste; ce rouge devrait être plus terne⁷⁰ ».

« Poèmes-comptines » : une simplicité enfantine

Chez Graves, l'« aplanissement » de la langue se fait par le biais d'un retour au monde de l'enfance, associé depuis le romantisme à la sincérité et à l'authenticité, à la plénitude d'un langage premier. Il y a là une volonté de revenir à une langue originelle et familière, innocente dans sa simplicité :

Le champ tout entier puait tellement;
On a senti d'abord le pauvre chien
Son horrible ventre enflé
Semblait sur le point de crever⁷¹.

68 « The discarding of archaic diction such as “thee” and “thou” and “floweret” and “whene'er” and poetical constructions such as “winter drear” and “host on armèd host” and of the compositives generally » (Laura Riding Jackson, Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Manchester, Carcanet Press, 2002 [1927], p. 57).

69 « to use common and simple words [and] make the plain words do the work of coloured ones » (Graves, *IBI*, p. 83).

70 « [...] such damask! Such vermillion! / But if you ask me mate, the choice of colour / Is scarcely right; this red should have been duller » (Blunden, « Passing the Château », v. 12-14).

71 « The whole field was so smelly; / We smelt the poor dog first: / His horrid swollen belly / Looked just like going to burst » (Graves, « The First Funeral », v. 1-4, 13-16).

La langue puérile (« smelly », « belly ») des « Nursery Memories » peut déstabiliser le lecteur par son ingénuité parfois forcée mais elle marque une première étape dans la simplification du langage poétique effectuée par les poètes de guerre. Celle-ci s'accompagne d'un effort de réduction et d'unification spatiale des poèmes face aux formes longues de la poésie narrative ou discursive : plus de la moitié des poèmes de guerre ne dépassent pas les quatre quatrains (qui tombent sous la désignation de *short lyric*). La concision de la forme comme de la langue est travaillée en vue du jaillissement clair de l'idée, l'effet du poème devant être unique et immédiat : Sassoon compare l'épigramme à un « coup de poing⁷² » pour décrire l'intensité et la violence de son impact, souvent visuel. Dans « Suicide in the Trenches », Sassoon utilise le moule épigrammatique (« un véhicule pour le commentaire naïf et ironique⁷³ ») pour sa concentration et sa force, mais également pour l'unicité de sens qu'elle permet :

Je connaissais un bon gars, un simple soldat,
 Qui souriait à la vie pour un rien.
 [...] Il se brûla la cervelle
 Personne ne parla jamais plus de lui⁷⁴.

Dans *On Poetry* (1939), Sassoon résume ses préceptes poétiques par ces quelques traits : « la puissance et la franchise, une pensée contrainte qui élimine le superflu, l'amplitude et l'intensité qui fonctionne par transformation de la perception⁷⁵ ». « Suicide in the Trenches », au titre explicite, élimine de cette manière l'inessentiel : l'histoire de ce « simple garçon soldat » est évoquée sans détails, avec une syntaxe basique, mise en valeur par un lexique monosyllabique. L'emploi du distique et du tétramètre iambique régulier opère un rapprochement

72 « a knock-out blow » (Sassoon, *SJ*, p. 29).

73 « a vehicle for candid and ironic comment » (*ibid.*, p. 19).

74 « I knew a simple soldier boy / Who grinned at life in empty joy / [...] He put a bullet through his brain / No one ever spoke of him again » (Sassoon, « Suicide in the Trenches », v. 1-2, 7-8).

75 « Strength and directness, [...] contrived thought, eliminat[ing] the inessential, [...] breadth and intensity by transmuted perception » (Sassoon, *On Poetry*, Bristol, University of Bristol Press, 1939, p. 25).

phonique et rythmique avec le *nursery rhyme*. La langue réduite à sa plus simple expression permet à Sassoon d'affecter une neutralité de ton qui maximise l'effet du distique final (« Personne ne parla jamais plus de lui »). Le poète utilise fréquemment le rythme du *nursery rhyme* pour mettre en tension le fond tragique et la forme ludique, mais aussi, inversement, pour évoquer avec une clarté volontairement enfantine, un sentiment aussi complexe que la colère ou la douleur, le renoncement :

Passent les mois et les semaines et les jours
Et mes soldats tombent enfin.
Des mois et des semaines et des jours
Leurs façons doivent être les miennes⁷⁶.

Le rythme de la comptine, évoqué ici par la reprise du vers 1 en refrain au vers 3, et la régularité du battement iambique, permettent d'unir le fond et la forme : la gradation répétée de « mois, semaines et jours » et les effets de miroir syntaxique (« their ways must be my ways ») évoquent le cycle du temps, dans lequel l'avenir n'est jamais que l'évolution du même. La structure close (qui se répercute au niveau sonore dans la rime interne et externe de « days/days/ways/ways ») du quatrain exprime l'idée d'une inéluctabilité du destin qui pousse le poète à accepter, avec soulagement, la mort de ses camarades et la sienne. L'idée d'un retour sans fin du même est repris dans « In Barracks ». Ici encore, le principe de circularité thématique et rythmique lisse les angles : tout revient toujours à l'identique dans un système poétique qui encourage une circularité tautologique de l'idée. L'absence de détails et de nouveauté fait ressortir l'idée de manière limpide et suggère qu'il n'y a pas à chercher de signification sous la simplicité de surface, que l'absence d'ambiguïté rend inutile l'exercice d'explication. Les aspérités, les contradictions, voire la nuance, semblent s'effacer derrière le rêve d'une poésie immédiatement accessible, simple comme une comptine :

On m'a jeté un sort
Que je ne tairai pas

76 « Months and weeks and days go past / And my soldiers fall at last. / Months and weeks and days / Their ways must be my ways » (Sassoon, « Reward », v. 1-4).

Et toutes les plaies de mon cœur sont rouges
Car je les ai vus mourir⁷⁷.

J'étais debout avec les Morts, si seuls, si calmes
Dans l'aube grise, j'étais debout avec les morts
Et mon cœur lent a dit « tu dois tuer, tu dois tuer »
Soldat, soldat, le matin est rouge⁷⁸.

158

Le propos des deux poèmes est réduit à un élément thématique – le poète, ému par le spectacle de la mort de ses camarades, est poussé à l'action – mis en valeur par une émotion unique, la colère. La reprise de l'image (« mes plaies [...] sont rouge / le matin est rouge ») dans les deux textes trahit une absence volontaire de recherche métaphorique et sonore (reprise de la rime d'un texte à l'autre « said / red », « dead / said / red »). « I Stood with the Dead... » est composé sur une suite d'oppositions (« aube / matin », « gris / rouge ») et de répétitions : l'épanalepse et l'antiépiphore (« debout avec les morts ») imitent le bégaiement de l'émotion et en soulignent l'intensité. S'efforçant d'être littérale à travers le retour tautologique des propositions, la simplicité de la langue invite ainsi le lecteur à prendre le poème au mot. Dans les deux cas, la clarté syntaxique et sémantique contribue à l'effet de sincérité : c'est le « cri du cœur » véritable (« mon cœur / mon cœur lent ») que l'on doit entendre ici, à travers l'usage du modal (« shall », « must ») qui insiste sur la présence du locuteur dans son énoncé. La clarté, l'unicité de forme et de fond, ont chez Sassoon un but didactique plutôt qu'esthétique : le poète refuse dans ses poèmes de dénonciation, tournés vers un seul but, une complexité stylistique qui forcerait le lecteur à s'arrêter sur le langage au détriment du message. Sa méfiance pour la métaphore (« J'ai toujours instinctivement évité d'utiliser les métaphores sauf quand

77 « A curse is on my head, / That shall not be unsaid, / And the wounds in my heart are red, / For I have watched them die » (Sassoon, « To the Warmongers », v. 17-20).

78 « I stood with the Dead, so forsaken and still / When dawn was grey I stood with the dead / And my slow heart said, "you must kill, you must kill: / Soldier, soldier, morning is red" » (Sassoon, « I Stood with the Dead... », v. 1-4).

elles me venaient naturellement⁷⁹») contribue au dénuement de son style poétique :

De la magie? Mais quel rapport avec toi?

La magie n'existe pas! Le sang est rouge et le ciel est bleu⁸⁰.

Certains de ses poèmes, où la simplicité sémantique et symbolique se confond avec une certaine fadeur des mots « frappants par leur remarquable absence de frappe⁸¹ », s'approchent ainsi, du propre aveu du poète, du *doggerel* ou vers de mirliton⁸².

Sincère et naïve

Contrairement à Sassoon, la simplicité n'a pas une valeur didactique ou politique chez Ivor Gurney, mais est toute entière tournée vers la suggestion de la sincérité du locuteur, la recherche d'une langue sans apprêt dénotant une correspondance entre le poème et l'intention de son auteur, une sensibilité sans contradictions. Ses correspondances révèlent que la sincérité du sentiment et son mode d'expression dans l'écriture préoccupent le poète qui souligne les contradictions de la poésie de Rupert Brooke :

Mais comment écrire des poèmes comme « Si je venais à mourir » [« If I should die »] dans mon état d'esprit actuel? (De plus, je ne suis pas convaincu que les poètes croient toujours ce qu'ils écrivent. [...] Très souvent les poètes écrivent ce qu'ils veulent croire, ce qu'ils

79 « I have always instinctively avoided the use of metaphors except when they came uncalled-for » (Sassoon, *CM*, p. 112).

80 « Magic? What's magic got to do with you? / There's no such thing! Blood's red and skies are blue » (Sassoon, « Conscripts », v. 5-6).

81 « Il n'y a pas dans un texte de mots ou de phrases plus stylistiques que d'autres ; il y a sans doute des moments plus "frappants" (le déclic spitzérien), qui bien entendu ne sont pas les mêmes pour tous, mais les autres sont a contrario frappants par leur remarquable absence de frappe, car la notion de contraste, ou d'écart, est éminemment réversible » (Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 135).

82 « A jaunty scrap of doggerel versified from a rough note in my diary » (Sassoon, *SI*, p. 17).

désirent devenir, comme on souhaite être fort ou vertueux quand on ne l'est pas)⁸³.

C'est presque sans ironie qu'il accueille la publication de certains poètes géorgiens mineurs dans la *Poetry Review*; « une revue qui s'intéresse à la poésie faible mais sincère. La poésie locale, la poésie locale, là est notre salut et plus on en écrit, mieux ce sera⁸⁴ ». Son goût pour la poésie « locale » géorgienne s'incarne dans la figure de W.H. Davies admiré pour la simplicité de son écriture et la naïveté fascinante d'une sensibilité moderne, dénuée d'ironie ou de contradictions. À l'instar de Davies et des poètes géorgiens, l'écriture de la simplicité chez Gurney se fonde sur le retour au mode pastoral et à l'expression chantée, qui suggère une harmonie première entre le poète et le monde, le poète et sa langue. La simplicité formelle se fait l'écho d'une sensibilité empreinte d'humilité, qui s'exprime à travers un tremblement toujours renouvelé face à la beauté du monde et l'émergence du chant :

160

Mon cœur n'ose à peine
Trembler pour les feuilles joyeuses qui dérivent et tonnent sous les
étoiles de janvier⁸⁵

Cette modestie dans l'expression lyrique imprègne tout un pan de sa poétique, fondée sur une esthétique du *presque* et du *proche*, conjugée à l'expression d'un culte de la beauté, empreint d'humilité :

Ô que ces jours de souffrance
Qui semblent vains
Refleurissent un jour quelque part.
[...]

83 « But how to write such poems as « If I should die » in this mood? (Also I am not convinced that poets believe what they write always. [...] So often poets write of what they wish to believe, wish to become, as one prays for strength and virtue not yet obtained) » (Gurney, *WL*, p. 178).

84 « a magazine devoted to the interests of weak but sincere verse. Local poetry, local poetry is Salvation, and the more written the better » (*ibid.*, p. 158).

85 « Hardly my heart dares / Tremble for glad leaf-drifts thundering under January's stars » (Gurney, « Memory », v. 9-10)

Un cœur plus simple
Aurait vu avec clarté la beauté
Quand je ne vois nul signe
De Toi, mais seulement ma peur⁸⁶.

C'est la simplicité d'un cœur (« a simpler heart ») sans conflit, aspirant à fuir les complications de la guerre, qui assure un émerveillement constant devant la beauté de la nature et ainsi le renouveau du souffle lyrique (« reflourissent »). La syntaxe concise et simple de Gurney qui parfois se fragmente dans l'émotion évoque l'expressivité non oratoire, l'intensité des psaumes. Le poète lutte contre le doute et la confusion⁸⁷ qui l'envahissent pendant la guerre, à travers l'élaboration de ces mélodies qui se veulent simples et harmonieuses. L'affinité entre la poésie et le chant est confirmée par des allusions constantes à la chanson, aux rythmes et aux formes musicales. Du tremblement de la « chanson infime » naissent des chansons naïves, qui expriment, le temps de quelques strophes, la douleur du poète qui s'allie à joie d'écrire (« The Songs I Had », « Song », « Song at Morning », « Requiem », « Carol ») :

Avec ma peine
J'ai fait ces chansons,
Avec ma peine⁸⁸

Le chant permet à Gurney de renouer avec une musique simple qui place l'élan lyrique au cœur de la strophe (« j'ai fait ces chansons »). Des formes répétitives, dont la fonction principale est le retour et la circularité musicale, trouvent leur place dans *Severn and Somme*. « Carol » célèbre le jour de Noël dans les tranchées et le bonheur simple de chanter. Le mélange macaronique de l'anglais et du latin liturgique, conventionnel dans les *carols*, les répétitions et les réverbérations sonores se referment

86 « A simpler heart than mine / Might have seen beauty clear / When I could see no sign / Of Thee, but only fear » (Gurney, « Song of Pain and Beauty », v. 1-3).

87 L'angoisse, l'horreur et la dépression guettent en effet Gurney tout au long de la guerre, et trouvent leurs reflets thématiques dans un grand nombre de ses poèmes.

88 « Out of my sorrow / Have I made these songs, / Out of my sorrow » (Gurney, « Song and Pain », v. 1-3).

autour de la voix poétique qui invite à la ronde (« prenez-vous la main et chantez un rondeau »), en s'inscrivant en demi-cercle sur la page. Mais la présence de la guerre, toujours suggérée par contraste dans « Song of Pain and Beauty » ou « Spring, Rouen, 1917 », s'élève aussi souvent comme un obstacle au chant. Ainsi les rythmes heureux de la chanson simple laissent la place à l'expression du sentiment de la mélancolie, de la peine et de l'horreur, tandis que les refrains et les répétitions musicales disparaissent des recueils ultérieurs. La simplicité du verbe poétique ne réside plus dans son adéquation avec le chant, mais dans l'usage d'une langue ordinaire sans ornement, ainsi que l'unicité de l'émotion exprimée sans aucune indécision en l'espace bref d'une strophe :

162

C'est en moi horreur sur horreur
 Et j'ai peur soudain
 De l'orage qui m'assourdit et me chahute
 Et fait rage si terriblement près⁸⁹.

Les hautes collines sont pleines d'amertume
 Maintenant qu'elles ne sont plus connues,
 Et leur souvenir, une piètre consolation
 Pour l'âme partie sans espoir⁹⁰.

La simplicité de Gurney réside, comme chez Sassoon, dans la brièveté des constructions, le dépouillement des ensembles grammaticaux : l'usage fréquent des auxiliaires et des verbes *avoir* et *être*, essentialise le propos et concentre son intensité : « there is a chill fear », « the high hills have a bitterness ». L'impression de sincérité naît chez Gurney de cette concentration de l'émotion qui favorise la fusion du poète et de son sujet, marque de la « naïveté profonde », selon Schiller. Une impression d'impersonnalité et de transparence de la parole poétique jaillit de la simplicité des mots et des sentiments énoncés sans ambiguïté, sans pour

89 « Horror follows horror within me / There is a chill fear / Of the storm that does deafen and din me / And rage horribly near » (Gurney, « Poem », v. 1-4)

90 « The high hills have a bitterness / Now they are not known / And memory is poor enough consolation / For the soul hopeless gone » (Gurney, « The High Hills... », v. 1-4).

autant que le poème ne perde de sa profondeur signifiante. Ce rêve d'une fusion de la voix du poète et de son poème se réalise dans les textes sur la nature. À partir de son deuxième recueil de guerre (*War's Embers*), l'émotion est dorénavant empreinte d'une « rudesse », une autre forme de simplicité que Gurney exploite en disloquant la syntaxe à l'image de son modèle, Walt Whitman :

Au début de ta carrière très peu de rudesse dans le toucher de tes mots
Une arme de femme, un bavardage de garçon, une chose à échanger et
à perdre
[...] J'ai condensé en quelques mots la foi flottante et les questions qui
dérivent⁹¹.

L'ambition de contenir l'âme humaine en quelques mots (« compacted [...] in a few words ») dans une simplicité née de la fusion du multiple en l'un, se traduit alors dans la recherche de la concision et d'une immédiateté qui ont tendance, dans les poèmes de la fin, à progressivement effacer tous liens logiques et syntaxiques, et à sombrer dans une confusion inverse.

Les formes variées que prend la poétique de la simplicité chez Sassoon et Gurney (mais aussi chez Graves, Rosenberg ou Aldington) ont à cœur de composer une ligne pure, une langue qui se définit par opposition à la rhétorique des poètes de l'arrière, au risque parfois d'effacer les aspérités de l'expérience, de lisser la langue, comme chez Graves. La poétique de la simplicité représente avant tout une éthique de langage pour des poètes qui veulent transmettre un message politique clair ou un compte rendu sincère des effets de la guerre : « le style simple traditionnel est aussi le style moral⁹² ». Absence de rhétorique derrière laquelle se dérober, cœur exposé aux regards, surface n'ayant rien à cacher, l'esthétique de la simplicité est aussi, fondamentalement, une recherche de la

91 « When you were launched there was small roughness in the touch of words / A woman's weapon, a boy's chatter, a thing for barter and loss / [...] I have compacted the loose drifting faiths and questions of men in a few words » (Gurney, « As They Draw to a Close... », v. 19-22).

92 Richard Hoffpauir, *The Art of Restraint: English Poetry from Hardy to Larkin*, London, Associated University Press, 1991, p. 93.

clarté (« rendre l'obscurité lumineuse » dans les mots de Gurney), de luminosité « positive », à opposer à la thématique et à la symbolique de l'obscurité tragique, de l'insaisissable et du non-dit, ce creux dans le dit, cette opacité qui demeure au cœur de la poésie de guerre. Malgré leur apparente limpidité, de nombreux poèmes résistent en effet à la signification totale, par le secret de l'expérience qui sépare toujours le poète-combattant de son lecteur, ce que souligne Owen dans « Smile, Smile, Smile », en évoquant ces « hommes secrets qui sentent que leur secret est sauf⁹³ », dont il fait partie. C'est pour tenter de combler le silence de l'expérience, la conscience de l'insuffisance de l'écrit, mais aussi de l'impossibilité de capter la plénitude de l'expérience par des signes usés, que la poétique de la simplicité se double d'un travail sur transcription de la parole, qui essaye de capter dans l'écriture, la voix, le souffle du corps parlant.

« UN LANGAGE VIVANT » : CAPTER LA VOIX DE TOUS

Au parti pris de simplicité s'ajoute le désir d'écrire dans une langue « naturelle » et vivante, moulée sur les rythmes et cadences du langage oral, et qui s'oppose à la langue de bois de la propagande, au vernis de la langue académique, aux métaphores usées de la poésie patriotique (« le sacrifice suprême et d'autres de ces phrases que l'on trouve partout⁹⁴ ») et du « beau style » en général.

Dans la lignée de William Wordsworth, les *war poets* insistent sur la recreation d'une langue proche de celle du simple soldat, incarnation de « l'homme ordinaire », du moins tel qu'il est imaginé par des poètes en majorité officiers. Owen écrit à Sassoon en 1917 : « Je ne veux pas écrire quelque chose auquel un soldat pourrait répondre *no compris* [*sic*]⁹⁵ », un souci d'accessibilité qui pousse le poète de guerre à démocratiser

93 « secret men that feel their secret safe » (Owen, « Smile, Smile, Smile », v. 20),

94 « Supreme sacrifice and such-like prevalent phrases » (Sassoon, *SJ*, p. 19).

95 « I don't want to write anything to which a soldier would say 'no compris' » (Owen, *CP*, p. 193). Le soldat de base comprendrait-il cependant la formule latine « Dulce et Decorum Est » et sa révision ironique par Owen ? Elizabeth Vandiver répond par l'affirmative dans son ouvrage sur la culture classique dans les tranchées, *Stand in the Trenches Achilles* (2010).

son style comme le montre la préface aux poèmes de guerre de Richard Aldington, pourtant influencé par les théories élitistes⁹⁶ de Pound :

Ce livre a été écrit par un soldat ordinaire pour des soldats ordinaires. Il a été écrit pour le genre d'homme avec qui j'ai vécu en camp d'entraînement et sur le front [...] afin de représenter les sentiments inexprimés de l'homme ordinaire et civilisé qui se retrouve soudainement projeté dans ces circonstances extraordinaires et cauchemardesques⁹⁷.

La volonté d'écrire pour l'homme « ordinaire » et non pour des lecteurs éclairés ou des poètes confirmés, apparaît également sous la plume d'Ivor Gurney : « La nouvelle que mes pauvres petits poèmes ont été montrés à RB ne me procure aucun plaisir [...]. Des choses comme "The Signaller's Vision" sont destinés à des gens qui vivent comme moi dans cette pièce et non aux personnes qui expérimentent avec les mètres grecs⁹⁸ ».

Capter la voix de l'homme ordinaire pour parler à son oreille, suppose aussi un souci de naturalisme, un « réalisme de la voix⁹⁹ » pour reprendre une formule de Robert Frost, dont rend compte un important travail sur l'oralité et l'observation, l'écoute de la voix des autres. En ethnographes de la langue, les *war poets* notent les formules, expressions, tics de langage des soldats dans leurs carnets de route et leur correspondance : Gurney y consigne les formules françaises utilisées par les soldats¹⁰⁰, Blunden les paroles de leurs chansons, Sassoon reproduit *verbatim* des extraits de discours ou de propos rapportés dans ses poèmes (« The Kiss », « They »). Ainsi, le langage « odieux et grossier¹⁰¹ » des soldats qui indignent Owen

96 Voir, à ce propos, Matthew Kibble, « The Betrayers of Language, Modernism and the Daily Mail », *Literature and History*, 1, 2002, p. 70.

97 « This is a book for common soldiers written by a common soldier [...]. This book was written [...] for the kind of men I lived with in the camp and in the line [...] to represent the inarticulate feelings of the ordinary civilized man thrust suddenly into these extraordinary and hellish circumstances » (Aldington, *Images of War*, p. 4).

98 « The news that my poor versifications are to be shown to RB gives me no pleasure. [...] Things like the "Signaller's Vision" are meant to appeal to such people as are in this room with me – not to the experimenters in Greek meters » (Gurney, *WL*, p. 146).

99 *Robert Frost on Writing*, éd. Elaine Barry, New Brunswick (NJ), Rutgers UP, p. 81.

100 Voir Ivor Gurney, *Stars in a Dark Night. The Letters from Ivor Gurney to the Chapman Family*, éd. Anthony Boden, London, The History Press, 2004 [1980], p. 112.

101 Owen, *CL*, p. 431.

en arrivant au front, devient dès 1916, le matériau premier de la poésie de guerre.

Ces « faits de la voix¹⁰² » sont mis au service du renouvellement de la langue poétique : en reprenant les paroles du soldat, les *war poets* entendent rapporter la langue poétique à leur expérience du monde, et élargir le territoire de la poésie en investissant le langage quotidien de l'armée. Anne-Marie Gaydier, dans son analyse du discours rapporté dans les évocations du conflit¹⁰³, ou Jean Kaempfer dans sa *Poétique du récit de guerre*, ont tous deux relevé le caractère dialogique, et par là potentiellement subversif, du roman de guerre. Un même élan dialogique traverse la *war poetry* : loin de rester confinés au discours monologique, les *war poets* subvertissent le discours univoque que voudrait imposer la propagande par une profusion vocale, une multiplicité de paroles qui permet de multiplier les points de vue. L'oralité met ainsi en crise les voix d'autorité et la langue dominante (celle de la propagande étatique et de la hiérarchie militaire, ainsi que, dans la sphère poétique, celle des poètes canoniques), remplacée par celle du soldat caractérisé habituellement par son mutisme (« Le soldat est un homme anonyme. Il n'exprime que la volonté de l'État. Il n'a pas de voix¹⁰⁴ », écrit Robert Nichols). Au-delà de l'intérêt documentaire et poétique, on peut donc y voir une intention démocratique : laisser la parole à la majorité silencieuse, celle-là même qu'Owen interroge dans son dernier vers, écrit en septembre 1918 : « Pourquoi ne parlent-ils pas ? » (« Spring Offensive »).

Les principes de la poésie géorgienne (et, en amont, de la poésie romantique et victorienne, en particulier Browning), où les rythmes de la conversation parlée côtoient souvent un registre élevé, nourrissent la poésie de guerre. Mais c'est la lecture de deux grands poètes multivoques, Thomas Hardy (*The Dynasts* et *Satires of Circumstance*, où se surimposent voix de soldats, comptines, slogans, citations d'œuvres

102 « The facts of the voice » (Rosenberg, *SPAL*, p. 107).

103 Anne-Marie Gaydier, « L'écriture de la parole dans les évocations de la Grande Guerre », dans Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering (dir.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 75-85.

104 « The soldier is an anonymous man. He expresses only the will of the state. He has no voice » (Robert Nichols, *The Assault and Other Poems from Ardours and Endurance*, London, Chatto and Windus, 1918, p. vii).

classiques) et Walt Whitman (*Drum Taps*, republié par Chatto and Windus en 1915) en particulier, qui a contribué à inscrire les registres de la langue parlée, le mélange du populaire et du vernaculaire, les traces des déchainements vocaux du « yawp » whitmanien, dans le tissu textuel et phonique de la poésie de guerre. Leur goût pour un langage inclusif, démotique et démocratique, se retrouve dans la *war poetry*. Prise dans son ensemble, elle forme en effet un recueil de voix hétéroclites, fragmentaires, vives et mortes, fictives et réelles, qui se superposent, s'affrontent ou s'enchevêtrent dans une intention polyphonique. La surface du poème de guerre est troublée par la présence de guillemets et d'italiques, marques graphiques de ces voix autres qui s'expriment dans leurs langages propres : journalistes, militaires, politiciens, chansonniers, voix du peuple, voix de femmes, voix de prêtres, etc. L'attention particulière prêtée aux effets d'oralité cherche à reproduire les traces vocales dans le texte, jusque dans leurs intonations populaires et accentuelles (qui s'inscrivent dans la graphie chez Sassoon : « they simply *fide-a-why* », prononciation cockney de « *fade away* », « disparaître »).

Vocaliser l'expérience

La métaphore de la voix, dénaturée (« Je ne fais qu'aboyer¹⁰⁵ »), de la langue corrompue (« des plaies incurables sur des langues innocentes¹⁰⁶ »), de la parole inefficace (« des bavardages bégayants et décousus¹⁰⁷ »), est toujours mise en relation avec le bruit de la guerre, ce vacarme qui hante la production des *war poets* sans être tout à fait communicable (« On ne peut dire le bruit¹⁰⁸ », selon Graves), et qui étouffe la voix humaine, tout en empruntant souvent, dans un renversement ironique, les propriétés mélodieuses des voix aviaires : « le sifflement du mortier », « le hululement des fusées », « le gazouillis des balles »¹⁰⁹. C'est donc un effort de restitution de la voix humaine que proposent les poètes dans le

105 « I can only bark » (C.S. Lewis, « French Nocturne », v. 20).

106 « incurable sores on innocent tongues ». (Owen, « Dulce et Decorum Est », v. 24).

107 « stammering disconnected talk » (Sassoon, « Survivors », v. 2).

108 « you can't communicate noise » (cité dans Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, *op. cit.*, p. 185).

109 « whistling minnies », « hooting flares », « the bullets chirped » (Owen, « The Last Laugh », v. 3).

relevé systématique des voix de soldats, qui occupent, dans leurs diverses inscriptions, un espace de plus en plus important sur la page à mesure que la guerre avance. Les inflexions (du murmure au cri) de la voix sont indiquées dans le texte par les jeux de typographie : les parenthèses, les italiques, les majuscules. Dans «The Effect», l'instance poétique s'efface derrière l'irruption de voix anonymes –

Quand Dick a été tué la semaine dernière, il ressemblait à ça
 Se tortillant sur les marches comme un poisson
 [...] *Combien de morts? Autant que vous voudrez,*
Ne les comptez pas, il y en a trop
*Qui veut mes cadavres frais, deux pour un penny*¹¹⁰?

168

– ou connues chez Blunden, qui partagent l'espace du vers et de la strophe, fragmentés par les didascalies :

J'ai été déchiqueté.
 Il grogne et crie. *Allez Bluffer, t'as perdu la tête ou quoi?*
 Dit Worley. *Bluffer tu rentres à la maison mon gars!*
 Dans l'abri, tous lui disaient, c'est le début de
 La liberté : *Pense à Eastbourne et à ton père*¹¹¹.

L'effet d'oralité est fréquemment appuyé par l'interpellation d'un interlocuteur non défini qui place le poème dans le cadre d'une conversation à haute voix (« Pardieu, je ne t'ai pas vu depuis la guerre! / Je vais te blesser ; ça te ne déranges pas¹¹²? »). Le poète cherche à faire oublier le texte écrit en insistant sur l'immédiateté de la voix vive : les premiers vers de «They» («L'évêque nous dit») ou de «The Poet as

110 « When Dick was killed last week he looked like that, / Flapping along the fire-steps like a fish, / [...] 'How many dead? As many as you ever wish, / Don't count them; they're too many / Who'll buy my nice fresh corpses, two a penny?' » (Sassoon, «The Effect», v. 13-18)

111 « I'm blown to bits. / He groans, he screams. Come Bluffer, where's your wits? / Says Worley. Bluffer you've a blighty man! / All in the pillbox urged him, here began / His freedom: Think of Eastbourne and your dad » (Blunden, «Pillbox», v. 8-11).

112 « By Jove, I haven't seen you since the war! / I'm going to hurt your feelings: do you mind? » (Sassoon, «A Last Word», v. 1-2).

a Hero » (« Vous m'avez entendu ») convient le lecteur à tendre l'oreille et instaure un climat de confiance au moment de s'engager dans la lecture.

La volonté de mettre en scène une riche diversité de voix à travers l'emploi du discours direct, fait du poème-dialogue un *leitmotiv* : en témoignent les nombreux dialogues chez Graves sur le modèle de l'idylle grecque où les bergers, les étoiles ou les soldats se répondent (« The Bough of Nonsense: an Idyll », « Star-Talk », « Bazentin »). Le texte aux allures improvisées imite le rythme naturel de la conversation, loin des cadences de la déclamation poétique :

R. C'était bizarre, cette nuit, il y a deux ans
 [...] Tu te souviens quand on est monté entre les ruines ?
 Le guide qui a failli devenir fou quand les obus sont tombés
 Chancelant çà et là, comme un imbécile,
 Nous forçant à trouver le chemin par nous-mêmes¹¹³ ?

Dans la vocalisation du texte, le battement du mètre s'efface derrière la fluidité de la syntaxe, et le poète (désigné par la lettre R, pour Robert) adopte la posture du conteur au premier vers qui amorce l'entrée dans le souvenir : « That was a curious night ». On retrouve dans l'oralisation de ce texte, un indice du « renouveau prodigieux de la tradition orale¹¹⁴ » (bouche à oreille, rumeurs, récits répétés par les survivants, générés par opposition à la censure et la propagande) qui caractérise la période de la Grande Guerre et qui est présente au seuil de nombreux poèmes composés sur le modèle de la ballade populaire (« Avez-vous entendu¹¹⁵... »).

113 « That was a curious night, two years ago, / [...] Remember climbing up between the ruins? / The guide that lost his head when the gas-shells came, / Lurching about this way and that, half-witted, / Till we were forced to find the way ourselves? » (Graves, « Bazentin », v. 1-6)

114 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris, Armand Colin, 1974, p. 94.

115 « Have you heard the famous story of the Captain in the blanks? » (Graves, « A Ballad », v. 1).

Un nouveau matériau poétique

La mise en forme insistante de la voix dans le texte s'accompagne d'une transcription de la langue parlée, qui se veut celle de « l'homme ordinaire », et qui se prolonge, progressivement, dans celle de l'instance poétique. Le mouvement inclusif qui ouvre la poésie à tout le champ de la vie militaire, se concentre d'abord sur le domaine lexical, investi par les mots du registre courant, familier ou technique, qui fonctionnent comme des effets de réel. Le lexique de la vie quotidienne et domestique, le nom des produits de consommation dans les tranchées sont aussi reconnus comme des symboles de poésie, un matériau poétique à travailler :

De Machonochie, Paxton, Tickler et les Stephens de Gloucester
Fray Bentos, Spiller and Baker; tous les hasards
De la nourriture des tranchées¹¹⁶.

170

En 1915, *The Nation* publie un article destiné à montrer les difficultés du poète de guerre, confronté à l'absence de richesse sonore, sémantique et symbolique du lexique militaire : « Tout conspire contre le poème de guerre, même les noms et les attributs. Comment le poète peut-il faire de la poésie avec des Jack Tars, des cuirassés, des sous-marins, des munitions, des offensives, des stratégies, des gros explosifs, des périscopes et des tranchées de communication¹¹⁷? » Les mots techniques, « porteurs de la dissonance¹¹⁸ », sont au contraire recherchés par les poètes pour vivifier, défamiliariser¹¹⁹, oraliser la langue poétique : les acronymes militaire (V. C, S. I. W., D. S. O, B. E. F¹²⁰), ainsi que le lexique des munitions (« Minnie », « Five-nine ») sont souvent placés à la rime où ils jouent un rôle sonore et graphique dans l'économie du poème. Dans « Strange

116 « Of Machonochie, Paxton, Tickler and Gloucester's Stephens / Fray Bentos, Spiller and Baker, odds and evens / Of trench food » (Gurney, « Laventie », v. 28-30).

117 *The Nation*, 31 juillet 1915.

118 Selon la formule de Theodor Adorno à propos des noms étrangers (*Mots de l'étranger*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 63).

119 Pour reprendre le terme inventé par Vassili Chklovski (« défamiliarisation, étrangisation » est la traduction du terme russe *ostranenie*, selon la traduction proposée par Michel Petris dans *La Marche du cheval* [1973] du même Chklovski).

120 Respectivement : « Decorated », v. 10 (Victoria Cross), « S. I. W. » (Self-Inflicted Wound), « A Footnote on the War », v. 21 (Distinguished Service Order), « The Letter », v. 1 (British Expeditionary Force).

Hells », Gurney joue sur la superposition des registres et des lexiques pour créer des associations sonores nouvelles : le bruit des canons d'artillerie (ces « eighteen pounders » qui jouent sur la valeur métrique et phonique du terme *pound*) s'oppose symboliquement au « blither of tune » qui résiste au vacarme de la mécanique :

Cette frêle fredaine, ce filet d'étain et de fer :
« Après la guerre fini » jusqu'à ce que l'enfer finisse,
Les obus de douze, et de six, les dix-huit livres tonnante comme l'enfer¹²¹.

Chez Aldington la liste anaphorique des différents canons présente un prétexte pour le jeu onomatopéique sur les signifiants :

Avec les maximes mi-mi-mi-traillant
Et le shrapnel sifflant
Et les howitzers grondant comme le trafic à Piccadilly¹²²

L'intégration du français pidgin dans « Strange Hells » (« *après la guerre fini* ») et dans la poésie de guerre en général fonctionne également comme transcription de la langue parlée, génératrice d'oralité (mais également d'exotisme comme, chez Hardy, les traces du dialecte afrikaans dans ses évocations de la guerre des Boers). Les traces de français sont ainsi, pour la plupart, extraites des chansons de soldat : « Après la guerre fini » est également cité par Graves dans « Bazentin », « *Madame – no bon* » par Gurney dans « It is Near Toussaints », tandis que Blunden transcrit des paroles entendues lors de ses déplacements à l'arrière (« Mon Dieu » ou « Que c'est drôle » dans « Battalion on Rest »).

De manière générale, c'est aussi l'effet créé par l'intégration de la langue argotique et familière dans la poésie des tranchées, qui s'inscrit dans la tradition réaliste et comique du XIX^e siècle, plus particulièrement les *Barrack-Room Ballads* de Kipling qui prêtent au soldat ordinaire les inflexions populaires du cockney. La présence de la langue populaire

121 « That tin and stretched-wire tinkle, that blither of tune : / 'Après la guerre fini', till hell all had come down, / Twelve-inch, six-inch, and eighteen pounders hammering hell's thunders » (Gurney, « Strange Hells », v. 8-10).

122 « With the maxims zip-zipping / And the shrapnel squealing / And the howitzers rumbling like the traffic in Piccadilly » (Aldington, « War Yawp », v. 33-35).

dans la *war poetry* n'est pas cependant liée au mode comique, ni comme chez Kipling, destinée à rassurer le public en façonnant l'image d'un « bon p'tit gars » :

Perçante, brusque, discordante et scandaleuse, elle était destinée à être aussi perturbante que la langue des anciens poètes était rassurante¹²³.

Le registre populaire dans la poésie de guerre britannique est « délibérément conçue pour gêner¹²⁴ » le lecteur et effectuer une subversion de la langue officielle, qu'elle soit celle de la propagande ou de la poésie patriotique et académique : ainsi Sassoon introduit les mots « syphilitic » (« syphilitique ») ou « buttocks » (« fesses ») par souci de naturalisme mais surtout pour heurter les sensibilités de la critique puriste (et pudibonde) qui refuse régulièrement de publier ses poèmes. Ce n'est pas tant donner à entendre la langue authentique des soldats (son répertoire est trop peu varié, ses transcriptions mécaniques) que recherche Sassoon plutôt que d'insister sur ces « écarts » de langue, qui fonctionnent comme de minuscules cellules de résistance à l'endroit de la langue poétique « légitime¹²⁵ ». C'est d'ailleurs la norme de la langue anglaise littéraire qui fonde une partie des critiques contre les *war poets*, particulièrement à l'endroit de Sassoon. Comme Wordsworth avant eux, les *war poets* exercent cependant une sélection du langage employé. Ainsi le « langage cru » étudié par Paul Fussell¹²⁶, ne trouve pas sa place dans la poésie de guerre. Le lexique argotique (condensé par le biais de jurons qui jouent sur les mots, *blasted*, *bloody*, *bogged*¹²⁷) ainsi que les tournures familières liées au contexte (« a show », « a blighty

172

123 John Johnston, *English Poetry of the First World War: A Study of the Evolution of Lyric and Narrative Form*, Princeton, Princeton UP, 1964, p. 108.

124 Sassoon, *SJ*, p. 19.

125 « La notion de “langue populaire” [...] à la façon de toutes les locutions de la même famille (“culture populaire”, “art populaire”, “religion populaire”) n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime » (Pierre Bourdieu, « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 46, mars 1983, p. 99).

126 Paul Fussell a montré comment le langage de l'armée au xx^e siècle traduit cette humiliation physique du soldat. L'obscénité et la scatologie, couramment évoquées dans les roman et mémoires de guerre, sont généralement évitées dans la poésie qui préfère passer par les métaphores de la souillure et de la pollution.

127 « Blasted » (« fichu » et « désolé », d'un paysage), « Bloody » (« foutu / putain de » et « sanglant »), « bogged » (« sacré » et « embourbé »).

wound», « in the pink »¹²⁸) se retrouvent de poème en poème et ne se renouvellent guère, fonctionnant comme des indicateurs stylisés d'oralité. L'altération de la graphie joue également un rôle dans la transposition phonétique, assez conventionnelle au demeurant, des accents populaires – dans « Twelve Months After » :

Salut! Voici mon peloton, celui de l'année dernière.

« – La guerre s'ra bientôt finie.

– C'est ça!

– Dans tes putains de rêves! »

Puis, « numéro sept, garde à vous! [...] »¹²⁹ »

Chez Owen et Sassoon, c'est paradoxalement la mise en scène de la correspondance qui permet de rendre saillante la langue parlée dans le texte et de lui donner vie en l'inscrivant dans un corps, à l'inverse des voix désincarnées citées ci-dessus. Dans « The Letter », Owen fait coexister deux conversations simultanées qui finissent par se contredire (le mensonge du locuteur est révélé par la chute de l'obus signalée par l'onomatopée : « On est au repos maintenant / CRAC! 'Pristi! C'est tombé tous près¹³⁰ »). Le dédoublement de la voix du locuteur s'entend dans la variation, en fonction de l'interlocuteur, des expressions et des rythmes. Lorsque le soldat s'adresse à sa femme, son discours est composé de clichés (« bientôt la quille », « avoir la patate », clin d'œil au poème du même nom de Sassoon) que le rythme iambique régulier contribue à figer :

J'ai la patate maintenant ma belle

Je crois que la guerre sera finie cette année¹³¹.

Inversement, le rythme syncopé des vers qui représentent le soldat en situation, font émerger, à travers les irrégularités métriques et l'abandon

128 « a show » (« bataille »), « blighty wound » (équivalent britannique de la « bonne blessure »), « in the pink » (« avoir la patate »).

129 « Hullo! here's my platoon, the lot I had last year. / "The war'll be over soon" / "What 'opes?" / "No bloody fear!" / Then, "Number seven, 'shun! [...]" » (Sassoon, « Twelve Months After », v. 1-4).

130 « we're out in rest now [...] / VRACH! By crumbs but that was near » (Owen, « The Letter », v. 14-15).

131 « I'm in the pink at present, dear. / I think the war will end this year » (*ibid.*, v. 3-4).

de la contrainte de la rime aux derniers vers, les modulations vivantes de la voix du locuteur :

Ah! Bon Dieu! Ils m'ont eu. Prends ma main. Ouais, c'est pas bon.
Non, j'en veux pas de ta saleté d'iode. Jim
Tiens! Écris à ma blonde, Jim, t'es sympa¹³².

174

La syntaxe de la langue parlée populaire (« lend's a knife », « not bad fed ») les marques de l'expressivité, ainsi que la reproduction stylisée de l'accent populaire contribuent à vocaliser, à « corporer » le texte. Le ton, la langue, la voix, mettent en présence le corps du soldat (tout « ce qui se perd dans la transcription¹³³ »), en particulier à travers l'évocation du souffle du soldat, coupé au vers 17 par la blessure et traduite par le grognement « Guh! ». Ce n'est qu'à travers les divers mouvements de cette langue, miroir de l'expérience combattante, que l'auteur peut intimer l'indicible de l'expérience, que les constructions éloquentes de la poésie officielle ne parviennent à suggérer. Plus qu'une « expérience ou un divertissement [...] qui ne porte pas une universalité¹³⁴ », l'écriture parlée chez les *war poets* a une fonction autre : elle permet de restituer la présence de voix disparues dans le texte, tout en connotant une communauté dont le lecteur de l'arrière est effectivement exclu.

D'abord cloisonnée, entre citations, et ainsi médiatisée, mise à distance, pour ne pas être imputée au scripteur, la langue courante et familière envahit peu à peu l'écriture poétique. Ainsi, c'est à des degrés variables, visibles par l'usage de guillemets de citations, que la langue familière est peu à peu intégrée, assimilée, par le locuteur poétique. La langue du poète est ainsi modelée sur les inflexions du quotidien, s'affranchissant des contraintes du mètre et la rime fixe. Dans « Letter to Robert Graves », Sassoon dépasse le simple effet d'oralité, travaille l'organisation du discours et la syntaxe pour déployer les inflexions, les rythmes et les registres de la voix parlée dans le poème :

132 « Guh! Christ! I'm hit. Take 'old. Aye, bad. / No, damn your iodine. Jim? / 'Ere! Write my old girl, Jim, there's a dear » (*ibid.*, v. 20-22).

133 Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 11.

134 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 12.

Mon Dieu, mon Dieu, je suis tout excité, je viens de recevoir une lettre
 De Stable qui dirige le vingt-cinquième Bataillon
 Et ma compagnie, dit-il, fait de mieux en mieux
 A capturé six Saxons après le déjeuner et chopé
 Un tas de mitrailleuses¹³⁵.

L'inscription irrégulière du poème sur la page, dans les contractions et les amplifications du vers et de la strophe, marque les respirations du souffle, influencé par les variations de ton et d'humeur du locuteur. La phrase se libère progressivement de l'armature du mètre dans le flux verbal : dans la troisième strophe, la confession incontrôlée est prolongée par la polysyndète et la phrase finit par se déliter dans le point de suspension. Marqué par l'excès, le vers s'éloigne de la norme de la poésie de Sassoon (tétramètre ou pentamètre) et tombe dans l'informe : quand le vers atteint sa limite sur la page, il se prolonge simplement dans la ligne suivante. Le vers long représente chez Sassoon une parole en progrès, spontanée, inscrite sur le vif (à l'instar de « Repression of War experience » ou « To Any Dead Officer »). Si l'on compare ce texte de 1918 aux poèmes vus précédemment, on note que les indices de familiarité (« Blast, bagged », « damned », crammed¹³⁶), auparavant attribués aux personnages, sont repris ici par l'instance poétique. Trois extraits de chansons populaires sont également intégrés dans le tissu du poème sans que les coutures ne soient visibles (« When Johnny comes Marching Home », « I Made you Love me », « God sent you back to me », v. 48-50). La tentation d'inclure toutes les voix hétéroclites (celles des soldats, de l'état-major, de son interlocuteur Graves lui-même que l'on entend tour à tour dans le poème) dans la sienne et d'en faire un monde propre, formule une opposition implicite à la « poésie rurale » (« village

135 « My God, my God, I'm so excited; I've just had a letter / From Stable who's commanding the Twenty-Fifth Battalion / And my company, he tells me, doing better and better, / Pinched six Saxons after lunch. And bagged / Machine-guns by the bunch — » (Sassoon, « Letter to Robert Graves », v. 39-43).

136 « Blast » (jeu de mots sur « mince ! » et « explosion »), « bagged » (« chopé »), « damned » (« foutu »), « crammed » (« bourré »).

verse», v. 57), et, partant, à toute une tradition de poésie locale anglaise (la poésie géorgienne en particulier), repliée sur elle-même.

176

Construire un monde est, à des degrés divers, ce que cherchent à faire une grande partie des *war poets* en travaillant la langue des tranchées comme un matériau vivant, destiné à refléter la communauté des soldats. Faire parler la poésie, et à travers elle, redonner la voix aux soldats morts et vivants est la *vocation* de poètes comme Owen ou Sassoon, qui sont à la fois porte-parole et prête-voix : « J'ai entendu les soupirs des hommes qui n'ont pas l'art / De parler de leur détresse / Une voix que je connais et cette fois je dois partir¹³⁷ ». Créer une communauté parlante avec son idiolecte, son timbre, ses rythmes à opposer au « langage étranger » des civils, est aussi une manière d'entrer en discordance avec le discours monologique de la propagande et de la littérature officielle. C'est une communauté poétique marginale qui est créée à partir de ces voix, celles des poètes exilés du cœur de la création littéraire à Londres, chacun des *war poets* travaillant à « exprimer les tensions intérieures de la langue » par l'emploi marqué de « tenseurs ou intensifs¹³⁸ ». Gilles Deleuze et Félix Guattari ont souligné, à propos de Kafka, la présence marquée de ces « tenseurs » dans la langue de la littérature mineure¹³⁹ : « tous ces traits de pauvreté d'une langue [...] pris dans un usage créateur [...] au service d'une nouvelle sobriété, d'une nouvelle expressivité, d'une nouvelle flexibilité, d'une nouvelle intensité¹⁴⁰ ». C'est une voix nouvelle que les *war poets* se proposent de faire entendre, une voix mineure, hétérogène, traversée d'autres voix et, à travers elle, un « je » à valeur collective qui se charge d'une signification communautaire. C'est à travers cette voix plurielle que le *war poet* trouve sa place dans la littérature.

137 « I heard the sighs of men that have no skill / To speak of their distress / A voice I know and this time I must go » (Owen, « The Calls », v. 33-35).

138 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure* [1975], Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 35.

139 Selon eux, « les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation » (*ibid.*, p. 29).

140 *Ibid.*, p. 42.

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.

—, « 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, Penkraft, 1917.
- WESLING, Donald, *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*, Los Angeles, University of California Press, 1980.

ÉCRITS CRITIQUES ET THÉORIQUES

Poétique et théorie littéraire

- AQUIEN, Michèle, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.
—, *La Versification*, Paris, PUF, 2009.
- BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.
—, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.
—, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964
—, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.
—, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.
—, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.
—, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.
—, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980.
—, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1993 [1984].
—, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Le Seuil, 1999.
- BLANCHARD, Gérard, *La Lettre*, Paris, Éditions du Gymnase typographique, 1976.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
—, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
—, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford/New York, Oxford UP, 1997 [1973].
- CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Éditions Leroux, 1939.
—, *Les Impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1945.
—, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1958.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques, « Demeure : fiction et témoignage », dans *Passions de la littérature avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1996.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.
- DE MAN, Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale UP, 1979.
- ELIOT, T.S., *The Three Voices of Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1954.
- , *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1960.
- ÉLUARD, Paul, *Les Sentiers et les routes de la poésie*, Paris, Gallimard, 1954.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, LGE, coll. « Références », 1999 [1976].
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- , *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991.
- GERMAIN, Gabriel, *La Poésie corps et âme*, Paris, Le Seuil, 1973.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, 1983.
- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1944, 4 vol.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara, *Poetic Closure: A Study of How a Poem Ends*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967.
- JULIEN, Anne-Yvonne, SALANSKIS, Jean-Michel (dir.), *La Circonstance*, Nanterre, Presses universitaires de Paris X, 2008.
- MATVEJEVITCH, Predrag, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002.
- MACNEICE, Louis, *Modern Poetry: A Personal Essay*, London, Haskell, 1938.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- , *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- , *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- , *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006.
- MESCHONNIC, Henri, DESSONS, Gérard, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- LEAVIS, F.R., *Education and the University*, London, Chatto and Windus, 1943.
- PONGE, Francis, *Le Grand Recueil II: Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.
- REDMOND, John, *How to Write a Poem*, Oxford, Blackwell, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

- SCHILLER, Friedrich, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier, 1947.
- SUHAMY, Henri, *Versification anglaise*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1970.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, 2 vol.
- WOOLF, Virginia, *Mr Bennett and Mrs Brown* (1924), dans *Essentials of the Theory of Fiction*, éd. Michael J. Hoffmann et Patrick Murphy, Durham, Duke UP, 2005.

Genres, modes et thèmes littéraires

488

- AJI, Hélène, FÉLIX, Brigitte, LARSON, Anthony LECOSSOIS, Hélène (dir.), *L'Impersonnel en littérature. Explorations critiques et théoriques*, Rennes, PUR, 2009.
- BALLANS, Pierre, *L'Écriture blanche, un effet du démenti pervers*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone, GÉLY, Véronique, TOMICHE, Anne (dir.), *Écriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madélnat*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.
- BLEVINS, Jacob, *Dialogism and Lyric Self-Fashioning, Bakhtin and the Voices of a Genre*, Selinsgrove (Pa.), Susquehanna UP, 2010.
- BOGEL, Fredric V., *The Difference Satire Makes*, Ithaca, Cornell UP, 2001.
- BRAUD, Michel, HUGOTTE, Valéry (dir.), « L'irressemblance : poésie et autobiographie », n° 24 de *Modernités*, 2007.
- CASSAGNAU, Laurent, LAJARRIGE, Jacques (dir.), *Pérennité des formes poétiques codifiées*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- COUSINS, A.D., HOWARTH, Peter (dir.), *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge, Cambridge UP, 2011.
- DEGOTT, Bertrand, GUARRIGUES, Pierre (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DUBOIS, Philippe, *L'Espace et la lettre. Écriture, typographies* [Cahiers Jussieu 3, Université Paris 7], Paris, UGE, 1977.
- FINDLAY POTTS, Abbie, *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*, Ithaca, Cornell UP, 1967.

- GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GURKIN ALTMAN, Janet, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State UP, 1982.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1986 [1977].
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi de l'autobiographie à la fiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- IBRAHIM-LAMROUS, Lila, MULLER Séveryne (dir.), *L'Intimité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.
- JASINSKI, Max, *Histoire du sonnet en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- KENNEDY, David, *Elegy*, London, Routledge, 2007.
- KRZYWKOWKI, Isabelle, « La litanie : une écriture sans fin de la fin », dans Isabelle Krzywkowki et Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration (1880-1914)*, Paris, PUPS, 2002, p. 62-90.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- , *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LEVINSON, Marjorie, *The Romantic Fragment Poem, a Critique of Form*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.
- MARTINY, Eric (dir.), *A Companion to Poetic Genre*, Oxford, Wiley/Blackwell, 2012.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- McFARLAND, Thomas, *Romanticism and the Forms of the Ruin*, Princeton, Princeton UP, 2014.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
- MILLET, Claude, *La Circonstance lyrique*, Berne, Peter Lang, 2012.
- MOLHO, Raphaël, REBOUL, Pierre (dir.), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions universitaires de Lille, 1976.
- PELEGRIN, Bentino (dir.), *Fragments et formes brèves*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990.
- PETY, Dominique, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010.
- PRAT, Marie-Hélène, SERVET, Pierre (dir.), « La parole masquée », n° 2 des *Cahiers du GADGES*, 2005.

- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de, VADÉ, Yves (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- RABATÉ, Dominique, VIART, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009.
- RAJAN, Ballanchandra, *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound*, Princeton, Princeton UP, 2014.
- RAMAZANI, Jahan, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy From Hardy to Heaney*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- ROSENMAN, Anny Dayan, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS éditions, 2013.
- ROWLAND, Anthony, *Poetry as Testimony: Witnessing and Memory in Twentieth Century Poems*, New York, Routledge, 2014.
- SACKS, Peter, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1985.
- SAUNDERS, Max, *Self-Impression: Life-writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford UP, 2010.
- SPARGO, Clifton, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2004.
- SPILLER, Michael R. G., *The Development of the Sonnet: An Introduction*, London, Routledge, 1992.
- SUGANO, Marian, *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford, Stanford UP, 1992.
- THOMAS, Sophie, *Romanticism and Visuality, History, Spectacle*, London, Routledge, 2008.
- VEYNE, Paul, *L'Élégie érotique romaine: l'amour, la patrie et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1983.
- WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, Oxford, Oxford UP, 1975.
- ZEIGER, Melissa Fran, *Beyond Consolation: Death, Sexuality and the Changing Shapes of Elegy*, Ithaca, Cornell UP, 1997.

Philosophie, linguistique, stylistique

- ADORNO, Theodor, *Mots de l'étranger*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot, 1999.

- AMOSSY, Ruth, ROSEN, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982.
- BAILLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1909.
- BENJAMIN, Walter, *Ceuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, 3 vol.
- BOURDIEU, Pierre, « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 46, mars 1983, p. 98-105.
- CLAUSEWITZ, Karl von, *De la guerre*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 2014 [1969].
- DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987
- , *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1968.
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1982
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1991, 3 vol.
- SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.

Psychanalyse et trauma

- AMFREVILLE, Marc, *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009.
- CAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2014 [2001].
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- CARUTH, Cathy (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins UP, 1995.
- CROCQ, Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- FREUD, Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* [1939], Paris, Gallimard, 1986.
- , *Métapsychologie* [1915], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

- , *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes* [1919], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.
- , *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1988.
- , *Métapsychologie*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean Laplanche, Paris, PUF, t. XIII, 1914-1915, 1994.
- , *Introduction à la psychanalyse* [1917], Paris, Payot, 1998.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1984.
- NADAL, Marita Calvo, Monica (dir.), *Trauma in Contemporary Literature, Narrative and Representation*, New York, Routledge, 2014.

REMERCIEMENTS

Je veux tout d'abord remercier mon directeur et ami, Pascal Aquien. Son regard de poète et de poéticien, sa rigueur critique et spirituelle, sa dévotion au texte, m'ont inspiré tout au long de mon travail de thèse et continueront à me guider au-delà.

Je tiens également à remercier Marc Porée qui, depuis mes débuts victoriens, accompagne ma réflexion poétique, ainsi qu'Hélène Aji et Jean-Marie Fournier, pour les commentaires et conseils qui ont grandement enrichi mon travail et je l'espère, ce livre.

Merci enfin au strict et bienveillant Sébastien Porte, directeur adjoint des SUP, d'avoir été mon Virgile de l'après-thèse.

Je tiens par ailleurs à exprimer mes plus vifs remerciements à la fondation Gerda Henkel, au Conseil général de la Somme et au centre de recherche de l'Historial de la Grande Guerre pour avoir contribué à la réussite de mes recherches, ainsi qu'au Ivor Gurney Trust et, en particulier, à Ian Venables, pour sa gracieuse autorisation et son intérêt.

Ma gratitude va aussi à ma famille, et spécialement à mon père et à ma mère pour leur soutien permanent et leur générosité, et à mes sœurs et frères qui ont contribué, chacun à leur manière, à me rendre ces années meilleures.

Merci à tous mes amis de *Chez Léon* (ils se reconnaîtront) et d'OVALE, et notamment à Mélody Enjoubault pour ses relectures, et à Aurianne Ortiz et Romain Nguyen Van pour leurs lectures et leurs chères présences.

Enfin et infiniment, merci à celui sans qui je serai sans *teeth*, sans *eyes*, sans *taste*, sans thèse, sans *everything* : mon mari, Adrien – *O my chevalier!*

INDEX DES NOMS

- A** _____
- Abercrombie, Lascelles 23 et n.
- Aldington, Richard 24, 34n, 38, 42, 43, 63, 73n, 77 et n, 78, 82, 89, 102, 116 et n, 117, 121 et n, 124-126, 163-165, 171, 189, 193 et n, 231, 234n, 237-244, 246, 250, 326-330, 338, 351n, 354, 372, 394 et n, 395 et n, 414, 417, 441, 447, 450, 451.
- Amiel, Henri-Frédéric 374n.
- Amis, Kinsley 297 et n.
- Apollinaire, Guillaume 12 et n, 17, 277n, 451 et n.
- Aragon, Louis 31n, 240n.
- Archiloque 233.
- Arnold, Matthew 119, 122, 220n, 400.
- Auden, Wystan Hugh 19n, 22, 74, 297 et n, 298 et n, 307n, 356, 448.
- Austin, Alfred 20 et n, 59, 352.
- B** _____
- Barbusse, Henri 94.
- Barker, Pat 18.
- Barrett Browning, Elizabeth 334.
- Baudelaire, Charles 279 et n, 248n.
- Beardsley, Aubrey 100n.
- Beerbohm, Max 100n.
- Belloc, Hilaire 94 et n, 119n, 227 et n, 342.
- Binyon, Laurence 20n, 43, 101 et n, 384n
- Bion 95, 399n, 400, 402, 405, 406 et n.
- Blake, William 94, 96, 238, 303, 388.
- Blunden, Edmund 19, 34-36, 38, 39, 42, 57, 71n, 73 et n, 77 et n, 78, 81 et n, 95-98, 105-108, 119, 120, 126 et n, 127, 143-145, 147 et n, 152, 154 et n, 155 et n, 165, 168 et n, 171, 179, 180n, 184n, 191-195, 197, 198, 206-214, 217, 231, 234n, 246-248, 258, 286 et n, 297, 309, 331n, 342, 351, 356 et n, 360, 364, 371-373, 375, 391, 392, 406n, 414, 417-424, 426-428, 441 et n, 442 et n, 448n, 450, 451 et n, 453 et n.
- Bonnefoy, Yves 300, 328 et n.
- Borden, Mary 37, 79.
- Borrow, George 109 et n.
- Bottomley, Gordon 265 et n, 274, 382n, 385 et n, 388, 389n.
- Bowman, Archibald 340n.
- Bridges, Robert 43, 62, 93, 94 et n, 119, 374n, 400.

Brittain, Vera 37, 79.

Britten, Benjamin 35n.

Brooke, Rupert 14, 15 et n, 34n, 42, 60 et n, 67, 68, 73, 77n, 101-104, 108, 121 et n, 159, 221n, 270 et n, 271, 339, 341 et n, 342, 346 et n, 348 et n, 349, 403, 411 et n.

Browning, Robert 54, 77, 94 et n, 95, 122n, 166.

Bunyan, John 108.

Burns, Robert 50, 109 et n, 144n, 234.

Butler, Samuel 95.

Butor, Michel 201 et n.

Byron, George Gordon (Lord) 14, 77, 367.

C

Carlyle, Thomas 53.

Carroll, Lewis 297.

Cassou, Jean 340n.

Cendrars, Blaise 17.

Chesterton, Gilbert Keith 63.

Churchill, Winston 14.

Clare, John 95, 119 et n, 222, 336, 422.

Claudel, Paul 95.

Coleridge, Samuel Taylor 50, 110, 186n, 278, 339, 348n, 373n, 384, 388.

Coulson, Leslie 68, 71n, 154n.

Cowper, William 278.

Crabbe, George 278.

Cru, Jean Norton 17 et n.

cummings, e.e. 31.

D

Dalize, René 17.

Dante Alighieri 108, 112, 246 et n, 253.

Davies, William Henry 42, 160.

Day Lewis, Cecil 34, 74 et n, 356, 375, 448 et n.

Dearmer, Geoffrey 64.

Dickinson, Emily 356.

Dixon, Richard Watson 94 et n.

Dobell, Sydney 53.

Donne, John 92, 96, 318, 448n.

Douglas, Alfred (Lord) 133.

Douglas, Keith 75 et n, 448.

Doyle, Francis Hastings 54 et n.

Drinkwater, John 101.

Dryden, John 362n.

Duffy, Carol Ann 18, 79n.

Duhamel, Georges 17.

E

Édouard VII, roi du Royaume-Uni 20.

Eliot, Thomas Stearns 14, 20, 22-25, 27, 28 et n, 31, 42, 43, 77, 79n, 125, 262 et n, 270, 281 et n, 289 et n, 290 et n, 333, 448 et n.

Eluard, Paul 187, 303 et n.

F

Flint, Frank Stuart 333.

Frankau, Gilbert 71n.

Freeman, John 101 et n.

Friswell, James 53.

Frost, Robert 42, 101, 165 et n.

G

- Gay, John 297.
- George V, roi du Royaume-Uni 20.
- Gibson, Wilfrid Wilson 42, 77n, 101 et n, 110 et n, 411 et n.
- Goethe, Johann Wolfgang von 25n, 184 et n, 185.
- Gosse, Edmund 58 et n, 66 et n, 71n.
- Gourmont, Remy de 22, 238n.
- Graves, Robert 31, 34 et n, 35, 42, 43, 64, 65, 68 et n, 73n, 75 et n, 76, 77n, 82, 95, 96, 100-102, 129, 132 et n, 142, 143, 145, 152, 155 et n, 163, 167-169, 171, 174, 175, 185, 190, 191, 193 et n, 204, 207n, 214, 251n, 279n, 296, 300-305, 307-310, 318-323, 325n, 333, 334, 338, 354-356, 362, 367, 372, 397, 403, 414 et n, 442, 445, 447, 450.
- Gray, Thomas 51n, 400.
- Green, Julien 14 et n.
- Gregh, Fernand 240n.
- Grenfell, Julian 34n, 68, 73, 77n.
- Gunston, Leslie 318.
- Gurney, Ivor 16, 30, 31n, 34, 35n, 38, 39, 42, 43, 55n, 57, 63n, 65, 68, 73 et n, 77n, 78, 85-87, 92-96, 98, 99, 100n, 101, 103-105, 109-111, 117-120, 129, 153, 159-163, 165, 170, 171, 179, 181, 185, 189-191, 193 et n, 202-204, 215-217, 219-223, 225-231, 234n, 246, 250, 253, 262, 281-283, 286-291, 296, 331, 334-337, 340-343, 345, 351n, 359, 364, 367 et n, 372, 373, 393-395,

409, 410, 412-414, 424-438, 441, 445, 447-451, 454, 455.

H

- Hardy, Thomas 21-23, 42, 43, 54, 56, 57 et n, 63, 76, 80, 94, 97 et n, 100, 103 et n, 122, 166, 171, 220n, 236n, 333, 399, 408, 444.
- Harvey, Frederick William 34n, 68, 101 et n.
- H.D. (Hilda Doolittle, *dite*) 22, 42, 326, 333, 453 et n, 454.
- Heaney, Seamus 19n, 448 et n.
- Henley, William Ernest 20n, 54 et n, 60.
- Henty, George Alfred 132.
- Hill, Geoffrey 19n, 401n, 408, 448.
- Hill, Susan 18.
- Hollinghurst, Alan 18.
- Hopkins, Gerard Manley 29 et n, 43, 94 et n, 122n, 153, 356.
- Horace 95, 131, 139 et n, 140, 318.
- Housman, Alfred Edward 55, 56 et n, 108, 119 et n.
- Howard, Geoffrey 61 et n, 62.
- Hughes, Ted 420n, 448.
- Hughes, Thomas 54.
- Hulme, Thomas Ernest 20, 333.
- Hunt, Leigh 95.
- ## J
- Jaccottet, Philippe 327 et n, 329 et n.
- Joergens, Olwen 318.
- Johnson, Ben 297.
- Jones, David 19, 77n, 127 et n, 130 et n, 444.

Jones, Ernest Charles 53.

Joyce, James 22, 144n.

Jules César 95, 201.

K

Kafka, Franz 176.

Kant, Emmanuel 452 et n, 453 et n.

Keats, John 21 et n, 81 et n, 92 et n,
95, 96, 98-100, 111, 112, 143-145,
148-152, 183n, 186n, 220n, 261,
275, 276, 318, 354 et n, 373n,
374n, 376, 379 et n, 388, 441.

Kingsley, Charles 54.

Kipling, Rudyard 27 et n, 28 et n,
43, 55 et n, 56 et n, 58-60, 62, 63,
69 et n, 80, 171, 298, 303.

L

Larkin, Philip 19n, 29 et n, 30,
34 et n, 47 et n, 448.

Lawrence, David Herbert 14 et n,
20-22, 31, 42, 43.

Lawrence, Thomas Edward 414.

Lear, Edward 297.

Levi, Primo 249.

Lewis, Clive Staples 12 et n, 167 et n.

Lloyd, Bertram 38n, 63 et n.

Longley, Michael 448.

Lowell, Amy 22, 238.

Lushington, Henry, Franklin 50n.

Lyon, P.H.B. 71n.

M

MacDonald, Stephen 18.

MacNeice, Louis 19n, 26 et n, 356,
448.

MacLeish, Archibald 31.

Madox Ford, Ford 19, 22, 42, 43, 82,
192 et n, 310, 312-316, 390 et n,
393, 395.

Mallarmé, Stéphane 27, 300 et n,
310 et n, 320, 338.

Marlowe, Christopher 410.

Marsh, Edward 20, 85n, 86, 100,
132, 266n, 270n, 300n, 383n,
388 et n.

Masefield, John 63 et n, 100,
101 et n.

Massey, Gerald 53.

Meredith, George 19.

Middleton Murry, John 358,
376 et n.

Milton, John 86, 89, 98 et n, 119,
339, 388, 399 et n, 400.

Mitchell, Colin 71n.

Monro, Harold 20, 22, 449.

Monroe, Harriet 102.

Morris, William 53, 55, 132.

Moschus 95, 399n, 400, 402.

Motion, Andrew 18 et n, 79n.

N

Nettleingham, Frederick Thomas
69n, 70.

Newbolt, Henry 20n, 54, 59, 62 132.

Nichols, Robert 34n, 38n, 43, 65n,
68, 74, 77 et n, 101 et n, 166 et n,
193, 324.

Nicias 374n.

Noyes, Alfred 56, 132.

O _____

- Omar Khayyam 109.
Osborn, Edward Bolland 67-70.
Owen, Wilfred 15, 17 et n, 19, 29-31, 33-35, 38, 43, 47, 55 et n, 56, 58, 60, 62, 63, 73, 74, 76, 77n, 78, 81, 82, 84-86, 88 et n, 92, 95-99, 101 et n, 102, 107n, 108 et n, 111-115, 119, 123 et n, 124 et n, 129, 131-140, 142, 143 et n, 145 et n, 147-153, 163-167, 173 et n, 175, 176, 180, 183, 185, 189 et n, 193n, 201n, 203 et n, 234, 236, 238, 241n, 242n, 245, 246, 248-253, 256-259, 261-263, 295, 299, 302, 318, 330, 333, 334 et n, 339, 345, 351, 352, 354-364, 369, 373-382, 387, 389, 392, 397, 400, 401, 403, 408n, 413, 414, 417, 439, 441-454.

P _____

- Péguy, Charles 15 et n, 17, 95.
Péret, Benjamin 26n.
Phillips, Stephen 132.
Poe, Edgar Allan 339 et n.
Ponge, Francis 224 et n, 362n.
Pope, Alexander 118n, 144n, 297.
Pope, Jessie 62 et n, 135, 252.
Pound, Ezra 20, 22-24, 31, 42, 43, 79n, 102, 133 et n, 139n, 153 et n, 164, 326, 327, 333, 448.
Puttenham, George 307n.

R _____

- Racine, Jean 337.
Renshaw, C.A. 71n.
Rickword, Edgell 71n.

- Rider Haggard, Henry 132.
Rilke, Rainer Maria 126 et n, 127.
Rivers, William Halse Rivers 323, 414n, 415n, 428n.
Romains, Jules 356 et n.
Rosenberg, Isaac 19, 24, 30, 35n, 42, 43, 56, 72, 73, 75, 77n, 78, 81, 83 et n, 85-90, 92, 96, 99, 100n, 102, 103, 105, 115, 116, 119n, 123 et n, 124, 126, 129, 141, 142, 146, 147, 152-154, 163, 165, 189n, 193n, 231, 234n, 247, 248, 262-275, 277-281, 291, 336, 338, 351, 354, 373-375, 382-385, 388, 389, 391, 437, 441, 444, 447, 448, 451.
Ross, Robert 20n, 133n, 324.
Rossetti, Christina 14, 54, 222, 305 et n, 313.
Rossetti, Gabriele Dante 99 et n, 313, 349.
Ruskin, John 54 et n.
Russell, Bertrand 60.
Russel, George William 240n.

S _____

- Salmon, André 17.
Sandburg, Carl 31.
Sartre, Jean-Paul 29, 304, 309, 310, 330.
Sassoon, Siegfried 17, 19, 29, 30, 33-35, 38, 39, 42, 43, 55n, 56, 60, 61, 65n, 68 et n, 73 et n, 76-78, 81, 82n, 83, 84, 92, 94, 96, 101, 102, 104, 107 et n, 116, 120, 123n, 124, 131, 134, 137, 152, 155-159, 162-165, 167, 168, 172-175, 179, 180, 185, 188, 191, 193-202, 204, 236,

- 238, 241n, 250-253, 261-263, 296, 298-302, 310, 317-326, 339, 345-352, 354, 359, 365-369, 372, 373, 375, 376, 391-393, 395-397, 402-404, 406-409, 413, 414, 417, 428n, 438, 439, 441, 442, 444, 446-448.
- Scannell, Vernon 72 et n.
- Scott, Marion 65, 95, 103n, 341 et n, 433.
- Seaman, Robert 62.
- Seeger, Alan 34n, 444.
- Shakespeare, William 60, 92 et n, 96, 98 et n, 109 et n, 110 et n, 112 et n, 113 et n, 220n, 337, 339, 349 et n, 352.
- Shelley, Percy Bysshe 57, 77, 81 et n, 92 et n, 94 et n, 95, 99, 100 et n, 111 et n, 119, 145, 146, 148 et n, 149 et n, 152n, 183n, 186n, 259 et n, 364, 365, 381, 384, 388-400.
- Schiller, Friedrich von 26, 162.
- Sitwell, Edith 42, 43, 240, 375, 448.
- Sitwell, Osbert 191, 242n, 323, 324.
- Skelton, John 307 et n, 308 et n, 321.
- Smith, Alexander 53.
- Smalley Sarson, H. 71n.
- Sorley, Charles 34n, 42, 43, 57, 68 et n, 69n, 77n, 82-84, 87-89, 100 et n, 101, 103, 104, 115, 122-124, 129, 155, 189n, 193n, 234n, 261, 373, 402, 403, 417, 441, 442, 447.
- Southey, Robert 307n.
- Spender, Stephen 19, 24 et n, 34, 74 et n, 356, 448.
- Spenser, Edmund 97, 108, 119.
- Sturge Moore, Thomas 34n, 71n, 442n.
- Swift, Jonathan 297.
- Swinburne, Algernon Charles 19, 54, 92, 94, 96, 99, 112-114, 240n, 335 et n, 339, 408n, 441.
- Symonds, Arthur 100n.
- T** _____
- Tennyson, Alfred (Lord) 14, 21 et n, 50, 52, 53, 55, 58-60, 95, 97-99, 112, 131-133.
- Théocrite 339n, 400.
- Thomas, Edward 21, 31n, 34n, 42, 59, 60n, 71, 76, 77n, 180, 235 et n, 441.
- Thomson, Francis 119.
- Toynbee, Philip 15 et n.
- Tynan, Katherine 101 et n.
- V** _____
- Valéry, Paul 14, 455 et n.
- Vaughan, Henry 94 et n, 96, 97, 356.
- Verhaeren, Émile 95.
- Victoria, reine du Royaume-Uni 50, 52.
- Vildrac, Charles 17.
- Virgile 255, 362n, 399n.
- W** _____
- Warren, Thomas Herbert 131 et n, 132.
- Waterhouse, Gilbert 71n.
- Watson, William 20n, 56, 132 et n, 339.
- Wells, Herbert George 95.

- West, Rebecca 19.
Whitman, Walt 17n, 94-96, 100,
162, 166, 187, 229 et n.
Wilde, Oscar 26 et n, 109 et n, 112,
113n.
Williams, William Carlos 22, 43.
Woolf, Virginia 14 et n, 19, 20,
33 et n, 180, 181 et n.
Wordsworth, William 20, 50, 58, 77,
94 et n, 144n, 164, 172, 185n, 234,
278, 337, 339 et n, 353, 363 et n,
435.
- Y** _____
Yeats, William Butler 14, 24, 25,
30 et n, 34, 42, 43, 74 et n, 79n,
94 et n, 100, 147, 234n, 265n, 400.
Young, Edward 51n, 95, 97 et n, 119.
- Z** _____
Zephaniah, Benjamin 448n.

INDEX DES ŒUVRES ET DES POÈMES
DES WAR POETS*

RICHARD ALDINGTON

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

EDMUND BLUNDEN

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

502

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

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

RUPERT BROOKE

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

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

ROBERT GRAVES

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

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

IVOR GURNEY

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

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

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

FORD MADOX FORD

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

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

WILFRED OWEN

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

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

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

SIEGFRIED SASSOON

A Tract Against the War 204.

Counter-Attack 94, 104, 188, 367,
343, 201.

The Old Huntsman and Other Poems
143, 120n, 201n.

Picture-Show 195 et n, 196 et n, 198,
417.

Memoirs of George Sherston 73n, 92,
158, 200, 372.

Siegfried's Journey 29, 73n, 134, 156,
159, 164, 172, 188, 200, 262, 320,
346, 354, 372.

«Absolution» 68n, 204n.

«A Footnote on the War» 170n, 372,
438.

«A Fragment of an Autobiography»
417.

«Aftermath» 96.

«A Last Word» 168, 372.

«A Letter Home» 192 et n, 320.

«A Mystic as a Soldier» 204 et n.

«An Underground Dressing-Station»
397.

«Arcady Unheeding» 120.

«A Subaltern» 204n, 346.

«Attack» 351n, 366n.

«A Whispered Tale» 204n, 347.

«Banishment» 116, 347.

«Base Details» 55n.

«Before Day» 104.

«Blighters» 251, 367.

«Christ and the Soldier» 367.

«Concert Party» 359, 395.

«Conscripts» 159, 204n.

«Dead Musicians» 204n, 325n, 365,
366, 396n, 397.

«The Death-Bed» 202.

«The Distant Song» 202.

«The Dragon and the Undying»
204n, 347n.

«Dreamers» 346.

«The Dug-out» 396n.

«The Effect» 168.

«Enemies» 204n.

«Fight to a Finish» 397.

«The General» 55n, 298, 396, 397.

«Glory of Women» 346, 347.

«The Hawthorn Tree» 397.

«In Barracks» 157, 204n.

«I Stood with the Dead...» 96, 158.

«The Investiture» 204n.

«The Kiss» 165, 236n.

«The Last Meeting» 204n.

«Letter to Robert Graves» 96, 174,
191 et n, 193, 204, 322-325, 367n,
397, 414.

«Memorial Tablet» 347n, 349, 350,
396n, 402.

«The Mother» 342.

«On Passing the New Menin Gate»
402, 446n.

«Picture-Show» 197.

«The Rear-Gard» 68n.

«Remorse» 347, 393.

«Repression of War Experience» 175,
396, 414, 415n.

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

CHARLES SORLEY

Malborough and Other Poems 122.

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

TABLE DES MATIÈRES

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

DEUXIÈME PARTIE
LE SUJET POÉTIQUE EN CONFLIT

CHAPITRE 4

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

CHAPITRE 5

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

510

CHAPITRE 6

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

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

CHAPITRE 7

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

CHAPITRE 8

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

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

