

**LA M(A)LE MORT¹ : POESIE, MASCULINITE ET MORT
DANS LES POEMES BRITANNIQUES DE LA GRANDE GUERRE**

**Philippe Mahoux-Pauzin
Université Nancy 2**

La remarquable floraison poétique britannique liée à la Grande Guerre a fait l'objet, notamment Outre-Manche de nombreuses études et continue à intéresser critiques, historiens, historiens de la culture, mais aussi des artistes, comme le poète Ted Hughes ou le compositeur Benjamin Britten. L'histoire éditoriale de ce corpus est riche et variée ; elle traverse le vingtième siècle sans interruption ou presque, depuis les recueils de Robert Graves parus pendant le conflit jusqu'à la très singulière anthologie *A Deep Cry* publiée il y a six ans par Anne Powell et dont le critère de sélection de poèmes, lettres, et *curriculum vitae* militaires relèvent franchement de la nécrolâtrie : il s'agit en fait d'une sorte de guide touristico-littéraire destiné à un lecteur-visiteur amateur de poésie autant que de cimetières militaires, puisque y figure au moins un des poèmes écrits par chacun des soixante-six soldats-poètes morts au combat et enterrés dans soixante-six cimetières de la Somme, du Pas de Calais, du Nord et de Belgique occidentale. Loin d'être un corpus oublié comme ses homologues français et allemands, en fait tout aussi riches mais non-réédités, celui-ci est devenu moins canonique qu'emblématique de la conscience historique de la culture britannique post-victorienne qu'il a lourdement influencée, d'où une tendance nette de la critique à lui appliquer des outils de type *cultural studies*, après des approches influencées par l'historiographie littéraire et la critique de source. Or une question qui ne semble pas avoir retenu l'attention critique est celle de la cause et des modalités du choix du genre poétique et de ses rapports avec un référent ontologique omniprésent à deux faces, l'une étant la cause de la présence au front du soldat, à savoir son appartenance au sexe masculin, et l'autre le risque de mort. C'est le rapport que ces deux questions fondamentales entretiennent avec la poésie que ce corpus semble mettre à jour et que je souhaite explorer ici, en envisageant le sujet sous trois angles : celui de l'histoire littéraire, l'ambiguïté de l'héritage poétique et culturel que ne peuvent ignorer les poètes en 1914 ; celui, plus herméneutique, de la signifiante que mort et poésie se confèrent réciproquement dans un contexte de communauté masculine ; enfin, celui d'une esthétique de la mort, la belle mort, *kalos thanatos*, devenant un cas de figure de la mort masculine, *thanatos andros*.

¹ Il s'agit d'un jeu de mot sur l'expression archaïque de «male mort» désignant une mort violente, accidentelle ou non.

Un héritage culturel et poétique ambigu

Paul Fussell dans son ouvrage *The Great War and Modern Memory* rappelle qu'à une époque où les médias étaient réduits à la radio et à la presse, le recours à la lecture comme loisir et moyen d'information était non seulement fréquent, mais encourageait l'écriture, fût-elle imitative ou créatrice.² L'importance donnée à l'instruction comme moteur de promotion sociale dès le *Second Reform Bill* de 1868, les programmes regroupés sous la bannière *Adult Education* promus par le cabinet libéral de 1905, l'existence d'une *National Home Reading Union* et, bien sûr, la rigueur de la formation dispensée dans les *Public Schools* contribuaient à un respect pour la littérature mais aussi à sa popularité. Milton et l'allégorie de Bunyan, *The Pilgrim's Progress* étaient enseignés au même titre que la Bible, et l'*Oxford Book of English Verse* édité par Arthur Quiller Couch était très populaire.³ Cette anthologie contenait bien sûr de nombreux poèmes de Rudyard Kipling et de A. E. Housman, poètes très populaires dont les préoccupations esthétiques et idéologiques, quoique différentes, avaient au moins deux points communs : un référent masculin, le fameux Tommy Atkins des *Barrack-Room Ballads* du premier, les jeunes ruraux du Shropshire chez Housman, et une forme accessible à un très large lectorat, par sa simplicité, sa régularité prosodique, la richesse de sa rime, facilement mémorisable, ses affinités avec la chanson et la ballade germanique ou du nord de l'Angleterre. Chez les deux poètes, le poème accompagne fréquemment, à l'instar d'une marche, comme chez Goethe ou Heine, le soldat, l'aventurier, le condamné à mort, vers une destination qui est fréquemment la mort, librement acceptée, voire recherchée chez Housman. C'est le cas de «To an Athlete Dying Young» ou «The Carpenter's Son» de Housman et de «Danny Deever» de Kipling. Il est possible de voir chez les deux poètes certaines variations sur l'esthétisation de l'idéal de virilité, agressive ou stoïque qui, d'après l'historien George Mosse culmine après la guerre des Boers (en 1908 Baden Powell crée le corps des *Boys Scouts*, et 1911 voit la mise sur pied de la *Health and Strength League*⁴). Si l'éducation anglaise n'associe pas forcément la masculinité au militarisme comme l'Allemagne à la même époque, elle met l'accent sur l'endurance, la pratique intensive des sports, l'éthique chrétienne du devoir jusqu'au sacrifice et le stoïcisme, tendance que l'on retrouve à la même époque aux Etats-Unis. Elizabeth Badinter nous rappelle la sévérité, voire la cruauté du traitement infligé aux élèves des fameuses *public schools* anglaises au tournant du siècle :

² Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (New York and London : Oxford University Press, 1975), 158.

³ *Ibid.*

⁴ George L. Mosse, *L'Image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, trad. Michèle Hechter (Paris : Editions Abbeville, 1997), 155.

Aux yeux de leurs parents, c'était le seul moyen d'en faire des hommes dignes de diriger l'Empire britannique. Le régime des écoles anglaises était réputé pour son extrême sévérité, les jeux d'équipe obligatoires, une discipline et un entraînement tout militaire, peu de nourriture, bref des conditions spartiates. [...] L'écrivain anglais Gérald Brennan confiait que dans les pires moments de la Première Guerre Mondiale, il se réconfortait en pensant qu'au moins, il n'était plus à l'école de Radley.⁵

Il semblerait que cette tendance ait fusionné avec une autre ou tout au moins l'ait côtoyée, à en juger par la teneur de nombreux poèmes de guerre, à savoir la mode poétique dite 'uraniennne' qui, s'inspirant des ouvrages théoriques et poétiques d'Edward Carpenter, notamment *Narcissus* (1873) et *Love's Coming of Age* (1896), utilisa des formes classiques et exploita le motif de la mort afin de naturaliser ses préoccupations homoérotiques, ce qui explique le rapprochement que l'on a pu faire entre ces poèmes de Geoffrey Faber, Sydney Oswald, John Gambril Nicholson et la poésie dite «décadente» de Swinburne et Ernest Dowson. Deux ouvrages très bien documentés explorent cette articulation, *Lads* de Martin Taylor⁶ et *Love in Earnest* de Timothy d'Arch Smith.⁷ Ce qui importe ici c'est de constater qu'un lien très net entre le sexe masculin et la mort avait été proposé par la poésie dans les décennies précédant la guerre. A ceci on doit bien sûr ajouter la fortune du genre élégiaque dans la poésie anglaise et sa composante générique : il s'agit, classiquement de l'hommage d'un homme pour un autre à travers les regrets exprimés par le poème, et souvent d'une déclaration sentimentale qui, eu égard au code social, relèverait du féminin dans un contexte extra-littéraire, comme le rappelle Jahan Ramazani dans son étude de l'élégie moderniste de Hardy à Heaney.⁸ Le berger de Milton pleure la mort de son ami Lycidas, Tennyson réunit au bout de dix-sept années de nombreux tributs poétiques en cette longue composition intitulée «In Memoriam» qui s'adresse à son ami et confident Arthur Hallam, mort à vingt-deux ans, et l'Adonais du poème de Shelley est bien sûr Keats, si l'on se limite aux élégies les plus fréquemment citées (sans mentionner par exemple celles composées par Swinburne après la mort de Baudelaire ou de Landor). Le critique Gregory Woods écrit d'ailleurs les lignes suivantes, à propos de l'inspiration élégiaque, dans le contexte épidémique du SIDA, mais en conclusion d'une petite rétrospective sur le genre élégiaque en général :

⁵ Elisabeth Badinter, *De l'identité masculine* (Paris : Odile Jacob, 1992), 119.

⁶ *Lads, Love Poetry of the Trenches* (London : Duckworth, 1998) est en fait une anthologie commentée de poèmes à tendance plus ou moins nettement homoérotique réunis par l'ancien conservateur du centre de recherche de l'Imperial War Museum de Londres, Martin Taylor.

⁷ Timothy d'Arch Smith, *Love in Earnest : Some Notes on the Lives and Writings of 'Uranian' poets from 1889-1930* (London : Routledge and Kegan Paul, 1970).

⁸ Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (Chicago & London : The University of Chicago Press, 1994), 20-21.

It is because the dead loved one was male that the lover's grief is so intense. Their shared gender is understood to have intensified the degree of their identification with each other.⁹

La question de la mort et du poème dans le contexte masculin de la guerre

Michel Picard dans son livre intitulé *La Littérature et la mort* affirme que cette dernière, n'ayant pas d'existence réique, est nécessairement un être de langage, une structure essentiellement syntagmatique, puisqu'elle ne devient signifiante que précédée d'un adjectif possessif, ma mort ou ta mort.¹⁰ En effet, précise-t-il, cette mort se définit seulement à partir du rapport qui s'établit entre moi et le cadavre et qui se manifeste dans le domaine du langage. La vacance de cette structure contraste singulièrement avec la présence foisonnante des corps sans vie après l'assaut ou la violence de l'instant mortel, qu'il soit le fait de la mine, de l'obus, de la grenade, voire du gaz ou de la balle. Ce continuum présence-absence non interrompu par le dispositif funéraire rituel qui est celui de la vie civile se traduit dans le poème par un contraste entre ce qu'il désigne et ce qu'il signifie, qui le rapproche de la catégorie représentationnelle de la mort examinée par Michel Guiomar sous le nom de Vie Nouvelle ou encore d'Insolite.¹¹ Ainsi le mort est parfois envisagé par le poète témoin comme un être familier-étranger qui, comme le soldat bien vivant, désocialisé et instrumentalisé, n'appartient ni au connu ni à l'inconnu, mais à un seuil qui s'apparente au merveilleux, comme dans l'extrait suivant du poème «I Saw His Round Mouth's Crimson» de Wilfred Owen :

I saw his round mouth's crimson deepen as it fell,
Like a Sun, in his last deep hour;
Watched the magnificent recession of farewell,
Clouding, half-gleam, half-glower,
And a last splendour burn the heavens of his cheek.
And in his eyes
The cold stars lighting, very old and bleak,
In different skies.

Dans cet extrait, la métaphore crépusculaire, somme toute assez conventionnelle aboutit à un groupe nominal sémantiquement dominé par l'adjectif («different») : en d'autres termes, le

⁹ Gregory Woods, «AIDS to Remembrance: The Use of Elegy», Emmanuel Nelson, ed., *AIDS: The Literary Response* (New York : Twayne Publishers, 1992), 160.

¹⁰ Michel Picard, *La littérature et la mort* (Paris : Presses Universitaires de France, 1995), 39 : «En raison de cette structure singulière nommée «mort», il est clair que la question de sa représentation se révèle encore plus cruciale : elle n'est et ne peut être que verbale. Être de langage. Moins qu'ailleurs encore, si possible, on ne saurait confondre représentation mentale et sensible. Tout représentant icônique, par exemple, l'abolit et ne peut qu'être inadéquat.»

¹¹ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort* (Paris : Jose Corti, 1967), chapitre VI : l'Insolite.

corps produit du sens, qui est d'ailleurs relayé par la rime («eyes», «skies»), mais ce sens débouche sur une clôture, celle du poème, et donc une limite imposée à la perception de l'inconnu. Le sémantisme prégnant de nombreux poèmes est induit par l'équivoque lexicale du vers qui fait dériver le sujet vers un autre, ce qu'il évoque, son corrélat, en quelque sorte (la beauté chez Richard Aldington,¹² ou l'altitude chez Herbert Read¹³). De même que le soldat, qui se voit avant tout comme une victime, est forcément perçu par son ennemi comme un assaillant potentiellement dispensateur de mort, le soldat mort est une absence très signifiante. En d'autres termes, pour paraphraser ce qui est chez Julian Grenfell un poncif héroïque, mais prend une valeur métatextuelle, «who dies fighting has increase»¹⁴ : le poème, quelque référentiel qu'il se veuille, sémantise le mort d'une manière ambiguë et donc amplifiante. Cette amplification survient fréquemment à la fin du poème, lui conférant un aboutissement, un *telos* qui évoque inévitablement l'idée émise par Freud selon laquelle tous les instincts tendent vers la restauration d'un état antérieur, leur paradigme étant le néant.

La mort que le poème tente de textualiser advient dans un contexte strictement masculin et est provoquée, subie et constatée par l'homme parvenu à l'aboutissement de deux stades de transformation : de civil il devient soldat, de soldat il devient soldat-poète, une affaire typiquement masculine. Il est intéressant de constater que pour certains poètes aussi différents que le légionnaire Américain Alan Seeger et les Anglais Rupert Brook et Wilfred Owen, l'engagement, respectivement en 1914 et en 1916, est en partie déterminé par la certitude que l'expérience guerrière bénéficiera au poète, servira sa poésie. Or les trois, comme on le sait mourront, dont deux au combat, et bon nombre des poèmes de Owen sont pacifistes. La plupart des poètes sont des engagés volontaires mus par des motifs idéalistes, patriotiques, par la pression des pairs ou encore par des raisons pécuniaires. Or il semble,

¹² «Soliloquy 1», Martin Taylor, ed., *Love Poetry of the Trenches*, 98.

¹³ «Meditation of the Waking English Officer» :

Your gentian eyes stared from the cold
Impassive alp of death. [...]

(John Silkin, ed., *The Penguin Book of First World War Poetry*, London : Penguin, 1996, 174).

¹⁴ Julian Grenfell, «Into Battle», *The Penguin Book of First World War Poetry*, London : Penguin, 1996, 83. En voici quelques vers :

And life is colour and warmth and light,
And a striving evermore for these;
And he is dead who will not fight;
And who dies fighting has increase.

Ces vers de type gnomique, trétramètres iambiques ou anapestiques qui proposent des effets réguliers de symétrie, inversion et répétition tiennent littéralement du slogan, mot d'origine gaëlique (irlandaise) désignant d'ailleurs le cri de guerre. Ces slogans sont fondés sur une chaîne d'équations simples : la bataille est aussi naturelle que la vie, la mort est l'apothéose de la bataille, et le rythme sert à le rappeler, qui structure l'une comme l'autre.

curieusement, que la mort à l'épreuve du poème soit perçue ou construite comme un véritable apanage de la condition non seulement guerrière, mais masculine, par laquelle le corps et le psychisme de l'homme vont jusqu'au bout de leur vocation. La mise en écriture de l'effet de mort revêt de si nombreux aspects, est si universellement disséminée, que la métaphore épidémiologique appliquée par Barbara Ehrenreich au phénomène guerrier dans *Blood Rites*¹⁵ paraît pertinente à celui de la mort. Ceci n'est d'ailleurs pas sans rappeler la métaphore byronienne du cœur de l'endeuillé qui, comme un miroir ayant éclaté en mille morceaux dissémine et multiplie l'image du mort.¹⁶ La mort collective a suscité de très nombreuses ballades et chansons, dont les plus célèbres restent celles de Julian Grenfell et de Charles Hamilton Sorley ; ce dernier écrivit en effet son fameux poème «All the Hills and Vales Along» au tout début de l'année 1915. Ce poème, que I. M. Parsons, grand spécialiste de la poésie de guerre, considérait comme le meilleur de tous les textes écrits durant la première année du conflit,¹⁷ est une invitation - qui serait évocatrice de A.E. Housman si elle ne pastichait pas les chansons de soldats telles que «Tipperary» ou «Keep the Fires Burning» - à marcher et chanter vers la mort sans crainte que la terre et les arbres ne retiennent la tristesse de l'absence à venir plutôt que l'allégresse du chant :

On marching men, on
To the gates of death with song.
Sow your gladness for earth's reaping
So you may be glad though sleeping.
Strow your gladness on earth's bed,
So be merry, so be dead.¹⁸

Sorley semble jouer avec le slogan de Grenfell : les «and» obsédants qui scandent l'appel de ce dernier deviennent chez Sorley des monosyllabes assonnantiques à valeur rhétorique («sow», «so», «strow»). De pastorale, la métaphore embrayée par «sow» devient précieuse («strow» évoque l'Elisabéthain Thomas Campion, par exemple, plutôt que Thomas Hardy, poète favori de Sorley) : tout un héritage poétique, des Elisabéthains aux Géorgiens se trouve en effet convoqué pour subvertir le poncif héroïque et énoncer la pénible réalité : en fait, c'est leur vie même que ces hommes généreux vont répandre sur la terre.

¹⁵ Barbara Ehrenreich, *Blood Rites* (London : Virago, 1997), 133-134 : «So to continue the epidemiological metaphor, if war is regarded as an infectious "disease", it is caused by a particularly hard sort of microbe—one capable of encysting itself for generations, if necessary within the human soul.»

¹⁶ Childe Harold's Pilgrimage, Frederick Page, ed., *Byron's Poetical Works* (London : Oxford University Press, 1970), 214 : «And thus the heart will break, yet brokenly live on/Even as a broken mirror, which the glass/In every fragment multiplies; and makes/A thousand images of one that was,/The same, and still the more, the more it breaks».

¹⁷ Tonie and Valmai Hold, eds., *Violets from Overseas* (London : Leo Cooper, 1996), 19.

¹⁸ *The Penguin Book of War Poetry*, 87.

La mort de nous deux et le motif du double sont présents chez Wilfred Owen et chez E.A. Mackintosh dans deux poèmes qui dramatisent une rencontre et un dialogue, le premier avec un ennemi mort,¹⁹ le second avec un camarade de régiment. Dans les deux cas, la mort devient implicitement la voie d'accès à une intimité parfaite, permise par la communication verbale et par la reconnaissance réciproque et sociale qu'incarne le poème. La Mort de toi, qui provoque inévitablement l'inspiration élégiaque, est exprimée chez Owen dans plusieurs poèmes par un intertexte si dense que la souffrance du ou des morts ou mourants s'inscrit dans une compulsion de répétition qui substitue l'excès qui entrave la transcendance finale qui libère de l'élégie classique : entraîné à tuer et tuer encore les morts sont à leur tour condamnés à mourir et mourir encore, comme dans cet extrait de «Mental Cases» de Wilfred Owen :

These are the men whose minds the Dead have ravished.
Memory fingers in their hair of murders,
Multitudinous murders they once witnessed.
Wading sloughs of flesh these helpless wander,
Treading blood from lungs that had loved laughter.²⁰

Dans le poème d'anthologie d'Alan Seeger, «I Have a Rendez-Vous With Death», l'allégorie sentimentale qui fait de la mort l'inévitable créature que le soldat s'est promis de rencontrer l'oppose à la volupté et à la suavité de l'amour charnel, écarté au profit d'une mission supérieure, celle de la soumission passive à la mort, sujet des trois verbes du début de la deuxième strophe :

It may be he shall take my hand
And lead me into his dark land
And close my eyes and quench my breath²¹

¹⁹ Il s'agit du poème «Strange Meeting», l'un des plus connus et des plus commentés de tous les poèmes de guerre. Les derniers vers sont un chef-d'œuvre d'ambiguïté, celle-ci culminant sans doute dans l'usage du groupe prépositionnel «through me», qui tend à rendre l'objet et le sujet interchangeables :

I am the enemy you killed, my friend.
I knew you in this dark : for so you frowned
Yesterday through me as you jabbed and killed.
I parried ; but my hands were loath and cold.
Let us sleep now.

(*The Penguin Book of First World War Poetry*, 208).

Ici la connaissance, liée par contiguïté aux ténèbres, semble émaner de la mort, elle-même concrétisation d'une mort qui lui pré-existe, puisque «loath» et «cold» sont déjà évocateurs de mort. La dichotomie actif-passif (agissant-subissant) s'effaçant à travers la parenté allitérative entre «killed» et «cold», tueur et tué deviennent un seul et même homme ou les deux entités d'une paire indissociable.

²⁰ *The Penguin Book of First World War Poetry*, 205.

C'est précisément cette passivité, signe le plus achevé de la réceptivité masculine au destin, qui fonde une autre mode d'inscription de la mort comme élection dans le corpus, à savoir le mode mythique. Incarné dans la poésie d'Isaac Rosenberg et de David Jones, et, dans une moindre mesure, de Gilbert Frankau, celui-ci résulte de ce que Jones dans un essai contenu dans son ouvrage *Epoch and Artist* de 1959 nomme «an authentic mode of aperception», en d'autres termes un élargissement de la vision qui fait de la guerre un phénomène potentiellement ésotérique, et dont la poésie constitue une sorte d'herméneutique. Dans les trois cas c'est la manifestation de l'esprit de la guerre et du soldat ou plutôt du guerrier que le poème construit. Frankau utilise la forme de la ballade pour actualiser le motif de l'au-delà de guerrier tué au combat ; c'est d'ailleurs le walhalla de l'Edda nordique, royaume où Odin reçoit l'âme des héros morts au combat qu'il choisit comme cadre et motif de son poème «How Rifleman Brown Came to Walhalla». Ici, cependant, les héros ont fait l'objet d'une sorte de déflation, et ne sont que de modestes fantassins. L'intrigue a le mérite d'intégrer des éléments d'un réalisme presque trivial digne des *Barrack-Rooms Ballads* de Kipling à une structure classique par le thème et la prosodie (distiques à rimes plates) : le fusilier Brown se présente en effet devant la confrérie afin de partager son séjour et ses privilèges éternels, la cigarette et la bière à volonté, mais il ne porte la trace d'aucune blessure, et ne semblant pas avoir trouvé la mâle mort, la mort violente et cruelle, est tout d'abord rejeté. Un membre, cependant intercède et témoigne pour lui, en sa qualité de témoin de sa mort : Brown, pendant un tour de garde a sacrifié sa vie pour avertir son escouade de l'arrivée des gaz dans la sape, sonnait le gong avant de revêtir son masque. Il est donc mort asphyxié, apparemment sans signe extérieur de violence. Le plaidoyer convainc les héros et il est admis à leur table. Il mérite en effet sa place aux agapes soldatesques qui sont le prolongement dans la mort des plaisirs simples du Tommy, fumer, boire et bavarder. Il est significatif que le poète mette sa relative germanophobie entre parenthèse pour réunir sous la bannière de l'empyrée nordique, mais aussi, par extension, germanique, des guerriers morts tous les signes constitutifs de la vie du soldat anglais, dont Joseph Brown, au patronyme classique constitue un représentant simultanément humble et héroïque puisque son abnégation a sauvé ses camarades tout en lui coûtant la vie. La longueur des vers, les répétitions et la lourdeur des coordinations successives et des appositions font de chacun d'eux une unité compacte qui contraste avec le silence du soldat mort ; c'est donc la narration circonstanciée du camarade sauvé par lui, puis mort quand même, qui lui sert de sauf-conduit, les mots remplaçant la

²¹ *Ibid.*, 86. C'est un cas étrange que celui du légionnaire américain Alan Seeger, épigone de Sir Philip Sidney et des Romantiques, Lord Byron et Walter Scott en tête : énamouré de beauté, d'action et de sacrifice, il semble en effet avoir vécu sa courte vie comme un poème épique.

blessure fatale, lui substituant une chronique orale qui provoque l'assentiment tonitruant de l'assemblée : dans cette dépense de mots, de discours interne, non pas contre la mort, comme ceux de l'élégie, mais, au contraire pour la remettre en scène, le poème fonde sa poéticité : un récitant et un chœur y octroient un droit à un mort différent, intact. Mort pour épargner ses camarades, c'est par ces derniers qu'il est jugé digne de partager à jamais leur confrérie d'initiés. La symétrie est parfaite : mort pour sauver certains d'entre eux, ils le sauvent en retour, une fois mort, d'une errance éternelle.

Ce poème, anti-élégiaque, servirait facilement de transition à l'étude du surhomme dans la poésie d'Isaac Rosenberg, que nous ne ferons ici qu'effleurer, faute de temps. Certainement le plus modernes des poètes de guerre avec David Jones, qui écrit *In Parenthesis* dans les années 30, Rosenberg a laissé une œuvre qui se caractérise par une inspiration prophétique qui a pour effet de juxtaposer un traitement réaliste de l'agonie et de la mort à une vision qui fait une condition de la création artistique. La mort du camarade n'est pas dans la poésie de Rosenberg l'occasion d'un réalisme anti-élégiaque comme chez Owen, mais d'une transformation que l'on pourrait nommer ethnogenèse symbolique, puisque de l'annihilation réciproque des combattants naît une nouvelle race. Dans une lettre adressée à une de ses bienfaitrices, Mrs Cohen, il écrit : «Art is not a plaything; it is blood and tears».²² Les parents de Rosenberg, juifs pratiquants, ayant fui la Lithuanie dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle afin d'échapper aux pogroms, et le poète lui-même étant imprégné de culture biblique, il n'est pas étonnant que la guerre soit imaginativement perçue comme un exemple de la périodicité des fléaux qui s'abattent sur l'humanité. De ce fléau les hommes sont à la fois victimes et agents, et la souffrance et la mort, toutes deux sites et expression d'un paroxysme d'énergie masculine, deviennent aussi les signes d'une naissance. Cette association est évidente dans plusieurs poèmes, dont «Soldier: Twentieth Century» et «Dead Man's Dump». Dans l'extrait suivant la voix du poème est celle du poète-combattant qui rend hommage au Titan, essence et prototype du guerrier, dont la douleur enfante une génération d'hommes cruels :

Out of unthinkable torture,
Eyes kissed by death,
Won back to the world again,
Lost and won in a breath,

Cruel men are made immortal,
Out of pain born.
They have stolen the sun's power

²² Lettre non datée, vraisemblablement écrite de Hampstead en octobre 1912, donc bien avant la guerre [Ian Parsons, ed., *The Collected Works of Isaac Rosenberg* (London : Chatto & Windus, 1979), 193].

With their feet on your shoulders worn²³

Le poème n'attribue pas le don d'immortalité au titan, mais bien à sa souffrance, et, éventuellement, par homophonie entre «born» au sens de «né» et à celui d'«enduré», le poème suggère l'idée d'une créativité et fécondité de cette capacité d'endurer le tourment, signifié relayé par «worn» deux vers plus bas, et contrastant avec l'audace prométhéenne et le pouvoir du nouveau soldat. L'extrait de «Dead Man's Dump» propose une variante sur ce thème, substituant au titan la terre elle-même, et faisant de son amour recherché par les soldats, la matrice de leur mort :

Earth has waited for them
All the time of their growth
Fretting for their decay:
Now she has them at last!
In the strength of their strength
Suspended-stopped and held

[...]
Dark Earth, dark heaven, swinging in chemic smoke,
What dead are born when you kiss each soundless soul
With lightning and thunder from your mined heart;
Which man's self dug, and his blind fingers loosed?²⁴

Dans ces vers, c'est «heart» qui par sa densité métaphorique, en relation avec «kiss» détermine le sens de la strophe : libéré de sa torpeur par l'ardeur des sapeurs qui l'ont miné, ce cœur bondit vers les hommes dont il baise l'âme : arme fatale et réceptacle des émotions tout à la fois, il répond donc à l'énergie déchaînée par ces surhomme en les tuant. Ici encore cette sorte d'hyper-masculinité quasiment archétypale, puisqu'elle s'exprime à l'insu des soldats (le poète a soin d'interposer un groupe génitif puis un adjectif entre le sujet et le verbe dans le dernier vers de manière à diluer ce lien trop direct entre sujet et action, même si le nom ajouté est «self») trouve son apothéose dans la mort. Cet attrait pour la figure implicite ou explicite du Titan, allié à une conception, sans doute influencée par le judaïsme, de la périodicité des catastrophes, semble s'acheminer vers une mythification de la guerre par l'écriture poétique, processus qui sera assez diversement exploré par David Jones dans sa

²³ *Ibid.*, 114.

²⁴ *Ibid.*, 110-111. Le deuxième extrait fait partie de la deuxième strophe, que le poète supprima dans la troisième version dactylographiée de son poème, mais que Gordon Bottomley finit par restituer dans son édition des poèmes de Rosenberg de 1937.

singulière œuvre *In Parenthesis*, publiée quelque vingt ans après la guerre et qui crée un mystère du combattant, une anamnèse de la bataille de Catraeth.²⁵

Un dernier aspect de ce lien diversement mis en forme par la poésie mérite d'être évoqué, même rapidement : il s'agit du double attrait que le poète prête à la mortalité, soit qu'il en pictorialise les effets, soit qu'il en imagine le devenir en le mythifiant. Le poème «Soliloquy I» de Richard Aldington, mari de la poétesse américaine Hilda Doolittle (H.D.), et chef de file de l'imagisme en Grande Bretagne, exprime hyperboliquement ce que peu d'écrits en prose se permettraient d'évoquer, pour des raisons éthiques, à savoir le caractère esthétique de certains morts :

We found, lying upon the fire-step,
A dead English soldier,
His head bloodily bandaged.
And his closed left hand touching the earth,
[...]
More beautiful than one can tell,
More subtly coloured than a perfect Goya,
And more austere and lovely in repose
Than Angelo's hand could ever carve in stone.²⁶

Dans ces vers la surenchère anaphorique mettant en relief le comparatif suggère une surdétermination par la mort du corps du soldat . Mais elle suggère aussi une métamorphose du signifiant, une alchimie repérable entre «bloodily» et «coloured», «earth» et «stone». Donc la violence de la blessure et l'âpreté de la matière vont, à la faveur des comparaisons, sécréter l'idée de Beau, notamment du beau artistique, plus naturellement formalisable — et formalisée — à son tour, par l'écriture poétique que par la prose. Le dernier vers de l'extrait (qui est aussi la fin du poème) présente d'ailleurs une belle régularité métrique qui n'est pas sans évoquer de nombreux poèmes de Sassoon : le rythme iambique laisse exceptionnellement la place à une séquence anapestique qui culmine sur «hand», de sorte que c'est bien la plastique et l'agent de l'«œuvre d'art» qui sont ici implicitement soulignés. Ici la forme et la couleur parfaites du soldat qui font de la mort une artiste supérieure à Goya et Michel-Ange excite dans un autre poème de Rosenberg, «Daughters of War», la passion de ces créatures inspirées des Walkyries :

[...]
Though there are human faces
Best sculptures of Deity,

²⁵ Cette œuvre proprement inclassable, très complexe, dessine en prose et en vers une sorte de mystère du combattant et fait de la bataille de la Somme une anamnèse de la bataille de Catraeth livrée près de l'actuelle cité de York par les Gallois de l'actuelle région de Lothian, Y Gododdin, contre les Saxons.

²⁶ Martin Taylor, ed., *Lads*, 98.

And sinews lusted after
By the Archangels tall,
Even these must leap to the love heat of these maidens
From the flames of terrene days
Leaving grey ashes to the wind—to the wind.²⁷

L'art sculptural, d'essence divine et non humaine dans ce poème, et la mention des archanges alternent avec le sémantisme de l'amour charnel selon un antagonisme suggéré par «though», dépassant donc le caractère contemplatif des vers d'Aldington. L'holocauste suggéré dans les trois derniers vers semble valorisé puisqu'il est préparatoire, en quelque sorte, à l'intensité de l'amour qu'offre ces filles de la guerre, homologues des frères d'arme du poème de Gilbert Frankau. En dépit de l'opposition syntaxique et de la présence du modal qui noue contrainte et futurité en un obstacle infranchissable à la survie des soldats, la perte de la vie, inscrite dans la synecdoque du visage et des muscles, est transformée en apothéose, plus exactement en hiérophanie.

Ces quelques remarques, sans viser bien sur l'exhaustivité, mettent à jour un phénomène assez intéressant : la plupart des poèmes dits canoniques de la Grande Guerre furent écrits par des hommes très jeunes qui n'avaient pas encore été exposés au modernisme poétique qui commençait à s'exprimer dans leur propre pays, et avaient globalement ignoré les publications *imagistes* d'avant guerre (à l'exception bien sûr de Richard Aldington et sans doute d'Herbert Reed). Il est à ce titre surprenant de constater qu'en dépit de leur confrontation à la mort et des privations et épreuves inouïes, l'élégie et la diatribe tiennent en fait une place moins importante que ne le laissent paraître les anthologies — par essence trompeuses, puisqu'elles sont animées, pour la plupart, d'un désir de classement chronologique et/ou par thèmes, lequel fait rarement justice à la complexité et à la diversité de la réponse poétique à la guerre — qui leur sont consacrées. Le fait d'utiliser la poésie pour explorer les affinités que cette mise à l'épreuve de leur virilité (et non simplement humanité) entretient avec la mort, propre, collective et réciproque, paraît somme toute assez moderne et semble aller de pair avec certaines des découvertes de la psychanalyse, voire les annoncer.

²⁷ *The Collected Poems of Isaac Rosenberg*, 113.