



GRAAT issue # 5.2 – octobre 2009

Le corps souffrant dans la poésie de la Grande Guerre

Anne Guiraud
Université Paris III

Travailler sur les représentations du corps au moment de la Première Guerre mondiale est une entreprise qui se heurte d'emblée à un déni à la fois historique et historiographique. Antoine Prost affirme sans détour la difficulté encore récente des historiens à traiter de l'horreur de la guerre : « La guerre concrète, la guerre vécue, n'est pas objet d'histoire »¹. Ce refus se double de la stratégie d'occultation mise en place par le gouvernement britannique lui-même dès 1916, visant à masquer l'horreur sans précédent des massacres, d'une part à travers les amendements apportés au *Defence of the Realm Act* faisant de « any opposition to, or criticism of, the war in any art form (...) a criminal offence », d'autre part en interdisant la même année, et pour la première fois dans l'histoire de la Grande-Bretagne, le rapatriement des corps des soldats morts au combat. Si bien que le seul lieu qui échappe à cette conspiration de l'incompréhension, comme la nomme Allyson Booth², est la poétique des écrivains combattants. Leurs témoignages offrent la seule représentation du corps dans son réalisme le plus insoutenable. Dans leur tentative de décrire l'indescriptible, ils vont pour la plupart être amenés à remettre en question l'iconographie classique du corps glorieux du guerrier, transformant par là même cette quête de la représentation en une expérience quasi moderniste des limites, qui joue à détourner les formes traditionnelles. Leurs poèmes semblent alors faire cadre au corps entropique, ce lieu vide qu'est devenu leur sujet, pour se transformer en cénotaphes, tombeaux sans corps, pareils à la chambre vide de Jacob chez Woolf, où résonne un chant d'hommage à l'absent : un pur silence.

Le corps qui s'absente : corporéité idéale contre corporéité vécue

Depuis l'*Illiade* jusqu'à *The Charge of the Light Brigade* de Tennyson, la poésie de guerre s'était fait le chantre d'un corps idéalisé, démonstration d'une beauté masculine vigoureuse dont le potentiel énergétique n'était jamais mis en défaut. Le corps d'Achille est en cela l'archétype du corps guerrier puissant et invulnérable. Les anges eux-mêmes, lors de leur combat dans *Paradise Lost* de Milton, s'affrontent en une lutte de pure énergie :

...such height
Of godlike power: for likest gods they seemed,
Stood they or moved, in stature, motion, arms...
Two planets rushing from aspect malign
Of fiercest opposition in mid sky.³

Cette iconographie du combat n'est pas sans appeler à une comparaison avec la poétique de Blake, qui fait du corps la source de toute énergie : « Energy is the only life and is from the Body »⁴. Le plus étonnant est sans doute d'observer combien l'intensification de la violence guerrière a eu peu d'impact sur ces représentations. En dépit des campagnes napoléoniennes qui ont constitué un premier tournant dans l'évolution vers des massacres de masse, le *topos* du corps glorieux a perduré avec force. En témoigne le poème de Wordsworth « The Character of the Happy Warrior », en hommage à l'amiral Nelson. Si Wordsworth note la gravité que revêt le nouveau type de combat, il met l'accent sur la formidable adaptabilité du corps du héros qui n'en devient que plus robuste :

Who doom'd to go in company with Pain,
And Fear, and bloodshed, miserable train!
Turn his necessity to glorious gain;
(...)
....more able to endure,
As more expos'd to suffering and distress.⁵

Le corps du combattant s'offre à voir comme un parangon de force et de puissance, dont il est le creuset jamais épuisé.

Autre figure de la masculinité vigoureuse, autre paradigme du corps au combat, l'image du chevalier parcourt toute la littérature de guerre anglaise. La

généalogie héroïque qui peuple l'imaginaire des écrivains à l'orée de la Première Guerre mondiale est décrite en ces termes par Mark Girouard dans *The Return to Camelot* : « In thousands of nurseries and classrooms children had been brought up on the exploits in battle of heroes new and old: Hector and Achilles, (...), Arthur and his knights, (...) Henry V at Agincourt, (...), Nelson at Trafalgar, Wellington at Waterloo, the charge of the Light Brigade... »⁶

Si bien que cette entité valeureuse semble s'incarner à travers des corps successifs, tous animés d'une force vivifiante comme une sorte d'esprit saint combattant faisant de ces chevaliers de nouveaux saint Georges.

Mais cette iconographie du corps va se trouver largement réactivée, en même temps que transformée au tournant du siècle sous les effets conjugués de la redécouverte de la culture grecque à travers les marbres d'Elgin et d'un Romantisme finissant. Le corps est peu à peu posé comme objet sensuel propre à susciter désir et admiration. Dans *Plato and Platonism*, Walter Pater décrit le corps des jeunes Spartiates comme une œuvre d'art : « youthful beauty and strength in perfect service... To the end that I myself may be a perfect work of art... »⁷. C'est d'ailleurs en s'appuyant sur ce principe d'une saine émulation entre les élèves que les *public schools* vantent les mérites d'exercices physiques réguliers, ferment d'un véritable esprit de corps : « The schools quite effectively appropriated ideals of classical masculinity for their own uses, primarily in the form of athleticism »⁸. La masculinité rêvée en cette fin de siècle est fortement influencée par l'éloge de la sensualité à laquelle l'époque romantique finissante s'est livrée. A un corps qui ne serait que force brute, Winckelmann oppose un idéal plus gracieux, « un Thésée élevé au milieu des roses » et non « un Thésée élevé au milieu des muscles »⁹. Cette représentation d'un corps plus voluptueux que vigoureux est figurée à merveille par l'Endymion de Keats au corps alangui, enveloppe sensuelle en échange constant avec le monde qui l'entourne.

De tels modèles du corps masculins ont profondément marqué les imaginaires culturels des écrivains de la fin du siècle. Leur art poétique va dans un premier temps s'inscrire dans la tradition de cette belle synthèse de points de vue parfois

divergents, avant que de voler en éclats face à la violence inouïe de la bataille de la Somme.

1916 marque en effet une véritable ligne de partage dans l'œuvre des poètes de guerre. Jusque-là il semblait encore possible de réactiver les motifs hérités des siècles passés, ce que des écrivains comme Rupert Brooke et Julian Grenfell – tous deux morts en 1915 – ne manquent pas de faire. La description qui ouvre le sonnet paradoxalement intitulé « Peace » de Brooke est emblématique de cette illusion d'être appelé à réincarner des valeurs perdues depuis trop longtemps :

Now, God be thanked Who has matched us with His hour,
And caught our youth, and wakened us from sleeping,
With hand made sure, clear eye and sharpened power,
To turn as swimmers into cleanness leaping...¹⁰

Force et vigueur réaniment un corps arraché à un sommeil léthargique, pour permettre de mieux renouer avec son propre héritage : « And we have come into our heritage »¹¹. Dans les premiers mois du conflit, des poètes comme Siegfried Sassoon ou Wilfred Owen, aujourd'hui considérés comme les fers de lance de la dénonciation de la guerre, vont se faire l'écho de ce que Sassoon nomme « this heritage of heart »¹². Ecrits en 1915, les premiers vers de son poème « Absolution » reprennent le motif, observé plus tôt chez Wordsworth, d'un corps purifié et vivifié par la souffrance, capable de projeter sur la nature la glorieuse énergie qui le parcourt :

The anguish of the earth absolves our eyes
Till beauty shines in all that we can see.¹³

Des images similaires sont reprises par Isaac Rosenberg dans « The Dead Heroes » pour décrire l'accueil fait par les anges aux soldats valeureux :

Flame out, flame out, O song !
Star ring to star,
Strong as our hurt is strong
Our children are.¹⁴

Mais ce corps vivifié par son environnement est aussi ironiquement celui qui est soumis à l'énergie mortifère qui l'entoure. Ce basculement d'un corps qui produit à un corps qui subit est décrit par Walter Benjamin dans *Rastelli Raconte...et autres récits* pour évoquer le désarroi des soldats pris dans la tourmente des combats : « Une

génération (...) se trouvait en plein air, dans un paysage où tout avait changé, sauf les nuages, et, au-dessus d'eux dans un champs de force d'explosions et de courants destructeurs, le tout petit corps fragile de l'homme»¹⁵. Les représentations d'après 1916 vont donc se cristalliser sur une image du corps infiniment éloignée d'une iconographie traditionnelle qui n'est plus vécue que comme un mensonge, le fameux « old Lie » décrié par Wilfred Owen dans « Dulce et Decorum Est ». Herbert Read décrit cette transformation dans toute son horreur dans un poème qui reprend le titre de celui de Wordsworth « The Happy Warrior ». Dans le texte de 1916, le fier héros romantique n'est plus qu'un être pathétique dont tous les organes crient la douleur et l'angoisse :

His wild heart beats with painful sobs
His strain'd hands clench an ice-cold rifle
His aching jaws grip an old parch'd tongue
His wide eyes search unconsciously.¹⁶

Le guerrier n'existe plus qu'à travers un corps en souffrance, qui n'exerce son pouvoir de destruction qu'à l'encontre de lui-même en se mordant la langue de frayeur. Si Read reprend la fin du poème de Wordsworth, « This is the happy warrior/ This is he... », c'est pour la tronquer de sa conclusion originelle : « Whom everyman in arms should wish to be ». Car une telle affirmation n'est plus que mensonge et semble connaître la même hémorragie que celle du soldat qui se vide de toute substance : « Bloody saliva / Dribble down his shapeless jacket. » Ce corps devenu une enveloppe vide annonce le « soul's sack » de Rosenberg dans « Dead Man's Dump »¹⁷, rappelant peut-être, pour ce poète qui était aussi peintre, cet « abominable vêtement de l'âme » que tient saint Jérôme sur le plafond de la chapelle Sixtine¹⁸. Mais ce vide se propage aussi au monde extérieur qui s'effondre en tant que lieu à appréhender par les sens. L'expression « blinding din », vacarme aveuglant, employée par Sassoon dans « A Night Attack »¹⁹, témoigne bien de l'absurdité d'un univers qui semble jouer à brouiller les sensations. Ce corps devenu monstrueux, et parfaitement figuré par le héros du film *Johnny Got His Gun* de Dalton Trumbo (1971), est l'incarnation parfaite de la nouvelle corporéité qui émerge de la boue des tranchées : une enveloppe vide et scellée, incapable d'établir un contact

avec le monde qui l'entoure et qui, à force d'échapper aux représentations traditionnelles, en vient à se replier dans les marges de l'humain.

Le corps dans les marges de l'humain

Si le corps en arrive à être incarné dans des réalités marginales, tantôt infra-humaines, tantôt supra-humaines, c'est parce que la guerre se définit comme un espace de liminalité par excellence. Le lieu des affrontements est bien cet espace de seuil entre extérieur et intérieur que découvre Guillaume Apollinaire lorsqu'il écrit dans « Guerre » :

Après elle nous aurons les abîmes
Le sous-sol et l'espace aviatique...²⁰

Mais en tant que guerre de position, elle représente aussi un espace liminal entre fixité et mobilité, lieu de transition dans l'espace et dans le temps où le corps semble régresser à des états primitifs. Comme le souligne Eric Leed dans *No Man's Land* : « Frontsoldiers describe themselves as modern cave men...The barbarization that many felt they had undergone in war always related to the trench environment... »²¹. Cette dimension est figurée chez les poètes de guerre par les espaces-temps liminaux dans lesquels ils situent sans cesse les corps. Le poème « The Road » de Sassoon est consacré à cette topographie de la transition vers un ailleurs inassignable. Quant à Wilfred Owen, son œuvre tout entière est sous-tendue par le motif du tunnel depuis « Miners » jusqu'à « Strange Meeting », véritable voyage au bout du tunnel, au cours duquel l'homme se retourne sur sa propre anatomie fantasmée :

It seemed that out of battle I escaped
Into some profound dull tunnel, long since scooped
Through granites which titanic wars had groined.²²

Au tunnel spatial répond le tunnel temporel de l'instant liminal entre la vie et la mort : l'agonie. Dans « Died of Wounds », Sassoon décrit ce moment indécidable d'un corps en crise qui ne sait s'il va vivre ou mourir, alors que Rosenberg va plus loin dans « The Immortals » en faisant de l'agonie une sorte de stase, un mode d'être au monde qui perdure pour faire de la vie une survie :

Then in my agony I turned
And made my hands red in their gore.²³

Ce corps en suspens entre une vie qui se dérobe et une mort que l'on n'atteint jamais, traversant les boyaux des tranchées en une sorte d'introspection fantasmatique, se découvre dans toute sa marginalité, au seuil de deux représentations à incarner, avatars dévoyés d'une humanité perdue : l'animalité et le mécanique.

Transformer l'humain en un *alter ego* tantôt bestial, tantôt mécanique, permet de forger une nouvelle conscience de soi, tout en se réinscrivant dans des traditions littéraires préexistantes. La nouvelle poétique du corps élaborée par Sassoon, Owen et Rosenberg, va effectuer un va-et-vient constant entre ces deux pôles : l'infra-humain bestial hérité du *gothic* de la fin du XIX^e siècle, et la mécanicité supra-humaine du futurisme italien. Ainsi la menace de l'indifférenciation, caractéristique de la littérature « fin de siècle », est au cœur des représentations de la Grande Guerre. Là où le mouvement *gothic* était hanté par l'ab-humain, que Kelly Hurley dans *The Gothic Body* définit comme : « a not-quite-human subject, characterized by its morphic variability, continually in danger of becoming not itself »²⁴, le corps des combattants des tranchées est lui aussi sous la menace constante de la porosité des frontières de l'humain et de l'animal, du vivant et du mort. Cette instabilité ontologique est l'objet même du poème de Sassoon « Counter-Attack » où il décrit les corps devenus perméables à la pluie, aux autres et à leur environnement même :

The place was rotten with dead; green clumsy legs
High-booted, sprawled and groveled along the saps
And trunks, face downward, in the sucking mud,
Wallowed like trodden sand-bags loosely filled;
And naked sodden buttocks, mats of hair,
Bulged, clotted heads slept in the plastering lime.²⁵

A la déchéance des corps fait écho la dégénérescence d'un monde rongé par l'alcoolisme des officiers (« Base Details » de Sassoon) et par la syphilis de la terre elle-même dans « The Show » d'Owen. En cela la poétique de ces auteurs entretient d'étranges similitudes avec l'œuvre de H.G. Wells, et notamment son roman *The Time Machine*. Sa description des Morlocks, « half-bleached colour of the worms »²⁶ y apparaît comme une préfiguration des combattants, comparés à des poux par Rosenberg, à des vers par Sassoon, à des chenilles par Owen, qui en fait le tableau le plus remarquable dans « The Show » :

There moved thin caterpillars, slowly uncoiled.
It seemed they pushed themselves to be as plugs
Of ditches, where they writhed, and shriveled, killed.²⁷

Ces créatures ne tardent pas à s'entre-dévorer, comme pour attester que la civilisation n'est plus qu'une mécanique enrayée qui aurait programmé le lent suicide de l'humanité.

Car à la folie du pôle animal répond celle de son double ou miroir, autre avatar : la machine. Alors que la guerre était apparue à beaucoup comme une chance de fuir l'emprise du mécanique, elle s'est rapidement révélée être l'instrument de leur asservissement à la machine. Dès 1909 les futuristes italiens, et leur chef de file Filippo Marinetti, appelaient de leurs vœux cette expansion du domaine du mécanique, seul capable de régénérer l'humain selon eux. Voici un extrait de leur manifeste, paru dans le *Figaro* le 20 février 1909 : « Nous nous approchâmes des trois machines renâclantes pour flatter leur poitrail. Je m'allongeai sur la mienne comme un cadavre dans sa bière, mais je ressuscitai soudain sous le volant »²⁸. Mais si certains poètes de guerre témoignent de cette emprise de la machine dans un univers saturé de mécanique, ils n'y décèlent qu'un effroyable potentiel mortifère. Rares sont ceux qui, comme Gilbert Frankau dans « Ammunition Column » louent cet être nouveau déshumanisé devenu simple rouage de la communauté du bataillon : « I am only a cog in a giant machine, a link of an endless chain ».²⁹

Chez Rosenberg, si le bataillon prend les allures d'une machine infernale, c'est pour déplorer que l'humain s'y perde, dans « Marching (As seen from the left side) » :

My eyes catch ruddy necks
Sturdily pressed back –
All a red brick moving glint
Like flaming pendulums, hands,
Swing across the khaki.³⁰

Le passage de la pluralité des cous à la singularité de leur miroitement souligne la perte d'individualité. Le corps est déjà perdu puisque la comparaison avec les pendules précède le terme même qu'elle est censée qualifier, les mains, comme si la syntaxe trahissait la prépondérance du mécanique sur l'humain. Ces rangs de combattants ne sont plus à voir comme autant de symboles de ce bel esprit de corps,

d'une fraternité guerrière, mais bien comme l'incarnation de la machinerie démoniaque et infernale de la guerre. Owen en fait l'amer constat dans « Insensibility »:

Men, gaps for filling:
Losses who might have fought
Longer, but no one bothers³¹

La rhétorique d'Owen est ici clairement influencée par les affiches de campagnes de recrutement de 1917 où des espaces vides figuraient les postes à pourvoir, accompagnés de la mention : « Fill up the Ranks ! » ou encore « This Space is Reserved for a Fit Man ! » L'homme est désormais une pièce défective à remplacer dans les plus brefs délais. Mais au-delà du corps du bataillon, cette métamorphose mécanique est à l'œuvre dans le corps même du soldat. Cependant, alors que les futuristes présentaient cet homme nouveau comme l'incarnation d'une fusion parfaite de l'humain et de la machine – ce qu'ils appellent « l'homme multiplié ...construit pour une vitesse omniprésente (...) naturellement cruel, omniscient et combatif »³² –, les poètes comme Sassoon et Owen confrontent cette conception à ses contradictions. Ils mènent leur contre-attaque en reprenant les discours ambigus du mouvement de Marinetti. Des poèmes comme « Arms and the Boys » d'Owen ou « The Kiss » de Sassoon pourraient à première vue apparaître comme des éloges glorifiant la puissance mécanique, mais une rhétorique souterraine déconstruit cette apologie de surface. Dans « Arms and the Boys », on assiste non pas à une transfiguration de l'humain par la machine, mais à l'humanisation progressive de la machine à travers un érotisme mortifère : « these blind, blunt bullet-leads / Which long to nuzzle in the hearts of lads »³³. Mais c'est Rosenberg qui dépeint avec le plus de force la dissolution d'une génération tout entière sous une chape mécaniste, dans « August 1914 » :

Iron are our lives
Molten right through our youth.³⁴

La fonte du corps machine répond donc à la décomposition d'un corps organique instable. Ces deux enveloppes liminales habitées tour à tour se rejoignent en tant que lieu où l'humain s'abîme pour ne plus être qu'un absent, que la poésie tente d'animer à travers un poème-cénotaphe.

« *Sonatas in Silence* »³⁵ : *poétique de l'absence*

Ce drame de la disparition d'un corps humain toujours-déjà autre a souvent pris la forme d'une complainte élégiaque. De fait, l'élégie est traditionnellement considérée comme le genre poétique le plus propice à décrire le manque et l'absence. Certains éléments symboliques y contribuent, comme le recours à un décor pastoral, dont le renouvellement saisonnier permet de rendre la perte de l'être cher plus cruelle encore, tout en mettant en scène la possibilité de la substitution. Car c'est bien là la fonction élégiaque, purger l'endeuillé de son chagrin, comme l'écrit Peter Sacks: « At the core of each procedure is the renunciatory experience of loss, and the acceptance »³⁶. L'élégie est le moyen d'accomplir le travail du deuil. En cela, elle offre un substitut littéraire au tissage du linceul qui, à l'instar du tissage du texte poétique, rapproche le sujet de la guérison. Ce travail de deuil ne peut être accompli sans la présence de la triade élégiaque composée du poète endeuillé, du lecteur attristé et de l'être pleuré, chacun étant investi de caractéristiques essentielles : l'innocence (victime), la sensibilité (poète) et l'empathie (lecteur). Or ces divers mécanismes vont être méthodiquement subvertis par les poètes de guerre. D'abord, le contraste établi entre la nature épanouie et le corps décomposé est radicalement remis en cause au profit d'une représentation réaliste de l'univers des tranchées. Ce rejet du paysage idéal élégiaque est mis en scène par Sassoon dans « Before the Battle » lorsqu'il écrit :

The growl and grumble of the fight
That summons me from cool
Silence of the marsh and pool
And yellow lilies islanded in light.³⁷

Loin d'apparaître comme une promesse de renouveau, les « corpsescapes » de la Grande Guerre n'offrent qu'une désolation épuisée. Le second ressort élégiaque subverti est celui de la triade, au sein de laquelle ces poètes infusent une ambiguïté dévastatrice. La conscience d'être à la fois victime et bourreau contamine tous les acteurs du drame élégiaque. La voix lyrique et l'être pleuré sont souvent les agents mêmes du crime, comme le souligne Owen dans « Strange Meeting » : « I am the enemy you killed, my friend »³⁸. Quant à la responsabilité du lecteur, elle est engagée par Rosenberg dans « Dead Man's Dump » à travers la répétition systématique du

pronom « we » en début de vers. Finalement, la poétique de ces auteurs de la dénonciation se construit contre la fonction même de l'élegie : l'accomplissement du travail de deuil. On peut aller jusqu'à penser que si l'élegie est un travail de deuil, chez ces auteurs c'est le deuil qui travaille le texte. En cela, leur poésie devient véritablement anti-élégiaque, ce que reconnaît Owen dans sa préface : « these elegies are to this generation in no sense consolatory »³⁹. Refuser que s'accomplisse le travail de deuil fait ainsi basculer leur poétique dans la mélancolie.

Pour Freud, le sentiment de culpabilité dans la perte de l'être aimé est caractéristique de la mélancolie : « Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même. Le malade nous dépeint son moi comme sans valeur...et moralement condamnable »⁴⁰. Le titre du recueil d'Owen, *Disabled and Other Poems*, trahit cette incapacité du sujet à surmonter la perte. Cet état maladif est nourri par l'impossibilité de donner sens à l'un des plus grands massacres de l'ère moderne. Alors que le scénario de la perte se joue et se rejoue sans cesse – d'où le choix du titre du poème de Sassoon « To Any Dead Officer », où « any » témoigne de cette incarnation *hic et nunc* de la figure démultipliée et anonyme du mort –, comment parvenir à accomplir un deuil qu'il faudra recommencer incessamment? Ainsi donc, c'est contre l'occultation officielle rassurante du massacre que va s'ériger une stratégie poétique délibérément masochiste visant à maintenir la blessure ouverte. L'image du soleil, jadis porteur d'espoir, est ainsi détournée en une promesse d'un éternel retour de la douleur, sorte de plaie prométhéenne s'ouvrant chaque jour, comme l'écrit Owen dans « Mental Cases » : « Dawn breaks open like a wound that bleeds afresh »⁴¹. C'est un des éléments récurrents qui révèlent ces poèmes comme autant de textes de la blessure, de linuels ouverts.

La névrose mélancolique telle que la décrit Freud, c'est-à-dire l'incapacité du sujet à surmonter un blocage provoqué par un événement occulté par l'inconscient, est très proche en nature des névroses post-traumatiques engendrées par la guerre. Ces névroses neurasthéniques, plus couramment appelées *shell shock*, trouvent leur origine dans le corps lui-même. L'épuisement physique et la confrontation à des scènes de charniers en sont les causes principales. Et si le corps incarne la cause de ces troubles, il en est aussi le lieu d'émergence des symptômes. La neurasthénie a

ainsi été décrite par Peter Leese dans *Shell Shock* comme : « a physical style of expressing inner pain »⁴². Parmi les symptômes les plus fréquents, on dénombre les paralysies des membres, des organes de la parole, ainsi que les cauchemars. La fixation sur le moment de l'événement traumatisant entrave la capacité à parler, provoquant bégaiements et périodes d'aphonie comme autant de signes d'un refoulement qui fait retour dans les rêves. Ce tableau clinique est repris par Sassoon dans « Survivors » :

No doubt they'll soon get well ; the shock and strain
Have caused their stammering, disconnected talk.
Of course they're "longing to get out again"
These boys with old, scared faces, learning to walk.⁴³

De manière étonnante, l'ensemble de ces troubles révèle la même impossibilité d'aller de l'avant et l'enfermement dans un refoulement qui refait sans cesse surface. Owen et Sassoon ont tous deux été victimes de ces névroses et ont été traités à l'hôpital de Craiglockhart en Ecosse. C'est donc naturellement que leurs poèmes trahissent cette hantise du refoulé. Nombre de motifs évoqués jusqu'à maintenant peuvent être mis en relation avec le refoulement du corps cadavérique, cet objet qui ne peut exister qu'à être refoulé, rejeté, comme l'écrit J. Kristeva dans son essai *Pouvoirs de l'Horreur* : « le déchet, comme le cadavre, m'indiquent ce dont je m'éloigne en permanence pour vivre »⁴⁴. Les métamorphoses animales ou mécaniques apparaissent donc comme autant de rejets du refoulé faisant retour dans un discours qui tente vainement de le maintenir à distance. Cette obsession de la mise à distance se fait jour à travers l'emploi d'une forme poétique très conventionnelle, le sonnet, et la tentative dont elle témoigne de contenir une réalité qui semble la faire éclater. C'est Owen qui démontre le mieux cette irruption du refoulé dans une structure qui tend à l'oblitérer. Son poème « Dulce et Decorum Est » débute par un sonnet shakespearien parfait, où la résurgence du refoulé se manifeste déjà cependant par l'absence de rimes au distique. Puis surviennent deux vers détachés du corps du poème, rimant en fait avec le distique du sonnet :

In all my dreams, before my helpless sight,
He plunges at me, guttering, choking, drowning.⁴⁵

Dans ces vers la référence aux cauchemars hallucinatoires des neurasthéniques est frappante. Puis s'ouvre un nouveau sonnet, incapable de s'achever, comme si le texte avouait son incapacité à donner forme et sens à l'abject. Cette grille de lecture classique plaquée sur une réalité qui lui fait violence trahit l'impossibilité de communiquer l'expérience de la Grande Guerre telle que la souligne Walter Benjamin en écrivant : « Il semble que nous ayons perdu une qualité que nous croyions inaliénable (...) : notre capacité à échanger des expériences »⁴⁶. L'intégration à la poésie de cette problématique pathologique serait la première manifestation de cette dislocation souvent associée à l'ère moderniste : un effondrement linguistique qui est lui-même le reflet d'une réalité corporelle en éclats.

Seul le silence semble s'offrir quand les discours se font trompeurs ou vides. Cette rhétorique du silence joue sur plusieurs modes, notamment sur la déconstruction de modèles de discours creux (dont l'élégie). Mais il y a aussi la reproduction des interjections vides de sens des soldats chez des auteurs comme Sassoon et Robert Graves, l'atroce platitude des discours officiels et les paroles lénifiantes des civils, comme celles des femmes de « Supreme Sacrifice » de Sassoon : « But they are safe and happy now »⁴⁷. Owen incarne cette impossibilité de la prise de parole dans la figure pitoyable de ceux que la guerre a rendus fous, les cas pathologiques de son poème « Mental Cases » dont l'identité est reprise en charge par le discours médical, et dont le silence est symbolisé par leur langue pendante : « Drooping tongues from jaws that slob their relish »⁴⁸.

Mais il ne s'agit pas tant de mettre en scène la parole absente ou le discours vide, que d'écrire un texte qui semble se désécrire dans le même mouvement. Deux poèmes sont emblématiques de cette déconstruction appliquée du langage : « On Passing the New Menin Gate » de Sassoon⁴⁹ et « Strange Meeting » d'Owen⁵⁰. Dans son texte, Sassoon s'attache inlassablement à nier chacun des termes qu'il met en place, tantôt par l'utilisation de termes à préfixe privatif, tantôt par l'usage de l'oxymore, si bien que ne règne à la fin du poème que le silence dans lequel se sont à jamais perdus les noms anonymes, « nameless names », des soldats commémorés. Quant à Owen, il travaille cette rhétorique de la désécriture en procédant à une

description en creux, comme pour confesser l'impossibilité de dire ce qui est et la possibilité seule de montrer ce qui n'est pas :

Yet no blood reached there from the upper ground,
And no guns thumped, or down the flues made moan

Cet effondrement du langage transparait dans l'usage que fait Owen des consonances à la rime, ou *pararhyme*, comme une langue qui ne parvient qu'à se répéter approximativement, ce qu'Edmund Blunden, autre poète de la Grande Guerre et éditeur des poèmes d'Owen, décrit ainsi : « by means of it he creates remoteness, darkness, shock, emptiness, the last word »⁵¹. La vacuité ainsi créée est bien celle d'un langage désormais incapable de livrer une vérité qui n'existe que pour être tue : « the truth untold » sur laquelle se clôt le poème.

Le cas d'Isaac Rosenberg est en cela très atypique, car à l'intégration des symptômes de la névrose à sa poétique, il a préféré leur sublimation par cette même poétique. Il semble vouloir insuffler aux ruines d'un héritage littéraire caduc la vitalité que le corps a perdue. Il s'attache ainsi à définir une poétique incantatoire où les répétitions, loin d'être le signe d'un tarissement, sont l'occasion de scander une nouvelle danse, non plus danse macabre, mais danse primitive à travers laquelle le corps social mort, symbolisé par celui du soldat, semble se réincarner dans un corps neuf et vigoureux. C'est l'objet de son poème « Daughters of War » :

These mighty daughters in their dances
Beckon each soul aghast from its crimson corpse
To mix in their glittering dance.⁵²

Chaque mot semble ici se revivifier à décrire le mouvement pulsatoire des corps : « Space beats the ruddy freedom of their limbs ». Par le jeu des sifflantes en fin de vers, les mots font vibrer en retour le blanc interstrophique. Et le vide se fait plein.

A la question de savoir comment des poètes de guerre comme Sassoon, Owen et Rosenberg ont pu tenter de reconstruire un corps à l'agonie, l'ironique réponse est qu'ils ont eux-mêmes, dans une certaine mesure, contribué à rendre cette représentation impossible. Non pas en se faisant l'écho de la censure officielle, mais en relayant dans leur écriture la censure d'un psychisme incapable d'articuler le refoulé. S'ils ont épuré leur poétique des idéaux traditionnels, ils ont échoué à y

assimiler un objet qui lui fait violence. Si bien que ce corps, anéanti par l'atrocité des conflits, épuise à son tour l'art poétique par son irréprésentabilité. Dans les tranchées de la Grande Guerre, la poésie a mené sa propre guerre, une guerre contre elle-même, où tout comme le corps, elle est devenue son propre bourreau et sa propre victime. Ces écritures anticipent en cela les réponses que la société d'après-guerre a apportées au conflit : des réponses muettes, depuis le « Great Silence », ce grand silence commémorant l'Armistice, où Londres à onze heures se tait dans un aveu général d'incompréhension, jusqu'au cénotaphe de Lutyens à Thiepval à la mémoire des disparus de la Somme, tombeau vide dont les grandes arches semblent tenter de contextualiser l'absence, véritable hurlement silencieux selon Vincent Scully, historien de l'architecture, en passant par la poétique d'un des plus grands modernistes, T. S. Eliot, qui reproduira ce motif de l'implacable silence dans « The Hollow Men » :

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meaningless
 (...)
 Shape without form, shade without colour,
 Paralysed force, gesture without motion.⁵³

Il serait vain de prétendre que Sassoon, Owen et Rosenberg ont élaboré des œuvres aussi abouties que celles des grands écrivains et poètes modernistes, mais trop peu de critiques ont rendu hommage à la puissance d'une réussite accomplie en dépit de conditions effroyables. Si beaucoup leur dénie encore un statut d'auteurs reconnus, ils sont pourtant l'incarnation même de ce que Deleuze propose comme définition d'un écrivain dans *Critique et Clinique*: « ...il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise (...). De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges et les tympons percés »⁵⁴.

NOTES

- ¹ Antoine Prost, *Penser la Grande Guerre*, 27.
- ² Allyson Booth, *Postcards from the Trenches*, 28.
- ³ John Milton, *The Complete Poems*, 251-252.
- ⁴ William Blake, *The Complete Poems*, 181.
- ⁵ William Wordsworth, *The Major Works*, 320.
- ⁶ Mark Girouard, *The Return to Camelot*, 281.
- ⁷ Cité dans Sarah Cole, *Modernism, Male Friendship and the First World War*, 40-41.
- ⁸ *Ibid.*, 34.
- ⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 99-101.
- ¹⁰ Rupert Brooke, *The Poetical Works*, 19.
- ¹¹ *Ibid.*, 22.
- ¹² Siegfried Sassoon, *War Poems*, 3.
- ¹³ *Ibid.*, 3.
- ¹⁴ Isaac Rosenberg, *Selected Poems and Letters*, 72.
- ¹⁵ Walter Benjamin, *Rastelli raconte... et autres récits*, 146.
- ¹⁶ Herbert Read, *Naked Warriors*, 26.
- ¹⁷ *Op. cit.*, 101.
- ¹⁸ Jacques Le Goff, et Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen-Age*, 11.
- ¹⁹ *Op. cit.*, 30-31.
- ²⁰ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, 90.
- ²¹ Eric Leed, *No Man's Land*, 139.
- ²² Wilfred Owen, *Poems of Wilfred Owen*, 125-126.
- ²³ *Op.cit.*, 98.
- ²⁴ Kelly Hurley, *The Gothic Body*, 3-4.
- ²⁵ *Op.cit.*, 94.
- ²⁶ H.G. Wells, *The Time Machine*, 46.
- ²⁷ *Op.cit.*, 132-133.
- ²⁸ F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, 150.
- ²⁹ Fred D. Crawford, *British Poets of the Great War*, 60.
- ³⁰ *Op.cit.*, 78.
- ³¹ *Op.cit.*, 122-123.
- ³² *Op.cit.*, 113.
- ³³ *Op.cit.*, 131.
- ³⁴ *Op.cit.*, 84.
- ³⁵ L'un des titres auxquels Owen avait pensé pour son recueil *Disabled and Other Poems*.
- ³⁶ Peter Sacks, *The English Elegy*, 8.
- ³⁷ *Op.cit.*, 27.
- ³⁸ *Op. cit.*, 125-126.
- ³⁹ *Op. cit.*, 192.
- ⁴⁰ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, 150.
- ⁴¹ *Op.cit.*, 146-147.
- ⁴² Peter J. Leese, *Shell Shock*, 1.
- ⁴³ *Op.cit.*, 86.
- ⁴⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 11-12.

- ⁴⁵ *Op.cit.*, 117.
⁴⁶ *Op.cit.*, 145-146.
⁴⁷ *Op.cit.*, 70.
⁴⁸ *Op.cit.*, 146-147.
⁴⁹ *Op.cit.*, 143.
⁵⁰ *Op.cit.*, 125.
⁵¹ Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight*, 126.
⁵² *Op.cit.*, 107.
⁵³ T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, 79.
⁵⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, 14.

SOURCES

- Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes, Poèmes de la Paix et de Guerre (1913-1916)*. Paris : Gallimard, 2004.
- Benjamin, Walter. *Rastelli Raconte...et autres récits*. Paris: Le Seuil, 1987.
- Bergonzi, Bernard. *Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War*. London: Constable, 1965.
- Blake, William. *The Complete Poems*. Bungay: Penguin Books, 1983.
- Booth, Allyson. *Postcards from the Trenches: Negotiating the Space Between Modernism and the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Brooke, Rupert. *The Poetical Works*, ed. by Geoffrey Keynes. London: Faber and Faber, 1946.
- Cole, Sarah. *Modernism, Male Friendship and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Crawford, Fred D. *British Poets and the Great War*. Selingsgrove, Pennsylvania: Susquehanna University Press, 1988s.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- Eliot, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 2002.
- Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1968.
- Girouard, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven and London: Yale University Press, 1981.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Leed, Eric. *No Man's Land, Combat and Identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Leese, Peter. *Shell Shock: Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*. New York: Palgrave, 2002.
- Le Goff, Jacques, et Nicolas Truong. *Une histoire du corps au Moyen-Age*. Paris : L. Lévi, 2003.
- Marinetti, F.T. *Le Futurisme*. Lausanne : Avant-Gardes, L'Age d'Homme, 1980.
- Milton, John. *The Complete Poems*. London: Penguin Books, 1998.
- Owen, Wilfred. *The Poems of Wilfred Owen*. London: Chatto Poetry, 2003.
- Rosenberg, Isaac. *Selected Poems and Letters*. London: Enitharmon, 2003.
- Sacks, Peter. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spencer to Yeats*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Sassoon, Siegfried. *The War Poems*. Chatham: Faber and Faber Poetry, 1999.
- Read, Herbert. *Naked Warriors*. London: Art and Letters, 1919.
- Wells, H. G. *The Time Machine*. London: Phoenix, 2004.

Winckelmann, Johann Joachim. *Réflexions sur l'imitation des œuvres d'art grecques en peinture et en sculpture*. Paris : Aubier, 1990.

Wordsworth, William. *The Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 2000.