



**HAL**  
open science

# ‘Superhuman inhumanities’: paradigmes et paradoxes de la Première Guerre Mondiale dans la poésie britannique

Yann Tholoniati

## ► To cite this version:

Yann Tholoniati. ‘Superhuman inhumanities’: paradigmes et paradoxes de la Première Guerre Mondiale dans la poésie britannique . Recherches Anglaises et Nord Américaines, 2016, 49, pp.101-117. hal-01700544

**HAL Id: hal-01700544**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700544>**

Submitted on 5 Feb 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Contacts, Frictions, Clashes: Modes of Construction of Anglophone Culture*

*In memoriam Danielle Bruckmuller-Genlot*

*Avant-propos*

*Clashes or Frictions? Approaches to Linguistic Contact  
in Medieval Britain*

*Spenser, Donne, I. A. Richards and the Limitations of Practical Criticism*

*Some Reflections on the Place of Aesthetics and Politics  
in American Studies*

*The Strange Case of John Martin's Dinosaurs*

*The Impossible Prison? Crime, Penal Policy and Society  
in Nineteenth-Century England*

*Contact, Friction, Exclusion: Australia's "Utopian" Federation*

*« Superhuman inhumanities »: paradigmes et paradoxes  
de la Première Guerre mondiale dans la poésie britannique*

*« Sourire quand même »: La reconstruction des Gueules Cassées  
de la Grande Guerre en France et en Grande-Bretagne*

*Contacts, Frictions and Clashes in British Musicians' Opposition  
to the Thatcher Governments, 1979–1990*

*Nature en ville et conflits urbains*

*Femmes et hommes migrants en provenance des nouveaux  
États membres de l'UE dans le monde de l'emploi en Irlande*

*Upsetting the Body Politic(s): Witches as Enemy Agents  
in Rupert Goold's Macbeth (2010)*

*"They want more conflict? I'll see what I can do...": Reality TV  
and the Transfiguration of the Commonplace Image in Reality Show*

H. Ibata

A. Bandry-Scubbi

F. Moghaddassi

J. B. Lethbridge

P. Schweighauser

M. Adrien

N. Davie

M. Brun

Y. Tholoniati

M. Gehrhardt

J. Tranmer

S. Baudry

M.-J. Da Col  
Richert

A. Skweres

S. Lefait



## **Contacts, Frictions, Clashes: Modes of Construction of Anglophone Culture**



Université de Strasbourg

# *Ranam*

*recherches anglaises et nord-américaines*

**Contacts, Frictions, Clashes:  
Modes of Construction of Anglophone Culture**

**Numéro dirigé par  
Anne Bandry-Scubbi**

**N°49/2016**

*Direction / Editor*

Jean-Jacques CHARDIN (Strasbourg)

*Comité scientifique / Advisory board*

Anne BANDRY-SCUBBI (Strasbourg), Maryvonne BOISSEAU (Strasbourg), Anna Maria CIMITILE (Naples), Christian CIVARDI (Strasbourg), Jean-Louis DUCHET (Poitiers), Bernard GENTON (Strasbourg), Albert HAMM (Strasbourg), Christopher HARVIE (Tübingen), Lyndon HIGGS (Strasbourg), Monika FLUDERNIK (Freiburg), Hélène LE DANTEC-LOWRY (Paris 3), Miriam LOCHER (Basel).

*Comité de lecture / Editorial board*

Christian AUER (Strasbourg), Andrew EASTMAN (Strasbourg), Laurence GROVE (Glasgow), Hélène BATA (Strasbourg), Felicity JAMES (Leicester), Yvon KEROMNES (Metz), Paul KERSWILL (York), Marie-Pierre MAECHLING-MOUNIÉ (Strasbourg), Sophie MANTRANT (Strasbourg), Catherine PAULIN (Strasbourg), Anne STÉFANI (Toulouse), Yann THOLONIAT (Metz).

*Responsable de ce numéro / Editor for this issue*

Anne BANDRY-SCUBBI (Strasbourg)

*Composition / Typesetting*

Ersie LERIA

*Illustration de la couverture / Cover illustration*

Photo credit: Martine Thomas, *Contacts, frictions, heurts*, 2014.

*Éditeur*

Presses universitaires de Strasbourg

5 allée du Général Rouvillois

FR-67083 Strasbourg Cedex

Tél. : +33 (0)3 68 85 62 65

info.pus@unistra.fr

site web : pus.unistra.fr

*Vente au numéro*

En librairie ou en commande en ligne sur le site des Presses universitaires de Strasbourg :

pus.unistra.fr

*Abonnements*

FMSH Diffusion / CID

18 rue Robert-Schuman – CS 90003

FR-94227 Charenton-le-Pont Cedex

Tél. : +33 (0)1 53 48 56 30 – Fax : +33 (0)1 53 48 20 95

cid@msh-paris.fr

© *Ranam*, Strasbourg – ISSN 0557-6989

ISBN 978-2-86820-945-0

# Contents / Sommaire

<i>In memoriam Danielle Bruckmuller-Genlot</i>	
Hélène Ibata .....	5
<i>Foreword</i>	
Anne Bandry-Scubbi .....	7

## Theoretical Frictions

<i>Clashes or Frictions? Approaches to Linguistic Contact in Medieval Britain</i>	
Fanny Moghaddassi .....	15
<i>Spenser, Donne, I. A. Richards and the Limitations of Practical Criticism</i>	
J. B. Lethbridge .....	29
<i>Some Reflections on the Place of Aesthetics and Politics in American Studies</i>	
Philipp Schweighauser .....	43

## Frictions and Clashes in History

<i>The Strange Case of John Martin's Dinosaurs</i>	
Muriel Adrien .....	57
<i>The Impossible Prison? Crime, Penal Policy and Society in Nineteenth-Century England</i>	
Neil Davie .....	73
<i>Contact, Friction, Exclusion: Australia's "Utopian" Federation</i>	
Marilyne Brun .....	87
<i>"Superhuman inhumanities": paradigmes et paradoxes de la Première Guerre mondiale dans la poésie britannique</i>	
Yann Tholoniati .....	101
<i>« Sourire quand même » : La reconstruction des Gueules Cassées de la Grande Guerre en France et en Grande-Bretagne</i>	
Marjorie Gehrhardt .....	119
<i>Contacts, Frictions and Clashes in British Musicians' Opposition to the Thatcher Governments, 1979-1990</i>	
Jeremy Tranmer .....	131
<i>Nature en ville et conflits urbains</i>	
Sandrine Baudry .....	143

## Twenty-first Century Frictions and Clashes

<i>Femmes et hommes migrants en provenance des nouveaux États membres de l'UE dans le monde de l'emploi en Irlande: réalités rugueuses</i>	
Marie-Jeanne Da Col Richert .....	157
<i>Upsetting the Body Politic(s): Witches as Enemy Agents in Rupert Goold's Macbeth (2010)</i>	
Artur Skweres .....	173
<i>"They want more conflict? I'll see what I can do...": Reality TV and the Transfiguration of the Commonplace Image in Reality Show (Showtime, 2012)</i>	
Sébastien Lefait .....	189
Book Reviews/ Recensions .....	201
Abstracts/ Résumés .....	207

# « Superhuman inhumanities » : paradigmes et paradoxes de la Première Guerre mondiale dans la poésie britannique

YANN THOLONIAT ♦

Dans la pièce d'Albert Camus *Caligula*, écrite et jouée pendant la Seconde Guerre mondiale, deux personnages discutent « sur le point de savoir si la poésie doit être meurtrière ou non » (Acte II, scène VI [Camus, 1958 : 62]). La poésie est-elle meurtrière ? Mais bien sûr, et dès ses origines ! *L'Iliade*, premier poème du monde occidental, chante la guerre et ses massacres :

Chante, Déesse, la colère du Péléide Achille, pernicieuse colère qui valut aux Achéens d'innombrables malheurs, précipita chez Hadès les âmes généreuses d'une foule de héros, et fit de leurs corps la proie des chiens et de tous les oiseaux – ainsi s'accomplissait la volonté de Zeus – depuis le moment où, sitôt après leur querelle, se séparèrent l'Atride roi des guerriers, et le divin Achille. (Homère, 1972 : 1)

En rendant la mort belle, en montrant sous une lumière noble le sacrifice pour la patrie outragée (la coalition des villes grecques vengeant leur honneur bafoué par le rapt d'Hélène – tout en éliminant un rival pour la maîtrise de la Méditerranée), *Iliade* est le paradigme d'innombrables récits de guerres dites justes, qui ont servi l'imagination et soutenu la volonté d'armées partant en campagne. Immédiatement, les personnages homériques sont devenus des personnages héroïques, des modèles pour tout homme aspirant à devenir un héros. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, les cadres de l'armée britannique, l'ensemble des étudiants britanniques – ceux qui écrivaient dans les journaux et contribuaient à former l'opinion – avaient l'esprit modelé par les auteurs grecs et latins. Face à eux, contre eux, dans une logomachie inégale, quelques poètes et artistes ont essayé de montrer le vrai visage de la guerre moderne,

---

♦ Yann Tholoniati, *Université de Lorraine (Metz)*.



qui remettait en question les paradigmes de la guerre et du héros, et c'est eux que cet article entend étudier. Parmi eux, notamment, Wilfred Owen et Siegfried Sassoon font partie de ces poètes qui, selon Seamus Heaney, «experienced the gap between reality and rhetoric in the trenches of Flanders during the First World War» (Heaney, 1988 : xii-xiii).

Selon Owen, la guerre est l'expression de «superhuman inhumanities» («Spring Offensive», vers 42). L'ajout du préfixe «in-», au centre de l'expression, entend briser le culte et la culture du héros, de ces êtres «surhumains» qui font majestueusement don de leur vie pour la patrie après avoir accompli des exploits dignes des héros mythologiques. «Spring Offensive», vraisemblablement le dernier poème terminé par Wilfred Owen, entre juillet et septembre 1918, met en scène l'attente des soldats avant la course effrénée vers les lignes ennemies, quand se déchaînent «the hot blast and fury of hell's upsurge» (vers 35). L'oxymore formé par l'expression «superhuman inhumanities» insiste avec une ironie amère sur la dimension humaine du conflit. La morphologie des mots – le superlatif et le privatif – suggère cette déformation de la pâte humaine qui est en jeu. Le substantif, au pluriel, ancre l'adjectif, et porte toute la charge de la critique, par Owen, de cette guerre. Mais à travers cette espèce de jeu de mots, Owen s'inscrit dans une tradition, la tradition des poètes romantiques britanniques, car deux au moins de ses prédécesseurs ont aussi joué sur ce polyptote formé à partir du mot «humain».

Il y a d'abord Robert Burns, qui dans le poème «On Seeing a Wounded Hare Limp by Me», s'emporte contre les chasseurs qui tuent par pur plaisir :

Inhuman man! curse on thy barb'rous art,  
And blasted be thy murder-aiming eye!  
May never pity soothe thee with a sigh,  
Nor never pleasure glad thy cruel heart! (vers 1-4)

C'est le début du poème, et l'apostrophe initiale, en répétant la syllabe «man» et en jouant sur l'humanité dans l'humain, souligne que le chasseur est, aux yeux du poète, déchu de son humanité, c'est-à-dire de tout ce qui fait, à l'époque de la sensibilité, l'humain en lui – un être capable de pitié, dirait, dans *De l'origine et des fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Jean-Jacques Rousseau, grande référence pour Burns (Tholoniati, 2015). Le chasseur est mis au ban de la civilisation, assimilé à un barbare.

Un autre écho dans l'expression d'Owen provient de William Wordsworth. À dix-sept ans, Wordsworth découvre la deuxième édition des *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* (1787) de Robert Burns, et c'est avec enthousiasme, sous l'impulsion de cette lecture, qu'il rédige la préface de 1798, suivie d'un «appendice sur la diction poétique» (1802), dans lequel il revendique une poésie nouvelle, faisant table rase de la «phraséologie» en vogue (Wordsworth & Coleridge, 2011 : 365), afin de véritablement donner la parole aux hommes du peuple (Tholoniati, 2010). Dans un



poème des *Lyrical Ballads*, « Lines Written in Early Spring » (on retrouve le printemps du titre d'Owen), le poète oppose la sérénité de la nature à l'exploitation de l'homme par l'homme à l'aube de la révolution industrielle. Il exprime cette opposition à deux reprises. D'abord dans la deuxième strophe :

To her fair works did nature link  
 The human soul that through me ran;  
 And much it griev'd my heart to think  
 What man has made of man. (vers 5-8, in Noble & Scott Hogg, 2011 : 270)

Puis dans la dernière strophe, qui se termine par une question rhétorique qui conclut la réflexion parcourant le poème : « Have I not reason to lament / What man has made of man ? » (vers 23-24)<sup>1</sup>. On remarque que la chasse, dénoncée par Burns, a longtemps été considérée par l'aristocratie européenne comme une initiation à la guerre pour les jeunes, ou une imitation sous forme de loisir pour les adultes. Ensuite, « Lines Written in Early Spring » (Wordsworth & Coleridge, 2011 : 113), par cette répétition de la question au style indirect qui sonde les lecteurs, suggère qu'une tension existe au sein même de l'humanité. Cette tension est donc reprise et amplifiée par l'expression d'Owen, qui combine à la fois le paradigme romantique et le paradoxe mettant en lumière cette tension.

En effet, les horreurs de la Première Guerre mondiale semblent bien loin des visions idéalisées du moi ou de la nature qu'on associe couramment avec le romantisme. Pourtant, une telle vision de la poésie demeure vive en Grande-Bretagne au début du xx<sup>e</sup> siècle. Ainsi, « The Old Vicarage, Grantchester » (1912), un des poèmes les plus célèbres de Rupert Brooke, évoque avec nostalgie une Angleterre idyllique et éternelle. La guerre elle-même, après *L'Énéide* de Virgile (dont la deuxième partie est modelée sur *l'Illiade*), les poèmes épiques et les chansons de geste du Moyen-Âge, est glorifiée régulièrement à travers les siècles. Certes, on trouve au début du xviii<sup>e</sup> siècle *The Dunciad* (1728) d'Alexander Pope, qui parodie *l'Illiade* en la transposant dans les intrigues de cour de l'époque. Mais loin d'amoindrir le prestige du combattant, celui-ci, pourrait-on dire, est rehaussé par la comparaison avec les intrigues idiotes des courtisans (*The Dunciad*, créé sur le nom *Illiade*, signifie la guerre des sots). Il n'y a guère que Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*, II, 7, paru en 1726) et Voltaire (*Candide*, paru en 1759) pour dénoncer les horreurs de la guerre au moyen de l'ironie. Au début du xix<sup>e</sup> siècle, un cas intéressant est celui de Byron. De façon célèbre, le Canto III de *Childe Harold's Pilgrimage* (1816) donne une description de la bataille de Waterloo. Dans la strophe 27, Byron évoque « the unreturning brave »

<sup>1</sup> Plus près d'Owen, on trouve encore une réminiscence de cette tradition dans un poème d'Ivor Gurney, « To God » : « Not half can be written of cruelty of man, on man / Not often such evil guessed as between Man and Man » (vers 18-19).

pour dénoncer le massacre<sup>2</sup>. Pourtant, quelques années plus tard, dans son *Don Juan* (1819-1824), il expose la bravoure de son héros lors de la prise de la ville ottomane d'Ismail par les armées russes (Canto VIII). Même si le locuteur distille quelques remarques ironiques sur ses personnages, le sang coule à flots, et cette hémorragie mesure la vaillance des combattants lors des corps à corps. Plus avant dans le siècle, «The Charge of the Light Brigade» (1854) du poète-lauréat Alfred Tennyson est publié à chaud, peu après un combat de la guerre de Crimée. Le poème glorifie le courage des combattants anglais, qui résistent en dépit de leur infériorité numérique. C'est avec cette vision très largement idéalisée de la guerre que les jeunes soldats arrivent sur le front en 1914.

Rupert Brooke, par exemple, dans «The Dead» (in Stallworthy, 2008 : 162) publié en mars 1915, évoque les soldats tués au combat avec des accents classiques («Blow out, you bugles, over the rich Dead», vers 1) et au moyen de la personnification de concepts tels que : «Love», «Pain», «Honour», «Nobleness» (vers 10-13). Julian Grenfell (in Stallworthy, 2008 : 164), dans «Into Battle» (publié en mai 1915 dans *The Times*, avec l'annonce de sa mort), chante la «joie de la bataille» (vers 37), et propose un code de l'honneur paradoxal pour ses camarades et lui-même : «he is dead who will not fight» (vers 7). Robert Laurence Binyon (in Stallworthy, 2008 : 209) propose dans «For the Fallen» (septembre 1914) un condensé d'idéalisme héroïque («they fell with their faces to the foe», vers 12). La quatrième strophe de ce poème est récitée chaque année au moment des commémorations du conflit. Le plus exemplaire peut-être de ces poèmes idéalistes et idéalisants est un poème de Herbert Asquith de 1915, «The Volunteer» (in Stallworthy, 2008 : 163) : la vie «grise» (vers 2) d'un employé de bureau est soudain transfigurée, et rédimée, par sa mort sur le front. Asquith utilise pour décrire ce moment tout un vocabulaire chevaleresque et médiéval : «lance», «tournoiement», «the gleaming eagles of the legions», «horsemen» et «the oriflamme» (vers 3-8)<sup>3</sup>. Il conclut sur une évocation de la bataille d'Azincourt (et au-delà, sur l'horizon mythologique de *Henry V* de Shakespeare). L'idéalisation de la guerre est relayée par les journalistes et les cadres de l'armée. À propos de la bataille des Dardanelles en avril 1915, appelée bataille de Gallipoli par les Britanniques, un historien note : «les correspondants de guerre britanniques assimilèrent à des 'dieux grecs' les troupes qui combattirent à demies tout un printemps et tout un été» (Scates, 2015 : 63). «Je ne suis pas surpris que les Grecs aient mis dix ans pour conquérir Troie», médite le général Ian Hamilton

<sup>2</sup> Owen se souvient certainement de ce passage lorsqu'il intitule un de ces poèmes «The Unreturning», en faisant l'ellipse du mot «brave».

<sup>3</sup> Peu nombreux sont ceux qui firent une palinodie. Asquith, dans «After the Salvo», s'interroge timidement : «Have we lost our way, / Or are we toys of a god at play, / Who do these things on a young Spring day?» (vers 14-16). Tom Rank cite le cas de Rose Macaulay (1881-1958). Auteur d'un poème au titre brownien, «Many Sisters to Many Brothers» (1915), dans lequel la locutrice jalouse son frère au front, elle écrit ensuite un roman dans lequel un personnage s'écrie : «War's an insanity» (cité par Rank, 2008 : 108-109).

qui commandait les opérations à Gallipoli (Cabanes, 2015: 56). Le narrateur de *À la recherche du temps perdu* remarque également ce qu'il nomme une « stagnation du passé » lorsqu'il entend quelqu'un demander : « Savez-vous que les expéditions de Mésopotamie dans cette guerre [...] évoquent à tout moment, inchangée, la retraite de Xénophon ? » (Proust, 1990: 288). L'historien Bruce Scates conclut : « La brutalité de la campagne fut occultée par le vocabulaire de la chevalerie » (Scates, 2015: 63).

C'est avec cet arrière-plan littéraire que les poètes britanniques de la Première Guerre mondiale arrivent sur les champs de bataille du nord de la France et de la Belgique. Ils sont nés dans les dernières années du siècle précédent, et ils ont été bercés par les victoires remportées par leurs armées lors de conquêtes de différentes colonies en Afrique et en Asie. Mais ces combats coloniaux se produisent alors à des milliers de kilomètres de Londres; les journaux nationaux enjolivent les victoires, comme ils atténuent les défaites. Enfin, ces victoires sont la conséquence de la supériorité technique et matérielle dont bénéficient Anglais et Français dans leurs zones de conquête respectives. Or la Première Guerre mondiale met face à face des pays dont le développement technologique et militaire est équivalent. Dès les premiers mois du conflit, il y a une évolution radicale du paradigme de la guerre à mesure que, à travers les premiers affrontements, soldats et officiers saisissent la dimension nouvelle du conflit.

En effet, la Première Guerre mondiale apporte ce que Proust nomme « la barbarie scientifique » (Proust, 1990: 89): le tank, le fil de fer barbelé<sup>4</sup>, la grenade, l'attaque au gaz, la mitrailleuse (qui blesse, et tue, dans un espace apparemment vide, à cinq cents projectiles par minute en moyenne, et à plusieurs centaines de mètres), et enfin l'aviation<sup>5</sup> (ce sont les premiers raids aériens sur Londres): « il y avait des militaires jusque dans le ciel », s'exclame le narrateur de la *Recherche* (Proust, 1990: 108; sur la modernité technique de la guerre, voir Becker & Berstein, 1990: 41 et Courtine, 2006: 301-303). Même Ernst Jünger, dont l'enthousiasme pour le combat le place à l'écart des témoignages de la plupart des autres écrivains, concède : « Nous savions que cette fois, nous allions entrer dans une bataille telle que le monde n'en avait encore jamais vu » (Jünger, 1970: 120). Le soldat voit son rôle modifié radicalement dans les premiers mois du conflit. Auparavant, il allait de soi que le soldat se tienne droit – c'était une marque de courage – et visible: la discipline et l'uniforme contribuaient à « tout un ethos de la bataille » (Courtine, 2006: 296) qui associait rectitude physique et rectitude morale. Or les soldats de 1914 sont des civils portant un uniforme, qui

<sup>4</sup> Apollinaire, dans « La Guerre », fait un jeu de mots visuel sur « fils » (enfant / fil au pluriel). Il parle des « jeunes de la classe 1915 » en les appelant « ces fils de fer électrisés » (Apollinaire, 1966: 90).

<sup>5</sup> Notons que W. B. Yeats a rapidement vu une dimension poétique et géopolitique au point de vue de l'aviateur. Au-dessus de la mêlée, les frontières s'évanouissent, et leur arbitraire apparaît au grand jour: « Those that I fight I do not hate, / Those that I guard I do not love », fera-t-il dire à un aviateur irlandais dans « An Irishman Foresees his Death » (*The Wild Swans at Coole*, 1919).

devient par obligation rapidement gris, et non des combattants professionnels, comme dans l'*Illiade* ou au Moyen-Âge, portant des insignes distinctifs et glorieux. Le soldat vit couché, accroupi, recourbé. Il peut lui arriver de mourir noyé sous le poids de son propre équipement (jusqu'à trente kilos), ou simplement tué par un obus parfois à plusieurs kilomètres du front<sup>6</sup>. Les champs sont retournés par les bombes, mais ce labour n'apporte rien de fertile, au contraire : cela choque les soldats qui, pour la plupart, sont des paysans. Les bombardements suscitent une angoisse parfois hyperbolique. Un poilu témoigne : « Il n'y a rien de plus horrible à la guerre de subir un bombardement. Un homme est là, seul dans son trou. Il a une acuité extraordinaire de jugement. C'est trop stupide de rester là à attendre la mort ! Tout est préférable à cela ! Et l'homme reste dans son trou, impuissant, attendant, espérant le miracle » (Audoin-Rouzeau & Becker, 1998 : 29). Owen compose un poème dont le titre est en français, « À Terre », et le sous-titre en anglais « Being the Philosophy of Many Soldiers ». Il souligne l'inversion des repères qui suit une explosion ; le sol leur tombe sur la tête : « Showers of soil rained on us » (Stallworthy, 1974 : 158). Les soldats étaient parfois enterrés vivants...

La vie au front se caractérise par de nombreuses formes d'agressions sensorielles : odeurs pestilentielles<sup>7</sup>, froid<sup>8</sup>, humidité, vacarme... Ivor Gurney, dans « To the Poet before Battle », commente : « mere noise numbs / The sense of being » (vers 5-6)<sup>9</sup>. Les fils de fer barbelés rappellent une végétation devenue artificielle, évoquant souvent des ronces de métal, et hostile à l'humain : les cadavres accrochés sur les pointes de métal, avec l'odeur de putréfaction, sont des spectacles atroces à contempler<sup>10</sup>. Les soldats sont épuisés, et Owen sait percevoir les symptômes de ce qui sera appelé en anglais « the thousand-yard stare », ce regard hébété du soldat à bout de force physique et mentale : « I thought of the very strange look on all faces in that camp ; an incomprehensible look [...]. It was not despair, or terror, it was more terrible

6 Dans *Aurélien*, le mari de Bérénice a perdu un bras pendant la guerre ; on le prend pour un ancien combattant ; il se promenait en réalité dans Paris quand un obus de la grosse Bertha a explosé près de lui (Aragon, 1966 : 421).

7 Voir par exemple le témoignage de René Jacob dans *Paroles de Poilus* : « Une odeur effroyable, une odeur de charnier, monte de toute cette pourriture. Elle nous prend à la gorge, et pendant quatre heures, elle ne nous abandonnera pas » (Guéno & Laplume, 1998 : 51). Et celui d'Owen, décrivant le champ de bataille : « It is pock-marked like a body of foulest disease and its odour is the breath of cancer » (Stallworthy, 1974 : 158).

8 Owen fait du froid à la fois le cadre (strophes 1 et 8) et l'arrière-plan du poème « Exposure ». Le froid est l'ennemi principal du soldat : « Our brains ache, in the merciless iced east winds that knive us... » (vers 1).

9 Voir aussi par exemple les paroles de Bardamu, dans *Voyage au bout de la nuit*, après l'explosion d'un obus : « je croyais bien que c'était fini ; que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même » (Céline, 1952 : 28).

10 Owen décrit à ses parents : « the distortion of the dead, whose unburiable bodies sit outside the dug-outs all day, all night, the most execrable sights on earth » (Stallworthy, 1974 : 159). Il manifeste les symptômes de ce que Kristeva appelle : « un 'je' envahi par le cadavre » (Kristeva, 1980 : 33).

than terror, for it was a blindfold look, and without expression, like a dead rabbit's» (Stallworthy, 1974: 252). Comme le résume Proust: «la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes» (Proust, 1990: 41). En effet, la mort est quotidienne, et c'est aussi une mort se produisant sous la forme de massacres de masse. Il n'y a rien de ces défis personnels de l'*Iliade* que l'on retrouve dans certaines pièces historiques de Shakespeare, par exemple. Ces massacres de masse portent l'anonymat à son comble lors des attaques de gaz, avec le port du masque.

La technologie moderne fait que les corps sont démembrés, disloqués, pulvérisés. Parfois la personne se volatilise instantanément, et pour toujours: il y a des milliers de soldats inconnus, «unknown but to God», selon l'expression qui sert à les évoquer. Souvent les blessures sont atroces; et les gueules cassées incarnent un paradoxe: qui sont-ils, eux qui ne sont plus reconnaissables ni par leurs proches, ni par eux-mêmes? Dans «Insensibility», Owen donne une lapidaire définition du rôle des hommes au front: «Men, gaps for filling» (vers 9), et dans «À Terre», il donne la parole à un homme qui n'est presque plus humain: «I'm blind, and three parts shell» (vers 1). Les blessures occasionnent des réjouissances paradoxales: Sassoon, dans «The One-Legged Man», fait parler un soldat blessé heureux de rentrer au pays: «'Thank God they had to amputate'» (vers 12). S'ils ne meurent pas trop tôt, comme Rupert Brooke, les soldats s'enrichissent de «la culture somatique acquise sur le champ de bataille» (Courtine, 2006: 300).

Un passage du film *War Horse* (Spielberg, 2011) met admirablement en scène ce changement de paradigme qu'apporte la Première Guerre mondiale<sup>11</sup>. On suit l'enrôlement dudit cheval dans la cavalerie britannique, puis son entraînement dans cette unité d'élite. La cavalerie incarne bien sûr l'idéal médiéval du Moyen-Âge, celui du preux chevalier. Cette référence au Moyen-Âge s'observe dans une scène située à [00:51:00]. Dans une joute qui pourrait avoir lieu lors d'un tournoi du Moyen-Âge, on voit la rivalité aimable entre deux cavaliers redevenus chevaliers (joués par Benedict Cumberbatch et Tom Hiddlestone) pour savoir lequel passera son épée à travers la boucle d'un ruban. Ce ne sont que des amusements, bien éloignés de ce qui les attend sur le terrain. En effet, la séquence suivante, entre [00:56:30] et [01:01:20], montre la charge, sabre au clair, de cette unité de la cavalerie britannique qui croit surprendre un camp allemand. Après un premier moment de déroute, les soldats allemands se replient dans la forêt proche, et mettent en marche les mitrailleuses. Au moyen d'un plan alterné, Spielberg fait saisir l'horreur de la situation: un plan montrant les cavaliers anglais en train de charger vers le bosquet alterne avec un plan montrant leurs chevaux arrivant effrayés dans le bosquet, mais sans cavaliers. La charge glorieuse se solde par une annihilation presque totale de l'unité montée,

<sup>11</sup> Dans la quasi-totalité des films relatifs à la Première Guerre mondiale et sortis après elle, l'idée sous-jacente est celle énoncée par Thomas Gray dans «Elegy Written in a Country Churchyard» (1751): «The Paths of Glory lead but to the grave», comme le rappelle le titre du film de Stanley Kubrick, *The Paths of Glory* (1957).

filmée en plan large et en plongée, exposant pour finir les cadavres des hommes et de leurs montures, fauchés ensemble, en pleine course. Pour comble, l'adjudant allemand admoneste le capitaine anglais et lui lance une question révélant le décalage entre les attaques britanniques et la réalité de la guerre moderne : « Who do you think you are ? »

La stratégie doit donc s'adapter rapidement, passant du traditionnel paradigme de la guerre d'action à la guerre de tranchées : les premiers mois du conflit révèlent la supériorité de la défensive sur l'offensive. Les batailles de Verdun et de la Somme par exemple, sont davantage d'interminables sièges en rase campagne, des « duels d'artillerie » que des batailles au sens classique (Becker & Berstein, 1990 : 42 ; Audoin-Rouzeau & Becker, 1998 : 37). C'est une guerre paradoxale dans laquelle il vaut mieux ne pas attaquer pour vaincre. Mais où sont les guerres d'antan où la gloire venait de l'assaut victorieux ? La guerre de positions signifie que l'attente est grande. C'est ce qu'illustre « Exposure » d'Owen, dont le titre possède un double sens. « To expose » signifie montrer, exhiber. Or le lot du soldat est d'éviter d'être vu. Si quelque chose est montré, ici, c'est donc d'abord ce paradoxe premier de la grande guerre : l'attente, comme le répète le refrain, « nothing happens » (vers 5, 15, 20, 40).

L'espace, enfin, est constamment reconfiguré : tout d'abord par les bombardements ; ensuite, par la création de cet espace qui n'appartient plus à aucune nation, le *no man's land*. Ivor Gurney superpose dans son imagination des paysages liés par les émotions : *Severn & Somme* est le titre d'un recueil paru en 1917, dans lequel il s'émerveille de voir des Canadiens en France, et des Allemands en Belgique et en France. Rupert Brooke, dans « The Soldier » essaie poétiquement de s'en emparer en disant que s'il meurt au combat dans les Flandres, le sol où son corps est tombé appartiendra à l'Angleterre. En réalité, les villages sont pris, repris, détruits... Ils acquièrent une dimension mythique qui dépasse – par le nombre de morts et par l'ampleur des destructions – les grandes batailles du passé : « Austerlitz même, ce n'était rien à côté de Vauquois », dit un personnage du *Temps retrouvé* (Proust, 1990 : 86). Proust évoque cet aspect du conflit dans une lettre de Gilberte au narrateur :

Vous n'avez pas idée de ce que c'est que cette guerre, mon cher ami, et de l'importance qu'y prend une route, un pont, une hauteur. Que de fois j'ai pensé à vous, aux promenades, grâce à vous rendues délicieuses, que nous faisons ensemble dans tout ce pays aujourd'hui ravagé, alors que d'immenses combats se livrent pour la possession de tel chemin, de tel coteau que vous aimiez, où nous sommes allés si souvent ensemble. Probablement vous comme moi, vous ne vous imaginiez pas que l'obscur Roussainville et l'assomment Méséglise, d'où on nous portait nos lettres, et où on était allé chercher le docteur quand vous avez été souffrant, seraient jamais des endroits célèbres. Eh bien, mon cher ami, ils sont à jamais entrés dans la gloire au même titre



qu'Austerlitz ou Valmy. La bataille de Méséglise a duré plus de huit mois, les Allemands y ont perdu plus de cent mille hommes, ils ont détruit Méséglise, mais ils ne l'ont pas pris. [...] Les Français ont fait sauter le petit pont sur la Vivonne qui, disiez-vous, ne vous rappelait pas votre enfance autant que vous l'auriez voulu, les Allemands en ont jeté d'autres; pendant un an et demi ils ont eu une moitié de Combray et les Français l'autre moitié. (Proust, 1990 : 63)

Un peintre a très bien rendu dans ses tableaux le bouleversement quasi-métaphysique de l'espace, au front. Paul Nash, dans une huile sur toile peinte en 1918 (182 x 317 cm) et exposée au Imperial War Museum, a précisément montré le lieu des Flandres où est censée se dérouler la scène de *War Horse* précédemment décrite, « the Menin Road » (nommée à [00:53:55]):



Paul Nash, *The Menin Road*, © IWM (Art.IWM ART 2242).

Son témoignage constitue la meilleure ekphrasis du tableau :

I have just returned last night from a visit to Brigade Headquarters up the line and I shall not forget it as long as I live. I have seen the most frightful nightmare of a country more conceived by Dante or Poe than by nature, unspeakable, utterly indescribable. In the fifteen drawings I have made I may give you some idea of its horror, but only being in it and of it can ever make you sensible of its dreadful nature and of what our men in France have to face. [...] Evil and the incarnate fiend alone can be masters of this war, and no glimmer of God's hand is seen



anywhere. Sunset and sunrise are blasphemous, they are mockeries to man, only the black rain out of the bruised and swollen clouds all through the bitter black night is fit atmosphere in such a land. The rain drives on, the stinking mud becomes more evilly yellow, the shell holes fill up with green-white water, the roads and tracks are covered in inches of slime, the black dying trees ooze and sweat and the shells never cease. They alone plunge overhead, tearing away the rotting tree stumps, breaking the plank roads, striking down horses and mules, annihilating, maiming, maddening, they plunge into the grave, and cast up on it the poor dead. It is unspeakable, godless, hopeless. I am no longer an artist interested and curious, I am a messenger who will bring back word from the men who are fighting to those who want the war to go on for ever. Feeble, inarticulate, will be my message, but it will have a bitter truth, and may it burn their lousy souls. (Nash, 1949: 211)

Nash déforme la perspective, la profondeur, l'échelle des plans: l'œil du spectateur, désorienté, parcourt l'espace du tableau à la recherche d'une organisation signifiante, qui émerge progressivement. Les champs de blés d'autrefois sont devenus un paysage lunaire, envahi par la boue, avec çà et là des flaques sur lesquelles flottent des détritiques. Les arbres ont brûlé, et leurs branches ont été arrachées. Les couleurs du sol enfin, contenues dans des nuances de brun et de gris, interrompues par une lumière glauque, très crue, paraissent malades. Il n'y a personne dans le paysage, hormis quatre minuscules silhouettes qui titubent et semblent chercher un abri. Nash travaille « une image capable de transgresser l'image » (Didi-Huberman, 1995: 61), et cela dans un but précis, qu'il explique à un ami: « [I wanted to] rob the war of the last shred of glory, the last shine of glamour » (Nash, 1955: 99).

C'est donc une guerre paradoxale dans laquelle on ne combat pas, mais on attend, et au cours de laquelle on meurt souvent sans combattre. On meurt parfois caché, ce qui est la position du lâche. On meurt sans voir l'ennemi. On meurt dans l'odeur des cadavres pourrissants, dans la boue stagnante<sup>12</sup> et dans les excréments, parmi les poux, les puces et les rats (Audoin-Rouzeau & Becker, 1998: 49; Collonges, Schweitzer & Victoroff, 2014: 147; et chez les poètes, entre autres, « Break of Day in the Trenches » et « Louse Hunting » d'Isaac Rosenberg, in Stallworthy, 2008: 184-185). Il n'y a presque pas de corps à corps puisque les obus, puis les mitrailleuses, font des hécatombes avant que les adversaires ne puissent se voir. Où est le lyrisme? Que devient l'héroïsme? Pour le dire avec Julia Kristeva, les « pouvoirs de l'horreur » à la guerre prennent la forme générale d'un « poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant » (Kristeva, 1980: 10). Quelques exemples pris parmi des poètes

<sup>12</sup> La boue filtre de poème en poème, notamment chez Owen: dans « Apologia Pro Poemate Meo », « The Last Laugh », « The Show »... « L'enfer, c'est la boue », résumant Becker & Berstein, citant *La Mitraille*, un journal de poilus (Becker & Berstein, 1990: 48).

britanniques engagés dans la Première Guerre mondiale montrent comment ils se sont réapproprié la tradition à la mesure des spectacles épouvantables auxquels ils assistaient.

Siegfried Sassoon, dans le sonnet «Glory of Women» (1917), réussit ce tour de force d'utiliser à la fois le vocabulaire chevaleresque et la rhétorique de la propagande pour les démystifier. Aux vers 3 et 4, «you believe / That chivalry redeems the war's disgrace» met en perspective le paradigme à partir duquel la guerre est jugée. Surprenant le lecteur, après le titre convenu, Sassoon ne fait pas l'éloge des femmes qui soutiennent les soldats en participant à l'effort de guerre. Il oppose des clichés («distant ardours», «laureled memories», «'retire'», vers 7-8-9) à la réalité des situations. Les guillemets autour de «retire» sont explicités par le vers suivant : la propagande nomme avec euphémisme la fuite une «retraite». Il raille sombrement celles qui ne comprennent pas combien leur «aide» contribue en réalité à l'anéantissement de ceux qu'elles aiment. L'expression «You make us shells» (vers 5), dans son ambiguïté, sous-entend que par-delà l'aide matérielle, les femmes transforment les hommes en instruments de guerre déshumanisés. Sassoon ne cesse, à travers différents poèmes, de mettre sens dessus dessous les valeurs supposées de cette guerre. Dans «I Stood with the Dead», il rappelle que l'ordre donné au soldat est «You must kill, you must kill» (vers 33), en opposition directe avec le «you shall not kill» du Décalogue. Contre le matraquage de la propagande, qui assure que la guerre est juste et sera courte, il conclut le poème «Battalion-Relief» par la question «tell me, have we won this war or not?» (vers 22), question qui bien sûr s'adresse aussi au lecteur. Sassoon, qui ira jusqu'à défier dans une lettre ouverte de juillet 1917 ses supérieurs («I am making this statement as an act of wilful defiance of military authority, because I believe that the War is being deliberately prolonged by those who have the power to end it»), ridiculise le culte du héros, en évoquant «dying heroes and their deathless deeds» («Remorse», vers 14). L'expression critique le cliché de la propagande («tous les soldats sont des héros et accomplissent des actions immortelles») au moyen de la tension qu'il introduit entre «dying» et «deathless». Dans «The Hero», c'est un gradé qui est chargé d'annoncer à une mère que son fils est mort; officiellement, ce dernier est mort en héros; en réalité, Jack était «[a] cold-footed, useless swine» (vers 13). La hiérarchie qui couvre tous ces mensonges est prise à partie fréquemment. Dans «The General», deux soldats apprécient la bonhomie du général, sans se douter qu'il les envoie à la mort: «He did for them both by his plan of attack» (vers 7) du fait de son incompétence (vers 4). Peut-on encore appeler cette dérision de l'humour? Sans doute, mais c'est un humour paradoxal qui s'appelle humour noir. Sassoon attaque le mythe du héros, et il n'est pas le seul. Le narrateur d'*À l'ouest rien de nouveau* (1928) note: «Nous sommes devenus des animaux dangereux» (Remarque, 1988: 115). Dans *Le Feu* (1916), un des personnages s'interroge sur leur identité: «Tout de même, qu'est-ce que nous sommes, depuis deux ans? De pauvres malheureux incroyables, mais aussi des sauvages, des brutes,

des bandits, des salauds [...]. Des héros...? on a été des bourreaux» (Barbusse, 1966: 419 et 433). Dans *The Heart's Journey* (1928), Sassoon ne démord pas de sa condamnation de la rhétorique héroïque qui accompagne la guerre. Après avoir visité le mémorial à Ypres, inauguré en 1927, Sassoon compose «On Passing the New Menin Gate» dans lequel il déplore «The unheroic Dead» (vers 2). À l'encontre du panneau qui proclame «'Their name liveth for ever'» (vers 10), il évoque «these intolerably nameless names» (vers 12), en demandant justice: «Well might the Dead who struggled in the slime / Rise and deride this sepulchre of crime» (vers 13-14).

Wilfred Owen ne s'aventure guère dans l'humour noir, et il préfère dire sans ambages, dans le projet de préface à une édition de ses poèmes: «This book is not about heroes» (Owen, 2011: 192). Pourtant Owen, le plus romantique de tous les poètes envoyés sur le front, avait succombé dans un premier temps à la rhétorique chevaleresque, comme le montre «Hospital Barge», inspiré par les lectures d'Edmund Spenser et Alfred Tennyson. Le poème superpose deux visions: un paysage de la Somme aperçu depuis une barge ramenant des soldats blessés, et un paysage imaginaire tiré des légendes arthuriennes. La tranquillité idyllique du paysage réel forme contraste avec les morts des héros de la légende, héros avec lesquels Owen associe ses compagnons blessés au combat. Pour lui-même, il déclare à sa mère: «If I fall, I shall fall mightily. I shall be with Perseus and Icarus, whom I loved; and not with Fritz, whom I did not hate. To battle with the Super-Zeppelin, when he comes, this would be chivalry more than Arthur dreamed of. / Zeppelin, the giant dragon, the child-slayer, I would happily die in any adventure against him» (Stallworthy, 1974: 144). Lors des premiers combats, il écrit: «I lost all my earthly faculties, and fought like an angel» (Stallworthy, 1974: 278). Mais la réalité le rattrape vite: «After those two days, we were let down, gently, into the real thing, Mud. It has penetrated now into that Sanctuary my sleeping bag, and that holy of holies my pyjamas. For I sleep on a stone floor and the servant squashed mud on all my belongings» (Stallworthy, 1974: 152). Il part donc en guerre contre la tradition poétique: «What does Keats have to teach me of rifle and machine-gun drill, how will my pass in Botany teach me to lunge a bayonet, how will Shelley show me how to hate or any poet teach me the trajectory of the bullet?» (Stallworthy, 1974: 131). Comme Sassoon, qui met une épigraphe du roman de Barbusse à *Counter-Attack and Other Poems* (1918), Owen est marqué par la lecture du *Feu*, paru en 1916. Le célèbre poème «Dulce et Decorum Est», qui y fait écho, se présente comme un carnaval infernal, dans lequel les jeunes hommes sont transformés en vieilles femmes («hags», vers 2), en vaches (vers 23) – rappelant le vocabulaire de «Anthem for a Doomed Youth» («cattle», vers 1). Éveillés et endormis à la fois, ils marchent comme des somnambules («Men marched asleep», vers 5), non sur terre, mais au fond de quelque océan («as under the sea», vers 14); la panique ressemble à de l'extase (vers 9). Même le diable est pris de malaise (vers 20) dans cet univers sans pères («boys», vers 9, «children», vers 26) ni repères, ce qui produit des hallucinations dans lesquelles le passé, le présent

et le futur se mêlent (vers 15-16). Les formes en «-ing» du vers 16 – «guttering, choking, drowning» – montrent un processus sans fin, un événement à la fois terminé (revécu rétrospectivement) et interminable. Pour rendre ce cauchemar (vers 15), les hypallages induisent des déplacements de sens : «tired, outstipped Five-Nines» (vers 8), «clumsy helmets» (vers 10), renforcés par l'anacoluthie («Quick, boys!—An ecstasy of fumbling», vers 9) et l'oxymore («desperate glory», vers 26). Comme le note Seamus Heaney : «His poems were meant to outrage rather than console» (Heaney, 1988 : xiii)... L'intérieur du corps humain se déverse à l'extérieur (vers 22-25). En nouant le pathétique au morphologique, Owen décrit au lecteur, à travers ce soldat mourant, ce que Didi-Huberman appelle un «semblable paradoxal» (Didi-Huberman, 1995 : 88) : un humain non humain, transformé, déformé par les gaz. Dans cette «décomposition non absolue de la figure humaine», explique Georges Didi-Huberman, «l'informe procède [...] de notre désir de regarder en face [...] notre propre deuil de la figure humaine» (Didi-Huberman, 1995 : 164). Dans ce double sonnet désarticulé qu'est «Dulce et Decorum Est», le poète Owen est en guerre contre Jessie Pope, romancière qui publiait dans les journaux pendant la Guerre des poèmes bellicistes, mais aussi contre le poète Horace : le jeune est en guerre contre le vieux («old», vers 1 et 27), les mots qui tentent de dire l'indicible sont en guerre contre les mots qui mentent («Lie», vers 27). La fiction du poème est en guerre contre les faits énoncés par la propagande, mais aussi contre la tradition poétique.

C'est que Wilfred Owen anticipe sur deux paradoxes des conflits internationaux du xx<sup>e</sup> siècle mis en avant par le philosophe Michel Serres. D'une part, la guerre peut être considérée comme «le meurtre des fils par les pères» (Serres, 2013 : 115). D'autre part, loin d'être le meurtre de l'Autre, la guerre est le plus souvent le meurtre du proche, du voisin, du frère, que la propagande s'acharne à transformer en autre (Serres, 2013 : 196-7).

En effet, Michel Serres, à la suite de René Girard (1978 : 39), critique la description du mécanisme de la violence par Freud dans *Totem et Tabou* (Freud, 1965) pour rendre compte du complexe d'Œdipe (Serres, 2013, 54). La guerre n'est pas un meurtre réel ou symbolique du père, mais plutôt un «infanticide» (Serres, 2009 : 97-8). Pour illustrer ceci, Michel Serres prend le paradigme de l'anecdote d'Abraham dans la Bible (Genèse : 22). Sommé de sacrifier son fils par Dieu, Abraham s'apprête à l'immoler avec un couteau quand un ange intervient au nom du Divin, retient son bras, et place un bouc à la place d'Isaac :

Événement transhistorique capital, le sacrifice d'Abraham vient arrêter ces actes humains entachés de bestialité. Abraham n'est pas seulement celui qui dit qu'il n'y a qu'un seul dieu. Il est avant tout celui par lequel il est dit : «Tu arrêteras de tuer ton fils» (Serres, 2009 : 96).

Owen pressent cet aspect de la guerre. En juillet 1918, il prend le soin de réécrire le mythe d'Abraham, sur le point de sacrifier, à la demande de Yaveh, son fils Isaac (en un poème de seize vers en pentamètres iambiques intitulé « The Parable of the Young Man and the Old ». Owen utilise une première strophe de quatorze vers blancs (la longueur traditionnelle du sonnet) pour narrer l'épisode biblique, qui se termine par l'injonction divine de sacrifier un bouc au lieu du fils: « Offer the Ram of Pride instead ». Séparée visuellement par un blanc typographique, la deuxième strophe est un distique rimé qui s'enracine dans l'injonction précédemment citée: « But the old man would not so, but slew his son, / And half the seed of Europe, one by one » (vers 15-16). L'idée est présente aussi à travers les poèmes de Sassoon, quoique plus implicite. Dans « The Fathers », il met en scène deux pères, qualifiés de « impotent » et « old » (vers 14), dans leur club en train de dégoiser sur leurs fils à la guerre comme s'il s'agissait d'un jeu: « Arthur's getting all the fun / At Arras with his nine-inch machine-gun » (vers 5-6). Dans « Base Details », il attaque féroce­ment les vieux officiers de l'arrière (« bald, and short of breath », vers 1) qui évoquent sans commisération les jeunes soldats morts, et envisagent sereinement l'avenir: « And when the war is done and youth stone dead, / I'd toddle safely home and die—in bed » (vers 10).

Owen remarque aussi que la guerre n'est pas le meurtre du lointain, mais du proche<sup>13</sup>. L'étranger est avant tout un voisin, un alter ego même. C'est cette idée qu'il met en scène dans « Strange Meeting ». Le titre connote l'étranger comme une figure de l'altérité, mais cette altérité est réduite dès la première occurrence dans le poème, au vers 14, le mot même étant cette fois associé à « friend », au cours d'un dialogue dans lequel la spécularité des situations rapproche les protagonistes:

“Strange friend,” I said, “here is no cause to mourn.”  
 “None,” said that other, “save the undone years,  
 The hopelessness. Whatever hope is yours,  
 Was my life also [...]” (vers 14-17)

Lorsque l'identité de l'interlocuteur est révélée (« I am the enemy you killed, my friend », vers 40), toute distance physique et, symboliquement, idéologique, est abolie: « Let us sleep now... » (vers 44).

L'écrivain Vernon Scannell désigne la Grande Guerre par l'expression « the war that was called great » (cité par Rank, 2008: 6), et cette formule souligne combien, pour les poètes, cet événement tragique a bouleversé les paradigmes de la guerre, en engendrant nombre de paradoxes. Pour Owen, dans cette guerre: « there is a point where prayer is indistinguishable from blasphemy. There is also a point where blasphemy is indistinguishable from prayer » (Stallworthy, 1974: 258). En mettant

<sup>13</sup> René Girard résume la situation ainsi: « les rivaux sont les riverains » (Girard, 1978: 21).

en scène «un anthropomorphisme déchiré et déchirant», ces artistes – poètes, peintres – déforment et refaçonnent les représentations de la guerre; ils s’attachent à «rabattre le mythe sur la modernité», et ce faisant, ils mettent en place «une dialectique de l’image et de la pensée» (Didi-Huberman, 1995: 348, 116, 307). Ils les expriment au moyen de représentations déchirantes. Ils nous font imaginer ce que nous ne voulons pas imaginer, ils nous font voir ce que nous ne voulons pas voir. Ils mettent des mots sur l’indicible, et permettent ce que Julia Kristeva appelle «une sublimation sans sacre» (Kristeva, 1980: 34). Avec un regard rétrospectif, Siegfried Sassoon estime que la Première Guerre mondiale est «[a] suicidal conflict» («Elsewhere», vers 3), «in a time of decivilization», selon le titre d’un autre poème du recueil *Common Chords* (1950). Ceux qui sont morts au combat sont anéantis: «No supersensual agency can bring / Those presences from silence and unseeing» («Solitudes at Sixty», dans *Emblems of Experience*, 1951, vers 10-11). Quant à Owen, il incarne à lui seul plusieurs paradoxes, dont le plus tragique réside sans doute dans le fait que l’annonce de sa mort, survenue le 4 novembre 1918, soit parvenue à sa famille au milieu de la joie de l’armistice, le 11 novembre. Un autre est que dans la préface prévue à ses poèmes, il assène: «Above all I am not concerned with Poetry» (Owen, 2011: 192). Son plus célèbre poème, «Dulce et Decorum Est», dénonce le fait de mourir pour la patrie, et c’est pourtant ce qu’il fit: Owen «suffered the strain of performing what most people perceived to be their unquestionable patriotic duty in order to gain the right to question whether it was a duty at all», explique Heaney, qui poursuit: «He connived in what he deplored so that he could deplore what he connived in: he earned the right to his lines by going up the line» (Heaney, 1988: xv). Heaney résume très bien le paradoxe auquel Owen a voué sa courte vie: «Owen was against the violence of war, against the massive, sacrilegious waste of lives, which it involved; he was a natural conscientious objector. And yet, when he actually drilled and lead men to death, he was behaving in a way that contravened his personal conscience in order to achieve what he saw as a greater goal, namely the awakening of a general conscience» (Heaney, 1988: xiv-xv). Owen était parfaitement conscient de cela: «I know I shall be killed. But it’s the only place that I can make my protest from» (Stallworthy, 1974: 261).

## Références

- APOLLINAIRE (1966 [1918]): *Calligrammes*. Paris, Gallimard.
- ARAGON (1966 [1944]): *Aurélien*, Paris, Gallimard.
- AUDOIN-ROUZEAU S. & BECKER A. (1998): *La Grande Guerre, 1914-1918*, Paris, Gallimard.
- BARBUSSE H. (1965 [1916]): *Le feu*. Paris, Flammarion.
- BECKER J.-J. & BERSTEIN S. (1990): *Victoires et frustrations, 1914-1929*, Paris, Seuil.

- BURNS R. (1968) *The Poems and Songs of Robert Burns*, Oxford, Oxford University Press.
- CABANES B. (2015): « 1914-1918. Le grand sacrifice des ‘diggers’ », *L’Histoire*, 66, p. 50-60.
- CAMUS A. (1958 [1944]): *Caligula*, suivi de *Le malentendu*, Paris, Gallimard.
- CÉLINE L.-F. (1952 [1932]): *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard.
- COLLONGES, J., SCHWEITZER, J. & VICTOROFF, T. (2014): *1.9.1.4 – la mort des poètes*, Strasbourg, Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg.
- COURTINE J.-J. (2006): *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil.
- DIDI-HUBERMAN G. (1995): *La ressemblance informe*, Paris, Macula.
- FREUD S. (1965 [1913]): *Totem et tabou*, Paris, Payot.
- GIRARD R. (1978): *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset.
- GUÉNO J.-P. & Laplume Y. (1998): *Paroles de poilus. Lettres et carnet du front (1914-1918)*, Paris, Librio.
- GURNEY I. (1996): *Selected Poems*, London, Dent.
- HEANEY S. (1988): *The Government of the Tongue*, London, Faber.
- HOMÈRE (1972): *Iliade*, Paris, Librairie Générale Française.
- JÜNGER E. (1970 [1920]): *Orages d’acier*, Paris, Christian Bourgeois.
- KRISTEVA J. (1980): *Pouvoirs de l’horreur*, Paris, Seuil.
- NASH P. (1949): *Outline: an Autobiography and Other Writings*, Faber, London.
- NASH P. (1955): *Poet and Painter—Letters between Gordon Bottomley and Paul Nash 1910-1946*, Oxford, Oxford University Press.
- NOBLE A. & SCOTT HOGGP. (2001): *The Canongate Burns*. Edinburgh, Canongate.
- OWEN W. (2011): *The Poems of Wilfred Owen*, London, Chatto & Windus.
- PROUST M. (1990 [1927]): *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard.
- RANK T. (2008): *Poetry of the First World War*, London, Longman.
- REMARQUE E.-M. (1988 [1928]): *À l’ouest rien de nouveau*, Paris, Stock.
- ROSENBERG I. (1984): *The Collected Works*, London, Chatto & Windus.
- SCATES B. (2015): « La légende des ANZAC », *L’Histoire*, 66, p. 61-66.
- SASSOON S. (1983): *Diaries 1915-1918*, London, Book Club Associates.
- SASSOON S. (2002): *Collected Poems*, London, Faber.
- SERRES M. (2009): *Petites critiques du dimanche 3*, Paris, Le Pommier.
- SERRES M. (2013): *Petites critiques du dimanche 5*, Paris, Le Pommier.
- STALLWORTHY J. (1974): *Wilfred Owen*, Oxford, Oxford University Press.
- STALLWORTHY J. (2008): *The Oxford Book of War Poetry*. Oxford, Oxford University Press.
- THOLONIAT Y. (2010): « Robert Burns et les Romantiques; ou, le poète et ses ménades », *RANAM*, 43, p. 137-155.
- THOLONIAT Y. (2015): « Jean-Jacques Rousseau and Robert Burns: Sensitive Hearts, Big Mouths », in *Romanticism and the Philosophical Tradition*, édité par Sophie Laniel & Thomas Constantinesco, Nancy, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, p. 167-183.



- WORDSWORTH W. & COLERIDGE S. (2011 [1798]): *Lyrical Ballads*, London, Routledge.
- YEATS W. B. (1989): *Collected Poems*, London, Vintage.

## **Filmographie**

- KUBRICK S. (1957): *Paths of Glory*, Bryna Productions.
- SPIELBERG S. (2011): *War Horse*, Amblin Entertainment/DreamWorks SKG/Reliance Entertainment/Touchstone Pictures/The Kennedy/Marshall Company.