



**HAL**  
open science

## All the arts of hurting: souffrance et transcendance dans la poésie britannique de la Grande Guerre

Yann Tholoniati

► **To cite this version:**

Yann Tholoniati. All the arts of hurting: souffrance et transcendance dans la poésie britannique de la Grande Guerre. La Lyre et les Armes. Poètes en guerre: Péguy, Stadler, Owen, etc., Classiques Garnier, pp.163-180, 2019, 978-2-406-08305-4. hal-02900264

**HAL Id: hal-02900264**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02900264>**

Submitted on 15 Jul 2020

**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.

**« All the arts of hurting »: souffrance et transcendance dans la poésie  
britannique de la Grande Guerre »**

**Yann Tholoniât, Professeur à l'Université de Lorraine**

La première Guerre Mondiale s'accompagne d'un changement radical dans le rapport que le soldat entretient avec le corps. Dans les guerres antérieures à celles du XX<sup>e</sup> siècle, le soldat a le corps redressé, et il affronte le danger debout : « la position verticale du soldat est non seulement imposée par les conditions technologiques du combat, mais elle est aussi hautement valorisée – et valorisante – aux yeux des combattants eux-mêmes. Tout un ethos de la bataille stigmatise les comportements corporels instinctifs consistant à rentrer la tête dans les épaules et à l'abaisser sous le feu »<sup>1</sup>. Les divers uniformes ont pour but, d'une part, de rendre le soldat lisible pour ses partenaires comme pour ses adversaires (en indiquant son unité, son grade, etc.), mais aussi, d'autre part, de le mettre en valeur en le rehaussant, ce qui a pour conséquence de le rendre visible : un exemple tristement célèbre est celui du pantalon garance de l'uniforme français. Le « dressage » inclut aussi celui des positions réglementaires (dont le garde-à-vous), qui induisent dans le soldat une rectitude physique, mais aussi, espère-t-on sur le plan symbolique, une droiture morale. Or, dans les tranchées construites dès 1914, on vit couché, accroupi, recourbé. Owen compose ainsi un poème dont le titre, en français dans la version originale, est : « À Terre » ; le sous-titre en anglais précise : « Being the Philosophy of Many Soldiers ». C'est dans ce poème qu'Owen résume la guerre moderne par la formule suivante : « all the arts of hurting » (vers 17). En effet, la vie au front se caractérise par différentes formes d'agressions sensorielles dues au combat moderne : odeurs pestilentielles, froid, humidité, vacarme, auxquels s'ajoutent les chocs et les blessures... Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu décrit ainsi l'éclatement d'un obus sur sa section : « Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini ; que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même »<sup>2</sup>... La technologie moderne détruit les corps, elle les disloque, elle les pulvérise. Souvent les blessures sont atroces ; parfois la personne se volatilise instantanément pour toujours ; il y a des milliers de cadavres de soldats inconnus, « unknown but to God », selon l'expression qui sert à les évoquer au sein des autorités britanniques. Apollinaire écrit en 1915 : « on a poussé très loin pendant cette guerre l'art de l'invisibilité »<sup>3</sup>. L'historien Eric Hobsbawm emploie, lui, le terme d'impersonnalité, en soulignant combien les combattants furent considérés comme des statistiques plutôt que comme des êtres humains<sup>4</sup>.

C'est ainsi que la guerre jette les combattants de l'uniforme dans l'informe. Le vieil adage latin, *si vis pace, para bellum*, se complète aisément de la formule de propagande

<sup>1</sup> J.-J. Courtine (sous la direction de), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 296.

<sup>2</sup> L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 28.

<sup>3</sup> Apollinaire, « Il y a », dans *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 149.

<sup>4</sup> E. Hobsbawm, *The Age of Extremes, 1914-1991*, London, Abacus, 1995, p. 50.

frappée par Horace : *dulce et decorum est, pro patria mori*. Au moment où, en France, Anatole France déplorait, amèrement mais avec lucidité : « On croit mourir pour la patrie ; on meurt pour les industriels », nombreux étaient les hommes à périr ou à dépérir au champ d'honneur – mais quel honneur y a-t-il à mourir de dysenterie allongé dans la boue ? Vers quelle divinité se tourner quand Dieu est aussi bien « with us » que « mit Uns » ? Quel apaisement trouver, pour un soldat, quand un éclat d'obus a sectionné ses deux jambes pendant le sommeil ? C'est ce lien problématique avec une transcendance, humaine ou divine, que cet article souhaite étudier. À travers l'expression du corps souffrant, différents poètes britanniques passent de l'évocation matérielle du corps du soldat à un niveau plus large, transcendantal. Ce portrait du corps meurtri permet d'observer une évolution dans la perception de la guerre. « To communicate with Mars, converse with spirits », écrit Thomas S. Eliot dans *Four Quartets* ("The Dry Salvages", partie 5, vers 1)<sup>5</sup>, et c'est ce que je propose de faire en étudiant différents poètes qui ont été pris dans la première Guerre Mondiale : Rupert Brooke, Siegfried Sassoon, Ivor Gurney, Isaac Rosenberg, et Wilfred Owen.

Rupert Brooke (1887-1915) est le fils d'un enseignant de Rugby. Éduqué à King's College, Cambridge, Brooke est réputé pour sa beauté juvénile de dandy édouardien. Mobilisé par la Royal Navy, il prend la mer avec la *Mediterranean Expeditionary Force* en février 1915, mais il meurt d'une septicémie peu après, au large de la Turquie, le 23 avril, âgé de vingt-sept ans. « Old Vicarage, Grantchester », un de ses poèmes les plus célèbres, est composé en 1912 lors d'un séjour avant-guerre en Allemagne ; il y évoque avec nostalgie une Angleterre idyllique et éternelle. C'est une vision de l'Angleterre très similaire que l'on retrouve dans « The Soldier » (1914), chant du départ, écrit bien avant les hécatombes de la Somme et de Gallipoli (que les Français connaissent sous le nom de « bataille des Dardanelles »). Ce sonnet de facture élégiaque présente la guerre comme un jeu noble et chevaleresque. Le polyptote « England / English » (six occurrences) indique la dimension patriotique et l'attachement à la mère-patrie, en dépit du ton faussement détaché et serein. Le locuteur est attaché à un univers quasiment arcadien, ancré dans une ruralité pourtant en voie de disparition. La structure de « The Soldier » est clairement organisée autour de l'évolution mentale du locuteur. Le huitain – aux rimes alternées du sonnet shakespearien – commence par une modalité (« If I should die »), qui met en place la dimension conceptuelle du poème : « think only this of me », reprise et prolongée dans le sizain (« And think »), au schéma rimique en *efgefg* du sonnet pétrarquéen. Le huitain comme le sizain sont coulés dans une seule phrase. La rime interne « I / die » souligne la question fondamentale du poème : l'identité du locuteur, qui potentiellement va disparaître, cherche une dernière fois à se définir. Cette définition s'opère à travers l'évocation de la patrie. L'Angleterre est mentionnée quatre fois sous forme de nom (vers 3, 5, 7, 11), et deux fois sous forme d'adjectif (vers 7 et 14). Deux mots du vers 13 fonctionnent comme une évocation indirecte, à la façon d'un anagramme légèrement déformé, « laughter » et « gentleness ». Du mot « England », « laughter » contient les lettres « e, g, l, a », complétées par le « u » qui est graphiquement un « n » inversé, de même que la lettre « h » s'apparente à la graphie d'un « n » surélevé. Enfin, la dentale « t » est de la même famille phonétique que le « d ». De sorte qu'en mettant en position complémentaire l'acoustique et le graphique, on retrouve le mot « England ». Un phénomène semblable

---

<sup>5</sup> T. S. Eliot, *Four Quartets*, dans *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber, 1974, p. 212.

est observable au même vers dans le mot « gentleness » : on y discerne les graphèmes « e / n / g / l / n », qui contribuent à fusionner les essences d'« England » et du gentleman. De plus, tout au long du sonnet, la fréquence de phonèmes présents dans « England » est remarquable. Le « n » nasal (parfois complété par le son [i]) dans « think », vers 1 et 9) est présent dans « foreign » (vers 2), « eternal mind » (vers 10), « given » (vers 12), « friends » (vers 13), « under » (vers 14), « heaven » (vers 14). Le phonème [g] apparaît aux vers 6 (« gave ») et 11 (« Gives / given »). [l] se trouve dans la rime « field » / « concealed » (vers 2-4) – rime qui suggère l'idée de l'enterrement – « flowers to love », « blest », « eternal », « learnt », les deux dernières occurrences contenant de nombreux graphèmes d'« England » ([e / a / n + dentale]). Les idées qui ressortent de cette chaîne allitérative évoquent un état de béatitude induit par la présence au sein d'une Angleterre protectrice, maternelle (« whom England bore », vers 5), divine parce que divinisée (« English heaven »). Enfin, [d] s'entend dans « dust », associé à « body », rappelle un arrière-plan biblique préalablement établi (« dust to dust »). « England » est donc bien le mot-thème, l'hypogramme, le mot central pulvérisé phonétiquement dans le poème<sup>6</sup>.

Évoquant sa propre mort, le locuteur ne demande qu'une pensée au lecteur (le « you » fonctionnant comme embrayeur) : « think only this ». Il ne demande pas d'émotion, mais une résignation stoïque, propre au *stiff upper lip* traditionnel. Son esprit est en paix pendant que le corps est en guerre. Le schéma rimique *ababcdcd* du huitain donne l'impression d'un enchaînement régulier, prolongé dans le schéma *efgef* du sizain. Cet enchaînement contribue à rendre naturelle la logique des propos tenus par le locuteur. Le polyptote « Gives / given » permet d'ores et déjà de souligner l'association que fait Brooke entre l'Angleterre et le don : le locuteur entend honorer un contrat implicite au moyen de son corps, ou bien acquitter une dette, en payant les intérêts, en donnant un lopin de terre étrangère à sa terre natale (« there's some foreign field / That is forever England », 2-3). Le phénomène est mis en relief par le paradoxe « foreign field / England », conquérant et de la sorte conférant un usufruit illimité (« for ever »). Cette transaction financière, cette fructification des richesses, apparaissent plus clairement dans le polyptote « rich / richer » du vers 4, qui s'accompagne d'une transsubstantiation, d'une transformation de l'identité corporelle du locuteur (vers 4-5).

Brooke fonde son évocation sur une référence à un passage du livre de la Genèse, chapitre 2, verset 7 : « And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life ; and man became a living soul ». Il complète cette allusion par une autre tirée du chapitre 3, verset 19 : « in the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground ; for out of it wast thou taken : for dust thou art, and unto dust shalt thou return », formule qui est adaptée dans le *English Burial Service* par la célèbre sentence : « ashes to ashes, dust to dust ». Le mouvement cyclique (« return ») se retrouve dans « The Soldier » (« Gives [...] back », vers 11). L'Angleterre joue le rôle de la divinité démiurgique – avant d'incarner celui de l'Eden dont l'exil s'éprouve en allant combattre à l'étranger.

---

<sup>6</sup> Voir J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

Par son adresse au lecteur / interlocuteur, le poème s'apparente au monologue dramatique utilisé au XIXe siècle avec éclat par Robert Browning<sup>7</sup>. Formellement, il s'agit d'une lettre écrite par un soldat, depuis le front, à un être cher dont l'identité n'est pas nécessaire à l'intérêt dramatique (un de ses parents, sa fiancée peut-être). L'évocation de la guerre au moyen d'éléments lexicaux tels que « soldat », « die », et de l'éventualité mortelle (« if »), débouche sur une image paisible (« peace ») et édénique (« heaven », vers 14). Toutes les dimensions physiques (« a body », vers 7) et spirituelles (« aware », vers 5 ; « a pulse », vers 10) du locuteur se rapportent à l'Angleterre et ne se conçoivent que par rapport à elle. Le pays est personnifié (« her », vers 6 et 12), et associé graphiquement avec « heart » et « hearts » (vers 9 et 14 ; et par extension, à « hearth », auquel il est fait allusion au vers 8). En effet, l'âtre (« hearth ») représente métonymiquement le foyer (« home », vers 9). Il est à la fois associé au feu (« suns », vers 8), et selon l'ordre social, au pays, par ses évocations géographique et patriotique : « the rivers, [the] suns of home ». Le mouvement ternaire du vers 5 (« bore, shaped, made aware ») mime la croissance de l'individu qui s'épanouit, pour laisser place au binaire de l'harmonie des vers 6 à 8 : « her flowers to love, her ways to roam, / A body of England's, breathing English air, / Washed by the rivers, blest by suns of home », avant de conclure sur une symétrie tout à fait rassurante (vers 12, 14). Ce sonnet patriotique est façonné (« shaped », vers 5) de façon à prendre place dans la chaîne des êtres de la création terrestre et poétique. Dans un mouvement symétrique de don et de contre-don, le locuteur façonne son sonnet de la même façon que l'Angleterre l'a façonné (5). Le corps individuel est élargi au pays identifié comme nation.

Siegfried Sassoon (1886-1967), comme en réponse à Brooke, utilise la forme du sonnet d'une façon radicalement différente. Sassoon doit son prénom à la prédilection de sa mère pour les opéras de Wagner. Éduqué à Clare College, Cambridge, il est poussé par son patriotisme à s'enrôler dans l'armée dès le début de la Grande Guerre. En mai 1915, il est envoyé en France et rapidement, il est horrifié par les réalités de la guerre. Sa personnalité en est altérée, et il se lance dans des attaques suicidaires qui lui valent le surnom de « Mad Jack ». Le ton de ses écrits change alors complètement : alors que ses premiers poèmes manifestent une douceur romantique, sa poésie de guerre évolue vers une musique de plus en plus discordante, destinée à faire connaître, dans toute son horreur, la vérité des tranchées à un public jusqu'à présent bercé par la propagande patriotique. Influencé par la lecture du livre d'Henri Barbusse, *Le Feu* (1916), il compose des poèmes avec pour objectif principal d'exposer l'absurdité de la guerre<sup>8</sup>.

« Glory of Women » (1917) se présente d'abord comme un sonnet élégiaque en l'honneur des mères, épouses, fiancées, sœurs, des deux camps, britannique et allemand. Les femmes semblent aimer qu'on leur raconte des histoires de « dirt and danger », de crasse et de danger : le corps dégradé, éprouvé, est élevé à une dimension métaphysique, où rôde la mort. Mais dans le développement du poème, les deux

<sup>7</sup> Brooke était très familier de la poésie de Browning, qu'il évoque comme élément de référence dans l'appréciation d'un poème, dans une lettre à Edward Marsh du 15 novembre 1913. Voir la page : <http://www3.amherst.edu/~rjyanco94/literature/rupertchawnerbrooke/letters/edwardmarsh/19131115.html>, consultée le 10 mai 2015.

<sup>8</sup> Ainsi Sassoon conclue-t-il le poème « They » avec ironie sur le fait que « you'll not find / A chap who's served that hasn't found *some* change ». Le quantificateur « some », en italique, cache et révèle en même temps que le changement est lourdement qualitatif : les soldats qui ont pu revenir sont désormais amputés ou aveugles.

camps opposés ne sont pas « eux » (les Allemands) et « nous » (les Britanniques), mais « vous » (« les mères) et « nous » (les combattants). La ligne d'opposition ne passe pas où on l'attend. Les frontières déplacées sont renforcées au vers 12 : les femmes anglaises sont mises en parallèle avec les femmes allemandes. La dérision des valeurs de celles qui ne sont pas au front est marquée dans l'expression : « You make us shells » (vers 5). La tendresse et l'attention féminines sont détournées de leur principe ; au lieu de donner la vie, ces femmes donnent la mort, des engins de mort. Pire : l'ambiguïté de la phrase sous-entend qu'elles sont complices de la guerre, en ce qu'elles transforment littéralement les jeunes hommes en instrument de guerre déshumanisés (« shells »). Les combats, loin de sacrifier les individus, en font des sacrifiés dont les sépultures sont profanées (« Trampling the terrible corpses », vers 11). Cette image violente des corps piétinés est évidemment inspirée d'éléments observés par Sassoon au front. On en trouve un exemple dans son journal, à la date du 30 mars 1916, au cours d'une description du *no man's land* :

There are still pools in the craters; they reflect the stars like any lovely water, but nothing grows near them; snags of iron jut from their banks, tin cans and coils of wire, and other trench-refuse. If you search carefully, you may find a skull, eyeless, grotesquely matted with what was once hair; eyes once looked from those detestable holes, they made the fabric of a passionate life, they appealed for justice, they were lit with triumph, and beautiful with pity<sup>9</sup>.

Le feu du foyer (vers 12), apaisant, rassurant, est fort différent du feu agressif et létal de l'ennemi. Tout au long du poème, les allitérations, notamment les dentales, visent à cribler la certitude béate de celles qui ne savent pas et ne veulent pas savoir ce qui se passe en première ligne : elles rêvent, tandis que leurs époux, fils ou fiancés vivent un cauchemar éveillé (vers 10). En englobant le monde de l'arrière, en déplaçant les frontières attendues, en adoptant le point de vue allemand, Sassoon élargit la vision du lecteur à un nouvel ensemble d'enjeux, dans lequel le corps est littéralement transformé par le conflit en arme de destruction massive (« You make us shells »).

Dans le prolongement des poèmes de Rupert Brooke et de Sassoon, Ivor Gurney (1890-1937) rédige un poème intitulé : « Strange Service », où il s'étonne que son pays attende de lui des actes affreux : « Little did I dream, England, that you bore me / Under the Cotswold hills beside the water meadows, / To do you dreadful service, here » (vers 1 à 3). L'envoi du poème est une demande désespérée, car sans réponse : « Think on me too, O Mother, who wrest my soul to serve you / In strange and fearful ways » (vers 17-18). Gurney, enrôlé en 1915 et blessé en 1917, est à la fois poète et musicien. *Severn & Somme* (1917) est le recueil qui contient son expérience du front à chaud, relatée entre autres dans le poème « Pain ». Dans ce sonnet – forme chargée de lyrisme par la tradition – le locuteur désincarné part et parle du corps en souffrance. Le premier vers scande le mot « pain », comme pour évoquer la douleur lancinante, et sans fin : la forme en « -ing » de « unending » prolonge « continual » et souligne la durée de la souffrance. Les rimes embrassées des deux quatrains contribuent à enfermer, à réprimer la douleur dans le corps du poème, et dans celui du poète, « affamé de beauté » (vers 3). Dans le même temps, la juxtaposition des rimes des vers 4 et 5 (« wending / lending ») produit un effet de syncope, traduisant la démarche épuisée des soldats (« what the wending /

<sup>9</sup> S. Sassoon, *Diaries 1915-1918*, London, Book Club Associates, 1983, p. 48. Sassoon se souvient aussi de la célèbre scène dans *Hamlet* dans laquelle le héros découvre le crâne de Yorick (Acte V, Scène 1).

Of one hour's way meant...», vers 4 et 5). Ce mouvement syncopé qui suggère les faux pas sur de mauvais chemins se fait sentir à plusieurs reprises, sous différentes formes. Il est audible dans l'alternance entre enjambements et fins de phrases en milieu de vers, qui arrête l'élan en pleine course (vers 2-3, 4-5). Il est sensible aussi dans les sons ; tout d'abord, dans l'organisation irrégulière des accents du pentamètre ; ensuite, la rime interne « scarecrows on rows » brouille les attentes de la rime de fin de vers. On retrouve ce phénomène de brouillage des repères dans les allitérations proches de la paronomase au vers 8 (« careless / cruellest »), et dans le choc des consonnes, des dentales notamment, dans le vers 10 (« Or horses shot, too tired merely to stir »). Les sensations évoquées (la vue, vers 9 ; l'ouïe, vers 12) suggèrent la pitié (« pitiful », vers 4) et la terreur (« shrieking », vers 12) de l'univers tragique (« Fate », vers 8). La couleur grise (mentionnée quatre fois dans les vers 5-6-7), que l'on retrouve fréquemment chez Sassoon et Owen, entre autres, pour signaler la mélancolie de l'existence au front, est attachée à la boue (6-11), qui rime avec Dieu (vers 11 et 14). Par le jeu des proximités sonores, Dieu (« God ») devient un mot-valise dévalisé en « grey + mud », une divinité fondue dans ce mélange malveillant. Dans le même temps où la transcendance est nommée, elle est désacralisée. « Pain » revient en fin de poème, au vers 13, comme un rappel, sous une forme personnifiée (« her »), tandis que dans un mouvement d'élévation, les hurlements de terreur des soldats se muent en un chœur / cœur (« heart », vers 14) en colère qui s'adresse à Dieu et s'en prend à lui : « The amazed heart cries angrily out on God ». Le sonnet parcourt un trajet qui part de la boue, pour s'élever vers la divinité, avant de lui adresser finalement le cri de dérélition du Christ sur la croix : « mon dieu, mon dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». La religion – qui, étymologiquement, désigne une institution qui relie les gens – n'est plus une garantie d'unité et de transcendance.

Isaac Rosenberg (1890-1918) s'enrôla principalement pour des raisons d'argent : il souhaitait soutenir sa mère financièrement. Il ne ressent pas d'enthousiasme patriotique à l'annonce de l'entrée en guerre du Royaume-Uni. Au contraire, dans « On Receiving News of the War » (1914), il décrit la guerre sous les traits d'une sorte de vampire, d'un spectre qui se nourrit de la vie des humains : « Some spirit old / Hath turned with malign kiss / Our lives to mould » (vers 10-12). Rien d'étonnant alors qu'un de ses poèmes les plus émouvants soit une méditation sombre sur le rapport entre les soldats morts et les soldats encore en vie. En effet, « Dead Man's Dump » (1917) indique dès son titre le peu de cas qui est fait des cadavres, accueillis dans une fosse (« dump »). L'allitération du titre a quelque chose de lugubre dans l'évocation des corps qui s'entrechoquent en s'empilant. Dans le poème, le regard du locuteur considère les morts, et s'attarde sur un mourant et ses derniers instants : « The drowning soul was sunk too deep / For human tenderness » (vers 52-53). Rosenberg, poète d'origine juive, produit un poème syncrétique. Les souffrances des soldats sont assimilés à la Passion du Christ (« many crowns of thorns », vers 3), plus précisément à ce moment de la Passion où le Christ est outragé (« brutish men », vers 5), puis crucifié (« Stretched at the cross roads », vers 55 : « cross » et « roads » sont présentés comme deux mots séparés, et s'entendent de la sorte comme : « les routes de la croix »). Le poème mêle à des accents lyriques une tonalité religieuse (« Man born of man, and born of woman », vers 11), interrogeant une résurrection improbable (« Immortal seeming ever ? », vers 35 ; « Will they ever come ? », vers 71). Les références à la Terre (vers 14, 21, 59), personnifiée, convoquent les mêmes images tirées du livre de la Genèse qu'avait utilisées Brooke

(l'argile, « clay » au vers 59 », dont est fait Adam, et le fait qu'inéluctablement il retournera à la poussière, vers 14-16 et 21). Les corps eux-mêmes saignent (vers 38, 45, 66), souffrent (« pangs », vers 45, « torturing », vers 67, « tortured », vers 75), explosent (« A man's brains splattered on / A stretcher-bearer's face », vers 48-49). Les soldats hurlent ou geignent épuisés (vers 67, 70, 77). L'image des roues du véhicule sur lequel se déplace le locuteur, associée à l'idée de torture, évoque l'image d'Ixion, attaché à une roue enflammée, qui tourne éternellement : « Crying through the suspense of the far torturing wheels » (vers 67), à l'instar de ces hommes broyés dans les rouages (« wheels ») de la technologie guerrière. Le corps du soldat mort ne trouve aucune transcendance bienheureuse ; au contraire, il est montré à la fin du poème brisé par ses propres camarades encore vivants (« And our wheels grazed his dead face », vers 79), et sombrant dans le déclin (« decay », vers 16 et 56).

Wilfred Owen (1893-1918) s'engage en octobre 1915 dans le régiment des *Artists' Rifles*. Après plusieurs expériences traumatisantes, un syndrome commotionnel lui fait faire d'affreux cauchemars. Envoyé en traitement dans un hôpital militaire à Édimbourg, il fait la connaissance de Siegfried Sassoon. De retour au front, Owen est tué le 4 novembre 1918 lors de la grande offensive finale à Ors près du Cateau-Cambrésis, une semaine avant la fin de la Guerre. Sa mère fut avertie de sa mort alors même que les cloches de la paroisse sonnaient pour l'Armistice. « Exposure », achevé en septembre 1918, décrit le cycle d'une journée dans la vie de soldats dans une tranchée. Cette journée est une journée d'attente pesante, de routine, qui s'étire jusqu'à atteindre des dimensions métaphysiques. Le locuteur possède une qualité métonymique similaire : c'est un locuteur collectif (« we »), dont la dimension chorique renforce le pathétique. Les strophes de cinq vers fonctionnent sur le mode de la priamel<sup>10</sup> : un quatrain décrit la réalité quotidienne des soldats, et un cinquième vers, en contrepoint, souligne l'inanité et la vacuité de leur existence et de leurs espérances (« But nothing happens » aux vers 5, 15, 20, 40, « What are we doing here ? » au vers 10, ou l'alternative : « dying » au vers 25, 30, 35).

Pour mieux souligner la déchéance des humains, Owen reprend certains motifs romantiques qu'il détourne. « Our brain aches » est un écho très clair de l'« Ode to a Nightingale » de John Keats (1795-1821), qui commence par « My Heart aches, and a drowsy numbness pains my sense ». Les bourrasques qui jouent du fil de fer barbelé comme d'un instrument (« madly tugging on the wire », vers 6) rappellent « The Aeolian Harp » de Samuel Coleridge (1772-1834). Le gel (« frost », vers 36) est aussi vraisemblablement une allusion ironique à « Frost at Midnight », du même auteur. Le poème de Coleridge propose une vision salvatrice de la nature et une réflexion sur l'avenir de son jeune fils ; ici le poème d'Owen suggère une nature agressivement indifférente et l'absence d'avenir. Chez les poètes romantiques anglais, la nature est souvent l'occasion d'une renaissance, voire d'une épiphanie poétique ; elle est dans « Exposure » froide, hostile, indifférente. Les images romantiques sont ostensiblement reprises, et dégradées. Ce ne sont pas les baïonnettes qui tuent les soldats, mais le vent lui-même (« the merciless iced east winds that knive us », vers 1). Le froid intense envahit leur espace et leurs corps petit à petit ; dans le poème, la forme verbale en « -ing » mime la façon insidieuse selon laquelle le froid les engourdit. Elle forme rime

<sup>10</sup> La priamel est une figure de style qui consiste à opposer d'un côté, une série d'éléments, et de l'autre, en contrepoint, le sujet principal du poème.



avec « nothing », le refrain du poème. Les points de suspension en fin de vers (vers 1, 2, 3, 11) contribuent à définir une atmosphère dans laquelle le temps s'allonge sous l'effet de la patience, et celle-ci combine son double sens d'attente et de souffrance.

Ce qui frappe dans ce poème par rapport aux autres poèmes de guerre, c'est l'absence d'action. La guerre prend la forme d'une rumeur (vers 9) dans le lointain (« Northward », vers 8, « Far off », vers 9). Les sens des soldats sont amoindris ; la vue ne leur sert à rien : « Watching, we hear » (vers 6). Même entre eux, ils ne se reconnaissent pas (« half-known faces », vers 39). Ils sont inquiets et las, comme le souligne la magnifique paronomase des vers 2 et 4 : « Wearied / Worried ». L'image de la boue primordiale à laquelle les hommes retournent, présente dans les poèmes de Brooke et Gurney précédemment étudiés, se retrouve ici (« this mud and us », vers 36), pour signaler l'endroit où les morts sont enterrés, et où les vivants se terrent. Englués, engourdis, les soldats sont d'immobiles hommes mobilisés, et mobilisés pour rien (« nothing »).

Si « Exposure » est un poème sur l'attente, tout autre est « Dulce et Decorum Est ». Achevé en 1918 et publié en 1920, « Dulce et Decorum Est » possède une structure instable, constituée de deux sonnets parmi lesquels un troisième sonnet peut se lire. Le premier sonnet (dont les quatorze vers sont répartis en deux parties, huit vers puis six vers) saisit *in medias res* un groupe de soldats épars qui retournent en titubant vers leurs propres lignes. La description du huitain est bien loin des affiches de propagande montrant des soldats débordant de santé et d'enthousiasme. Le sizain décrit la soudaineté d'une attaque au gaz. Le deuxième sonnet paraît désarticulé. Contrairement à la tradition du sonnet, qui prévoit quatorze vers répartis entre un huitain et un sizain, ou entre trois quatrains et un distique, ce deuxième sonnet se compose d'un distique suivi par trois quatrains. Ancré temporellement dans le sizain précédent, le distique sert de transition : méditant sur l'attaque, le locuteur concentre ses souvenirs sur un camarade victime des gaz, dont l'image ne cesse depuis de le hanter. Le résultat de cette méditation est la dénonciation des poèmes qui renforcent la propagande belliciste, notamment ceux de Jessie Pope. Se superposant aux deux sonnets qui se succèdent, un troisième sonnet, entre les vers 11 à 24, sert de focalisation sur le soldat agonisant. Le chaos du monde se répercute dans les corps mis en scène, blessés (« blood-shod », vers 6), épuisés (vers 5, 7 et 8), au fonctionnement difficile (« trudge », vers 4, « limped », vers 6) : les à-coups syntaxiques des premiers vers traduisent la démarche hagarde des soldats, qui sont agressés de l'extérieur par les obus (vers 8), et de l'intérieur par la fumée et le gaz (vers 2, 16, 22). L'intérieur du corps humain va même jusqu'à se déverser à l'extérieur dans les vomissements (22-5). Les quatre éléments se mélangent et piègent les soldats : l'air est du gaz, l'eau et la terre fondent en boue, le feu tombe du ciel. Le chaos est aussi dans les esprits : la fatigue, la déréliction, la peur, l'horreur, l'absurde affligent les soldats. La précipitation pour emporter le corps du soldat mourant contribue à le transformer en un objet, c'est-à-dire littéralement en une chose qui est jetée devant.

Le sonnet est une forme lyrique qui incarne par lui-même la tradition poétique occidentale. Les sonnets de Brooke, Sassoon et Gurney montrent que son usage sert à s'inscrire dans la tradition (Brooke), à feindre de s'y inscrire (Sassoon), ou à se mettre en tension avec elle (Gurney). Mais cette superposition de sonnets dans « Dulce et

Decorum Est » traduit la façon dont Owen souhaite la mettre à mal. Fragmenté, démembré, soufflé par la violence des images et des chocs, le sonnet, souvent associé à l'amour et au couple amant-aimée, parle ici de la mort en groupe. Le poète Owen s'oppose à Jessie Pope, mais aussi à Horace et à ses paroles qui semblent bénir tout sacrifice humain futur. La précision quasi insoutenable de l'expressionnisme parvient à restituer tout le choc et l'horreur de la scène décrite. Le corps mis en scène dans le poème se sublime en une attaque contre le corpus poétique qui incarne et encourage le massacre de masse.

Owen dénonce la violence faite aux corps sur le front, que ce soit dans l'attente ou au combat, mais son expérience personnelle lui enseigne que cette violence perdure bien après le retour en Grande-Bretagne. Dans « Disabled », « Mental Cases » et « À Terre », il insiste sur les séquelles physiques et mentales du conflit. « Disabled » se présente sous la forme d'un monologue dramatique au style indirect libre. Tout est perçu du point de vue d'un mutilé de guerre, mais Owen rapporte ses pensées au moyen de la troisième personne du singulier, comme si le locuteur ne pouvait plus s'exprimer en son nom propre : il en résulte une curieuse alternance entre point de vue interne et point de vue externe, et une ambiguïté entre distance et empathie. Le corps du blessé est évoqué avec un mélange de franchise et de circonlocutions euphémistiques : « Legless, sewn short at elbow » (vers 3). Le poème contraste la mise à disposition de son corps avant la guerre, et son retour au pays. Owen indique par petites touches la façon dont l'État fait peu de cas des personnes. Par exemple, les recruteurs n'ont pas hésité à l'enrôler même s'il n'avait pas l'âge réglementaire : « Smiling they wrote the lie: aged nineteen years » (vers 29). Dans sa démarche volontaire, le jeune homme a été trompé par les leurre de la propagande : « He thought of jewelled hilts / For daggers in plaid socks; of smart salutes; / And care of arms; and leave; and pay arrears; / Esprit de corps; and hints for young recruits. / And soon, he was drafted out with drums and cheers » (vers 31-36). Le corps du poème est lui-même démembré, brisé en six sections inégales ; les astérisques séparant les sections fonctionnent comme des points de suspension. Oublié par les infirmières (vers 45-46), l'attente remplit d'angoisse le jeune vétéran.

Son corps dans la société est dramatiquement différent. Il y a le temps d'avant (« in the old time », vers 10) et le temps présent où il se sent si vieux : « Now, he is old » (vers 16). Les filles l'intéressaient, et il intéressait les filles : « girls glanced lovelier » (vers 9), « Someone had said he'd look a god in kilts » (vers 25) ; à présent elles regardent les autres hommes, ceux qui sont entiers : « Tonight he noticed how the women's eyes / Passed from him to the strong men that were whole » (vers 43-44), et les infirmières le manipulent avec réticence et dégoût : « Now he will never feel again how slim / Girls' waists are, or how warm their subtle hands. / All of them touch him like some queer disease » (vers 11-13). Inactif, il passe les heures à se remémorer le temps d'avant la guerre, le temps où il pratiquait le football (vers 23 et 37), où il faisait partie d'une équipe. À présent, il fait partie de ce groupe considéré comme inutile, encombrant, des mutilés de guerre : il est dépendant de ceux qui l'entourent, il est soumis au gré des institutions (« institutes », vers 40), et il est rejeté par tous, causant pitié mauvaise, consternation, gêne ou ennui. Si on le remercie de son sacrifice, on ne s'enquière plus de sa santé : son mauvais état est manifeste. Un visiteur – un pasteur anglican – s'enquiert donc de son âme : « a solemn man [...] / Thanked him; and then

inquired about his soul » – comme si le bout de corps qui demeure ne méritait plus qu'on le mentionnât.

Mais précisément, Owen veut dire ce que la propagande et les autorités veulent taire, il brise le tabou qui consiste à critiquer la guerre et à révéler ses conséquences tragiques. « À Terre » donne la parole à un autre mutilé de guerre (« I'm blind, and three parts shell », vers 1). Lui aussi a été leurré par une gloire qu'on lui promettait facile : « My glorious ribbons?—Ripped from my own back / In scarlet shreds » (vers 9-10). De façon réflexive (« (That's for your poetry book.) », le poème souligne la souffrance personnelle dans la métaphore du ruban fait de chair. Plus sournoises sont encore les souffrances mentales. La première strophe évoque le sort qui guettait les rescapés (Owen en a fait l'expérience personnelle) : les troubles de stress post-traumatique. Le personnage explique qu'il ne maîtrise plus ses mains :

Be careful; can't shake hands now; never shall.  
Both arms have mutinied against me,—brutes.  
My fingers fidget like ten idle brats. (vers 2-4)

Les maladies mentales, et en général les maladies nerveuses, étaient encore peu connues. Souffrir de ce que les médecins anglais appelaient « shell shock », c'étaient souvent être considéré comme un lâche, et pouvait par conséquent être passible de la cour martiale. Le traitement proposé consistait à soigner les nerfs au moyen de chocs électriques. Le malade ne guérissait pas, mais parfois, la peur du traitement, plus exactement de la douleur occasionnée, faisait que le patient préférait retourner au front plutôt que de subir cette torture<sup>11</sup>. Plus direct, plus pathétique, « Mental Cases » mêle des allusions à l'*Enfer* de Dante (voir par exemple le polyptote « hell / hellish » au vers 9) et au style biblique du *Livre de l'Apocalypse* (« What are these which are arrayed in white robes ») pour évoquer l'état de damnation de ceux qui ont perdu l'esprit.

Aux analyses qui précèdent sur la mise en scène des rapports entre le corps et l'esprit, un poème de Sassoon, « Repression of War Experience » (1918), fait figure de synthèse. En 39 vers, Sassoon expose dans le monologue dramatique d'un vétéran sa vie après la guerre. Celui-ci est ravagé par des symptômes post-traumatiques, auxquels il essaie de se soustraire par différents moyens. Il se concentre sur certains rituels : allumer les bougies (vers 1), allumer sa pipe (vers 9), ces deux étapes du rituel étant scandées par « now », compter jusqu'à quinze (vers 10)... Il s'encourage au moyen de raisonnements et d'objurgations (les impératifs des vers 9-10, « O do read something », vers 20). Il cherche à repousser les idées qui le tourmentent par des distractions (lire des livres, vers 16-20, observer les insectes, vers 1 et 25). Mais la fébrilité qui le ronge transperce le poème. Tout d'abord, le monologue est exprimé sous la forme de la deuxième personne, « you », introduisant de la sorte une schize dans le locuteur qui se parle à lui-même. Plus exactement, le locuteur s'adresse à la partie raisonnable de lui-même, essayant de taire, de réprimer les souvenirs et les émotions qui l'assaillent irrésistiblement. Ainsi, le papillon de nuit qui est attiré par la lueur de la bougie suscite une remarque courroucée : « there's a moth; / What silly beggars they are to blunder in / And scorch their wings with glory, liquid flame— » (vers 1 à 3). Le

<sup>11</sup> Voir le documentaire de la BBC *A Remembrance Tale*, consacré à Wilfred Owen (Louise Hooper, 2007). En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=yWDrnXDq4mg>, consulté le 10 mai 2015.

parallèle entre la mite et le soldat avide de gloire rappelle les vers d'Owen décrivant les soldats bercés autant que bernés par la propagande : « children ardent for some desperate glory » (« Dulce et Decorum Est », vers 26)<sup>12</sup>. Le tiret à la fin du vers 3 joue à plein de sa fonction de connexion / déconnexion : il incarne le lien entre ce qui est dit et ce qui est pensé, entre ce qui est dit et ce qu'il tente de taire. Le refoulé qui fait retour à partir d'un élément trivial, le papillon de nuit, est admirablement mis en scène. Le locuteur tente de se reprendre : « No, no, not that,—it's bad to think of war, / When thoughts you've gagged all day come back to scare you » (vers 4-5), mais ce n'est que le début d'une capitulation progressive contre ce corps et ces pensées qui échappent à tout contrôle raisonné (« ugly thoughts / That drive them out to jabber among the trees », vers 7-8). Il est intéressant de noter que Sassoon, dès 1918, intègre la compréhension de la psychanalyse dans ses poèmes (« it's been proved that soldiers don't go mad / Unless they lose control of ugly thoughts », vers 6-7).

Malgré les efforts, les émotions refont surface, et c'est à travers la mise en scène typographique notamment que Sassoon transmet ce phénomène au lecteur. En effet, le corps du poème lui-même semble travaillé par diverses forces violentes. Le poème est divisé en trois parties inégales : une strophe de huit vers, suivie d'une strophe de vingt-quatre vers, puis une dernière strophe de sept vers, mais celle-ci est séparée de la précédente par des points de suspension en guise de filet, indiquant ainsi une rupture temporelle, probablement un laps de temps au cours duquel le locuteur a retrouvé un peu de la sérénité qui commençait à le quitter à la fin de la deuxième strophe. Or les points de suspension (en contrepoint des tirets) jouent littéralement le rôle d'une suspension, une mise en équilibre de l'esprit du locuteur entre raison et folie, comme le montrent les vers suivants : « And you're right as rain... / Why won't it rain ? » (vers 11-12), ou : « You'd never think there was a bloody war on!... / O yes, you would... why, you can hear the guns. / Hark! Thud, thud, thud,—quite soft... they never cease—» (vers 34-36). Comme cela se remarque aisément, les interruptions ponctuationnelles se complètent d'un feu d'artifice de figures de style mettant en scène le crescendo des passions du locuteur : anacoluthes de « you would... why », aposiopèse dans les vers 34 et 36, tournure épiphorique de « they never cease— / Those whispering guns » (vers 36-37), allitérations qui se combinent aux onomatopées (« Thud, thud, thud », vers 36), tournures exclamatives et plaintives (« O », vers 35 et 37), enjambements parfois réticents (vers 36-37) qui produisent une accélération aussitôt freinée par un signe de ponctuation fort (vers 35 et 38). Ce rythme syncopé se retrouve à certains moments dans la succession des iambes qui peut être soit brouillée par la répétition d'un même syntagme (« Thud, thud, thud »), soit par l'intrusion d'une succession d'accents forts, comme dans le dernier vers, avec : « stark, staring mad ». Le poème n'est pas rimé, mais en fin de vers se trouvent occasionnellement des allitérations et des assonances (par exemple « flutters / house / delays / trees / France », vers 25 à 29) qui brouillent les repères auditifs. Ce brouillage est renforcé par de nombreux échos internes (« Dressed in dim brown, and black », vers 18, « shapes in shrouds », vers 30). Les vers sont principalement des pentamètres qu'il conviendrait d'appeler iambiques, dans la mesure où ils s'inscrivent dans la tradition britannique du vers blanc. En effet, le vers blanc –

<sup>12</sup> Il y a sans doute quelque réminiscence de *As You Like It*, pièce de Shakespeare dans laquelle Jaques moque l'archétype du soldat en ces termes : « a soldier, / Full of strange oaths, and bearded like the pard, / Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel, / Seeking the bubble reputation / Even in the cannon's mouth » (Acte II, Scène 7, vers 149-153).

« blank verse », série de pentamètres iambiques non rimés, l'équivalent en anglais de l'alexandrin français – semble être, comme pour le locuteur, un rituel poétique qui permet de couler ses émotions comme dans un moule. Mais la disposition des accents est très irrégulière, et les vers 11 et 12 forment à eux deux un pentamètre, qui est comme brisé par l'afflux des sentiments. Dans la dernière strophe, le locuteur est clairement clivé dans la mesure où il fait référence à lui-même selon deux pronoms personnels : le « I » et le « You ». La guerre laissée en France, l'ennemi, ou plutôt le danger intériorisé, est revenu avec le locuteur. Au final, c'est tout le corps du poème qui est travaillé par cette violence qui ne trouve pas d'exutoire : il n'y a aucune instance salvatrice, ni même apaisante, le vétéran co-existe avec sa souffrance.

De Brooke, mort avant d'avoir combattu, à Owen, mort une semaine avant l'armistice, l'évolution dans la perception d'une transcendance est manifeste. En témoigne la poétesse May Wedderburn Cannan, qui résume cette évolution dans son autobiographie par une formule frappante : « a saying went round, 'went to the war with Rupert Brooke and came home with Siegfried Sassoon »<sup>13</sup>. Être à la fois poète et soldat ne va pas de soi : « I am beginning to realise the difficulties of combining the functions of soldier and poet »<sup>14</sup>, écrit Sassoon dans son journal de guerre. Gurney, dans le sonnet « To the Poet before the Battle », se jauge et se compare aux autres soldats. Par une alternance des pronoms de troisième personne du pluriel (« they ») et de la première personne du pluriel (« we », sous-entendu : les poètes), il ne veut pas déshonorer (vers 12) la confrérie des poètes. Il veut faire preuve de courage, même si son habileté est dans les mots (« our skill in words », vers 11) plutôt que dans le maniement des armes. La guerre est avant toute chose un moment où le corps se risque, où il est susceptible d'être brisé, démembré, diminué brutalement, au prix d'atroces souffrances, physiques et mentales. Les poètes britanniques ont dû adapter leurs procédés poétiques face à cette violence concrète, afin d'en faire saisir les enjeux pathétiques, à travers les mots. De l'idéalisation du corps chez Brooke, aux heurts et malheurs du corps chez Sassoon, Rosenberg, Gurney et Owen, le corps subit une transformation qui, du monde physique, accède à la réalité d'un nouvel ordre dans le monde poétique. La déformation des corps, des corps parfois suppliciés, martyrisés, toutes ces ressemblances déchirées et déchirantes par rapport au corps souvent glorifié de la tradition poétique, impliquent la recherche d'une transcendance qui ne trouve à s'inscrire que dans le corps des poèmes. Car au-delà, rien ne fait plus sens, pour les poètes combattants. C'est ce qu'un engagé volontaire italien de la première Guerre Mondiale, l'écrivain Curzio Malaparte, avait lui aussi bien compris, lorsqu'il expliquait ainsi le sentiment d'absurdité qui taraude le soldat dans les guerres modernes :

On ne peut pas demander au Soleil de souffrir avec nous, de s'émouvoir de nos souffrances. On ne peut pas lui demander d'être bon, juste, pitoyable. Le Soleil est aveugle. Finalement nous aussi, pour la première fois dans notre très vieille histoire, nous sommes sans secours, sans prétextes, sans justifications, sous l'œil aveugle du Destin, sous cet œil qui nous regarde fixement sans nous voir et respandit, impassible, hors et au-dedans de nous, à pic sur nos têtes, à pic au fond de notre conscience. Et il est inutile d'invoquer le Christ contre cet œil blanc aveugle, sans paupières et sans cils, immobile dans le ciel désert de notre conscience<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Cité dans T. Rank, *Poetry of the First World War*, London, Longman, 2008, p. 96.

<sup>14</sup> S. Sassoon, *Diaries 1915-1918*, London, Book Club Associates, 1983, p. 270.

<sup>15</sup> C. Malaparte, *Le Soleil est aveugle*, Paris, Gallimard, 2000, p. 39.

### Bibliographie

- APOLLINAIRE. *Calligrammes*. Paris, Gallimard, 1966. [1918]
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, et Annette BECKER. *La Grande Guerre, 1914-1918*. Paris, Gallimard, 1998.
- BARBUSSE, Henri. *Le feu*. Paris, Flammarion, 1965. [1916]
- BECKER, Jean-Jacques et Serge Bernstein. *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, tome 12, *Victoires et frustrations, 1914-1929*. Paris, Seuil, 1990.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris, Gallimard, 1952. [1932]
- COLLONGES, Julien, Jérôme SCHWEITZER et Tatiana VICTOROFF (éds.). *1.9.1.4 – la mort des poètes*. Strasbourg, Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg, 2014.
- COURTINE, Jean-Jacques (sous la direction de). *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Paris, Seuil, 2006.
- ELIOT, T. S. *Collected Poems 1909-1962*. London, Faber, 1974.
- FERGUSON, Margaret, Mary Jo Salter & Jon Stallworthy (ed.). *The Norton Anthology of Poetry*. London, Norton, 1996.
- GURNEY, Ivor. *Selected Poems*. London, Dent, 1996.
- HOBSBAWM, Eric. *The Age of Extremes, 1914-1991*. London, Abacus, 1995.
- HOOVER, Louise. *A Remembrance Tale*. BBC One, 2007, 59 mn.
- MALAPARTE, Curzio. *Le Soleil est aveugle*. Paris, Gallimard, 2000.
- OWEN, Wilfred. *The Poems of Wilfred Owen*. London, Chatto & Windus, 2011. [1990]
- RANK, Tom. *Poetry of the First World War*. London, Longman, 2008.
- ROSENBERG, Isaac. *The Collected Works*. London, Chatto & Windus, 1984.
- SASSOON, Siegfried. *Diaries 1915-1918*. London, Book Club Associates, 1983.
- SASSOON, Siegfried. *Collected Poems*. London, Faber, 2002.
- STALLWORTHY, Jon. *Wilfred Owen*. Oxford, Oxford University Press, 1974.
- STAROBINSKI, Jean. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, Gallimard, 1971.