

L'HONNEUR DES POÈTES
GRANDE GUERRE ET MODERNITÉ POÉTIQUE
(APOLLINAIRE, COCTEAU, DRIEU LA ROCHELLE, ÉLUARD)

par

Olivier Parenteau

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de Ph. D.
en langue et littérature françaises

juin 2009

Résumé

Cette thèse est consacrée aux représentations de la Grande Guerre dans la poésie française écrite entre 1914 et 1918. Plus précisément, elle propose une analyse sociocritique de six œuvres poétiques écrites tandis que le conflit faisait rage et dans lesquelles la topique guerrière est centrale. Ces textes sont *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, *Discours du Grand Sommeil* de Cocteau, *Interrogation* de Pierre Drieu La Rochelle et les trois recueils suivants de Paul Éluard : *Le Devoir*, *Le Devoir et l'inquiétude* et *Poèmes pour la paix*.

La thèse s'ouvre sur un chapitre consacré aux innombrables textes poétiques instrumentalisés qui ont vu le jour entre 1914 et 1918 et qui sont voués à claironner l'honneur des armes ou à proclamer la nécessité de la paix. Suivent trois chapitres permettant de démontrer qu'Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard déplacent le langage dont on se servait alors communément pour dire la guerre par les moyens du poème. Dans leurs recueils de guerre, le conflit se profile et se déploie selon des modes inattendus.

Le deuxième chapitre montre que ces quatre écrivains ont élaboré des figures très ambivalentes de poète-soldat, intriquant autobiographie et fiction d'une façon complexe et troublante, cette imbrication leur permettant de préserver une partie de la subjectivité au milieu du chaos et du drame collectif. Dans le troisième chapitre, la dimension autoréflexive des textes poétiques retenus est étudiée. En ces derniers se profile toujours une réflexion sur la poésie de guerre, sur les rapports qu'elle entretient avec l'événement. Ces poésies de guerre, qui

n'oublie jamais l'événement, n'oublie jamais non plus la poésie en tant qu'art et ne cessent de faire retour sur elles-mêmes, se distinguant par là du discours poétique contemporain. Enfin, le dernier chapitre établit que dans les œuvres analysées, la poésie de guerre ne va jamais toute seule. Elle thématise certes la guerre de façon obvie, mais chacun des poètes retenus parle aussi d'autre chose et interdit qu'on réduise le poème à la seule tragédie militaire. Un motif étranger à ceux que convoque habituellement la topique guerrière se profile toujours d'un bout à l'autre des recueils. Leur développement participe à créer des réseaux de sens parallèles qui permettent non seulement de suggérer des représentations inédites du conflit, mais aussi de faire signifier la poésie dans d'autres registres que le guerrier.

Les enjeux poétiques étudiés dans les deuxième, troisième et quatrième chapitres, que sont, respectivement, le statut du sujet poétique, l'autoréflexivité et la visée référentielle de la poésie, mettent en évidence que les œuvres retenues s'inscrivent toutes de plain-pied dans la modernité poétique. Ces questions étaient au cœur des débats qui agitaient la scène poétique avant-gardiste à l'orée du XX^e siècle et les réponses poétiques qui ont été imaginées entre 1914 et 1918 par Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard préfigurent, en pleine tourmente, le renouveau de la poésie à partir du surréalisme.

Summary

This thesis is dedicated to the representations of the Great War in the French poetry written between 1914 and 1918. More particularly, it proposes a socio-critical analysis of six poetical works created while the conflict was raging and in which the war topic is central. These works are *Calligrammes* by Guillaume Apollinaire, *Discours du Grand Sommeil* by Jean Cocteau, *Interrogation* by Pierre Drieu La Rochelle and the three following collections of poems by Paul Éluard : *Le Devoir*, *Le Devoir et l'inquiétude* and *Poèmes pour la paix*.

The thesis opens up with a chapter dedicated to the numerous purposeful poetical texts which were brought to light between 1914 and 1918 and which subject is to trumpet the military honor or to proclaim the need for peace. The next three chapters serve to demonstrate that Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle and Éluard used the poem to transform the language then commonly used to describe war. In their war poetry, the conflict is depicted and laid out with unexpected forms.

The second chapter shows that the four writers have created thoroughly ambivalent representations of the poet-soldier, mixing autobiography and fiction in a complex and troubling way so as to preserve some of their subjectivity in the midst of the chaos and collective drama. In the third chapter, the self-reflexive dimension of the chosen poems is studied. They always carry a reflection on war poetry and its relations with the event. They never obliterate the war, nor forget

about poetry as an art; they always come back to their own source, thereby distinguishing themselves from the contemporary poetic speech. Finally, the last chapter demonstrates that war poetry never stands all by itself. Although the poets being studied thematise war in an obvious way, each of them addresses other subjects, refusing to reduce the poem to its sole representation of the war tragedy. All through those works there lies this motive that is lacking in most war writings. Those subjects are developed so as to create parallel themes not only suggesting new representations of the conflict but also elevating poetry to another level that that of the warrior.

The poetic topics analyzed in the second, third and fourth chapters – which respectively treat of the status of the poetic subject, self-reflexivity and the referential aim of poetry – bring to light the fact that the chosen works are definitely part of poetic modernism. All these questions were thoroughly debated on the avant-garde poetic scene at the beginning of the twentieth century and the poetic answers imagined by Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle and Éluard amidst the turbulence of the years 1914–1918 foreshadow the renewal of poetry with Surrealism.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Michel Biron. C'est un privilège que d'avoir pu travailler pendant plus de quatre ans sous sa supervision et d'avoir bénéficié de ses lumières. C'est sur l'heure, avec enthousiasme et astucieusement qu'il a toujours su trouver les solutions aux moindres petites questions comme aux problèmes méthodologiques les plus angoissants.

Marc Angenot et Pascal Brissette m'ont prodigué de précieux conseils lors de ce moment crucial de la rédaction qu'est l'examen préliminaire. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Pierre Popovic, qui a dirigé mes premiers pas dans l'univers de l'analyse des textes, n'a cessé de m'encourager tout au long de l'écriture de ce travail. Les discussions que j'ai eu la chance d'avoir avec lui se sont toujours révélées de plus constructives et je lui en suis très reconnaissant.

Je ne saurais passer sous silence le soutien de Yan Hamel, spécialiste ès littérature guerrière et ami, ainsi que celui de tous mes compères du Collège de sociocritique de Montréal et du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST).

Mes parents, qui n'en croient toujours pas leurs yeux de voir leur fils naguère si mauvais élève postuler pour le grade de docteur, m'ont toujours fait confiance et m'ont encouragé en toutes circonstances.

Elisabeth, merci pour tes innombrables conseils, ta patience, tes lectures, tes relectures et ton imagination. Mais surtout : merci pour ta présence, ton amour.

Cette recherche a été rendue possible grâce à des bourses octroyées par le FQRSC, le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill et l'Historial de la Grande Guerre de Péronne.

Table des matières

Page de titre	i
Résumé	ii
Summary	iv
Remerciements	vi
Table des matières	viii
Liste des abréviations	xii
Introduction	13
1. La poésie française de 1914-1918 : un <i>no man's land</i> critique	14
2. 1914-1918 : une poésie à la hauteur des circonstances	26
Chapitre 1 – Grande Guerre et rationalisation du langage poétique	35
1. Poésie et culture de guerre	36
2. « Prends mes vers ô ma France »	41
3. La première guerre des lettrés	52
A) Quand l'Académie entre en guerre	55
B) Le <i>Mercur</i> de France et la NRF mobilisés	59
4. « Un chant pour l'Europe ! »	68
5. L'instrument poésie	80
Chapitre 2 – Des poètes dans la tourmente	88
Avant-propos (Cendrars)	89
1. Éluard : <i>Le Devoir</i> de faire la guerre	99
A) Authentifier la voix	102
B) Une voix dans la mêlée	109

C) Le témoin	114
D) « Je » est un autre	117
2. Cocteau : « Jean » l'imposteur	123
A) Le Prologue	123
B) Le Discours	131
3. Drieu La Rochelle : le guerrier appliqué	146
A) Un romantique acéré	152
B) Un chant de guerre d'aujourd'hui	163
4. Apollinaire : La dispersion du poète-soldat	175
A) Le bleu de Nîmes	183
B) « Le vigneron champenois »	189
C) La tête promise	196
Chapitre 3 – Une autoréflexivité en contexte	205
Avant-propos (Breton)	206
1. Éluard : « Mon dernier poème »	211
A) Avoir peint la guerre	211
B) Partir faire la guerre	218
C) Éluard nous parle	220
D) Retour à la poésie	223
2. Drieu La Rochelle : « Je m'en vais traînant ce cri »	227
A) L'invention d'une distinction	227
B) De quelques « minutes inoubliables »	231
C) Le cri	237

3. Apollinaire : « Je m’efforce à moduler ce soir »	242
A) « Veille »	243
B) « Chant de l’honneur »	246
C) « La jolie rousse »	256
4. Cocteau : « entre à pieds joints dans le chant »	268
A) Un chant sévère	269
B) Les affres de la création	273
C) La muse martiale	278
D) La muse tuée à l’ennemi	281
Chapitre 4 – Topiques guerrières	285
Avant-propos (Soupault)	286
1. Cocteau : la Grande Endormeuse	295
A) Le « Grand Sommeil » : source du chant	297
B) La paix : « grosse bergère endormie »	300
C) « La vie brûlante / et somnolente » des soldats	305
D) « Alors je m’endors »	310
E) « Je voudrais tant dormir »	316
2. Drieu La Rochelle : la vie, « thème métaphysique de la guerre »	320
A) Le « Triptyque de la mort »	325
B) « Nous engendrons dans la douleur »	331
C) Doubter de la paix	338

3. Apollinaire : « Les soldats de ma bouche te prendront d'assaut » - l'amour en guerre	345
A) L'amour est mort, vive la guerre	345
B) Une « fête » au front	350
C) « L'adieu du cavalier »	355
D) « Simultanités »	361
4. Éluard : « Je rêve d'un espoir tranquille » - la guerre sans tambour ni trompettes	373
A) L'évidence poétique	377
B) « Je vais pensant au grand bonheur »	385
C) « Fidèle »	388
D) « L'endroit où est son bonheur »	393
E) La peine de l'aveu	398
Conclusion	405
1. Retour sur la poésie embrigadée	406
2. Avez-vous lu Apollinaire ?	409
3. Grande Guerre et modernité poétique	412
4. Percées	414
5. Épilogue : la « Secousse » d'Aragon	422
Bibliographie	438

Liste des abréviations

- C* Guillaume Apollinaire, *Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995 (1918), 188 p.
- D* Paul Éluard, *Le Devoir*, dans *Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002 (1916), 219 p.
- DGS* Jean Cocteau, *Discours du Grand Sommeil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997 (1923), 247 p.
- DI* Paul Éluard, *Le Devoir et l'inquiétude*, dans *Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002 (1917), 219 p.
- I* Pierre Drieu La Rochelle, *Interrogation*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1917, 101 p.
- PP* Paul Éluard, *Poèmes pour la paix*, dans *Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002 (1918), 219 p.

Introduction

1. La poésie française de 1914-1918 : un *no man's land* critique

En France, comme ce fut le cas dans toutes les sociétés belligérantes, la Première Guerre mondiale a engendré une production très considérable de textes poétiques. Cet allant lyrique, qui s'est manifesté dès les premiers jours d'août 1914 et qui n'a pas perdu de sa vigueur aussitôt les armes déposées¹, a entraîné à sa suite une abondante et très variée production de poésies tant chez les tenants de ce qu'Apollinaire a nommé l'« Esprit nouveau » que chez les poètes ne se réclamant pas de l'avant-garde. Mais la guerre de 14, qu'on « appelle *grande guerre* dès 1915 » et qui est très tôt perçue par les contemporains comme un « événement exceptionnel, quelque chose d'épique, qui relevait de la grande histoire² », a avant tout relancé l'écriture de poésies patriotiques et emphatiques de type traditionnel. L'élan cocardier et l'idéologie revancharde, que cultivent la majorité des poètes durant les premiers mois d'une guerre qu'on s'imagine mobile et courte, résistent au choc de la guerre des tranchées et à la violence sans précédent des combats. Jusqu'à la fin de la guerre, les poètes, qu'ils soient combattants ou non, ont été nombreux à grever l'expérience du conflit d'un sens supérieur, à sublimer la bataille dans des représentations épiques desquelles étaient expurgées toutes les horreurs qui se donnaient à voir, à toucher, à sentir et à entendre sur les champs de bataille. L'ensemble de ce corpus poétique est tombé dans l'oubli depuis bientôt un siècle, et cela ne semble pas prêt de changer. En

¹ Une première anthologie de poèmes de guerre paraît à Paris dès 1915 : Hugues Delorme, *Les poètes de la guerre. Recueil de poésies parues depuis le 1^{er} août 1914*, Paris, Berger-Levrault, 1915, 136 p. Deux ans après l'Armistice, une nouvelle anthologie est à nouveau publiée : Ernest Prévost, Charles Dornier, *Le livre épique, anthologie des poèmes de la Grande Guerre*, Paris, Librairie Chapelot, 1920, 368 p.

² Antoine Prost et Jay Winter, *Penser la Grande Guerre Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 2004, p. 16.

effet, les poésies patriotiques de 14-18, ces « pièces en vers qui répondaient à des critères d'élégance et de maîtrise rhétorique, dans lesquelles les combattants ou les civils s'essayaient, dans un langage noble et séduisant pour leurs contemporains, à chanter, magnifier parfois, les combats³ », n'ont guère de valeur aux yeux des critiques d'aujourd'hui.

La pauvreté poétique de ces textes, le plus souvent écrits par des versificateurs amateurs, explique sans doute la mise au ban de ce corpus caractérisé par « le lyrisme le plus classique, [...] les tournures estampillées d'une poésie traditionnelle, les clichés les plus rebattus de l'héroïsme⁴ ». Mais dans le discours critique consacré aux manières de dire la Grande Guerre par les moyens du poème, cette justification d'ordre esthétique est presque toujours précédée ou suivie de près par d'autres arguments de nature éthique. Bien souvent, la faillite provisoire du discours poétique de 1914-1918 paraît moins imputable à la qualité douteuse des vers de ces innombrables poètes revanchards qu'au fait qu'ils « emboîtèrent d'un pas martial la propagande chauvine, guerrière et militariste la plus déterminée⁵ ». Dans le premier tome de son *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Michèle Touret remarque qu'entre 1914 et 1918,

l'abondance des écrits en faveur de la guerre, en faveur de l'armée française et de la République qui écrasera l'Empire prussien et reprendra les Provinces perdues n'a rien pour étonner. Leur médiocrité non plus. [...] Bien rares sont les œuvres écrites et publiées pendant la guerre qui laissent entendre d'autres sentiments et qui parlent un langage moins contraint et stéréotypé⁶.

³ Michèle Touret, « Manipulations poétiques. Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ Jean-Jacques Brochier, *L'aventure des surréalistes 1914-1940*, Paris, Stock, 1977, p. 27.

⁶ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome I 1898-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 195.

Dans ces lignes, tout se passe comme si la « médiocrité » de la littérature cocardière n'était plus exclusivement due à l'emploi d'un « langage contraint et stéréotypé », mais qu'elle s'expliquait aussi du fait que les « sentiments » qui y sont exprimés – la défense, l'apologie de la guerre –, quoiqu'ils n'aient « rien pour étonner », sont difficilement recevables pour le lecteur d'aujourd'hui.

En marge de l'énorme massif poétique composé en faveur de la guerre, il s'est aussi développé entre 1914 et 1918, de manière clandestine et en quantité très limitée, des poésies pacifistes. L'expression poétique du refus de la guerre ne s'est pas attirée la foudre des critiques d'aujourd'hui, car le message délivré par ces partisans de la paix s'accorde davantage avec leur sensibilité morale. Les commentateurs qui s'intéressent à la poésie pacifiste considèrent tous, à la suite de Scott Bates, que les poètes ayant versifié contre la Grande Guerre appartiennent à la « bonne communauté d'écrivains français⁷. » Comme cette citation en témoigne, leur bienveillance à l'égard de cette « minorité de poètes révoltés qui osaient dire la vérité sur la guerre dans un climat de mensonges, de haine et de vengeance⁸ » est davantage justifiée par des raisons d'ordre éthique que par des critères d'appréciation esthétiques. Cette situation n'est certainement pas étrangère au fait que les poésies pacifistes, tout comme les vers patriotiques qu'elles combattent sur le champ de bataille des signes, sont rarement enthousiasmantes sur le plan esthétique. À défaut de pouvoir en vanter les qualités poétiques, les critiques insistent sur la justesse de leur propos. Dans l'introduction

⁷ Scott Bates, « Préface », dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'Honneur de la juste parole. La poésie française contre la Grande Guerre*, New York, Peter Lang, 1993, p. 12.

⁸ *Idem*.

qu'elle rédige pour son anthologie consacrée à *La poésie française contre la Grande Guerre*, Nancy Sloan Goldberg reconnaît que les vers pacifistes sont « instrumentalisés » :

Toujours conscient de l'objectif didactique de leur poésie, les poètes emploient un langage ouvert, sincère, contemporain et immédiat, parfois même un peu austère [...] Les poèmes pacifistes sont ancrés dans le présent; dates précises, lieux, et noms de dissidents célèbres authentifient leur justesse; [ils] met[tent] l'accent sur l'horrible réalité de la vie des tranchées et sur la destruction affreuse de la nature et des hommes⁹.

On sent bien que, dans cet extrait, la préfacière use de précautions pour qualifier la piètre qualité poétique des textes dont elle parle (« parfois même un peu austère »), mais qu'en revanche, elle admire franchement la « sincérité » du langage de ces poètes, dont le parler-vrai sert à condamner la boucherie.

Aux yeux de la majorité des critiques et historiens de la poésie française du XX^e siècle, tous ces vers, qu'ils soient écrits pour glorifier le conflit ou « en l'honneur de la juste parole », s'inscrivent dans une catégorie poétique déconsidérée, jugée subalterne, qui est celle de la « poésie de circonstance ». Il est de notoriété critique que ce type de poésie utilitaire, « faite à l'occasion de quelque événement qui s'impose par son importance ou son actualité¹⁰ », prend un sens péjoratif à une époque où la littérature, qui s'est constituée en un domaine relativement autonome, est « le fait de groupes de littérateurs indépendants et spécialisés qui se donnent à eux-mêmes leur propre code, leurs règles de travail et

⁹ Nancy Sloan Goldberg, « Le combat des mots par les mots », dans *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 38.

¹⁰ Pédrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, 1979, p. 66.

de fonctionnement¹¹ ». L'ancrage de ces textes poétiques dans une réalité immédiatement contemporaine de leur rédaction, les partis pris politiques et moraux qu'ils reconduisent et le conformisme tant formel que thématique qui les caractérise « suscitent de la défiance dans l'exacte mesure où [ces poésies] paraissent être faites prématurément, sans la gestation nécessaire ni la distance adéquate¹² ».

Le premier chapitre de ce travail est consacré à la présentation de cet immense corpus de poèmes circonstanciels voués à claironner l'honneur des armes ou à proclamer la nécessité de la paix. Notre objectif consistera moins à exposer le détail des caractéristiques esthétiques de ces textes (dont la facture poétique est souvent décevante) ou à dresser une liste des différents motifs ayant servi à dire la guerre dans ces poèmes (lesquels motifs sont peu nombreux) qu'à bien montrer que l'« instrumentalisation » de la poésie est généralisée pendant la Grande Guerre. Ce phénomène est sans précédent dans l'histoire de la poésie française : académiciens, poètes professionnels, débutants, *minores* et rimailleurs de tout acabit, de même que des milliers de citoyens qui n'avaient pas l'habitude de prendre la plume avant août 14, tous versifieront la guerre (qu'ils soient pour ou contre, au front ou à l'arrière) et il est impossible de ne pas être frappé par la quantité de redites thématiques et par la parité formelle qui rapproche toutes ces poésies les unes des autres.

¹¹ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Labor/Nathan, 1986, p. 28.

¹² Pédrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement*, *op. cit.*, p. 227.

Dans son essai consacré à la poésie d'Apollinaire, Anna Boschetti observe que, pendant la Grande Guerre, « la plupart des poètes, y compris les plus grands, ont été profondément affectés dans leurs thèmes et dans leurs choix formels. L'indépendance de leurs recherches par rapport aux événements "externes" a été généralement ébranlée¹³. » Effectivement, bien peu de versificateurs qui se réclament de la modernité poétique resteront fidèles, entre 1914 et 1918, aux représentations bien connues du poète d'avant-garde, héritées du Parnasse et du Symbolisme, qui se doit d'être « indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale, ne reconnaissant aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art¹⁴ ». Les noms de Pierre Reverdy, de Paul Valéry et d'André Breton figurent souvent sur la courte liste des poètes qui, dit-on, seraient parvenus, malgré la pression des événements, à tenir la guerre à distance dans leurs œuvres. À la manière du Gautier d'*Émaux et Camées*, qui refusait d'« inféoder l'art à quelque critère d'utilité morale ou sociale que ce soit¹⁵ », ces trois poètes auraient versifié « Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait [leurs] vitres fermées¹⁶. » Mais force est de constater que leur indifférence à l'égard des remous qui secouent la France est toute relative. Dans ses *Poèmes en prose* (1915), Reverdy compose des pièces intitulées « Fronts de bataille », « Bataille » et « Soldats »; dans *La lucarne ovale* (1916), le poème « Droit vers la mort » évoque le sort malheureux d'un soldat tombé à l'ennemi :

La faut passer un espace infernal

¹³ Anna Boschetti, *La poésie partout Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, coll. « Labor », 2001, p. 206.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992, p. 132.

¹⁵ Madeleine Ambrière (dir.), *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 497.

¹⁶ Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, p. 25.

Risquer plus que l'on n'a
Et partir revenir s'en aller
Plus de larmes enfin dans un cœur desséché
– Un tourbillon l'a pris –
Et lorsque dans la nuit il tomba pour jamais
Personne n'entendit le nom qu'il prononçait¹⁷

En 1917, lorsque paraît *La Jeune Parque*, Valéry considère que son recueil est « engagé » à sa manière puisque le poète affirme avoir voulu « travailler pour notre langage, à défaut de combattre pour notre terre¹⁸. » En ce qui concerne la thématisation de la guerre dans la poésie de Breton écrite à l'occasion du premier conflit mondial, nous renvoyons à l'« Avant-propos » du troisième chapitre de ce travail, où il est démontré qu'en dépit de toutes les précautions prises par le poète pour soustraire la guerre de ses vers, cette dernière finit malgré tout par s'y immiscer.

La plupart des commentateurs sont d'avis qu'en se mêlant de versifier la catastrophe, les poètes avant-gardistes auraient affaibli leur art. Il est en effet généralement entendu que le geste poétique se serait égaré en s'efforçant de versifier la catastrophe, qu'il ne peut entretenir de rapports avec les circonstances historiques qu'en allant s'appauvrissant. Christophe Prochasson et Anne Rasmussen rappellent qu'à l'époque de la Grande Guerre, « jamais la fonction politique n'imprégna autant la fonction spirituelle. Il était devenu impossible de

¹⁷ Pierre Reverdy, *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, 77-78.

¹⁸ Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », 1997, p. 123.

penser, d'écrire, de peindre ou de composer sans référence à la guerre¹⁹. » Et d'ajouter que,

à première vue, l'époque ne rutilait guère. En tout domaine, les audaces de la Belle Époque ont pris fin. Le conformisme, exigé par l'engagement auquel nul ne parvient vraiment à échapper, interdisait toute entreprise où l'art n'obéissait pas aux injonctions politiques²⁰.

Michel Décaudin, qui consacre un bref passage à la production poétique avant-gardiste des années de guerre dans *La crise des valeurs symbolistes*, écrit :

De nombreux écrivains sont sous les drapeaux. L'avant-garde, qui avait été très bien accueillie en Allemagne, subit les conséquences de la défaveur qui frappe tout ce qui venait – ou semblait venir – d'outre-Rhin. La vie littéraire est réduite à un enthousiasme patriotique de qualité artistique souvent médiocre. Il faut attendre 1916, la fondation de la revue *SIC* par Pierre Albert-Birot, de *Nord-Sud* par Pierre Reverdy, la présence d'Apollinaire à Paris, bientôt la représentation de *Parade*, les relations avec les groupes d'avant-garde constitués en Suisse, d'où sortira Dada, aussi le retour de Valéry à la poésie avec *La Jeune Parque*, pour voir reprendre une activité poétique qui, immédiatement, devient intense : au cœur même de la guerre, c'est l'après-guerre qui s'élabore²¹.

Ce rapide résumé de l'activité poétique d'avant-garde française pendant la Grande Guerre est exemplaire d'un discours qu'il importe de nuancer. Pour Décaudin, l'« intensité » de la production de circuit restreint des années 1916-1918 s'explique du fait qu'elle s'écrit en marge de la guerre et en dehors même du moment historique : « au cœur même de la guerre, c'est l'après-guerre qui s'élabore ». Il considère que ce sursaut poétique n'a été possible qu'en vase clos, indépendamment des circonstances. L'étude qui va suivre prouve le contraire. La

¹⁹ Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1991, p. 143.

²⁰ *Ibid.*, p. 185.

²¹ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Privat, 1960, p. 494.

guerre a poussé les poètes à aiguiser leur écriture et à faire des choix esthétiques précis, difficiles, étonnants.

Même dans des revues d'avant-garde comme *SIC* et *Nord-Sud*, la thématique militaire est non seulement reconduite, mais elle y est en plus défendue et légitimée de diverses façons. Par exemple, au haut de la première page du premier numéro de la revue *SIC*, on peut lire : « Notre volonté : Agir. Prendre des initiatives, ne pas attendre qu'elles nous viennent d'Outre-Rhin²² »; plus loin, Pierre Albert-Birot propose une enquête :

Afin d'avoir quelques données au sujet de l'influence que la guerre peut exercer sur l'art, *SIC* serait heureux que ses **lecteurs mobilisés** veuillent bien lui exposer leurs idées sur cette question²³.

Dans son essai *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale 1914-1925*, Kenneth E. Silver résume ainsi l'ensemble des interventions des répondants :

Avant 1914, la culture française était sans racines, onirique, amorphe, cosmopolite, exotique, défaite et chimérique; désormais, elle serait victorieuse, magistrale, respectueuse de la hiérarchie, enracinée, pleinement consciente et limitée – et tout cela se disait non pas dans un pamphlet politique d'extrême droite mais dans une revue de l'avant-garde artistique²⁴.

D'entrée de jeu, la rédaction de la revue *SIC* accorde une place de choix à la guerre et s'intéresse à ses répercussions dans le milieu de l'avant-garde. Pour les collaborateurs de la revue, il était certes capital « de réagir à la barbarie par l'affirmation d'une créativité nouvelle », mais cette dernière, précise Marie-

²² Pierre Albert-Birot, « Premiers mots » dans *SIC*, no. 1, janvier 1916.

²³ *SIC*, no. 1, janvier 1916. La rédaction souligne.

²⁴ Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991, p. 24.

Louise Lentengre, « est née de l'expérience même de la guerre²⁵. » Quant à la revue de Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, le ton est donné aussi dès le premier numéro :

La guerre se prolonge. Mais on en connaît d'avance l'issue. La victoire est désormais certaine. C'est pourquoi il est temps, pensons-nous, de ne plus négliger les lettres et de les réorganiser parmi nous, entre nous²⁶.

En présumant que la France ne peut que sortir victorieuse du conflit, la rédaction de *Nord-Sud* se conforme au discours nationaliste ambiant, où l'optimisme résiste toujours obstinément aux éprouvantes réalités d'un conflit allant s'éternisant. C'est parce qu'il y a l'expression d'une foi en la France qu'un remaniement des lettres francocentriste – « parmi nous, entre nous » – peut être envisagé.

Décaudin évoque le retour à Paris d'Apollinaire, mais il se garde bien de mentionner la publication de *Calligrammes* en 1918. À n'en pas douter, ce silence n'est pas fortuit : ce recueil, presque tout entier consacré à la mise en poème de la guerre, rappelle peut être de manière trop explicite qu'au cœur même de la guerre ce n'est pas toujours l'après-guerre qui s'élabore dans le champ poétique de l'avant-garde. Apollinaire orchestre et parraine effectivement la majorité des activités poétiques novatrices qui s'organisent dans le Paris des années 1916-1918. Pendant cette période, « [t]ous ceux qui entrent en scène [...] – gens de son âge comme Albert-Birot, ou débutants comme Breton, Aragon, Soupault – se tournent vers lui, le reconnaissant, de ce fait, comme le chef de file de sa génération²⁷. » Mais si la présence du poète à Paris est célébrée²⁸, ses prises de

²⁵ Marie-Louise Lentengre, « Un univers dans une revue », dans *SIC. Revue fondée et dirigée par Pierre Albert-Birot, collection complète de 1916 à 1919, numéros 1 à 54*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. xiii.

²⁶ *Nord-Sud revue littéraire*, n° 1, 15 mars 1917, p. 2.

²⁷ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, op. cit., p. 210.

²⁸ En décembre 1916, un banquet est donné en son honneur.

position esthétiques sont en revanche loin de faire l'unanimité. Lisons d'abord ces extraits de lettres que le poète a envoyées à Madeleine le 26 août 1916 et le 23 novembre 1916 respectivement :

Je suis dégoûté de Paris, on s'y occupe si mal de la guerre, je suis désespéré de cela. [...] Très très embêtant. Mais je crois que je peux travailler un peu. Vais essayer. Mais tout me paraît compromis dans ce désastre si long. Toutes les places sont prises par les embusqués pas grand chose à faire pour ceux qui ont fait la guerre.

[...]

Je suis fatigué et il y a si peu d'amitié pour moi en ce moment à Paris que j'en suis navré. L'égoïsme est partout. Je ne suis plus ce que j'étais à aucun point de vue et si je m'écoutais je me ferais prêtre ou religieux²⁹.

Le Paris qu'Apollinaire retrouve et celui qu'il avait laissé ne sont plus les mêmes. Les embusqués, qui n'ont pas dansé au bal de la guerre, sont aux commandes du monde des lettres et la considération dont jouissait le poète est ébranlée : s'il est toujours considéré comme un « maître », ce n'est plus qu'à moitié, les « jeunes tendant déjà, du même coup – comme tous les prétendants impatients de succéder à leurs aînés –, à le renvoyer au passé³⁰. » Ce coup de balai donné par la génération montante, désireuse de faire place nette, est surtout motivé par les nouvelles préoccupations esthétiques de cet « ami qui meurt d'enthousiasme derrière ses canons³¹. » Dans le milieu de l'avant-garde poétique parisienne, Apollinaire a été un des seuls à défier ouvertement la tendance générale au repli. Tandis que les tenants de l'avant-garde, fidèles en cela à l'orthodoxie forgée dans la modernité, se positionnent – du moins en théorie – contre la littérature de

²⁹ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, p. 455 et 511.

³⁰ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, op. cit., p. 214.

³¹ Pierre Reverdy, « Bataille », dans *Plupart du temps 1915-1922*, op. cit., p. 50.

guerre, sous quelque forme que ce soit³², Apollinaire juge que la guerre, étant donné ses proportions et l'ampleur de ses conséquences, doit être prise en charge par la littérature :

Où en sommes-nous ?

La guerre qui a retrempe les caractères a sans doute retrempe les talents. Elle a déjà produit quelques livres de soldats pleins [...] d'idées neuves, ceux de ma génération doivent en être satisfaits, car nous n'avons tendu qu'à cela, poètes, prosateurs et peintres : exprimer avec simplicité des idées neuves et humaines. [...] La guerre doit être le fruit de la connaissance du passé et la vision de l'avenir.

Pensez-vous que la guerre doive modifier les mouvements d'avant-garde et dans quel sens ?

Oui, la guerre doit modifier ces mouvements et les aiguiller vers plus de perfection. [...] On ne fera plus de littérature désintéressée.

Pensez-vous que la guerre elle-même puisse inspirer des œuvres dignes d'intérêt ?

Certes et il faut le souhaiter. Il ne faudrait pas qu'une leçon aussi violente fût perdue³³.

Ces prises de position que le poète maintiendra jusqu'à la fin, qui encouragent de prendre « le réel à bras-le-corps³⁴ », vaudront à Apollinaire une série de déceptions qui lui montreront « à quel point la situation a changé et combien il est difficile de rester fidèle à l'audace expérimentale qui avait caractérisé l'avant-garde avant la guerre³⁵. »

La façon dont Michel Décaudin convoque Dada et Valéry, en les dissociant de la guerre, n'est pas plus convaincante. La naissance de Dada, en 1916, ne peut être envisagée sans que ne soient pris en considération les carnages

³² Comme cela a été dit, des poètes comme Breton et Reverdy ont beau jeu de se déclarer hostiles à la littérature de guerre, cela ne les a pas empêchés de poétiser le conflit dans leurs œuvres.

³³ Réponses d'Apollinaire à une enquête de Pierre Albert Birot, publiée dans la revue *SIC* (livraison des mois d'août-septembre-octobre 1916). Dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 985-986.

³⁴ L'expression est empruntée à Claude Debon, qui intitule « L'épreuve du feu : le réel à bras-le-corps » un chapitre de son ouvrage *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, 248 p.

³⁵ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, op. cit., p. 220.

de la Grande Guerre. Le massacre opéré dans l'ordre du langage par les dadaïstes répond à la destruction du monde et à « la crise des valeurs [que la Grande Guerre] engendra, [à] la plus intense entreprise de bourrage de crânes auquel se soient livrées des Nations policées³⁶. » Enfin, comme cela a été dit précédemment, « le retour de Valéry à la poésie avec *La Jeune Parque* » est en partie lié aux événements. Cet « exercice de style » écrit en pleine tourmente, que Décaudin juge digne d'intérêt précisément parce qu'il paraît se soustraire à son époque, où la « vie littéraire est réduite à un enthousiasme patriotique de qualité artistique souvent médiocre », représente lui aussi une forme d'engagement : « l'esthétisme n'[étant] plus alors refus, refuge, mais proclamation, affirmation de la survie de l'esprit, exercice de la volonté³⁷ ». *La Jeune Parque*, de l'avis même de son auteur, est un « petit monument peut-être funéraire, fait de mots les plus purs et de ses formes les plus nobles, – un petit tombeau sans date, – sur les bords menaçants de l'Océan du Charabia³⁸. »

2. 1914-1918 : une poésie à la hauteur des circonstances

Entre 1914 et 1918, des poètes préoccupés par l'originalité esthétique de leurs œuvres et soucieux de ne pas les régler sur les attentes du grand public n'ont pas hésité à thématiser la guerre. Leurs textes poétiques, qui ne s'adressent pas à la foule mais à un public averti, sensible aux expérimentations formelles et

³⁶ Henri Béhar, « Introduction », dans Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est dada.*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 6.

³⁷ Claude Debon-Tournadre citée dans Geneviève Colin, Jean-Jacques Becker, « Les écrivains, la guerre de 1914 et l'opinion publique », dans *Relations internationales*, n° 24, hiver 1980, p. 435-436.

³⁸ Paul Valéry, *Lettres à quelques uns*, op. cit., p. 123.

stylistiques, répondent à un besoin de modifier radicalement les façons traditionnelles de représenter la guerre. Les poésies d'Apollinaire, d'Aragon, de Cendrars, de Cocteau, de Drieu La Rochelle, d'Éluard, de Morand, de Salmon et de Soupault – pour ne nommer que ceux-là –, se sont emparées de l'événement Grande Guerre et sont parvenues à le dire d'une manière telle que la poésie « soit non une forme sacralisée mais qu'elle soit perçue comme une parole qui se détermine face à d'autres paroles, comme une alternative dans un moment où toutes les expressions [...] risquent de courir à la faillite³⁹. » En dépit de leurs efforts, les critiques qui considèrent, à la suite de Michèle Touret, que certains poètes seraient parvenus à versifier la guerre de 14 sans que leurs poésies ne soient englouties par les circonstances, sont peu nombreux.

Le présent travail ambitionne d'analyser les représentations de la Première Guerre mondiale chez Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Drieu La Rochelle et Paul Éluard. Les œuvres de ces auteurs qui ont été retenues sont les suivantes : *Calligrammes* (1918) de Guillaume Apollinaire⁴⁰, *Le Discours du Grand Sommeil* (1923) de Jean Cocteau⁴¹, *Interrogation* (1917) de Pierre Drieu

³⁹ Michèle Touret, « Manipulations poétiques. Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars », *loc. cit.*, p. 110.

⁴⁰ Il ne sera pas question ici des *Poèmes à Lou* pour des raisons d'espace, mais aussi parce qu'Apollinaire ne destinait pas les poèmes rassemblés dans ce recueil posthume à la publication.

⁴¹ Nous n'avons pas retenu les poèmes rassemblés par Cocteau dans *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919). Ce recueil-hommage au pilote de guerre Roland Garros (qui était l'ami personnel du poète) a été élaboré, comme c'est le cas du *Discours du Grand Sommeil*, durant le conflit; mais le premier, contrairement au second, ne poétise la topique guerrière que de manière détournée. C'est pour cette raison qu'il a été écarté du corpus principal, qui n'est constitué que de recueils où la guerre est explicitement thématifiée – ce qui, bien évidemment, ne veut pas dire que dans les œuvres retenues, le conflit passe à la poésie de manière conventionnelle.

La Rochelle⁴², *Le Devoir* (1916), *Le Devoir et l'inquiétude* (1917) et *Poèmes pour la paix* (1918) de Paul Éluard⁴³. Trois raisons principales nous ont conduit à arrêter notre choix sur ces œuvres.

La première est que tous les textes poétiques retenus sont consubstantiels à l'événement⁴⁴. Ce critère est important car nous avons voulu démontrer qu'au moment même où il se déroulait, le premier conflit mondial a posé aux ressources habituelles de la poésie des questions auxquelles les poètes considérés ne sont pas demeurés indifférents. Les études consacrées aux représentations de 14-18 dans la littérature française (qui sont presque toutes consacrées au genre romanesque) insistent généralement sur le fait que les œuvres de guerre écrites plusieurs années après la fin du conflit sont non seulement les plus achevées sur le plan esthétique, mais sont aussi celles étant le mieux parvenues à rendre compte de l'événement « Grande Guerre » dans toute sa terrible ampleur. Malgré les qualités qui sont reconnues au *Feu* de Barbusse, aux *Croix de bois* de Dorcelès ou à *Ceux de 14* de Genevoix, autant de romans écrits « à chaud », tandis que la guerre faisait toujours rage, ce sont surtout le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, *Le Grand troupeau* de Giono, *La Comédie de Charleroi* de Drieu ou, plus près de nous, *Les*

⁴² Drieu a aussi publié *Fond de cantine* (1920). Ce deuxième recueil de vers sera aussi son dernier. La plupart des textes qui y sont rassemblés ont été écrits entre le moment de la publication d'*Interrogation* et la fin de la guerre. Ce recueil n'a pas été retenu pour des raisons d'espace.

⁴³ Les raisons pour lesquelles trois recueils d'Éluard sont étudiés ici sont les suivantes : premièrement, ils sont tous très courts (ces plaquettes de vers ne comptent jamais plus de 20 poèmes, qui comptent eux-mêmes rarement plus d'une dizaine de vers); deuxièmement, comme nous le verrons, ces recueils sont intrinsèquement liés les uns aux autres : dans *Le Devoir et l'inquiétude*, tous les poèmes précédemment parus dans *Le Devoir* sont republiés, suivant un ordre différent; certains des *Poèmes pour la paix* renvoient directement aux textes parus dans les deux recueils de guerre qui les précèdent.

⁴⁴ Le *Discours du Grand Sommeil* de Cocteau, qui paraît pour la première fois en 1923, n'a pas été publié pendant le conflit, mais le poète y travaillait dès 1916. Dans sa correspondance de guerre, Cocteau fait souvent allusion à sa rédaction. Voir Jean Cocteau, *Lettres à sa mère I (1898-1918)*, Paris, Gallimard, 1989, 525 p.

champs d'honneur de Rouaud, qui retiennent l'attention des critiques. Ces derniers auteurs n'ont pas eu à craindre les censeurs qui sévissaient entre 1914 et 1918, mais, surtout, ils ont pris la plume avec recul et n'écrivaient pas dans l'urgence. Dans leurs œuvres, des interdits discursifs sont levés, les pires cruautés et les plus invraisemblables absurdités du conflit sont pointées du verbe et ce, dans des textes où la guerre fait l'objet d'un traitement littéraire sophistiqué⁴⁵. Nous souhaitons pour notre part faire voir que dans les œuvres poétiques retenues, la réponse à la catastrophe inaugurale du XX^e siècle a d'emblée été pensée et esthétisée en dehors des cadres de représentation qui étaient alors dominants. On n'a pas attendu que les canons se taisent pour faire voler en éclats les bases d'un discours poétique guerrier massivement contraint par les circonstances.

La deuxième raison pour laquelle nous nous penchons sur Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard, est que ces quatre poètes ont fait « œuvre de guerre ». C'est-à-dire qu'ils ne se sont pas contentés d'écrire quelques poèmes de guerre épars, mais qu'ils ont élaboré des recueils dans lesquels la topique guerrière est centrale⁴⁶. Étant donné qu'ils rassemblent plusieurs poèmes dans lesquels le conflit est le foyer de signification principal, ces recueils exhibent des

⁴⁵ Dans le chapitre de *Poétique du récit de guerre* intitulé « Le roman de 14-18 (rhétorique) », Jean Kaempfer observe que « le roman de 14-18 se fait dialogique : la description authentique de la guerre y avoisine avec la farce de ses représentations convenues. Le récit vrai parle de lui-même; son éloquence apporte un démenti définitif aux fables héroïques qui se risquent dans les parages. » *Poétique du récit de guerre, op. cit.*, p. 239-240. Or, ce n'est pas un hasard si les romans étudiés dans cette chapitre ont majoritairement été écrits postérieurement au conflit : il y est surtout question de *La Comédie de Charleroi* de Drieu, du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, de *La Peur* de Chevallier, toutes ces œuvres ayant été écrites durant les années 1930.

⁴⁶ Bien que la première section de *Calligrammes*, « Ondes », rassemble des poèmes écrits antérieurement au mois d'août 1914 (le sous-titre du recueil est : « Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916) »), nous considérons, comme le fait l'immense majorité des critiques, que *Calligrammes* peut être tenu pour un recueil « de guerre » : 68 poèmes, sur un total de 84, sont attachés à la représentation du conflit. Apollinaire lui-même, dans une lettre à André Billy, parlait de *Calligrammes* comme d'un « livre de guerre ». Voir Peter Por, « Apollinaire durant la guerre : reprise d'une controverse », dans *Littératures*, n° 34, printemps 1996, p. 131.

« poétiques de guerre » singulières. Il est possible de faire voir les caractéristiques formelles et thématiques de chacun d'eux, leurs ruptures, leurs continuités, leurs lieux communs, leurs motifs privilégiés, et d'en dégager des effets de sens. Ces recueils de guerre s'inscrivent dans la durée et permettent de créer des jeux de renvois intertextuels, de produire en sous-main des « récits » de guerre dont les poèmes, placés les uns à la suite des autres, constituent les principaux jalons⁴⁷. Ces effets de sens n'auraient pu voir le jour si les poètes n'avaient pas rangé leurs poésies dans des recueils méticuleusement orchestrés⁴⁸.

Enfin, malgré que les quatre auteurs retenus figurent parmi les plus célèbres de l'histoire littéraire française du XX^e siècle, leurs recueils poétiques écrits pendant le premier conflit mondial demeurent, encore aujourd'hui, mal connus ou tout simplement ignorés. On le reconnaîtra sans peine pour Cocteau, Drieu et Éluard : les textes critiques et les articles savants qui ont été consacrés aux vers écrits par ces poètes entre 1914 et 1918 sont rares. Le cas d'Apollinaire est plus délicat. Pour l'aborder, nous commencerons par citer ce critique d'outre-Manche :

Most educated Britons today have read "The War Poets". [...] In France, however, the situation is different. There is certainly a view, but – with one exception – the poets are not read. They are not read because the view is that they are not worth reading. They

⁴⁷ Dans la section du troisième chapitre qui est consacrée à Éluard, il est longuement question d'une pièce intitulée « Mon dernier poème ». Ce texte, écrit par Éluard en 1917, ne sera publié qu'en 1948 dans le recueil *Premier poèmes (1913-1921)*. Nous avons jugé pertinent d'en parler car, bien qu'il n'ait trouvé sa place dans aucun des recueils publiés par Éluard durant le conflit, ce poème renvoie directement à un autre qui a, lui, été publié dans *Le Devoir*.

⁴⁸ À notre connaissance, un seul autre poète s'inscrivant dans le courant de la modernité a mis au point un recueil de guerre entre 1914 et 1918 : il s'agit de Philippe Soupault, qui publie *Aquarium* en 1917. Ce recueil n'a pas été retenu dans ce travail parce que le conflit y est thématiqué de manière détournée. Nous verrons toutefois – très brièvement – comment la guerre passe à la poésie chez Soupault dans l'« Avant-propos » du quatrième chapitre, où un poème extrait d'*Aquarium* est étudié.

are held to be not worth reading because they are assumed to be purveyors of outdated jingoistic clichés written in doggerel. The one exception is Apollinaire, but even he has sometimes been criticised for his war poetry, on the grounds that it is too flippant for so tragic a subject. [...] Apart from Apollinaire, virtually the whole of First World War French poetry has fallen victim to what one could most charitably call a collective amnesia⁴⁹.

Il est vrai que *Calligrammes* est le seul recueil de 14-18 qui ait échappé à la trappe de l'histoire littéraire française : cette œuvre a fait couler quantité d'encre, d'innombrables articles lui ont été – et lui sont toujours – consacrés. La fortune critique qui a été réservée au recueil de guerre français le plus célèbre est toutefois minée par une controverse dont l'enjeu principal est malheureusement extralittéraire. Souvent, l'attention des commentateurs est détournée des textes poétiques et des représentations de la guerre qu'ils donnent à lire par des questions – encore une fois ! – de morale : l'esthétisation et la mise en forme poétique des atroces réalités de la guerre dans *Calligrammes* sont considérées – à tort selon nous – comme autant de chefs d'accusation permettant d'inculper le poète. Ce dernier est reconnu coupable, en vertu de ses efforts pour poétiser le conflit, d'avoir consenti à la guerre mais, surtout, de l'avoir trouvée belle. Dès 1935, dans un article intitulé « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature⁵⁰ », Aragon décelait dans *Calligrammes* « cette mystification de la guerre qui reste la honte et l'éclat de ce grand poète⁵¹ ». L'« éclat » que reconnaît Aragon à la poésie de guerre d'Apollinaire n'a rien de lumineux. Il est au

⁴⁹ Ian Higgins, « Préface », dans *Anthology of First World War French Poetry*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1996, p. vii.

⁵⁰ Ce titre a certainement été inspiré à Aragon par les fameux vers de « L'adieu du cavalier » : « Ah Dieu ! que la guerre est jolie / Avec ses chants ses longs loisirs » (C, 117), vers qu'il cite au tout début de son article.

⁵¹ Aragon, « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », dans *Europe*, décembre 1935, p. 133.

contraire jugé honteux : « la *beauté* de la guerre fait son entrée dans la poésie, avec le cynisme de l'abstraction, où l'obus éclate mais où le poète ne suit jamais la courbe de l'éclat véritable jusqu'aux vrais cœurs de chair où il va s'enfonçant. Ni sang, ni cadavres⁵². » Dans *Calligrammes*, Apollinaire aurait « refait une beauté » à la guerre et cette fascination pour l'atroce spectacle qu'elle présente, qui prend forme dans des vers où le conflit se déploie grâce à des images fulgurantes et à des figures singulières, serait répréhensible. Encore aujourd'hui, l'écho de ce verdict sans appel d'Aragon est perceptible dans le discours critique consacré aux poésies de *Calligrammes*. Tout récemment, Anna Boschetti remarquait que les critiques confrontés aux poèmes de guerre d'Apollinaire « se transforment en juges appelés à choisir entre la condamnation et la défense ou la réhabilitation⁵³. » *Calligrammes* déchaîne les passions davantage qu'il ne suscite de l'interprétation :

très souvent, les analyses qu'on consacre [aux poèmes écrits par Apollinaire pendant la guerre] impliquent un jugement – éthique et esthétique – comme si les problèmes particuliers posés par ces écrits permettaient, imposaient même, de transgresser la neutralité axiologique que le commentaire littéraire se sent normalement tenu de respecter⁵⁴.

À cela s'ajoute que malgré l'abondance des commentaires qu'a suscités *Calligrammes*, ce recueil demeure, encore aujourd'hui, dans l'ombre d'*Alcools*. En 2004, Claude Debon remarquait que « les pièces écrites pendant la guerre ont

⁵² *Ibid.*

⁵³ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, op. cit., p. 192.

⁵⁴ *Idem.*

été et sont encore des laissées-pour-compte. Jamais encore jusqu'à ce jour l'ensemble de *Calligrammes* n'a été l'objet d'une étude monographique⁵⁵. »

Entre 1914 et 1918, Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard ambitionnent de participer au renouveau de la poésie et le paradoxe de leurs entreprises est qu'elles assument le désir de réinventer les formes du langage poétique par le biais d'une thématisation de la guerre. Leurs œuvres sont à la fois obsédées par le conflit – ses images, ses valeurs, ses témoignages, ses fictions – et résolues à faire entendre des voix singulières, irréductibles au discours général. Ce paradoxe se manifeste de façon particulièrement forte à travers trois questions caractéristiques de la modernité : le sujet poétique, l'autoréflexivité et la visée référentielle de la poésie. Chez les quatre auteurs considérés, la poétisation de la topos guerrière donnera un nouveau sens à ces questions. Après un examen du discours poétique typique de 14-18, les œuvres des quatre poètes seront analysées successivement sous les trois angles suivants : la figure du poète-soldat, les réflexions menées au sein des poèmes sur la poésie elle-même et le traitement de thèmes qui exploitent et déplacent la représentation coutumière de la guerre. Telle est la structure des hypothèses de lecture de cette thèse.

La sociocritique des textes se donne pour but de « rendre raison de la "socialité" des écrits littéraires en n'isolant pas ceux-ci [...] du contexte culturel et

⁵⁵ Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 11.

discursif global dans lequel ils s'inscrivent⁵⁶ ». Ce travail d'analyse s'effectue par une étude minutieuse des paramètres textuels internes des œuvres considérées, laquelle permet de faire voir comment celles-ci dialoguent avec le discours social environnant, comment elles le reconduisent, le transforment, le déplacent. C'est inspiré par cette perspective théorique que nous nous proposons d'aborder les textes poétiques retenus. Des microlectures nous permettront d'entrer dans le langage des poèmes et de faire voir qu'ils s'ouvrent à la rumeur sociale qui leur est contemporaine, qu'ils sont en interaction dynamique avec les discours et les imaginaires produits par une société en guerre. Mais surtout, du point de vue qui est le nôtre, ces lectures permettront de montrer que c'est sur la base même de cette interaction que se fonde la modernité des poésies étudiées. Nous souhaitons démontrer que c'est en s'ouvrant aux contingences historiques et aux circonstances guerrières que ces poésies renouvellent la modernité poétique.

⁵⁶ Marc Angenot, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans Claude Duchet, Stéphane Vachon, *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal / Paris, ZYX Éditeur / Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 105.

Chapitre 1 – Grande Guerre et rationalisation du langage poétique

1. Poésie et culture de guerre

Aux yeux de l'immense majorité des contemporains du conflit, la Grande Guerre a été considérée comme un combat légitime et nécessaire. En France, les exemples de communion nationale, qui témoignent de cet investissement collectif des gouvernements et des populations dans l'effort de guerre, foisonnent. À ce titre, on évoque le plus souvent l'« Union sacrée », cette trêve momentanée des débats politiques unanimement observée – du moins lors des premiers mois du conflit – par les différents partis siégeant à l'Assemblée en vue d'opposer à l'ennemi une France forte et unie. Le moment clé de la mobilisation générale, que les autorités prévoyaient houleuse et qui s'est finalement effectuée dans un climat d'ordre et de résignation, est aussi souvent cité en exemple :

L'adhésion à la patrie fut tellement unanime qu'il est extrêmement difficile de trouver trace d'un refus d'y souscrire. Les conseils de guerre n'ont retenu à peu près aucun cas réel de désertion dans les premiers jours de la guerre, le nombre d'insoumis fut infime, les révolutionnaires qui tentèrent de prendre le « maquis » se comptent sur les doigts d'une main. Roger Martin du Gard, quand il écrivit *L'été 1914* (publié en 1936), rechercha vainement le cas d'un opposant à la guerre qui aurait sacrifié sa vie pour ses idées. Il dut se résigner à inventer le personnage...⁵⁷

La réaction française face au déclenchement de la guerre a été fortement déterminée par un sentiment d'agression : les troupes allemandes, après avoir envahi le Luxembourg et la Belgique en dépit des traités, s'apprêtent à fouler le sol de France et à marcher droit vers Paris. De sorte que « les Français réussissent ce tour de force de condamner en permanence la guerre comme un mal absolu et

⁵⁷ Jean-Jacques Becker, « Unions sacrées et sentiment des responsabilités », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 213.

de lier de telle façon ce mal à l'Allemagne [et] que seule la guerre victorieuse apportera la vérité de la paix⁵⁸. » Cette particularité de l'opinion publique française explique en partie que « même aux pires moments du conflit, l'acceptation des sacrifices qu'il imposait a continué de s'inscrire, du moins pour une large majorité de la population, dans un mode de lecture et d'interprétation de l'affrontement qui s'était fixé dès les premières semaines de guerre⁵⁹ » : celui d'une France mère du Droit et de la Liberté, luttant dans une guerre « juste » au nom de la Civilisation contre la Barbarie; celui d'une France « fille aînée de l'Eglise » engagée dans une guerre sainte où se jouera « l'avenir collectif de l'humanité à l'issue d'une épreuve rédemptrice : la guerre⁶⁰. » Un tel substrat idéologique est difficilement compréhensible aujourd'hui car « le socle des représentations auquel s'est adossé l'immense consentement collectif – et tout particulièrement français – de 1914-1918 s'est volatilisé⁶¹. »

Mais, concrètement, comment s'est-on représenté le conflit au moment même où il se déroulait ? Plus spécifiquement, comment les productions culturelles contemporaines du conflit peuvent-elles nous aider à comprendre la façon dont « les hommes et les femmes ont conféré un sens au monde dans lequel ils vivaient⁶² » ? La Grande Guerre a suscité une vague créatrice immense qui n'a pas été contrôlée par une « propagande » au sens fort du terme, ce qui suppose « un processus d'élaboration de contenus mobilisateurs au sein des sphères

⁵⁸ Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2000, p. 183.

⁵⁹ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre*, Paris, SEDES, 1995, p. 302.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 296.

⁶¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, *op. cit.*, p. 18.

⁶² Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre Un essai d'historiographie*, *op. cit.*, p. 74.

dirigeantes, à l'usage des échelons *inférieurs* de la société⁶³. » Certes, cette instance du ministère de la guerre qu'est, en France, le Bureau de la censure, permet

d'*interdire* la diffusion de certaines informations ou prises de position, mais plus difficilement d'élaborer les thématiques susceptibles d'entraîner l'opinion : il pouvait empêcher, interdire, mais non *créer*⁶⁴.

De sorte que ce ne sont pas des institutions « mais des individus que naissent les thèmes de la propagande. On est confronté à un processus horizontal de création de mots, d'inventions d'objets, de production d'images⁶⁵ ». Les « contenus mobilisateurs » de la culture de guerre française n'ont donc pas été dictés par quelque instance gouvernementale ou étatique, mais par « des dizaines de milliers de personnes [qui] ont mis en circulation les innombrables *objets culturels* de 1914-1918, et finalement élaboré, pris en charge et diffusé les thèmes qui ont structuré l'immense ensemble des représentations du conflit⁶⁶. »

Malgré la durée et la nouveauté de la guerre qu'ils cherchent à représenter, ces thèmes ont été relativement peu nombreux et leur mise en forme, qu'elle soit picturale ou littéraire, est demeurée simple : il s'agit d'établir un contact immédiat avec le public en usant des moyens les plus figés, de manière à éviter toute forme d'ambiguïté. Dans le champ littéraire, on assiste à un immense mouvement de rationalisation du langage poétique. La raréfaction de la poésie moderniste, que sa polysémie et ses dérèglements formels rendent particulièrement impropre à la

⁶³ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre*, op. cit., p. 289.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Olivier Forcade, « Information, censure, propagande », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, op. cit., p. 463.

⁶⁶ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre*, op. cit., p. 289.

« communication », sera, nous le verrons, une des conséquences de ce « retour à l'ordre ». La poésie s'instrumentalise : l'usage d'un vocabulaire familier et non soutenu se répand et les poètes privilégient le recours à des procédés rhétoriques élémentaires qui permettent de formuler clairement, selon les principes de la métrique traditionnelle, les références doxiques partagées par le plus grand nombre. Étant donné l'engouement des Français pour la poésie patriotique pendant la Grande Guerre et en regard de la diffusion et de la circulation d'un corpus poétique d'une telle ampleur, il ne fait pas de doute que les poètes ont largement contribué à l'élaboration et à la consolidation des grands motifs privilégiés de la culture de guerre française. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable du fait qu'entre 1914 et 1918, le langage poétique est demeuré, dans une très large mesure, unanime : tout comme le discours social, qui est tout entier occupé à légitimer la guerre, les poètes embouchent le clairon au nom de la Patrie et ce, tout au long du conflit. Dans son recueil *Poèmes de guerre et non Poèmes guerriers*, Alloend Bessand, mobilisé dans l'infanterie, écrit le poème « Les petits 14 » à Rouen, *Gare de Saint-Sever, décembre 1914* :

Ils ont compris, braves enfants!
et saisissant d'une main sûre
l'arme libératrice, ils s'en vont en chantant,
narguant la mort et les blessures.

Ils vont sans barbe à leur menton :
mais dans leurs yeux passe la flamme
qu'allument l'héroïsme et les espoirs féconds
de la France qui les réclame⁶⁷.

⁶⁷ Alloend Bessand, « Les petits 14 », dans *Poèmes de guerre et non poèmes guerriers*, Paris, Éditions Georges Crès et C^{ie}, 1918, p. 22.

La thématique de l'enfant-soldat transfiguré par une guerre qui fera de lui un homme mûr avant l'âge est très répandue dans la poésie de 14-18. Cette image de jeunes preux imberbes, mobilisés pour la France, ne choquait pas : elle était plutôt considérée comme une représentation supplémentaire de la cohésion nationale, soulignant au passage l'importance de la cause, qui justifiait les plus grands sacrifices. Deux ans plus tard, tandis que les « braves enfants » ayant survécu aux campagnes meurtrières d'Artois et de Champagne marchent en direction de Verdun, où la bataille fait rage depuis trois mois déjà, Alloend Bessand, toujours vivant, compose au *Ravin de Soucy, mai 1916* un nouveau poème qui témoigne que son auteur n'a rien perdu de sa verve patriotique :

Vous avez cru l'avoir, ô peuple de déments !
vous avez cru qu'on pouvait faire
par votre force seule, au mépris des mystères
d'un grand fleuve français un grand fleuve allemand.

Eh! bien, détrompez-vous, car ce fleuve est vivant!
ce fleuve porte en lui une âme
qui pleure le passé, qui tout bas nous réclame :
il a vu nos aïeux, il veut voir nos enfants⁶⁸ !

Dans l'ensemble, la poésie française restera tricolore d'août 14 à novembre 18. Une fois passé le stade de la guerre « imaginée », courte, idéale et victorieuse, et entré dans le stade de la guerre d'usure et de matériel, c'est la « Grande Guerre » qui s'installe dans la poésie. La Victoire plane toujours au bout du vers mais elle est désormais associée aux thèmes du jour, toujours sublimés : les grandes batailles héroïques de la Somme et de Verdun, les exploits des grands généraux (d'innombrables poèmes sont dédiés à Joffre, Pétain, mais aussi aux chefs des

⁶⁸ Alloend Bessand, « Le Rhin allemand », dans *Poèmes de guerre et non poèmes guerriers*, op. cit., p. 98.

forces alliées, tels Kitchener et Pershing⁶⁹), la sagesse des chefs d'États Clemenceau et Wilson, le courage et la détermination des poilus et, accessoirement, des soldats alliés. Sont aussi continuellement évoqués les souvenirs à même de rappeler aux Français la « barbarie » allemande, tels que la « Pauvre Belgique » envahie malgré les traités, la destruction de la cathédrale de Reims, le torpillage du *Lusitania*, etc.

Mais comment expliquer un pareil foisonnement de poésies ? Qui les écrivait ? Pourquoi le discours poétique a-t-il été si unanimement patriotique ? Le poids de la tradition littéraire, préférant que l'épopée et les faits d'armes soient immortalisés en vers, jumelé à la force du sentiment national français durant les années de guerre, dont la conception et les représentations flirtent très tôt avec l'imagerie d'Épinal, sont des facteurs qui peuvent certainement expliquer que bon nombre de Français, mobilisés ou non, aient eu recours à la poésie pour révéler l'événement dans toute sa « grandeur ». Mais d'autres facteurs doivent être pris en considération.

2. « Prends mes vers ô ma France »

Quand sonne le tocsin en août 1914 et que l'ordre de la mobilisation générale est affiché d'un bout à l'autre de la France, plus de 95 % de la population

⁶⁹ Dans un recueil intitulé *Les Phares*, le poète Eugène Foncrais consacre un sonnet à chacune de ces personnalités : « Joffre », « Le Roi Albert 1^{er} », « Lloyd George », « Raymond Poincaré », « Georges Clemenceau » et « Le Président Wilson ».

est alphabétisée⁷⁰. Ainsi, lorsque le président de la République affirme, le 4 août 1914, que « dans la guerre qui s’engage, la France [...] sera héroïquement défendue par tous ses fils⁷¹ », cela signifie aussi que 95 % de ces « fils » sont en mesure, selon leurs compétences et aptitudes respectives, de témoigner par écrit de l’expérience qui les attend – que ce soit celle des combats ou celle de la vie civile en zone occupée ou à l’« arrière ». Et ces citoyens, mobilisés et civils confondus, ont bel et bien pris la plume car la majorité des poètes ayant thématiqué la guerre entre 1914 et 1918 sont des littéraires amateurs « découv[r]ant leur vocation d’écrivain ou de témoin dans la confrontation avec le réel⁷² ». De nombreux Français, issus de toutes les couches sociales et qui n’étaient pas des écrivains de profession, ont versifié le conflit. Dans son essai *The Nation’s Cause. French, English and German poetry of the First World War*, Elizabeth A. Marsland expose quelques facteurs permettant d’expliquer ce qui a entraîné cette vague de textes poétiques, presque tous exclusivement nationalistes :

General education, so crucial in the evolution of this sense of nationhood, influenced the output of patriotic poetry in the war in a variety of ways, quite apart from its effect in engendering national commitment. In the first place, it had imbued students, for most of whom school was the main source of literary influence, with a taste for a restricted canon of verse, including the nation’s treasury of patriotic and heroic poems. Second, it was a vital factor in determining the size of the poetic response : by its very existence, the greatly-expanded reading public encouraged the production of printed material, and the possibility of publication undoubtedly

⁷⁰ En 1914, « le nombre des conscrits illettrés n’est plus que de 4 %, au lieu de 39 % en 1850. » Cité dans Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998, p. 97.

⁷¹ Poincaré cité dans Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre*, *op. cit.*, p. 271.

⁷² Nicolas Beaupré, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre des écrivains combattants de 1914-1918 », dans DUMÉNIL (Anne), BEAUPRÉ (Nicolas), INGRAO (Christian) éd., *1914-1945 L’ère de la guerre. Violence, mobilisation, deuil, tome I - 1914-1918*. Paris, Agnès Viénot, 2004, p. 170.

increased the number of poems being written. And most significantly, general literacy led to a proliferation of journals and magazines, which in turn provided the war poets with their simple most important outlet⁷³.

En France, il n'y a rien d'étonnant à ce que la Grande Guerre ait avant tout relancé l'écriture de poésies patriotiques toujours invariablement moulées dans un cadre formel respectueux des canons poétiques traditionnels. Le conformisme formel de ces poésies, où le vers est toujours régulier, la rime omniprésente et les formes fixes abondamment employées, s'explique du fait que la majorité de leurs auteurs ne sont ni familiarisés avec les techniques de composition poétique « modernes », ni, tout simplement, habitués à versifier – d'où ces innombrables vers de potache, qui semblent tout droit sortis de cahiers d'exercices scolaires. Quant au patriotisme sans cesse mis de l'avant dans ces textes, il s'explique du fait que « le système de représentations des contemporains du premier conflit mondial, celui des soldats comme celui des civils, celui des hommes comme celui des femmes et des enfants » est caractérisé par

le sentiment d'obligation, d'évidence du sacrifice, qui a si profondément et si longtemps empoigné l'immense majorité des contemporains, et sans lequel la guerre n'aurait jamais pu acquérir cette durée, cet acharnement, cette cruauté⁷⁴.

Le citoyen français Eugène Foncrais se présente ainsi, dans la préface de son œuvre unique, un recueil de vers intitulé *Les Phares*, publié en 1918 :

Celui qui publie en ce moment des vers, quand il ne possède pas un nom consacré par le succès, a peut-être le devoir de donner ses raisons. [...] Non mobilisé, il a été mis en contact pendant quelques semaines, dès le deuxième mois des hostilités, avec un nombre important de grands blessés, dont le courage, l'endurance, la belle

⁷³ Elizabeth A. Marsland, *The Nation's Cause. French, English and German poetry of the First World War*, London/New York, Routledge, 1991, p. 44.

⁷⁴ Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, op. cit., p. 18.

humeur et la confiance en la victoire l'ont profondément impressionné. Plein d'admiration et d'affection paternelle pour nos glorieux combattants, il a pensé que tout Français qui n'était pas retenu ailleurs par le devoir, ne pouvait faire autre chose que de marcher avec eux ou de leur consacrer le meilleur de son activité⁷⁵.

L'auteur avoue d'abord ne pas être poète et, immédiatement après, ne pas combattre. En 14-18, c'est un bien mauvais départ. Mais la fréquentation de blessés « parfaits » – courageux, endurants, joviaux et confiants – encourage ce civil « exemplaire » – admiratif, affectueux, réceptif à l'idéal de gloire militaire – à faire son « devoir » : poétiser la guerre, immortaliser les « glorieux combattants ». La dédicace du recueil annonce à elle seule ce programme :

À NOS GRANDS SOLDATS
À CEUX DES ARMÉES ALLIÉES
ET À LEURS INCOMPARABLES CHEFS

*Je dédie humblement ces vers.*⁷⁶

D'entrée de jeu, la préface de ce recueil met de l'avant ce sentiment « d'évidence du sacrifice » dont il était question plus haut. Il y est question de la « confiance en la victoire », on y lit aussi que la guerre impose le « devoir » : l'événement ne laisse d'autres choix que d'aller se battre ou, pour le civil non mobilisable, de s'engager dans le combat par quelque moyen que ce soit – « marcher avec eux ou leur consacrer le meilleur de son activité ». Les poèmes qui suivent cette préface ne nieront pas cette ferveur. Mais il est d'abord important de noter que ce sont tous des sonnets d'alexandrins on ne peut plus conformes à la métrique traditionnelle. Ce choix formel, respectueux de la tradition, est parfaitement

⁷⁵ Eugène Foncrais, « Préface », dans *Les Phares. Poèmes avec une préface*, Paris, Jouve et C^{ie}, 1918, p. 7-8.

⁷⁶ Eugène Foncrais, *Les Phares. Poèmes avec une préface*, op. cit. p. 6.

adapté au propos. L'éloge de l'armée française en est un poncif obligatoire. Voici un exemple, intitulé « Verdun » :

Ah! Comment ils ont fait, qui donc pourrait le dire ?
Tant de héros sont morts, qui ne parleront pas;
Tant d'autres garderont, muets, jusqu'au trépas,
L'insondable secret du glorieux martyr !

Six mois dans un enfer qu'on ne saurait décrire,
Ils ont lutté, souffert, tombant à chaque pas
Au fond des trous creusés aux points où tu frappas,
Prince, que leur fierté dédaignait de maudire...

La haine ou bien l'orgueil, au souffle de Satan,
Pour l'œuvre de mort fit du gorille un Titan :
Et le marteau bondit, lourd, en ta main chétive.

Mais Joffre avait dit : « Non ! » De ses guerriers plus d'un,
Revenant du combat, si l'on criait : « Qui vive ? »
Au pied des murs croulant a répondu : « Verdun ! »⁷⁷
(Septembre 1916)

Les grands motifs qui sous-tendent ce poème patriotique – le courage, la ténacité et le sacrifice des soldats français, l'animalisation de l'ennemi, l'autorité du chef, la fétichisation du territoire national – reconduisent tous les grands thèmes ayant structuré le cadre culturel français en 14-18. D'après Jean-Jacques Becker, ces thèmes fondamentaux ont été peu nombreux et simples :

l'infériorité morale de l'ennemi, l'ampleur des succès français et la minimisation des succès adverses, l'héroïsme des combattants français et subsidiairement de leurs alliés, mais le thème le plus important a été la dramatisation systématique des enjeux. D'après cette propagande, c'est bien l'existence même de la nation qui est en cause⁷⁸.

Il est un autre thème qu'il faut mentionner, qui participe grandement à cette « dramatisation systématique des enjeux » : la haine de l'ennemi. Plus rien ne

⁷⁷ Eugène Foncrais, « Verdun », dans *Les Phares. Poèmes avec une préface*, op. cit. p. 32.

⁷⁸ Jean-Jacques Becker, *L'Europe dans la Grande Guerre*, Paris, Belin, 1996, p. 128.

permet de comparer l'homme français au barbare allemand, coupable de toutes les atrocités. Curieusement, cette haine, salubre et légitime pour les Français, est aussi considérée comme une preuve de l'« aliénation du Boche », dominé par sa folie vindicative et sa rage de sang. Par exemple, dans le poème « Verdun » cité plus haut, le soldat allemand est animé par une « haine » gonflée « au souffle de Satan ». Mais l'auteur de ce sonnet n'hésite pas à en composer un autre, intitulé « Il faut haïr », dans lequel sa fureur meurtrière, qu'il cherche à communiquer à ses concitoyens, n'a rien à envier à celle qu'il condamnait chez l'ennemi :

Souviens-toi que la haine est bonne et salubre,
France; bois sans compter la divine liqueur
qui fait l'âme plus forte et plus puissant le cœur,
Quand le sang de ta veine au loin rougit la terre.

Apprends que la pitié parfois est délétère,
Et que le *vae victis* est la loi du vainqueur,
Depuis que nous savons par quelque chroniqueur
Comment du Brenn gaulois Rome fut tributaire.

Vide d'un trait la coupe où bouillonne le vin
De la vengeance sainte : âprement, frappe, tue,
Et que ton bras jamais ne se raidisse en vain !

Mais ne désarme point devant l'hydre abattue,
Car le monstre odieux ment jusque dans la mort :
Lorsque son œil s'éteint, gare à la dent qui mord...⁷⁹

Il est tentant de penser que ce type de poésie patriotique et cocardière ne peut s'écrire qu'à l'arrière, par des poètes « planqués » versifiant la guerre sans être exposés à ses dangers, et que la poésie rapportée du front témoignerait quant à elle des misères du fantassin, des horreurs de la guerre et de la désespérance.

⁷⁹ Eugène Foncrais, « Il faut haïr », dans *Les Phares. Poèmes avec une préface*, op. cit. p. 25.

Mais il faut se détromper. La rhétorique patriotique était aussi ancrée chez les poètes combattants :

Certes, ils se disent exaspérés par la présentation héroïque du front que s'obstine à mettre en œuvre le bourrage de crâne des titres parisiens : mais il n'est pas rare de constater que les soldats eux-mêmes, des plus instruits aux moins cultivés, s'expriment parfois dans la langue même du journal dès qu'il est question de décrire le combat, d'évoquer l'ennemi, de dire le sens de la guerre et de sa propre participation à celle-ci⁸⁰.

Les journaux de tranchées constituent d'excellents réservoirs de poésies écrites au feu et ces feuilles, mises sur pied par et pour les soldats, ont joué un rôle capital dans le développement, la diffusion et le rayonnement de l'abondante production de textes poétiques français ayant vu le jour sur le front occidental entre 1914 et 1918. Le plus souvent,

la presse du front tente d'offrir à ses lecteurs l'image d'une société militaire exempte de tensions, au sein de laquelle les relations entre supérieurs et subalternes sont bonnes et où l'obéissance est librement consentie. [...] certains journaux se laissent entraîner fort loin dans la flatterie. À tel point que le *bourrage de crâne* qui sévissait dans la grande presse n'a parfois rien à leur envier⁸¹.

Voici par exemple le poème « La médaille militaire » d'Eugène Pithioux, poilu au 267^e Régiment d'infanterie et collaborateur du journal de tranchée *Marmita* :

Elle est, du vrai soldat, la parure et le signe.
Elle veut dire : honneur, discipline, devoir
Son prestige est intact et tel est son pouvoir,
Qu'il n'existe chez nous plus enviable insigne.

Au feu, l'humble troupière en secret se l'assigne,
Et brave tout danger s'il la peut entrevoir.
Pour le chef valeureux qui la doit recevoir,
C'est, au soir du succès, la récompense insigne.

⁸⁰ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre, op. cit.*, p. 311.

⁸¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, *À travers leurs journaux : 14-18, les combattants des tranchées*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 60 et 62.

Médaille militaire, objet de mon respect,
À mon regard jamais ne deviendra suspect
Qui t'aura méritée au cours de la bataille.

Petits ou grands, ceux-là sont tous de même taille,
Généraux triomphants ou soldats dans le rang,
Qui t'ont payée, un jour tragique, avec leur sang !
(Mars 1915)⁸²

Ce poème qui n'est pas ironique est non seulement exemplaire du discours poétique que proposent à leurs lecteurs-soldats les rédacteurs de cette feuille de tranchée, mais s'indexe aussi, tant du point de vue formel que thématique, sur cette poésie populaire et patriotique qui pullule littéralement dans les journaux et les revues françaises de 14-18⁸³, mais aussi chez les éditeurs parisiens. Ici encore, comme c'était le cas chez Eugène Foncrais – à cette différence près, et qui est de taille, que ce poème a été écrit aux tranchées –, on remarque le recours au sonnet et à l'alexandrin de même qu'aux motifs du courage, du sacrifice, du sens de l'honneur, du respect des hiérarchies militaires. Comme l'écrit à bon droit le romancier Jean Rouaud au sujet de la poésie de guerre imprimée dans les différents journaux de tranchées français :

La vérité sur l'horreur, les bourreaux, les incapables, les va-t'en guerre, les planqués, les stratèges assassins, les ordres stupides, ce n'est pas à l'ordre du jour. La vie se réduit à l'essentiel qui consiste, du fond de l'horreur, à narguer la mort avec les moyens du bord, du bord du gouffre où elle se tient en équilibre précaire : elle rit et elle rime, c'est-à-dire qu'elle tient à rire, ce qui s'entend comme une plainte inversée, une attitude bravache et détachée, et elle s'applique à rimer, comptant sur ses doigts moins les syllabes du vers que les heures arrachées à la mort. Où l'on voit d'ailleurs que la souffrance ne fait pas le talent. [...] la nuit de l'enfer ne

⁸² Eugène Pithioux, « La médaille militaire », dans *Marmita, revue hebdomadaire, anecdotique, humoristique, fantaisiste* du 267^e, no. 6, n.p.

⁸³ Dès 1915, Alphonse Walch publie l'anthologie suivante : *La Sublime épopée, poésies de guerre publiées dans les journaux de Paris et province*, Paris, A. Patay, 1915.

rehausse pas les vers de mirliton, pas plus le sang versé ne renchérit la rime⁸⁴.

Ces propos de Rouaud rappellent que la presse de tranchées est aussi publiée pour distraire les combattants. D'où quantité de poèmes humoristiques, où sont traités sur un ton très sérieux différents sujets distrayants et, inversement, où sont thématiques d'une plume badine certaines réalités sinistres. Quantité de poètes consacrent des strophes aux plats immangeables de la « cuistance » ou aux hordes de rats parcourant les boyaux; des odes sont composées en l'honneur de la lenteur du vaguemestre de même que des ballades célèbrent les mérites du poilu s'étant improvisé coiffeur ou celui de la douceur du premier café matinal. Mais cet humour n'est que très rarement transgressif : les rédacteurs et les collaborateurs tiennent à rire mais au nom des valeurs militaires et idéologiques officielles. Quand l'ennemi fait son entrée dans ces textes humoristiques, il n'est pas représenté en frère de misère, mais, encore une fois, comme quelqu'un dont il faut se moquer :

Aux tranchées, quand dans son trou,
Le bon poilu ne sait quoi faire,
Il s'adonne pour se distraire
À la recherche de ses poux.

On ne le voit jamais bredouille,
Car en son système pileux
Ce visiteur, peu scrupuleux,
Insolemment pullule et grouille !
[...]
Cet animal si dégoûtant
Est bien tout le portrait du Boche :
Qu'on le pourchasse ou qu'on l'amoche,
Il y en a toujours autant !⁸⁵

⁸⁴ Jean Rouaud, « Préface », dans Jean-Pierre Turbergue, *1914-1918 – Les Journaux de tranchées. La Grande Guerre écrite par les poilus*, Paris, Éditions Italiques, 1999, p. 5.

Animalisé, l'ennemi est ici celui qui est traqué et peut-être massacré. La situation inverse, bien qu'elle se produise, n'est pas évoquée et rappelle ce leitmotiv de la culture de guerre française, qui consiste à souligner l'ampleur des succès français et à minimiser le savoir-faire militaire adverse. La dernière strophe de ce poème est toutefois problématique : l'association « poux / Boches » permet de rabaisser l'ennemi à l'échelle d'un insecte nuisible et gênant. Mais en filant la comparaison et en insistant, au tout dernier vers, sur cette capacité de se renouveler sans cesse qu'ont en commun les hordes de poux et les soldats ennemis, le poète brouille la dichotomie « vainqueur / vaincu » qui prévalait jusque-là. Pour l'auteur, il ne fait pas de doute que cette analogie finale sert à insister une bonne fois pour toutes sur le fait que l'Allemand d'en face est à l'image de cet « animal si dégoûtant » qui « Insolemment pullule et grouille » – cette « insolence » qui est attribuée à l'ennemi rappelle qu'aux yeux des Français, l'Allemagne a voulu la guerre et que ses soldats, terrés en sol national français, ne sont autres que des envahisseurs. Mais est-ce que la thématization de ce renouvellement incessant des troupes ennemies, malgré l'acharnement des poilus pour s'en débarrasser, ne pourrait pas aussi être considéré comme un signe de leur efficacité ? Tout se passe comme si ce poème humoristique et patriotard, sans sombrer dans le défaitisme, s'ouvrait malgré lui au constat suivant : l'ennemi, aussi inférieur soit-il, est acharné et solidement retranché. L'expression de cet aveu a-t-elle été souhaitée par le poète ?

⁸⁵ H. Bachelet, « Charge sur les poux », dans *La Mitraille*, no. 4, mai 1916. Poème cité dans Jean-Pierre Turbergue, *1914-1918 – Les Journaux de tranchées. La Grande Guerre écrite par les poilus*, op. cit., p. 49.

Il est permis d'en douter. Tout porte à croire qu'il s'agit-là d'une dérive sémantique imprévue que ce poète amateur aurait laissé passer.

Certains poètes combattants, plus inspirés, ne se contenteront pas de versifier irrégulièrement dans les journaux de tranchées mais décideront de faire « œuvre ». Ils feront paraître leurs vers dans des recueils – des plaquettes généralement composées de moins de 50 pages – publiés à l'extérieur de la zone des armées, le plus souvent chez des éditeurs parisiens et à compte d'auteur. Les titres de ces recueils sont à eux seuls très éloquentes : *Cantique des morts, poèmes (1914-1916)*⁸⁶ ; *Des Chants dans la tourmente, poésies de guerre*⁸⁷ ; *Aux soldats de l'an seize, suivi de quelques poèmes de guerre*⁸⁸ ; *Perles tricolores, poèmes patriotiques de la grande guerre*⁸⁹ ; *La France sauvée, poèmes de la grande guerre*⁹⁰ ; *Face à la guerre, poèmes patriotiques d'un croyant*⁹¹ ; *Poèmes héroïques : au souffle de la Grande guerre*⁹².

⁸⁶ Georges Bannerot, *Cantique des morts, poèmes (1914-1916)*, Paris, l'Ile-de-France. (S.M.), non daté, 39 p.

⁸⁷ Paul Barbier, *Des Chants dans la tourmente, poésies de guerre*, Paris, G. Crès et Cie, 1917, 90 p.

⁸⁸ G. Bargeil, *Aux soldats de l'an seize, suivi de quelques poèmes de guerre*, Paris, Jouve, 1916, 46 p.

⁸⁹ Eugène Cluzel, *Perles tricolores, poèmes patriotiques de la grande guerre*, Courances, E. Cluzel, 1918, 12 p.

⁹⁰ Fernand Hauser, *La France sauvée, poèmes de la grande guerre*, Paris, Bloud et Gay, 1916, 176 p.

⁹¹ Henri Mérou, *Face à la guerre, poèmes patriotiques d'un croyant*, Thonon-les-Bains, impr. J. Masson, 1918, 32 p.

⁹² Marc Villan, *Poèmes héroïques : au souffle de la Grande guerre*, 1re série, Paris, 61, rue Madame, 1917, 32 p.

3. La première guerre des lettrés

Christophe Prochasson écrit que « l'un des effets les plus visibles de la Grande Guerre fut d'enfler démesurément le nombre de ceux qui prirent la plume pour entamer le récit de leur expérience⁹³. » Il ajoute plus loin que les versificateurs ne furent pas en reste et que « la poésie connut aussi sa mobilisation⁹⁴. » D'innombrables Français se sont improvisés poètes et ont pris la plume pour traduire en « poème » leur expérience. Mais il reste que l'ensemble de la population française, qu'elle soit sous les armes ou maintenue dans la vie civile, n'est pas écrivaine. Or, la guerre de 14 est aussi « la première guerre de masse à laquelle participent les lettrés⁹⁵ ». Cette participation est, dans un premier temps, physique : pendant la Grande Guerre, la nation française voit pour la première fois ses clercs immolés sur l'autel de la patrie. Le bilan est lourd :

En France, les promotions de deux grandes écoles des années 1910 (École normale supérieure et École polytechnique) sont décimées : autour de 20 % des effectifs des promotions 1912, 1913 et 1914 ont péri. L'importance du nombre de ces morts s'explique en partie par le grade : souvent officiers subalternes, ces jeunes intellectuels furent les premiers fauchés au combat de par leur fonction militaire qui les plaçait à la tête de leur section ou de leur compagnie⁹⁶.

⁹³ Christophe Prochasson, « La littérature de guerre », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918, op. cit.*, p. 1189.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1194.

⁹⁵ Carine Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF, 2001, p. 149.

⁹⁶ Christophe Prochasson, « Les intellectuels », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918, op. cit.*, p. 672-673.

En 1926, l'Association des Anciens Combattants fait paraître le cinquième et dernier volume de son *Anthologie des écrivains morts à la guerre 1914-1918* : il faut plus de 4 000 pages pour leur faire honneur à tous⁹⁷.

Mais cette mobilisation des lettrés est aussi intellectuelle. Tous les spécialistes s'étant intéressés aux pratiques culturelles pendant la Grande Guerre s'entendent pour affirmer que les intellectuels, qu'ils aient été combattants ou non, ont « accepté » la guerre avec plus d'enthousiasme que leurs concitoyens. Jean-Jacques Becker a démontré qu'en France, contrairement au mythe voulant que les soldats soient partis dans l'allégresse, le chant patriotique aux lèvres et la fleur au fusil, « le départ des mobilisés ne se fit qu'assez rarement dans l'enthousiasme, mais à peu près toujours avec résolution⁹⁸. » Or, le même historien remarque par ailleurs que « c'est souvent parmi l'élite intellectuelle et artistique que les raisons de combattre s'imposèrent d'emblée avec le plus de force⁹⁹ ». Dès avant le début des hostilités, en 1913, l'enquête *Les jeunes gens d'aujourd'hui*, qu'avait menée Henri Massis et Alfred de Tarde auprès de « l'élite en formation des garçons âgés de dix-huit à vingt-cinq ans¹⁰⁰ », révélait chez eux un puissant *goût de l'action*. Les deux enquêteurs remarquaient chez ces derniers le « réveil de l'instinct national » et pouvaient en conclure que le mot *guerre*

⁹⁷ Ajoutons que cette liste n'est pas exhaustive : les auteurs de l'*Anthologie* ne s'occupent que des écrivains qui avaient commencé leur carrière avant le début des hostilités. Les noms de tous les écrivains qui prendront la plume pour la première fois à partir d'août 14, qui publièrent durant le conflit et qui moururent avant sa fin, ne sont pas consignés dans cet ouvrage.

⁹⁸ Jean-Jacques Becker, « Entrées en guerre », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, op. cit., p. 200-201. Voir aussi Jean-Jacques Becker, *1914 Comment les Français sont entrés dans la guerre*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

⁹⁹ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre*, op. cit., p. 291.

¹⁰⁰ Michel Winock, « Au nom de la patrie... », dans *14-18 : Mourir pour la patrie*, Paris, Seuil, coll. « Points / Histoire », 1992, p. 23.

« a repris un soudain prestige. C'est un mot jeune, tout neuf, paré de cette séduction que l'éternel instinct belliqueux a revivifié au cœur des hommes¹⁰¹. » Rien d'étonnant dès lors à ce que la guerre apparaisse pour de nombreux représentants de l'intelligentsia comme une issue inévitable, voire souhaitable pour la société française :

Selon une vue toute intellectuelle qui ne s'encomrait ni de problème moral ni de considérations sociales, violence et destruction devaient être source de renaissance créatrice propre à balayer les scléroses de l'avant-guerre et à en faire épanouir les promesses¹⁰².

En France, cet engouement militariste est tel que plusieurs lettrés qui n'étaient pas mobilisables au moment de la déclaration de la guerre, pour des raisons de santé, de constitution physique, d'âge ou de nationalité, feront des démarches pour être enrôlés le plus tôt possible :

Les écrivains, les peintres, la « jeunesse des écoles » furent particulièrement sensibles en France [...] au puissant appel du « volontariat de guerre ». Les artistes d'avant-garde peut-être plus encore [...]. Les étrangers sont également concernés : trente mille d'entre eux s'engagèrent du côté français dès le début du conflit. Le cas de Blaise Cendrars, de nationalité suisse et s'engageant dès août 1914 dans la Légion étrangère, fut donc loin d'être isolé¹⁰³.

Mais tous ne monteront pas en première ligne : plusieurs intellectuels non mobilisables choisiront de participer à la guerre en se lançant

sans plus attendre dans une guerre de mots qui avait sans doute commencé avant le début du conflit et ne s'éteignit vraiment que bien après son achèvement militaire. Peut-être faut-il reconnaître

¹⁰¹ Agathon (pseudonyme d'Henri Massis et d'Alfred de Tarde), *Les jeunes gens d'aujourd'hui*, Paris, Plon, 1913. Cité dans Michel Winock, « Au nom de la patrie... », *loc. cit.*, p. 22-23.

¹⁰² Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰³ Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, *op. cit.*, p. 118. C'est par ailleurs le cas d'Apollinaire (auquel nous reviendrons), mais aussi celui d'Henri Barbusse et du philosophe Alain, tous deux trop âgés pour monter au front mais qui, suite à des démarches entreprises auprès des autorités militaires, finirent par obtenir la permission d'aller se battre.

dans l'ardeur que ces derniers développèrent à défendre leur patrie comme une compensation morale des pères assistant au sacrifice de fils qu'ils venaient épauler, à leur manière, avec leurs seuls moyens intellectuels¹⁰⁴.

A) Quand l'Académie entre en guerre

Parmi ces hommes de lettres « professionnels » qui se consacraient à l'écriture dès avant le début des hostilités se distinguent les « Immortels » de l'Académie française, lesquels sont aujourd'hui pour la plupart oubliés. Seuls les spécialistes s'intéressent aujourd'hui aux vers d'Henri de Régnier, de Jean Aicard ou de Jean Richepin, et leur confrère Edmond Rostand, élu en 1901, ne doit sa pérennité qu'à l'immense succès de son *Cyrano* et au chauvinisme qui l'accompagne. On ne cite en effet que très rarement les vers du recueil patriotique qu'il composa durant les années de guerre, intitulé *Le vol de la Marseillaise* :

Aux premiers jours du choc tragique,
Lorsque nos cavaliers montaient vers la Belgique
On raconte qu'un soir les cuirassiers français
Traversaient un hameau des Flandres, je ne sais
Plus lequel; et sur leurs chevaux couverts de roses,
Tous ils chantaient, entre leurs dents, à bouches closes
La Marseillaise [...]
Nos hommes s'en allaient vers le Nord plein d'embûches
Sauver le miel du monde et mourir pour les ruches¹⁰⁵ !

De pareilles mises en poème d'une « guerre en dentelles » aseptisée, où la soldatesque prête au sacrifice monte au front en chantant et où les sanglants combats des batailles des frontières sont nommés « embûches » (en 1914, on

¹⁰⁴ Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, op. cit., p. 134.

¹⁰⁵ Edmond Rostand, « Les ruches brûlées », dans *Le vol de la Marseillaise*, Paris, Fasquelle, 1919, 359 p. Cité par Ian Higgins, *Anthology of the First World War French Poetry*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1996, p. 98-99. Le recueil de Rostand a été publié en 1919, à titre posthume, puisque Rostand est mort le 2 décembre 1918, trois semaines après la signature de l'Armistice. Les poèmes de ce recueil ont donc été composés durant le conflit.

compte en moyenne 60 000 morts par mois), voilà le type de poésie que Jean Aicard, lui même auteur d'un recueil de circonstance, *Le Témoin 1914-1916*¹⁰⁶, pratique et encourage. En témoigne un texte de 1917 dans lequel l'auteur, heureux de constater qu'« aujourd'hui, tous, nous avons ajouté à notre lyre, selon le mot de Victor Hugo, une corde d'airain », félicite les poètes du temps de guerre en ces termes :

Le mot *patrie* a repris tout son sens; les stylistes ne craignent pas de reconnaître que France rime, sans déshonneur, à Espérance. Partout où passent la douleur et la mort, - hélas ! banales pourtant, - il n'y a plus de banalité ! Tout se grandit à la hauteur de l'héroïsme de nos défenseurs¹⁰⁷.

C'est certainement l'« Ode à la Marne », poème de son confrère académicien Jean Richepin, qui motive l'enthousiasme de Jean Aicard dans cette déclaration :

Certes, nous le savions, nous autres, que la France
Et son juste orgueil et sa foi
Avaient, voilà quatre ans, recouvré l'espérance,
Grâce à toi, Marne, grâce à toi.
[...]
Mais, cette fois, la halte avait une durée
Déconcertante ! Quatre ans, oui,
Quatre ans pleins, que la Bête affreuse était terrée
Dans notre sol, sans avoir fui !¹⁰⁸

Dans ses *Poèmes pendant la guerre 1914-1918*, Richepin enjoint à tous les Français de reconnaître la supériorité de leur héritage latin et leur rappelle que :

¹⁰⁶ Jean Aicard, *Le Témoin 1914-1916*, Paris, Flammarion, 1916, 143 p. Au sujet de ce recueil, Albert Schinz écrit : « Jean Aicard, in *Le Témoin*, offers an enthusiastic testimonial to the part played by France in the war against Germany : the whole history of the world reveals a slow but sure progress towards an ideal of good-will among men; the present war will not stop this progress; it is only a bloody interlude in which France represents Christian spirit of brotherhood, justice and sacrifice, against the spirit of the Antichrist represented by Germany attempting to rule the world by violence. » *French Literature of the Great War*, D. Appleton & Company, New York – London, 1920, p. 299.

¹⁰⁷ Jean Aicard, *Des cris dans la mêlée*, Paris, Flammarion, 1917, p. 201.

¹⁰⁸ Jean Richepin, « Ode à la Marne », dans *Poèmes pendant la guerre 1914-1918*, Paris, Charpentier, 1926, p. 215.

[...] c'est à travers Rome, et venus de la Grèce,
Que nous avons l'amour, le culte, et l'allégresse
De marcher vers le Bien à la clarté du Beau¹⁰⁹.

Quant au Germain, exclu de « la longue route humaine », il est

Le Barbare au corps lourd mû par un esprit lent,
Le Barbare en troupeau de larves pullulant
Dans l'ombre froide, leur pâture coutumière¹¹⁰.

Dans le poème « Pour nos poilus », il rappelle aux soldats que les enjeux de la guerre sont de taille, que la Civilisation du monde en dépend :

C'est pour rendre à tous les pays leurs libertés
Qu'en défendant la vôtre, ô preux, vous vous battez¹¹¹.

Et si ces soldats chevaleresques venaient à manquer, il ne fait pas de doute que leurs fils, « ceux de la dernière classe », sauront se sacrifier :

Avec un juste orgueil la France vous salue,
Mais vous entoure aussi de maternels respects,
Vous, son futur soutien quand reviendra la paix.
Car c'est de vous, ses fils, c'est de votre jeunesse
C'est de votre beau sang qu'il faut qu'elle renaisse
Aux suprêmes combats, certes, vous êtes prêts;
Mais elle en a besoin surtout, de ce sang frais,
Pour que le sien dans ses artères fleurisse¹¹².

Une telle poésie, quoiqu'elle soit de la plume d'un académicien, ne présente pas beaucoup de différences en comparaison de celles ayant été élaborées par les poètes amateurs cités plus haut. La facture formelle et les thèmes sont les mêmes. Seules certaines références savantes, le plus souvent empruntées à l'histoire de l'Antiquité, permettent de rappeler – non sans une certaine lourdeur – que son auteur est un représentant officiel de la grande culture lettrée :

¹⁰⁹ Jean Richepin, « Aux Latins », dans *Poèmes pendant la guerre 1914-1918*, *op. cit.*, p. 205-206.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹¹¹ Jean Richepin, « À nos poilus », dans *Poèmes pendant la guerre 1914-1918*, *op. cit.*, p. 211.

¹¹² Jean Richepin, « À ceux de la dernière classe », dans *Poèmes pendant la guerre 1914-1918*, *op. cit.*, p. 213.

Peuples du Droit, du Bien, des Arts, de la Beauté,
Dont les dieux sont Phoibos-Apollôn, la clarté,
Pallas, tout le cerveau, Kypris, toute la grâce
Jamais vous ne pourrez avoir l'âme assez basse
Pour renier ces dieux, gloire du rêve humain
[...]
J'en jure par les Thermopyles, par Platée,
Et par l'écrasement du Perse et du Teuton,
Et par toi, Salamine, et par toi, Marathon !¹¹³

Enfin, même Henri de Régner, qui publiait dans les années 1890 ses premiers poèmes dans diverses revues symbolistes, qui fréquentait les Mardis de la rue de Rome et qui ne répugnait pas à l'utilisation du vers libre, accordera sa lyre aux circonstances et adoptera les mêmes refrains poétiques que ses confrères académiciens. Ici aussi, « France » rime avec « Espérance » :

Salut, ô premiers morts de nos premiers combats,
Ô vous, tombés au seuil de la grande espérance
Dont palpite le cœur ébloui de la France,
Héros, je vous salue mais ne vous pleure pas !

La gloire vous a pris, pieuse, dans ses bras,
Et d'un baiser d'amour sacre votre vaillance,
Et la Victoire, avant que son vol ne s'élançe,
Posera ses pieds nus où marchèrent vos pas¹¹⁴.

Régner, Richepin, Rostand, autant de poètes versifiant à l'unisson « tout à la gloire des Provinces perdues et de la République française, mère de toutes les vertus face à l'Ogre prussien¹¹⁵ ». Leurs poésies de guerre, dont ils entreprennent très tôt la rédaction – le poème de Régner, cité plus haut, est daté « Août 1914 » – ont sans doute inspiré cette affirmation de Jean Aicard, mariant le lyrisme épique au populisme : « La plus belle mission du poète c'est de glorifier

¹¹³ Jean Richepin, « Aux Latins », dans *Poèmes pendant la guerre 1914-1918*, *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁴ Henri de Régner, « Salut », dans *1914-1916 Poésies*, Paris, Mercure de France, 1918, p. 11.

¹¹⁵ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome I 1898-1940*, *op. cit.*, p. 195.

l'héroïsme et de le susciter en le glorifiant. Le vrai lyrisme, c'est, dans la voix d'un seul, l'âme de tout un peuple¹¹⁶. »

B) Le *Mercur* de France et la NRF mobilisés

Dans un texte placé en tête du premier tome de son *Œuvre poétique*, Aragon rappelle à ses lecteurs qu'André Breton, quelques autres poètes de sa génération et lui-même ont en 14-18 « vu presque tous les écrivains français se plier à la loi de cette guerre, s'en faire les justificateurs et les apologistes¹¹⁷ ». Il poursuit par cette précision : « et nous autres qui n'avions pas encore l'âge des armes, ou qui ne l'eurent qu'en raison de la prolongation du conflit meurtrier, nous considérions comme un déshonneur l'attitude de l'Union Sacrée, comme on disait, et son extension aux domaines de la pensée et de la création¹¹⁸. » Les jeunes poètes qui formeront plus tard le noyau dur du groupe surréaliste ont très tôt exprimé leur dégoût de la guerre, mais en 1918, les critiques de ce « petit groupe de jeunes gens dissidents par rapport à l'orientation dominante dans le champ culturel¹¹⁹ » passent inaperçues. Mis à part certains cas exceptionnels, tous les foyers de création poétique sont enrégimentés. Les éditeurs spécialisés dans le marché de la poésie n'échappent pas à la « politisation générale de

¹¹⁶ Jean Aicard, *Des cris dans la mêlée*, op. cit., p. 205.

¹¹⁷ Aragon, « Écrit au seuil », dans *L'œuvre poétique, tome I 1917-1926*, Paris, Livre Club Diderot, 1989, p. 23.

¹¹⁸ Aragon, « Écrit au seuil », op. cit., p. 23-24.

¹¹⁹ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire homme-époque 1898-1918*, op. cit., p. 197.

l'imprimé¹²⁰ » : entre 1914 et 1918, les catalogues des maisons Lemerre, Jouve et Fasquelle font la part belle aux recueils de poésies patriotiques¹²¹.

Au *Mercure de France*, milieu ouvert à la nouveauté et réputé pour la promotion et la diffusion de l'avant-garde, les politiques éditoriales sont affectées par les événements. À partir d'avril 1915¹²², la revue se dote d'une « rubrique intitulée *Ouvrages sur la guerre actuelle*. Celle-ci recense les ouvrages de tous les genres dont la guerre est le sujet, qu'il soient écrits ou non par des combattants¹²³. » Mais ce journalisme littéraire de circonstance, préoccupé par des œuvres qui n'auraient jamais figuré à l'index du *Mercure* en temps de paix, n'empêche pas Rémy de Gourmont, qui impose son magistère à la revue pour tout ce qui touche à la poésie, de condamner la médiocrité littéraire ambiante. Tandis que certains collaborateurs du *Mercure* vantent les mérites de telles œuvres en rappelant que leurs auteurs « ont vaillamment fait la guerre, [...] ont souffert, [...] ont pâti dans les tranchées¹²⁴ », de Gourmont écrit, en juillet 1915 : « Et puis, qui osera la juger, cette littérature de gens qui auront fait la guerre ? [...] il régnera

¹²⁰ Philippe Olivera, « Culture en guerre, culture d'exception ? Essai de mesure des formes de l'imprimé du temps de guerre », dans Rémy Cazals, Emmanuelle Picard, Denis Rolland, *La Grande Guerre, pratiques et expériences*, Paris, Privat, 2005, p. 189.

¹²¹ En témoigne cette liste non exhaustive de titres parus chez Jouve et chez Lemerre : Pierre Handrey, *La Moisson rouge*, poèmes, Paris, Jouve, 1915. ; Francis Trochu, *Poèmes de la guerre, 1914-1915*, Paris, Jouve, 1915. ; Marie-Louise Clément, *La nouvelle épopée : poèmes et récits de guerre, 1914-1916 ; précédés de Poésies patriotiques*, Paris, Jouve, 1916. ; Léonce de La Berthellière, *Pour la patrie ! poèmes de guerre*, Paris, Jouve, 1916. ; Albert Heumann, *De la Souffrance et de la haine (poèmes)*, Paris, Jouve, 1917. ; Charles Mary, *Avant et pendant la mêlée, poèmes d'un soldat*, Paris, Jouve, 1917. ; Justin Pons, *Poèmes de guerre. Vers la victoire*, Paris, Jouve, 1918. ; Jean Destrains, *La France victorieuse, poème national*, Paris, Lemerre, 1915. ; André Rivoire, *Poème d'un soir de guerre. L'Humble offrande, pièce en un acte, en vers*, Paris, Lemerre, 1916. ; Albert Riondel, *Poèmes de la Grande guerre*, Paris, Lemerre, 1917. ; Marcel Toussaint-Collignon, *Le Dard et l'épée, 1914-1916*, Paris, Lemerre, 1917. ; Joseph Vassivière, *L'Âme française. Ode à la France*, Paris, Lemerre, 1918.

¹²² La revue avait cessé de paraître en août 1914.

¹²³ Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre France – Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS, 2006, p. 61.

¹²⁴ *Mercure de France*, Janvier 1917, p. 189, cité par Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre France – Allemagne 1914-1920, op. cit.*, p. 62.

longtemps une indulgence terrible, et de cette indulgence les mauvais écrivains à la fausse hardiesse sauront profiter¹²⁵. » Dans son numéro du mois de juillet 1915, le *Mercur*e publie une critique des « plus mauvais vers de la guerre », c'est-à-dire ceux rassemblés par Hughes Delorme pour le compte de l'éditeur *Berger-Levrault*¹²⁶. On y lit que « tous les poèmes parus depuis la guerre, à deux ou trois exceptions près, sont mauvais, très mauvais, et la brochure qui nous occupe est bien loin d'être complète¹²⁷. »

Cette coprésence, dans les pages de la revue, d'un discours apologétique et contraint par rapport à la littérature de guerre est aussi manifeste dans le catalogue des ouvrages publiés aux *Éditions du Mercure de France*. Entre 1914 et 1918, l'éditeur des premières œuvres de Gide, de Claudel et d'Apollinaire accueille toujours les écrivains novateurs qui s'étaient illustrés dès avant août 14 par des poétiques audacieuses, mais une place est tout de même ménagée aux vers de circonstance qui s'inscrivent dans le courant d'une littérature de « bourrage de crâne ». En 1916, *Le Rosaire au soleil* de Jammes et la *Poétique* de Pierre Louÿs côtoient *Les Ailes rouges de la guerre* du poète belge Verhaeren; en 1918, le *Mercur*e publie presque simultanément *Calligrammes* d'Apollinaire et *1914-1916 Poésies* d'Henri de Régner. Dans ce dernier recueil, les conceptions relatives à l'essence de la poésie et à la fonction du poète auxquelles les lecteurs du *Mercur*e sont habitués paraissent considérablement perturbées. L'héritage mallarméen et le

¹²⁵ Rémy de Gourmont, « La "chose littéraire" », dans *Dans la tourmente, avril - juillet 1915*, p. 92-94, cité par Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre France – Allemagne 1914-1920*, op. cit., p. 64.

¹²⁶ Hughes Delorme, *Les poètes de la guerre. Recueil de poésies parues depuis le 1^{er} août 1914*, Paris, Berger-Levrault, 1915, 136 p.

¹²⁷ *Mercur*e de France, juillet 1915, p. 619, cité par Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre France – Allemagne 1914-1920*, op. cit., p. 65.

culte de la pureté poétique sont renversés. La guerre est ici le « poème » même et cette « *grande œuvre* qui chaque jour se complète », le poète n'en est que le transcritur; son véritable auteur est le combattant :

La page qu'il écrit, la gloire la répète
Et l'écho la redit à l'écho plus vibrant;
L'encre dont il se sert n'est autre que son sang;
La plume qu'il emploie est une baïonnette.

Cette œuvre grandiose, héroïque, soldats,
Ligne par ligne croît à chacun de vos pas¹²⁸.

Et le texte de ce poème, précise Régnier,

[...] n'est pas du tout alambiqué
Et se résumera par ce communiqué :
« Il n'est plus maintenant de Prussiens en France. »¹²⁹

En regard d'un tel discours poétique, on doit reconnaître que ce commentaire sans appel de Maurice Nadeau, qui écrivait qu'entre 1914 et 1918 on assiste à la « faillite de la littérature, simple appendice au communiqué militaire¹³⁰ », n'est peut-être pas, après tout, aussi exagéré qu'il le paraît...

Régnier a aussi défendu dans son recueil une « fonction du poète » en temps de guerre :

Salut héros ! Et toi qu'un autre destin penche
À l'heure des combats sur cette feuille blanche
Est-ce ta faute, hélas ! d'avoir longtemps vécu
Et d'être, lorsque l'an héroïque est venu,
Parmi ceux dont les mains tristement désarmées
Ne peuvent plus se joindre au geste des armées ?¹³¹

¹²⁸ Henri de Régnier, « Sonnet », dans *1914-1916 Poésies, op. cit.*, p. 111.

¹²⁹ Henri de Régnier, « Sonnet », dans *1914-1916 Poésies, op. cit.*, p. 112.

¹³⁰ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1964, p. 12.

¹³¹ Henri de Régnier, [poème non titré], dans *1914-1916 Poésies, op. cit.*, p. 25.

Suite à l'expression de cette consternation, le mauvais sort ayant voulu que le poète trop âgé, tenu de manipuler la lyre à défaut de l'arc, ne puisse accompagner les « héros » au champ d'honneur, Régnier ajoute :

Mais au moins, que ta main sur cette page blanche
Inscrive les exploits de la grande revanche
En écoutant le bruit de la gloire, à l'horizon,
Qui vient à nous avec la rumeur du canon¹³².

Le poète qui n'est pas un témoin oculaire doit célébrer aveuglément la geste conquérante de l'armée française et de ses soldats, il doit savoir tendre l'oreille et capter à distance le « bruit de la gloire ». Le poilu défend la Patrie, le poète les sublime et l'un et l'autre : à chacun sa tâche. Ces vers de Régnier rappellent que le patriotisme et le bellicisme que vantent l'immense majorité des écrivains non combattants pendant la guerre paraissent dictés par le besoin qu'ils éprouvent de se sentir utiles dans une guerre qui exige la mobilisation de la nation toute entière. Aussi, l'emploi de formules telles que « Et toi qu'un autre destin penche » ou « Mais au moins, que ta main », rappelle qu'aux yeux de Régnier – qui n'écrit pas « Et moi ... » et « ... que *ma* main » –, tout poète non mobilisé a le *devoir* de versifier la guerre en cours et d'honorer ses combattants.

La *Nouvelle Revue française*, contrairement au *Mercure*, maintient le silence pendant la tourmente. La revue cesse de paraître en août 14 et ne reprend du service qu'en 1919. Dans le numéro d'octobre 1919, Jacques Rivière signe un article intitulé : « Défense de l'intelligence française ». On y lit, entre autres, ceci : « Il n'y a que nous dans le monde, je le répète froidement, qui sachions encore

¹³² *Ibid.*, p. 26.

penser. Il n'y aura en matière philosophique, littéraire et artistique que ce que nous dirons qui comptera¹³³. » Ce type de déclaration permet de donner une idée *a posteriori* du type d'orientation idéologique qu'était celle des responsables de la NRF pendant le conflit. Elle est d'ailleurs manifeste, cette supériorité française décrétée par Rivière, dans les choix éditoriaux des *Éditions de la Nouvelle Revue française* qui, contrairement à la revue, reste en activité pendant le conflit.

Comme le remarque Nicolas Beaupré :

Même chez les jeunes éditeurs spécialisés dans la littérature de haute qualité ou la plus moderne, le guerre se fait envahissante. Les éditions de la Nouvelle Revue française, si elles interrompent la parution de leur revue proprement dite, ne publient pas moins de 19 ouvrages consacrés à la guerre parmi les 52 titres publiés entre 1915 et 1919, sans compter les œuvres de Péguy, le « martyr » de la Marne, et quelques ouvrages consacrés en partie seulement au conflit. Pour les seules années 1915-1916, ce sont plus de la moitié des titres de cette jeune maison d'édition qui relèvent à proprement parler de la littérature de guerre¹³⁴.

En 1915, la NRF publie *Trois poèmes de guerre* de Paul Claudel, une mince plaquette de 30 pages. Les lecteurs de *Connaissance de l'Est* et des *Grandes Odes* reconnaîtront difficilement la plume claudélienne dans le poème « Tant que vous voudrez, mon général ! » :

Dix fois qu'on attaque là-dedans, « avec résultat purement local. »
Il faut y aller une fois de plus ? Tant que vous voudrez mon
Général !
[...]
Tant qu'il y aura ceux d'en face pour tenir ce qui est à nous sous la
semelle de leurs bottes
Tant qu'il y aura cette injustice, tant qu'il y aura cette force contre
la justice qui est la plus forte

¹³³ Jacques Rivière, « Défense de l'intelligence française », dans *La Nouvelle Revue française*, octobre 1919, cité par Anna Boschetti, *La poésie partout Apollinaire, homme – époque (1898-1918)*, op. cit., p. 196.

¹³⁴ Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre France – Allemagne 1914-1920*, op. cit., p. 52.

[...]
 Tant que notre vocation éternelle sera de vous marcher sur la
 panse,
 Tant que vous voudrez, jusqu'à la gauche ! tant qu'il y en aura un
 seul !
 Tant qu'il y en aura un de vivant, les vivants et les morts tout à la
 fois !
 Tant que vous voudrez, mon général !
 O France, tant que tu voudras¹³⁵ !

Dans cette pièce de circonstance, où le poète diplomate s'approprie gauchement la langue populaire et l'argot des tranchées afin de célébrer la détermination sans faille des poilus – qui consiste à exterminer l'ennemi jusqu'au dernier –, l'emploi du vers libre, l'anaphore et la grandiloquence sont les seuls indices qui permettent de rappeler la prosodie claudélienne d'avant 1914.

Quelques mois après la publication des *Trois poèmes de guerre* de Claudel, paraissent, toujours à la NRF, les vers d'un des co-fondateurs de la maison, Henri Ghéon. Le titre du recueil annonce à lui seul tout un programme : *Foi en la France. Poèmes du temps de guerre – per patriam ad dominum*. Ghéon sera mobilisé et versifiera sa guerre au front, comme en témoigne la dédicace placée en tête de son volume :

AUX HOMMES
 DE LA TRANCHÉE ET DE L'ASSAUT
 TANT AUX MORTS QU'AUX VIVANTS
 ET AUSSI
 À MES CAMARADES DU 29^{ème} D'ARTILLERIE
 JE DÉDIE EN HÂTE CES PAGES
 AUX ARMÉES, DÉCEMBRE 1915.¹³⁶

Parmi les nombreux poèmes, il s'en distingue un qui mérite plus d'attention, intitulé : « Art poétique ». Le principal intérêt de ce poème est que, contrairement

¹³⁵ Paul Claudel, « Tant que vous voudrez, mon Général ! », dans *Trois poèmes de guerre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, [1916], 1922, p. 9-13. Ce poème est daté « Juin 1915 ».

¹³⁶ Henri Ghéon, *Foi en la France. Poèmes du temps de guerre - per patriam ad dominum*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1916, 194 p.

à ce que son titre annonce, c'est-à-dire l'établissement d'un programme esthétique, il proclame le relâchement complet de tout travail stylistique :

Quand la mort menace et quand le temps presse,
les plus simples mots reprennent un sens
et les plus pauvres rythmes un accent :
ah ! pour l'instant, il ne s'agit pas de bien dire !¹³⁷

Il s'agit d'une sorte d'« art poétique » à rebours, où est défendue l'idée selon laquelle tout téméraire auteur peut, en temps de guerre, de l'art des vers atteindre la hauteur. Pressé par l'événement, en permanent danger de mort, le poète sous les obus met en vers son expérience sans se préoccuper de questions de forme, car le drame est tel qu'il sublimerait toujours le vers qui lui est consacré : « Aujourd'hui, l'épaisseur de leur sang fait leur force¹³⁸ ». Pour Ghéon, il ne fait pas non plus de doute que cette qualité qu'il reconnaît aux vers spontanés de tous ces poètes en sursis – « Et nous, serons-nous là demain ?¹³⁹ » – tient aussi au fait qu'ils attestent une « foi en la France » :

Je ne suis pas sûr de mes mots mais je parle
car je suis sûr de mon amour¹⁴⁰

Cet « amour » est bien sûr celui de la Patrie, qui est exprimé d'un bout à l'autre du recueil :

Le temps coule, avec les saisons...
le temps dure, le temps est long :
une croix sur chaque journée!
nous en voyons... nous en verrons...
qui sait combien de nous resterons ?
tant pis! si la France est restée !¹⁴¹

¹³⁷ Henri Ghéon, « Art poétique », dans *Foi en la France. Poèmes du temps de guerre - per patriam ad dominum*, op. cit., p. 77.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Henri Ghéon, « Chant du soldat. À la mémoire de Paul Déroulède », dans *Foi en la France. Poèmes du temps de guerre - per patriam ad dominum*, op. cit., p. 41.

Fidèle en cela à la tradition, Ghéon a joint l'illustration au précepte dans son « Art poétique » : ses vers écrits « en hâte », comme il l'annonçait dans la dédicace de son recueil, sont caractérisés par l'irrégularité de leur mètre et par un usage négligé de la rime. Néanmoins, ces traits prosodiques, qui devraient normalement permettre d'inscrire ce texte dans la voie de la modernité, renvoient plutôt, paradoxalement, à une forme de « retour à l'ordre ». La coprésence de l'alexandrin et du vers impair, les perturbations de la rime et l'irrégularité du découpage strophique ne sont plus des marques esthétiques signifiantes, résultant d'un travail poétique minutieux. Elles témoignent plutôt d'un laisser-aller, d'une absence de contrainte que le poète accueille comme un bienfait. Comme l'écrit Michèle Touret au sujet de la poésie patriotique et cocardière, catégorie poétique à laquelle appartiennent les vers de Ghéon, « [t]out se passe comme si l'ordre historique ramenait l'invention à plus de sagesse, comme si la poésie devait se ranger au langage commun et retrouver une mystique simplicité ancienne, fondée sur une rhétorique commune¹⁴². » Une telle conception de la poésie, à la fois événementielle et naïve, détonne par rapport au « puritanisme "rive gauche" » et à l'« attention [portée] à l'élégance formelle¹⁴³ » qui caractérisaient les choix éditoriaux de la *NRF* des années 1909-1914.

¹⁴² Michèle Touret, « Manipulations poétiques Autour de *La Guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars », *loc. cit.*, p. 122.

¹⁴³ Anna Boschetti, *La poésie partout Apollinaire, homme – époque (1898-1918)*, *op. cit.*, p. 124 et 114.

4. « Un chant pour l'Europe ! »

Dans le discours poétique français de 1914-1918, le passage, du goût de l'épopée au constat d'un carnage, a été exceptionnel : « ceux qui, pendant la guerre, en affirmèrent le caractère insensé furent rarissimes¹⁴⁴. » Mais ils furent tout de même quelques-uns à versifier à rebours des conventions patriotiques et militaristes alors dominantes : en 1920, Romain Rolland est parvenu à rassembler suffisamment de ces poésies unies « contre la guerre, ses mensonges, ses crimes et son insanité¹⁴⁵ » pour publier un ouvrage collectif intitulé *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914-1919*. Dans l'introduction qu'il signe en tête de son *Anthologie*, Romain Rolland rappelle que, pendant le conflit, « les voix libres étaient sous le bâillon. Qui réussissait à s'évader de la servitude et élevait son cri de protestation, on l'étouffait sous le silence ou l'injure; il était bafoué, diffamé, menacé...¹⁴⁶ » Mais maintenant que la Grande Guerre est perçue comme « l'acte fondateur d'un siècle court, mais barbare [...], comme une expérimentation des totalitarismes et de la mort de masse¹⁴⁷ », c'est le phénomène inverse qui peut être observé : les rares « voix libres » qui se sont élevées durant le conflit sont désormais les seules qui paraissent acceptables et les innombrables « voix embrigadées » sont quant à elles unanimement condamnées¹⁴⁸. Cette

¹⁴⁴ Nicolas Beaupré, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre dans écrivains combattants de 1914 à 1918 (France, Allemagne) », *loc. cit.*, p. 177.

¹⁴⁵ Romain Rolland, « Introduction », dans *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914-1919*, 1920, Genève, Éditions du Sablier, p. 9

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁷ Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁸ Plus personne ne songerait aujourd'hui à éditer une anthologie de la poésie française de 14-18 exclusivement consacrée aux poètes belliqueux et revanchards. Mais on réédite sans peine des textes poétiques pacifistes dans des anthologies aux titres éloquents : Nancy Sloan Goldberg, *En*

valorisation de la poésie pacifiste, au détriment des vers patriotiques, n'est pas justifiée par des observations de poétique qui permettraient de démontrer une quelconque supériorité esthétique. Ce sont les « sentiments » exprimés dans ces poésies qui en fondent la valeur. Par exemple, Marcel Raymond, qui ne consacre que quelques lignes à la poésie de 14-18 dans son monumental *De Baudelaire au surréalisme*, juge que les poètes qui « ont osé tenir tête au vent de folie » durant la Grande Guerre sont les seuls qui méritent notre attention puisqu' « on compterait sur ses doigts les poèmes belliqueux ou les tirades glorieuses qui ne sombrent pas dans le ridicule ou la grandiloquence¹⁴⁹. » Seuls les poètes pacifistes, tels Pierre-Jean Jouve, Charles Vildrac et Georges Duhamel, retiennent l'attention du critique car dans leurs œuvres se lit « l'aveu d'une souffrance inguérissable, d'un désespoir sans borne, ou le souffle de révolte de celui qui ne peut pas accepter le crime¹⁵⁰. » Ce type de jugement, où interviennent des critères moraux, rappelle que dans leur travail d'analyse ou d'historicisation de la production poétique de 14-18, les critiques perdent souvent de vue qu'aux yeux de l'immense majorité des contemporains, le conflit, quoique extraordinairement meurtrier, n'est pas perçu comme un « crime », mais comme une lutte sacrée au terme de laquelle une France victorieuse assurera le triomphe de la Civilisation menacée par la Barbarie germanique.

La « souffrance », le « désespoir » et la « révolte », voilà, nous dit Raymond, autant de sentiments autrement plus nobles que l'héroïsme, le

l'honneur de la juste parole : la poésie française contre la Grande Guerre, New York, Peter Lang, 1993, 412 p.

¹⁴⁹ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1966, p. 207.

¹⁵⁰ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, *op. cit.*, p. 207.

jusqu'au-boutisme et le consentement devant les réalités d'une première guerre d'usure industrielle. Mais fait-on de la bonne littérature avec de bons sentiments ? Il est d'abord important de préciser que la thématization de la guerre dans la poésie pacifiste vise essentiellement à compromettre les représentations épiques alors dominantes du conflit, telles que les propagent les poésies patriotiques :

Bénis ceux qui sont morts simplement : en victimes,
Et n'ayant de la guerre éprouvé que l'horreur.
Bénis ceux qui sont morts sans nourrir en leur cœur
La haine et tous les maux, la gloire et tous ses crimes¹⁵¹.

Aux héros s'opposent les « victimes », aux prétendus honneurs de la guerre ses « horreurs ». La mécanique de l'antithèse fonctionne ici comme partout ailleurs à plein régime et les versificateurs dégoûtés par le « Grand Crime » n'ont souvent d'autre choix que de citer ou de signaler – directement ou par allusion – les thèmes privilégiés de leurs adversaires, pour ensuite les mettre à mal :

Je hais les lieux communs des mots patriotiques
Et le banal encens des hymnes officiels...
Je veux chanter la Guerre aux visions chaotiques
Qu'ignore maint poète aux vers artificiels ! ...

Je combats le mensonge et l'idolâtrie,
Le joug de la Censure et de l'Inquisition !
Mon passé me rend quitte envers notre Patrie
Et la libre Pensée éclaire ma mission !¹⁵²

Un examen des armes discursives brandies dans le cadre de cette joute oratoire démontre que pour être un outil rhétorique efficace, l'expression de la révolte doit être précédée ou suivie de près par son contraire. Il est significatif que le phénomène inverse, qui aurait consisté pour les poètes belliqueux à rapporter puis

¹⁵¹ Georges Pioch, « Épitaphe », cité dans Nancy Sloan Glodberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 169.

¹⁵² Marc de Larréguy, « À bas le veau d'or », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 267.

à neutraliser les idéaux pacifistes dans leurs vers, ne se soit peu ou prou produit. Le poème patriotique vit en autarcie, il n'a pas à se soucier d'aucune autre production et cette autosuffisance thématique, privilège des « hymnes officiels », témoigne de toute l'autorité qui était reconnue entre 1914 et 1918 aux discours nationalistes.

Dans le répertoire poétique pacifiste de 14-18, la souffrance, le désespoir et la révolte se pensent systématiquement en fonction d'une conception militante de la lutte des classes :

Le Dieu Mars est ressuscité !
Les oppresseurs le couronnent de folle idolâtrie.
Ils redoutent la force et la révolte du peuple;
Et pour le dominer, ils imaginent la patrie¹⁵³.

Ces vers rappellent un discours en circulation dans les rangs du prolétariat tout au long de la Belle Époque : le « joujou patriotisme » que tendent aux exploités les puissants n'aurait d'autre fonction que d'« amener les ouvriers à se massacrer réciproquement et éloigner ainsi pour longtemps le spectre de la révolution¹⁵⁴ ». De sorte qu'en cas de déclaration de guerre, il avait été entendu que les ouvriers se lanceraient dans un mouvement de grève générale illimitée, qui paralyserait la production industrielle, nécessaire à la conduite de la guerre. Or, en août 14, « la guerre ne se présenta pas sous les traits d'une guerre « impérialiste », comme les socialistes s'y attendaient, mais sous l'aspect d'une guerre de défense

¹⁵³ Henri Guilbeaux, « Mars », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre, op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁴ Marc Angenot, *L'antimilitarisme : idéologie et utopie*, Montréal, Discours social/Social Discourse, nouvelle série, vol. I, 2001, p. 63.

nationale où les acquis des mouvements ouvriers furent eux-mêmes en jeu¹⁵⁵. » La désespérance des poètes pacifistes est souvent engendrée par le fait que les masses résignées ont accepté la guerre et trop rapidement oublié que « le prolétaire devenu soldat, oublieux de toute solidarité de classe, se met corps et âme au service des intérêts de ses maîtres¹⁵⁶ » :

Damné résigné qui consens
À l'éternité de ta tâche
De ta misère, de ton ordure,
De ta sottise et de tes vices,
C'est en toi que je me révolte,
C'est ton malheur qui gronde en moi,
Peuple, éternel esclave, lâche¹⁵⁷.

Ces vers de Martinet sont ceux d'un poète ayant passé la guerre à Paris. Pour Marc de Larréguy, qui versifie au front, le vaste consentement des masses n'est pas considéré de la même manière; l'ennemi reste le dirigeant, mais au sentiment de honte qu'éprouve Martinet face à la lâcheté du peuple, de Larréguy oppose la représentation d'hommes pris au piège, enrôlés de force et pour qui le soldat enterré dans la tranchée d'en face est un frère de misère soumis aux mêmes contraintes. Son poème intitulé « Mes ennemis » s'ouvre ainsi :

Ce n'est, certes pas vous ! ô soldats étrangers
[...]
Pendant que nos tyrans convoitent les lambeaux,
Dans l'État de la Mort il n'est nulle frontière...
Nous gisons, côté à côté, aux mêmes cimetières,
Après avoir lutté pendant des nuits entières
Pour conquérir la Paix au fond de nos tombeaux !¹⁵⁸

¹⁵⁵ John Horne, « Ouvriers, mouvements ouvriers et mobilisations industrielles », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, *op. cit.*, p. 602.

¹⁵⁶ Marc Angenot, *L'antimilitarisme : idéologie et utopie*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁷ Marcel Martinet, « Aux esclaves », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 235.

¹⁵⁸ Marc de Larréguy « Mes ennemis », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 270.

Cet idéal de la *der des ders* qui est exprimé ici, ce sentiment de combattre non pas pour la victoire de telle nation mais pour la défaite de la guerre elle-même, a été partagé par de nombreux écrivains pacifistes. Comme l'écrit Georges Chennevière, « les Morts / Se sont immolés / À notre Rédemption¹⁵⁹. » Henri de Montherlant, dans le poème « À un aspirant tué », revient lui aussi sur ce thème :

Emporte au fond du noir séjour
tes médailles protectrices.

Avec ses noms de régulatrices,
descendra la guerre à son tour.
Je reste pour connaître un jour
quels bonheurs valaient que tu périsses¹⁶⁰.

Chez d'autres, plus radicaux, c'est l'appel de la révolte qui se fait entendre :

Peut-être viendra-t-il bientôt, ce Consolateur,
Peut-être viendra-t-il sur un nouveau Carmel,
– Ou sur les barricades !¹⁶¹

Pour Edmé Goyard, l'espoir dans la venue d'un Prophète qui saurait se montrer un guide du peuple est une chimère; c'est aux masses qu'il appartient de se lever :

Et s'il faut pour bâtir des lendemains de joie
Abattre les Prisons, les Banques, les Palais
Où l'Accusé, coupable ou non, est une proie
Si l'avenir le veut, eh bien abattons-les.
Mais si vous n'osez pas ce geste nécessaire,
Peuples, résignez-vous.
Portez le lourd fardeau des impôts et des guerres
Aimez le bâton et les coups,
Et taisez-vous ! ...¹⁶²

¹⁵⁹ George Chennevière, « Le chant du midi », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 119.

¹⁶⁰ Henri de Montherlant, « À un aspirant tué », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 335.

¹⁶¹ Jean de Saint-Prix, « Douleur », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 274.

¹⁶² Edmé Goyard, « l'Appel », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 320-321.

Il est remarquable que dans ces plaidoyers en faveur de la doctrine révolutionnaire ne se retrouve aucun appel à l'insoumission, à la désertion. Les révolutions sont toutes imaginées en cadre urbain (l'érection de barricades, la destruction de prisons et de banques) et serviront à « bâtir des lendemains de joie », une fois la guerre terminée. Évidemment, la censure veille. Mais ce renvoi du geste révolutionnaire dans la période de l'après-guerre paraît aussi symptomatique du fait que ni les civils, ni « les soldats français n'ont jamais franchi la frontière mentale qui leur eût fait souhaiter une paix par la défaite de leur nation¹⁶³. »

La poésie pacifiste, comme c'est le cas de sa rivale patriotique, est une poésie didactique, « à thèse », centrée sur l'événement, directement soutenue par l'actualité militaire et politique contemporaine de sa rédaction. Comme le rappellent à bon droit Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, pendant la Grande Guerre, « la fonction productive était désormais toute consacrée à la défense du pays menacé. La fonction spirituelle devait suivre *ce bel exemple*. Dans les milieux dissidents, on agit de même, au profit d'une autre cause¹⁶⁴. » Qu'ils soient versifiés *pour* ou *contre* la guerre, les nombreux textes poétiques écrits à l'occasion de la Première Guerre mondiale sont organisés autour d'un certain nombre d'images, de motifs et de lieux communs qui circulent d'une œuvre à l'autre. Dans les pages qui suivent, nous analyserons plus en détails deux

¹⁶³ Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, *La France, la nation, la guerre (1850-1920)*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁶⁴ Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1996, p. 169. Nous soulignons : le ton employé par les auteurs montre bien, comme nous l'écrivions plus haut, que cette défense de la patrie qui se lit dans la littérature de 14-18 agace les commentateurs d'aujourd'hui.

poèmes, dont l'un est patriotique et l'autre pacifiste, afin de donner une idée plus juste de cette parité thématique dont nous parlons.

Le 4 août 1914 au matin, « violant la neutralité de la Belgique, les troupes allemandes franchissaient la frontière et traversaient la Meuse au nord de Liège¹⁶⁵. » Cet épisode militaire, qui a été l'occasion de violentes exactions à l'égard des populations civiles, a cimenté cette perception manichéenne du conflit que partage l'ensemble des belligérants : « chaque camp se posant comme l'incarnation de la Civilisation ou de la Kultur, l'ennemi devenant le barbare voué par sa nature à l'accomplissement d'actes atroces¹⁶⁶. » En France et dans les pays alliés, les « atrocités allemandes » commises en territoire belge ont fortement et durablement marqué les consciences et sont rapidement passées au rang de « leitmotiv thématique » faisant partie de ce corpus de représentations du conflit commun au plus grand nombre. Henri de Régner, académicien et fervent patriote, s'est emparé de l'événement – comme le firent des centaines de poètes – et a rédigé un sonnet de circonstance, intitulé : « À la Belgique ». Pierre Jean Jouve, poète pacifiste, a lui aussi composé une pièce versifiée consacrée à cet événement marquant qu'il intitule, identiquement, « À la Belgique ». Ces deux poèmes, que tout devrait opposer, respectent pourtant exactement le même schéma argumentatif. D'abord, un portrait idyllique de la Belgique d'avant l'invasion est dressé :

Je te revois, avant l'orage et la tempête

¹⁶⁵ Marc Ferro, *La Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1990, p. 94-95.

¹⁶⁶ John Horne, « Atrocités et exactions contre les civils », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918, op. cit.*, p. 369.

Assise noblement en ta robe de paix
Alors que serpentait sur ton brocart épais
La dentelle légère, impalpable et parfaite¹⁶⁷;

Royaume jadis paisible, la Belgique de Régnier est représentée par son industrie dentellière, symbole de raffinement et de pureté. Jouve, moins métaphorique, évoque quant à lui un pays où la prospérité régnait à la fois dans les campagnes et dans les villes :

La Belgique était vivante; elle était heureuse
[...]
La terre était bonne, on était à elle;
La ville était ancienne et la richesse de longue haleine¹⁶⁸

Survient ensuite l'épisode, central, de l'agression :

Aujourd'hui, sous le fer d'un brutal agresseur,
Tu gis nue et blessée et ta chair. Ô ma sœur,
Je te salue en ton héroïque détresse¹⁶⁹

Chez Régnier, les antagonismes sont irréconciliables entre ce « brutal agresseur » et la nation meurtrie et sans défense. La Belgique est personnifiée en femme, nouvelle représentation symbolique – suite à la « dentelle » – de son innocence et de sa pureté; mais cette figure permet surtout, par le biais de l'allusion non dissimulée à un corps violé, de renforcer la haine de l'ennemi. Enfin, cette femme est la « sœur » du poète qui rappelle ici la force de l'alliance unissant la Belgique et la France contre l'Allemagne : ce lien, plus que diplomatique, est filial.

Chez Jouve, l'assaut se déroule d'une toute autre manière :

Des armées grises
Furent lancées en avant par les routes, les ponts et les bourgs.
Dès le premier jour, le sang des bourgs fut sur les places¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Henri de régnier, « À la Belgique », dans *1914-1916 Poésies, op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁸ Pierre Jean Jouve, « À la Belgique », dans *Poème contre le grand crime*, Genève, Éditions de la revue « Demain », 1915, p. 21.

¹⁶⁹ Henri de régnier, « À la Belgique », dans *1914-1916 Poésies, op. cit.*, p. 31.

Ces « armées grises » renvoient sans l'ombre d'un doute aux troupes allemandes, dont la couleur de l'uniforme était le gris. Mais tout se passe comme si, d'entrée de jeu, ces soldats étaient déresponsabilisés : ils « furent lancés » en territoire belge; autrement dit, ils n'auraient qu'obéi aux ordres de leurs chefs. Jouve fait sienne cette idée véhiculée dans l'ensemble du corpus poétique pacifiste, selon laquelle les « dirigeants » seraient les grands responsables des inégalités et des désordres sociaux. Il évite par ailleurs de conférer à son poème une surcharge pathétique et estompe les atrocités : au viol, clairement évoqué par Régnier, il oppose « le sang des bourgs sur les places » – plus abstraitement, c'est la Belgique qui saigne, et non ses habitants. De plus, contrairement à ce qui est mis de l'avant dans le poème de Régnier, Jouve n'oppose pas un « vous » ennemi à un « nous ». Au contraire, les deux en viennent à se confondre :

Malheur à vous, assassins de là-bas, quand le bourg fut égorgé !
[...]
Honte pour nous tous, les fils de la garce;
Honte au milieu de nous, pour ce que la garce de guerre
Nous assomme et nous prostitue à son plaisir¹⁷¹.

Jouve, qui doit éviter l'écueil des nationalismes, refuse pour son poème les dichotomies « alliés / ennemis ». Les auteurs des crimes commis en Belgique, ce ne sont pas les seuls fantassins allemands ou, plus indirectement, les chefs qui les dirigent : ce sont tous les hommes, peu importe leur nationalité, puisqu'ils sont tous responsables de cet état de guerre qui ravage l'Europe et qui permet ce type d'atrocité.

¹⁷⁰ Pierre Jean Jouve, « À la Belgique », dans *Poème contre le grand crime*, op. cit., p. 21.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

Enfin, suite à l'identification et au jugement des coupables, les poètes exposent leur vision respective de l'avenir. Il ne faut pas perdre de vue que les deux poèmes ont été écrits avant la fin des hostilités, tandis que les armées allemandes occupent toujours le territoire conquis. Henri de Régnier sent que le moment de la juste revanche est proche :

Mais bientôt, sur le front des hordes à genoux,
Nous ferons se lever une aube vengeresse,
De la couleur du sang que tu versas pour nous¹⁷².

À ses yeux, il ne fait pas de doute que les Allemands, qui se déploient en « hordes » et qui guerroient à rebours des conventions et des traités, doivent être saignés. Sa foi en la supériorité et en la victoire des combattants français ne prête pas à discussion. Chez Jouve, non seulement le sang doit cesser de couler, mais de plus, la révolution doit prendre le pas sur la guerre :

Ne sentez-vous pas que rien n'est pieux comme la vie ?
N'éprouvez-vous pas que toute vie est éternelle ?
[...]
Je suis sûr que dans votre sang s'avance la révolution.
Je suis certain que déjà la joie de la révolution vous étreint¹⁷³.

Chacun à leur manière, ces deux poèmes « accepte[nt] l'occasion extérieure comme un but essentiel et se considère[nt] [eux-mêmes] comme un moyen destiné à réaliser ce but¹⁷⁴ ». L'invasion de la Belgique est une circonstance parfaite, hautement significative et sa thématique permet, étant donné l'ampleur de son impact, de toucher un très large public. Chez Régnier comme chez Jouve, la mise en poème de cet événement vise d'abord et avant tout à convaincre et l'esthétisation de la circonstance est entièrement réglée en

¹⁷² Henri de Régnier, « À la Belgique », dans *1914-1916 Poésies*, op. cit., p. 32.

¹⁷³ Pierre Jean Jouve, « À la Belgique », dans *Poème contre le grand crime*, op. cit., p. 26

¹⁷⁴ Pédrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, 1979, p. 233.

fonction d'une rhétorique prédéterminée. Comme l'ensemble des poètes patriotes, Régnier produit, dans un cadre formel austère et suivant les règles de la métrique traditionnelle, un plaidoyer « classique », conforme à l'opinion publique dominante. Métaphoriques et sentencieux, ses vers donnent à lire un discours belliqueux et haineux. Jouve poétise quant à lui l'événement longuement (son poème compte 92 vers) et en vers libres. Ce contraste formel, par rapport au sonnet d'alexandrins de Régnier, n'est pas fortuit. Chez la majorité des poètes pacifistes, l'emploi du vers libre est répandu : outre la nécessité d'une distinction formelle qui puisse être immédiatement repérable, permettant de différencier du premier coup d'œil le poème « contre la guerre » du poème « en faveur de la guerre », le vers libre témoigne aussi de l'urgence d'un message à formuler et à propager, de l'« irrégularité » de la situation. Dans son poème, moins solennel et déclamatoire que celui de Régnier, Jouve s'assure que tout effet de style n'ait d'autre fonction que d'enlaidir la guerre : il s'agit de récuser l'épique. À la haine de l'ennemi il oppose la honte du genre humain et au bellicisme, la révolution : deux leitmotifs de longue date du discours pacifiste.

Ce ne sont là que deux exemples poétiques isolés, choisis parmi un large éventail de poèmes. Il n'en demeure pas moins que ces deux poèmes « À la Belgique » sont exemplaires, l'un « du style patriotique de *high diction*, présent dans de si nombreuses pièces¹⁷⁵ », l'autre d'une manière de versifier la guerre commune à l'immense majorité des poètes d'allégeance pacifiste.

¹⁷⁵ Christophe Prochasson, « La littérature de guerre », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, op. cit., p. 1194.

5. L'instrument poésie

Le processus d'autonomisation de la littérature a été considérablement ébranlé par cette instrumentalisation généralisée du monde des lettres. Les agents du milieu littéraire, ces milliers d'auteurs convaincus du rôle que pouvait jouer leurs textes dans les circonstances et ces éditeurs soucieux de satisfaire mais aussi de profiter de la demande sans cesse grandissante pour les « ouvrages sur la guerre », ont tous contribué sans hésitation à cette mobilisation de l'imprimé. La très forte « demande de sens » des populations confrontées à ce moment d'histoire sans précédent est fréquemment soulevée pour expliquer le développement de l'industrie littéraire de guerre. Mais un autre phénomène permet de comprendre cette « suspension de l'effet de champ » qui est particulièrement manifeste dans le circuit poétique de 14-18.

La Grande Guerre a favorisé l'émergence d'un cadre culturel qui a enserré l'opinion publique française depuis les premiers mois du conflit et ce, jusqu'à l'armistice. Les manières de représenter le conflit se sont cristallisées autour d'un nombre finalement assez limité d'images et de motifs, rapidement devenus autant de lieux communs (ceci est vrai dans le camp des va-t'en-guerre comme dans celui des pacifistes). Conséquemment, il était aisé d'avoir une idée assez juste de ce qui était apte à satisfaire les goûts du public le plus large. Ainsi, d'exploiter ces leitmotifs thématiques dans une œuvre poétique ne permettait pas uniquement d'authentifier un sentiment d'appartenance à la communauté nationale (ou à la communauté minoritaire des opposants à la guerre); comme le rappelle Christophe Prochasson, « produire une telle littérature était aussi parfois se donner

les chances de pouvoir continuer à vivre ou même de rencontrer le succès, voire de saisir l'occasion d'une reconnaissance extérieure¹⁷⁶. » En effet, il ne fait pas de doute que pour les innombrables versificateurs de 14-18, et plus particulièrement les amateurs, qui furent sans conteste les pourvoyeurs de poésies les plus zélés pendant le conflit, l'occasion était bonne pour tenter sa chance. D'autant que les politiques du milieu éditorial sont fortement libéralisées pour les circonstances : il suffit de consulter les œuvres publiées chez les plus grands éditeurs d'alors pour se convaincre qu'entre 14 et 18, l'écrivain n'est plus jugé en fonction de la qualité de sa réputation ou, pour le nouveau venu, en regard de ses aptitudes littéraires¹⁷⁷.

La grande vedette de toute cette production littéraire des années de guerre a sans conteste été le « témoin ». Étant donné la fascination qu'exerçait sur le public de 14-18 les « tableaux » de guerre, ces scènes du front qui permettaient aux civils non mobilisés de se représenter l'événement, qui d'autre que le combattant pour en témoigner fidèlement ? Le prestige ainsi conféré au témoin n'a pas échappé aux principaux intéressés, très tôt sensibilisés aux avantages dont ils pouvaient bénéficier grâce à leur statut. Le succès littéraire était l'un d'eux. La mise en texte de leur expérience au feu était non seulement fort en vogue à l'arrière, mais aussi une littérature dont les éditeurs étaient friands et qu'ils s'empressaient de publier. En France, « le concept d'écrivain combattant apparaît dans les premiers mois de la guerre » et cet engouement pour la littérature de

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 1191.

¹⁷⁷ Pour une analyse détaillée des mécaniques du milieu éditorial pendant la Grande Guerre, voir le chapitre intitulé « Le monde des lettres et les écrivains combattants », dans Nicolas Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre France, Allemagne 1914-1920, op. cit.*, p. 47-72.

témoignage a permis aux « écrivains et poètes combattants [d']affirme[r] leur position nouvelle dans le champ littéraire » :

Leur légitimité autorevendiquée à parler de la guerre provient plus de leur expérience au front que des qualités esthétiques de leurs écrits. Peu à peu, cette légitimité est également reconnue par les différentes instances du champ littéraire. Cette reconnaissance fait d'eux des autorités narratives¹⁷⁸.

Les écrivains combattants indiquent donc systématiquement à leurs lecteurs qu'ils sont « aux armées », qu'ils ont participé aux combats, qu'ils sont ou ont été une « voix dans la mêlée¹⁷⁹ ». Ce statut de témoin peut être affirmé grâce au titre d'une œuvre, comme c'est par exemple le cas chez Julien Vocance, auteur des *Cent visions de guerre qui furent composées au front, dans la boue des tranchées, où le poète perdit l'oeil gauche*¹⁸⁰. Cet exemple est exceptionnel : les poètes insistent en général avec plus de pondération pour que le titre de leur recueil indique clairement la provenance des vers qu'il renferme : *Dans le bruit des batailles* ; *Au bruit du canon, poésies et souvenirs de guerre* ; *Nous, de la guerre* ; *L'Assaut, épisode vécu de la Grande Guerre. Poème en vers* ; *Sous les ailes de la mort, poèmes du front, 1914-1917* ; *Poème d'un soir de guerre. L'Humble offrande, pièce en un acte, en vers*,¹⁸¹ etc. D'autres profitent du titre d'un poème :

¹⁷⁸ Nicolas Beaupré, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre des écrivains combattants de 1914 à 1918 (France, Allemagne) », *art. cit.*, p. 173.

¹⁷⁹ Louis Bertrand, *Une voix dans la mêlée : poèmes de la guerre*, Paris, la Grande revue, 1918, 157 p.

¹⁸⁰ Julien Vocance (Joseph Seguin), *Cent visions de guerre. Haïkus* © Reproduction interdite sans le consentement de Mme Geneviève Seguin Besson (la fille unique du poète).

¹⁸¹ Paul Barbier (Abbé), *Dans le bruit des batailles.*, G. Crès, 1918, 158 p. ; Léon Schneider, *Au bruit du canon, poésies et souvenirs de guerre*, Paris, le "Réveil chansonnier", 1916, 40 p. ; Henry-Jacques, *Nous, de la guerre*, poèmes, Paris, E. Fasquelle, 1918, 243 p. ; Jean Plaine (Abbé), *L'Assaut, épisode vécu de la Grande Guerre. Poème en vers*, Vannes, Lafolye frères, 1918, 4 p. ; Léon Reppelin, *Sous les ailes de la mort, poèmes du front, 1914-1917*, Montauban, impr. de Barrier, 1918, 216 p. ; André Rivoire, *Poème d'un soir de guerre. L'Humble offrande, pièce en un*

« Sonnet – Charbonné sur la porte de ma cagna¹⁸² »; la dédicace est aussi un espace paratextuel privilégié :

*À tous les combattants
de cette longue et terrible guerre,
et en particulier
à mes Camarades du 21^e Bataillon
de Chasseurs à pied,
je dédie ces Vers,
dont un grand nombre ont été écrits
dans les tranchées.*¹⁸³

Mais ce que cette dictature du témoignage a de paradoxal, du moins dans le champ poétique, est que le « Je – combattant » ne prend presque jamais la parole à titre individuel : les poètes au front versifient rarement « leur » guerre, ils poétisent « la » guerre qu’eux et leurs camarades ont sous les yeux. L’expression singulière du sujet lyrique s’efface le plus souvent derrière le pluriel du « on » ou du « nous » :

Terre aux maternelles entrailles,
Pour qui l’on meurt et qu’on défend,
En de frénétiques batailles,
Pied à pied, arpent par arpent¹⁸⁴

Vous ne comprenez pas qu’on s’amuse et qu’on blague;
Vous ne comprenez pas qu’on s’esclaffe d’un rien,
Vous vivez plein de morgue, et vous aimez la schlague
Nous sommes des Français, vous êtes des Germains¹⁸⁵.

acte, en vers, Paris, A. Lemerre, 1916, 33 p.

¹⁸² H. Bessand, *Poèmes de guerre et non Poèmes guerriers*, Paris, Éditions Georges Crès et C^{ie}, 1918, p. 52.

¹⁸³ Joseph Cahn, *Vers de terre, de terre de France. Poèmes*, propriété de l’auteur. Droits de tous genres absolument réservés, Imp. F. Deshayes, 83, rue de la Santé, Paris, sans date, 23 p.

¹⁸⁴ Paul Marescot, « Les tranchées », dans *Le Diable au Cor*, n° 26, 14 mai 1916, cité par Jean-Pierre Turbergue, *1914-1918 – Les Journaux de tranchées. La Grande Guerre écrite par les poilus*, op. cit., p. 38.

¹⁸⁵ Pierre de Lutèce, « Ce qu’ils n’ont pas », dans *Marmita revue hebdomadaire, anecdotique, humoristique, fantaisiste* du 26^e

George L. Moose a montré que « l'expérience communautaire était peut-être l'élément le plus séducteur du mythe de la guerre, celui qui aidait les hommes à affronter la mort¹⁸⁶. » Tous les spécialistes des pratiques sociales et des mœurs militaires de 14-18 s'entendent pour affirmer qu'aux yeux des combattants au feu « l'esprit de corps donne la force; [...] les camarades sauvent l'homme en guerre de la solitude déprimante et mortelle. Les camarades créent une exigence morale individuelle mise au service de la communauté¹⁸⁷ ». La guerre est vécue collectivement, et ce n'est pas en leur nom propre que les poètes prennent la plume, mais au nom du groupe de soldats auquel ils appartiennent ou, plus globalement, au nom de la communauté nationale. Il arrive aussi que le « nous » de la soldatesque soit ramené à un « il » individualisé. Pour ce poète-soldat versifiant dans le journal de tranchée *Le Ver luisant*, c'est l'emploi de la troisième personne du singulier qui permet de dire la mort au champ d'honneur :

La charge étend sa vague effarante et splendide.
Lui, qui courait devant, s'est immobilisé,
Surpris que son élan se soit paralysé.
Il s'étend sur le sol, soudain l'âme timide¹⁸⁸.

Le recours au « il » apparaît ici comme une manière de mettre à distance une réalité éprouvante, contre laquelle l'auteur de ce poème sait qu'il ne peut se prémunir. Il arrive toutefois au poète combattant de prendre la parole au « je », mais comme cette strophe en témoigne, le « nous » n'est malgré tout jamais loin :

Je m'accuse d'avoir tué

¹⁸⁶ George L. Moose, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999, p. 78.

¹⁸⁷ Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 2003, p. 137.

¹⁸⁸ Francis Salabert, « Un blessé, en Champagne, 1917 », dans *Le Ver luisant*, cité par Jean-Pierre Turbergue, *1914-1918 – Les Journaux de tranchées. La Grande Guerre écrite par les poilus*, op. cit., p. 102.

D'avoir laissé tuer mes frères
La guerre –
Nous n'aurions pas dû l'accepter¹⁸⁹.

Le plus souvent, quand le « je » fait son entrée dans la poésie de 14-18, il est explicitement mentionné que le sujet lyrique prenant la parole ne fait pas partie de la communauté combattante. Un « Je », qu'il soit patriote ou pacifiste, s'adresse avec déférence à un « Vous » ou à un « Tu » portant les armes :

Gravement, chaque jour, j'aurais voulu cueillir
sur le laurier sacré, que l'aube renouvelle,
Pour la tendre vers vous, quelque branche plus belle,
Guerriers, dont nos espoirs peuvent s'enorgueillir¹⁹⁰.

Je veux qu'un nouvel amour pour la terre obscure soit écrit,
Que la grandeur de vos efforts sanglants soit écrite,
Et que rien – même mon cri pur – ne contrarie
Le majestueux accomplissement de votre destin¹⁹¹

C'est à cette condition que la parole particulière peut être entendue : le civil, qui peut faire l'économie du pluriel, pour qui les marques textuelles témoignant de l'esprit de corps ne sont pas indispensables, peut dire « Je »; mais ce sera pour exprimer ses hommages aux combattants.

Dire « je » en poésie entre 1914 et 1918 et doter sa pratique d'écriture de marques attestant une forte singularité était problématique. Même dans les récits et les romans de témoignage, lesquels sont pour la plupart écrits et narrés à la première personne,

le narrateur se fait dans la plupart des romans très discret en tant que personnage dans l'action qu'il raconte et à laquelle il participe. Il ne s'agit pas pour lui de « se » raconter mais de raconter les

¹⁸⁹ Paul Lantelme, « Le Remords », cité dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 325.

¹⁹⁰ Eugène Foncrais, « Renonciation », dans *Les Phares*, op. cit., p. 26.

¹⁹¹ Pierre Jean Jouve, « Pendant ce temps », dans *Vous êtes des hommes*, op. cit., p. 15.

autres, les hommes à ses côtés – ou en face – et le « nous » domine le « je »¹⁹².

Toutefois, certains poètes ont délibérément choisi de recourir à l'emploi d'un « je » individuant dans leurs vers de guerre. C'est le cas chez tous les poètes dont les œuvres seront étudiées dans les chapitres qui suivent. D'une certaine manière, ces sujets lyriques se présentent comme autant de « témoins » puisque chacun à leur façon, Cocteau, Drieu La Rochelle, Eluard et Apollinaire ont souhaité authentifier par les moyens du poème la relation unissant le sujet lyrique combattant et leur personne propre. Ce que « R. Dulong a appelé *l'attestation biographique* [n'est-il pas] le premier critère permettant de retenir le texte comme témoignage¹⁹³ » ? Mais cet « acte de présence », grâce auquel les poètes se déclarent les sujets de leurs textes, n'est pas formulé à des seules fins de témoignage : au contraire, l'« attestation biographique » n'est jamais directe mais bien toujours détournée, effectuée par le truchement d'artifices langagiers et de jeux de signifiants. De sorte que ce processus d'autoreprésentation de soi est davantage signifiant sur le plan poétique que sur celui du « réel biographique ».

Comme l'écrit Claude Debon au sujet des poèmes de guerre d'Apollinaire :

[les] éléments d'information pure ne sont jamais donnés pour eux-mêmes. Ils sont toujours intégrés à un discours « poétique » : non seulement mis en forme poétiquement, et souvent avec ironie, ou au moins distance, mais aussi visant autre chose que le simple témoignage historique¹⁹⁴.

¹⁹² Micheline Kessler-Claudet, *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, Nathan, 1998, p. 15.

¹⁹³ Karine Trevisan, « Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage », dans Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 50.

¹⁹⁴ Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, *op.cit.*, p. 89.

Ces remarques pourraient être appliquées aux œuvres poétiques de tous les autres poètes à l'étude. Dans leurs poésies, la guerre cesse d'être une topique collective et est en passe de devenir individuelle. L'événement est passé au tamis d'une esthétique originale qui le singularise et qui est, de ce fait, elle-même singularisée.

Chapitre 2 – Des poètes dans la tourmente

Avant-propos (Cendrars)

Le 29 juillet 1914, Blaise Cendrars lance et signe avec l'écrivain italien Ricciotto Canudo « un *Appel* aux étrangers résidant en France les invitant à s'engager volontairement avec eux dans l'armée française¹⁹⁵. » Enrôlé dans la Légion étrangère, Cendrars combat sur divers fronts (Somme, Champagne) et le 28 septembre 1915 survient l'accident qui fera de lui le poète à *La main coupée* : « grièvement blessé devant la ferme Navarin, au cours de la grande offensive de Champagne¹⁹⁶ », Cendrars doit se faire amputer le bras droit, son bras d'écrivain. Une fois sa convalescence terminée, l'écrivain (naturalisé Français) renoue avec les milieux littéraires et artistiques parisiens et, de la main gauche, reprend une plume qu'il n'avait plus touchée depuis son enrôlement. Tout au long de la période de son engagement actif (du 1^{er} août 1914 au 28 septembre 1915), Cendrars garde le silence. En 1952, au cours d'un entretien, il justifie ce mutisme, non sans amertume en ces mots : « on est combattant ou l'on est écrivain. Quand on écrit, on ne combat pas à coups de fusil et quand on tire des coups de fusil, on n'écrit pas, on écrit après. On aurait mieux fait d'écrire avant et d'empêcher tout ça¹⁹⁷. »

Le poète de « La guerre au Luxembourg » a beau dire que nul ne saurait manier simultanément l'arc et la lyre, il n'empêche qu'il s'est malgré tout consacré au moins une fois à la poésie aux premières lignes. Cela se produisit en

¹⁹⁵ Claude Leroy, « Chronologie » dans Blaise Cendrars, *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël, 2005, p. 406.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Blaise Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...*, cité dans *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, *op. cit.*, p. 368.

effet au courant du mois d'« Octobre 1914 », date qui figure au bas d'une suite de trois courts poèmes rassemblés sous le titre « Shrapnells ». Dans les faits, ces trois poèmes « sont les seuls textes de Cendrars à témoigner qu'il a écrit pendant son engagement¹⁹⁸ » mais poétiquement parlant, ces trois textes témoignent surtout du fait que Cendrars a moins cherché à rapporter une expérience « authentique » de la guerre qu'à livrer à la recherche esthétique et langagière un événement jugé exceptionnel. Son objectif est manifestement de faire du poème un lieu sémantique complexe qui tienne compte d'un événement dont la saisie ne va pas de soi.

Le deuxième de ces trois textes poétiques, qui retiendra ici notre attention, commence ainsi :

Je t'ai rogné les ailes, ô mon front explosible
Et tu ne veux pas du képi¹⁹⁹

L'alexandrin liminaire mobilise deux leitmotifs de l'héritage romantique désignant l'inspiration et le génie poétiques et il les projette dans un univers guerrier où ils s'abîment. Le « front » du poète n'est plus, comme chez Hugo, le siège d'une pensée poétique « éclairante », mais « explosible », menacé de destruction par la mitraille. De même, le topos du poète ailé n'est plus opératoire ici. Dans « Le Poète mourant », Lamartine écrivait que

Le poète est semblable aux oiseaux de passage
Qui ne bâtissent point leurs nids sur le rivage,
Qui ne se posent point sur les rameaux des bois ;
Nonchalamment bercés sur le courant de l'onde,
Ils passent en chantant loin des abords ; et le monde
Ne connaît rien d'eux que leur voix²⁰⁰.

¹⁹⁸ Claude Leroy, « Notices et notes » dans Blaise Cendrars, *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, op. cit., p. 368.

¹⁹⁹ Blaise Cendrars, « Shrapnells », dans *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, op. cit., p. 95.

Déjà, chez Baudelaire, le rêve du vol lamartinien avait été fortement malmené par l'image de l'« Albatros » qui, avec ses « ailes de géant [qui] l'empêchent de marcher », filait dans le ciel atroce de la modernité. Cendrars achève définitivement l'oiseau : contrairement au « prince des nuées » des *Fleurs du mal*, qui, « [e]xilé sur le sol au milieu des huées » est victime d'une société incapable de saisir la portée de son génie, le poète de « Shrapnells » s'est lui-même « rogné les ailes » : c'est lui qui a posé le « képi » sur son front, l'empêchant ainsi de rayonner. Cette pièce de l'uniforme symbolise la subordination à laquelle s'est astreint le poète de son propre gré. Mais en affirmant que son « front » ne « veu[t] pas du képi », le poète ne dit-il pas aussi que son chant de guerre n'épousera pas les rythmes de la musique militaire ? La suite du poème va en ce sens :

Sur la route nationale 400 mille pieds battent des étincelles aux cliquetis des gamelles²⁰¹

Les « 400 mille pieds » des soldats ne « battent » pas la mesure, comme on pourrait s'y attendre, mais « des étincelles aux cliquetis des gamelles ». Tous les signes de régularité et de rythme, qui servent habituellement à représenter une armée en marche, sont remplacés par d'autres, qui évoquent le hasard et l'irrégularité. On imagine les godillots cloutés des fantassins faisant jaillir des flammèches au contact de la route et les bruits de ferraille indistincts des innombrables « gamelles » qui tintent. Par un habile renversement, le mélange confus des sons et la dissonance des soldats en marche sur « la route nationale »

²⁰⁰ Alphonse de Lamartine, « Le Poète mourant », dans *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, p. 165-166.

²⁰¹ Blaise Cendrars, « Shrapnells », dans *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, op. cit., p. 95.

résonne en un vers harmonieux. Dans le brouhaha de la guerre, la poésie garde encore ses droits. Le poète est lui-même en marche dans cette colonne :

Je pense
Je passe
Cynique et bête
Puant bélier²⁰²

Bien que la guerre lui ait « rogné les ailes », il « pense » tandis qu’il « passe ». Penser et passer sont des actes indissociables, le second de ces verbes renvoyant à la marche mais aussi directement à la mort. Ces deux activités, menées simultanément, font du poète quelqu’un de « [c]ynique et bête ». Le cynisme est une attitude philosophique sérieuse, que des hommes comme Antisthène, Diogène, Cratès et Hipparchia cultivaient dès le IV^e siècle avant l’ère chrétienne.

Le cynique est un individu

dégagé d’un monde illusoire préoccupé par de futiles activités – la politique, le commerce, la guerre, l’agriculture, la paternité, le mariage –, [il] construit une attitude esthétique quant au monde : il se fait spectateur dégagé et souriant, avec la morgue de celui qui sait à quoi il a échappé quand il voit les autres s’enfermer avec insistance²⁰³.

Cynique, le poète qui prend la parole dans « Shrapnells » l’est d’abord parce qu’il adopte le point de vue de la poésie pour observer le monde, y compris le monde tragique de la guerre. Mais il l’est aussi parce que son poème prend davantage acte des affres de la création poétique en temps et lieu de guerre que du drame d’où il tire son origine. La guerre, dit le poète, lui a coupé le souffle, mais le texte offre un paradoxe : la suspension de l’inspiration est dite dans une pièce savamment mise au point. Le mot « bête », par exemple, installe un pont

²⁰² *Idem.*

²⁰³ Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio/essais », 1990, p. 58.

sémantique entre « pense », auquel il s'oppose, et « bélier », qu'il devance. Le son « p » de « pense » et « passe » revient dans « puant », et donne aussi un peu dans les « b » de « bête » et « bélier ».

Mais il n'empêche qu'il s'est « enferré », qu'il a posé le « képi » sur sa tête et qu'en compagnie de milliers d'hommes enrégimentés, il « passe » comme une « bête ». D'où cette ultime représentation du locuteur en « Puant bélier », qui rappelle *in fine* son statut paradoxal : il est une odieuse machine de guerre, un soldat en marche vers l'ennemi, mais aussi un poète honteux au « front » non plus « ailé » mais cornu, réduit à chanter à rabais cette contradiction de l'enrôlé volontaire qui marche au pas mais qui ne peut se résoudre à emboucher le clairon. Un tel portrait du poète en « puant bélier » n'est pas anodin dans le contexte guerrier de 1914-1918, où l'ennemi est fréquemment animalisé et considéré comme une bête puante. La réappropriation détournée de ce leitmotiv de la culture de guerre française est parlante : ne dit-elle pas que le poète s'étant lui-même enrôlé est son propre ennemi ? Et hors du terrain poétique, est-ce que le combattant qui se désigne comme un animal malodorant ne dit pas que tout soldat, quelle que soit sa patrie, « pue » ?

Ainsi exposée à l'image fascinante du combattant, la figure du poète est déconstruite et réinventée par Cendrars. Le poète-soldat de « Shrapnells » renvoie à un sujet d'énonciation fictif, à une *persona* construite en texte par l'entremise d'adjonctions cumulatives d'indices et de signes. Celui qui passe, les ailes rognées par la guerre, est un soldat de papier qui s'inscrit dans le sillage d'une tradition littéraire (le romantisme) de laquelle il procède (présence d'un sujet lyrique

singulier, écriture pathétique où domine le thème de la perte) mais par rapport à laquelle il prend aussi ses distances (la voix est contrariée, le « Je » n'est plus compris « comme capacité de chant et d'enchantement, comme puissance mélodique et mélodieuse », mais comme « sujet du doute, de l'ironie et de la distance²⁰⁴. ») D'autres indices autorisent toutefois un rapprochement entre le locuteur de ce poème et le poète Blaise Cendrars. Les signes grâce auxquels le sujet d'énonciation poétique est situé et décrit sont ceux-là mêmes qui permettent à ce texte d'acquérir une portée autobiographique. La pièce est datée « Octobre 1914 ». Cette précision chronologique, indépendante du poème à proprement parler, permet de situer le moment de son écriture dans le temps et soumet l'énoncé poétique au biographique : il est avéré qu'en octobre 1914 Cendrars portait le képi et qu'il marchait au pas en compagnie de ses camarades de la Légion étrangère²⁰⁵. Il a aussi été démontré que le poème fait allusion à l'enrôlement volontaire du poète-bélier et nous avons vu que l'auteur de « Shrapnells » s'est publiquement porté volontaire pour combattre dès avant que la guerre soit officiellement déclarée.

Dans « Shrapnells », Cendrars présente une figure très ambivalente de poète-soldat, imaginée à partir d'éléments autobiographiques et fictionnels qui s'entrecroisent de façon complexe et troublante. Mais s'il y a rapprochement entre le « Je » mis en texte et la personne de l'auteur, il n'est que soufflé. Le poème vise avant tout à brouiller l'identité du sujet d'énonciation, à le soumettre à des

²⁰⁴ Dominique Rabaté, « Interruptions – du sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 40.

²⁰⁵ Il est « nommé légionnaire de 1^{ère} classe par le colonel [de son régiment] le 15 septembre 1914 ». Jean Bastier, « Blaise Cendrars légionnaire (1914-1914) », dans Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 37.

dérèglements sémantiques qui rendent une lecture purement biographisante très hasardeuse.

De telles figures atypiques de poète-soldat ont aussi été élaborées dans les œuvres poétiques de Cocteau, d'Apollinaire, de Drieu La Rochelle et d'Éluard. Ces quatre auteurs ont tous veillé, selon des procédés et des thèmes qui leur sont propres, à représenter des poètes qui, comme eux, furent jetés dans la guerre et forcés de s'accoutumer tant bien que mal à ce nouvel environnement chaotique et menaçant. Les secousses du conflit les ébranleront tous mais les chocs provoqués s'expriment différemment d'un recueil à l'autre. De la même manière que Cendrars, tous quatre ont aussi cherché à troubler l'identité du sujet d'énonciation poétique en lui prêtant des traits empruntés à leur propre biographie. Cette autoréférentialité « dynamique », où la référence autobiographique subit toujours la pression de la fiction, appelle une remarque au sujet de l'histoire de la poésie du début du XX^e siècle.

Le poète inscrivant son œuvre dans le sillage de la modernité à la veille de la Grande Guerre hérite d'une tradition qui tend vers ce que Mallarmé appelle la « disparition élocutoire du poète ». Dans le domaine français, Baudelaire a été le premier à métamorphoser de fond en comble la figure traditionnelle du sujet lyrique. Ce qui distingue le plus nettement le « Je » baudelairien de celui de ses devanciers est ce qu'Hugo Friedrich a nommé sa « dépersonnalisation ». Dans *Les Fleurs du mal*,

aucun [des] poèmes ne s'éclaire dans sa thématique par la biographie de l'auteur. Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens

que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné comme le voulaient les romantiques, et cela à la différence de la poésie des siècles passés²⁰⁶.

Cette recherche d'une poésie écrite à la première personne mais qui ne conduirait pas nécessairement à une expression individuelle sera poursuivie par les héritiers de Baudelaire, qui insisteront encore davantage sur l'importance de ce clivage.

Qu'on songe à

la recherche rimbaldienne d'une poésie « objective » dans laquelle « Je est un autre », [au] constat ducassien que la « poésie personnelle » a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes » et qu'il est temps de reprendre « le fil indestructible de la poésie impersonnelle » et, surtout, [à] l'exigence mallarméenne d'une « disparition élocutoire du poète » jusqu'à la « mort »²⁰⁷.

Toutes ces explorations poétiques qui vont dans le sens d'une dislocation du « Je » lyrique font en sorte que, pour la poésie moderne, on « pens[e] [souvent] réglée la question du sujet dans l'écriture depuis Rimbaud et Mallarmé », d'autant qu'à travers « les mouvements poétiques de l'entre-deux-guerres, et notamment celui de la "révolution surréaliste", c'est bien un autre sujet qui s'inscrit dans le texte poétique, multiple et impersonnalisé²⁰⁸. »

Or, on s'est peu avisé du fait que l'irruption de la Grande Guerre a considérablement modifié de telles perspectives esthétiques. La période 1914-1918 ne se laisse pas réduire aisément à ce schéma explicatif : tout au long du conflit, le refus de soumettre l'énoncé poétique au fait vécu et à la biographie ne

²⁰⁶ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le livre de poche, coll. « Références », 1999, p. 45.

²⁰⁷ Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 45.

²⁰⁸ Anne Mairesse, « Nouveau lyrisme et autobiographie », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 433.

s'exprime plus avec autant de rigueur chez les poètes combattants qui étaient pourtant familiarisés avec les innovations poétiques rimbaldiennes et mallarméennes. Dans leurs œuvres, le sujet poétique s'incarne dans la figure du poète-soldat. Sous la pression des circonstances bouleversantes de la guerre, il semblerait que d'opérer un retour sur soi-même ait constitué pour les poètes plongés dans le chaos du conflit une manière de préserver une part de subjectivité au milieu du drame collectif. Mais les allusions que les poètes font à eux-mêmes dans leurs textes ne jouent pas un rôle exclusivement cathartique²⁰⁹. Elles ont d'abord et avant tout une fonction poétique, et celle-ci ne consiste pas à faire du poème une authentique autobiographie en vers. Ce serait plutôt le contraire : l'inscription de références qui renvoient à la personne de l'auteur est toujours effectuée de manière à ce que le biographique ne vienne pas miner, mais plutôt dynamiser le potentiel métaphorique du texte. Chez Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard, la voix poétique est toujours, pour une part, intime et autobiographique. Mais le « Je » qui s'en porte garant renvoie à un

sujet autobiographique « fictionnalisé », ou du moins en voie de fictionnalisation – et, réciproquement, [à] un sujet fictif réinscrit dans la réalité empirique, selon un mouvement pendulaire qui rend compte de l'ambivalence²¹⁰.

²⁰⁹ Écrire pour « résister à l'horreur et, surtout, [pour] laisser une trace de soi, pour soi et pour les autres, dans une guerre qui, littéralement, effaçait les hommes de la surface de la terre » (Nicolas Beaupré, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre des écrivains combattants de 1914 à 1918 (France Allemagne) », dans Anne Duménil, Nicolas Beaupré, Christian Ingaro, *1914-1945 L'ère de la guerre. Violence, mobilisations, deuil. Tome I 1914-1918*, Paris, Agnès Viénot, 2004, p. 169).

²¹⁰ Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 55-56.

Dans un article intitulé « Identité du discours et transgression lyrique », le critique Karlheinz Stierle écrit à propos du sujet lyrique

[qu']il est de peu d'intérêt de savoir si [la] configuration [du sujet lyrique dans le poème] tire son origine d'une donnée autobiographique, quelle qu'elle soit, ou d'une constellation fictionnelle. L'« authenticité » du sujet lyrique réside dans la possibilité articulée d'une identité problématique du sujet, reflétée dans l'identité problématique du discours²¹¹.

Dans le corpus que nous analysons, les sujets lyriques se présentent comme des instances complexes, figurées dans des discours eux-mêmes polysémiques. Il nous a toutefois semblé que de demeurer totalement indifférent à la « donnée biographique », comme le réclame Stierle, nous aurait conduit à minimiser la portée sémantique des poèmes étudiés. La richesse de la « configuration du sujet », chez Apollinaire, Éluard, Drieu La Rochelle et Cocteau, tient justement au fait qu'elle repose sur du biographique sans cesse remanié, sujet à de la déformation. C'est la raison pour laquelle nous référerons souvent dans les pages qui suivent aux travaux portant sur l'énonciation lyrique de Dominique Combe. Selon lui, « [d]ans le poème lyrique, le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure " réelle ", historique, biographique, du poète en tant que personne, et à une figure entièrement construite, fictive. » Cette perspective critique, qui nous apparaît particulièrement opératoire, cherche à démontrer que la mise en poème du sujet lyrique « vise à la fois l'imaginaire pur et le réel ».

²¹¹ Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », dans *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 425 et 436.

1. Éluard : *Le Devoir* de faire la guerre

Les pages qui suivent seront consacrées au premier recueil de guerre d'Éluard : *Le Devoir* (1916). On n'étudie plus de manière indépendante ce recueil de vers du fait que tous les poèmes qui y sont rassemblés ont été réédités, par les soins d'Éluard, dans *Le Devoir et l'Inquiétude*. Quelques mois après avoir fait paraître *Le Devoir*, en août 1916, Éluard est muté, à sa demande, au 95^e Régiment d'infanterie. Son séjour au front, d'une durée de trois mois, sera écourté pour cause de bronchite aiguë. Aussitôt éloigné de la tourmente, il est d'abord hospitalisé puis employé à la comptabilité des farines dans un bureau militaire de Lyon. Cette nouvelle affectation aux services auxiliaires lyonnais, véritable poste d'embusqué qui lui laisse beaucoup de temps libre, sera l'occasion pour Éluard de veiller à l'édition d'un nouveau recueil, car le poète du *Devoir* est revenu du front avec de nouveaux vers dans sa musette. Le 24 mai 1917, il écrit à Gonon, son ami et éditeur : « Je veux aussi faire paraître ma plaquette : *Le Devoir* – augmentée et devenue : *Le Devoir et l'Inquiétude* » (84, p. 149-150). Les 206 exemplaires de ce recueil de vers, où les poésies du *Devoir* sont intégralement republiées, seront édités à compte d'auteur par les soins de Gonon et paraîtront à Paris en juillet 1917.

Voilà pourquoi on ne s'intéresse plus au *Devoir*. Mais il n'empêche que dans ce second recueil, Éluard n'opte pas pour une présentation strictement chronologique, qui aurait consisté à placer tous les poèmes du *Devoir* devant les

nouveaux venus, mais choisit l'entremêlement²¹². Non seulement il y a imbrication de vers anciens et de vers nouveaux, mais en plus, les poèmes précédemment publiés dans *Le Devoir* sont réimprimés dans un ordre différent²¹³. Tous ces remaniements font en sorte que la composition originale du *Devoir* a été perdue de vue et nous verrons qu'elle est tout particulièrement signifiante.

La lecture des différents travaux consacrés à l'œuvre poétique d'Éluard met en évidence que les textes d'avant la période dadaïste du poète, qui s'ouvre avec le recueil *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux* (1920), sont peu considérés. Tout se passe comme si, aux yeux des commentateurs, l'œuvre d'Éluard trouvait ses origines à partir du moment où elle s'inscrit pour la première fois explicitement dans la mouvance d'une avant-garde instituée²¹⁴. Les recueils antérieurs aux années 1920 sont les suivants : *Premiers poèmes* (1913) et *Dialogues des inutiles* (1914), signés, « conformément » à

²¹² L'ordre de distribution des poèmes dans *Le Devoir et l'Inquiétude* est le suivant, les poèmes datés de 1916 étant signalés par le sigle (I) et ceux ayant été rédigés en 1917 par le sigle (II) : I-II-I-II-I-I-I-I-I-II-I-I-II-II-II-II-II-II-I.

²¹³ Dans *Le Devoir et l'inquiétude*, les dix poèmes du *Devoir* sont reproduits dans l'ordre suivant : 1, 2, 5, 6, 7, 8, 4, 3, 9, 10

²¹⁴ Cet état des lieux critique rappelle le fait que la poésie n'est vraiment considérée que lorsqu'elle s'inscrit dans le schéma explicatif de l'histoire littéraire, selon lequel la poésie s'institue en un langage à part, coupé de toute fonction communicationnelle et s'adressant de plus en plus aux pairs, selon une autonomisation de la littérature que relaie et confirme l'avant-garde dadaïste et, peu après elle, le surréalisme. C'est pourquoi la poésie pré-dadaïste d'Éluard, si peu détachable des circonstances, si ancrée dans le grand dialogue national de la guerre, n'a qu'une valeur négligeable aux yeux des critiques et des historiens de la poésie. Reste pourtant que l'étude des poésies éluardiennes écrites entre 1914 et 1918 permet de voir comment un poète féru de modernité tente de concilier les exigences propres à la poésie et le poids des événements. Sur la poésie d'Éluard publiée antérieurement à 1920, voir les articles suivants : Brian Gill, « Textes dadaïstes de Paul Eluard », dans *Studi Francesi*, vol. 31, n° 2, 1987, p. 231-240 ; Gilles La Montagne, « Eluard : la cinquième roue du carrosse Dada », dans *Si Que*, vol. 4, 1979, p. 157-68 ; Andras Vajda, « Dada dans la poésie d'Eluard », dans *Europe Revue littéraire mensuelle*, vol. 525, 1973, p. 231-42.

l'état-civil, Paul-Eugène Grindel²¹⁵. Ensuite, le poète mobilisé de 14-18 publie ses recueils de guerre, qui paraissent au rythme d'un par année à partir de 1916 : ce sont *Le Devoir* (1916), *Le Devoir et l'inquiétude* suivi de *Le Rire d'un autre* (1917) et les *Poèmes pour la paix* (1918). Ces trois recueils se distinguent toutefois des précédents puisqu'ils seront tous signés sous le pseudonyme Paul Éluard²¹⁶.

Toutes ces poésies pré-dadaïstes sont généralement cataloguées sous l'étiquette d'« œuvres de jeunesse ». Sous la plume de certains critiques, l'emploi de l'adjectif « jeunesse » n'est pas seulement une référence à l'âge du poète, né en 1895 : il désigne aussi le manque de maturité intellectuelle et poétique d'un jeune auteur qui ne serait pas encore en pleine possession de ses moyens. C'est par exemple le cas lorsque Nicole Boulestreau écrit qu'« [i]l n'y a pas, à proprement parler, de réflexion poétique dans les poèmes de guerre²¹⁷ » d'Éluard. Les pages qui suivent démontreront le contraire. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut d'abord rappeler que la désignation « œuvres de jeunesse », pour parler des recueils publiés entre 1913 et 1918, apparaît plus au moins juste en regard de la pratique éluardienne du pseudonymat. C'est « aux armées », au moment de publier *Le Devoir* en 1916, que le poète signe pour la première fois un recueil de vers du nom de Paul Éluard. Ce pseudonyme, qui ne sera jamais renié par la suite, consacre une identité poétique²¹⁸. Il serait alors compréhensible que les *Premiers*

²¹⁵ Le poète est né Eugène-Émile-Paul Grindel.

²¹⁶ Le poète substitue ainsi à son nom de famille celui de sa grand-mère maternelle.

²¹⁷ Nicole Boulestreau, *La poésie de Paul Éluard. La rupture et le partage, 1913-1936*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 25. Les « poèmes de guerre » auxquels renvoie la critique sont ceux écrits par Éluard entre 1914 et 1918, et non ceux rédigés pendant la Seconde Guerre mondiale.

²¹⁸ L'emploi de divers pseudonymes (Maurice Hervant, Jean du Haut, Jacques de Ricaumont, Denis Donne) par Éluard durant la Seconde Guerre mondiale est moins un jeu auctorial qu'une

poèmes et les *Dialogues des inutiles*, toujours signés Grindel, soient « marginalisés » sous la désignation « œuvres de jeunesse » par la critique – d’autant que ces livres de vers, « à l’exception de quelques exemplaires, [seront] mis au pilon par l’auteur²¹⁹ » lui-même. Toutefois, l’ensemble des recueils de guerre qui suivent, que le poète n’a jamais reniés et qui sont tous signés Paul Éluard, doivent être considérés comme autant de parties formant un ensemble poétique indivis, une « œuvre » à part entière, quels qu’aient été l’âge et l’adresse du poète au moment de sa fondation²²⁰.

Lucien Scheler s’est interrogé au sujet de la pratique éluardienne du pseudonymat et en a conclu que

dès l’instant où Paul Eugène Grindel approche d’une manière personnelle de dire, non seulement il éprouve du détachement à l’égard de ses premières œuvres, mais il désire farder son visage, prendre une identité autre afin de rejoindre, irréprochable, ceux qu’il se propose d’égaliser²²¹.

Le préfacier ne précise pas qui sont « ceux [qu’Éluard] se propose d’égaliser » et demeure vague quant aux raisons ayant déterminé Grindel à faire l’usage d’un pseudonyme. La supposition d’une « manière personnelle », que le poète faisant preuve d’humilité aurait tâché de dissimuler, paraît assez peu convaincante. Nous verrons que le pseudonyme « Paul Éluard » se serait plutôt imposé au poète en regard des circonstances de la guerre.

pratique dictée par les circonstances. Quelque temps après la Libération, le poète reprendra pour ne plus s’en défaire son nom de plume habituel.

²¹⁹ Lucien Scheler, « Chronologie », dans Paul Éluard, *Œuvres complètes I*, préface et chronologie de Lucien Scheler; textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. LX.

²²⁰ Albert Mingelgrün ne tient pas compte du fait que les recueils de guerre sont signés Paul Éluard et c’est à tort qu’il titre la première partie de son ouvrage : « Éluard avant Éluard : l’œuvre de Paul-Eugène Grindel [...] (1908-1919) ». Voir son *Essai sur l’évolution esthétique de Paul Éluard : peinture et langage*, Lausanne, l’Age d’homme, 1977, 285 p.

²²¹ Lucien Scheler, « Préface », dans Paul Éluard, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. XX.

A) Authentifier la voix

Le Devoir s'ouvre sur un poème non titré mais dédié de la manière suivante :

À Fernand Fontaine, cl. 1916,
tué le 20 juin 1915²²². (D, 29)

Fernand Fontaine était un ami et condisciple de classe qu'Éluard fréquentait avant la guerre. Il s'agit d'un dédicataire privé et cette adresse à une connaissance personnelle – et non à une personnalité ou à un auteur connu, dont le nom cité à l'orée du texte aurait permis d'afficher une filiation intellectuelle d'ordre public – place d'entrée de jeu la dédicace sur le terrain de l'intimité. Paul Éluard, auteur du *Devoir*, souligne que la guerre a mis fin à une amitié qui lui était chère et le poème placé immédiatement sous cette dédicace insiste pour que soient à nouveau reconnus le dédicateur et le dédicataire :

Il y a tant de choses,
Il faudrait faire attention !
Vous êtes bien blâmables !
Les sauvages disaient cela.
Tu ne leur pardonnais pas
Quand nous étions ensemble. (D, 29)

²²² Dans ses annotations aux *Lettres de jeunesse* d'Éluard, Robert D. Valette commente le passage suivant de la correspondance de guerre du poète, qui écrit à sa mère : « J'écris un peu. J'ai fait un poème pour Fontaine et d'autres petits. » (*Lettres de jeunesse*, Paris, Seghers, 1962, p. 101). Valette ajoute : « Il s'agit sans doute du premier poème de "Le Devoir et l'inquiétude", qui est ainsi titré : À Fernand Fontaine, cl. 1916, tué le 20 juin 1915. » (*Ibid*). Cette note appelle quelques commentaires. D'abord, cette dédicace est placée en tête du premier poème du *Devoir*, publié en 1916, et il conservera cette place liminaire lorsqu'il sera réédité dans le second recueil de guerre d'Éluard, *Le Devoir et l'Inquiétude*, publié en 1917. Ensuite, cette dédicace n'est pas un titre : les poèmes titrés du *Devoir* et du *Devoir et l'Inquiétude* sont aisément repérables : les titres y figurent en lettres majuscules et sont centrés – tandis que la dédicace à Fontaine est écrite en lettres minuscules et justifiée à droite. Cette précision typographique conduit à une troisième et dernière remarque : cette dédicace est mal citée par Valette, qui la reproduit comme s'il s'agissait d'une phrase en prose ; Éluard a écrit : « À Fernand Fontaine, cl. 1916. / tué le 20 juin 1915. » Il s'agit d'un distique d'hexasyllabes et nous verrons que ce n'est pas un hasard si les dates « 1916 » et « 1915 » sont ainsi parfaitement superposées.

Cette strophe évoque un souvenir, un temps révolu où s’opposaient un groupe de gens que le locuteur désigne comme les « sauvages » et un « Vous » collectif, jugé « blâmable » par les premiers. Si l’enjeu de la querelle n’est pas indiqué et que le poème ne précise pas l’identité des « sauvages » en question, tout indique que les pronoms « Tu » et « Nous », tous deux suivis de verbes conjugués à l’imparfait de manière à exprimer le passé, désignent respectivement Fernand Fontaine, dont la dédicace vient tout juste de nous apprendre la mort, et le duo que formaient naguère le poète et son ami désormais disparu. Ce lien tissé entre la donnée paratextuelle et le texte poétique est important : il donne à lire que le poète qui se rappelle et qui énonce est celui-là même qui se trouve à la source de l’énoncé. Éluard s’annonce comme l’auteur et le sujet de ce poème et il ne cherche d’aucune manière à brouiller cette piste autoréférentielle qu’il met de l’avant.

Pour mieux illustrer notre propos, isolons par exemple ces vers d’Apollinaire, extraits du poème « La petite auto » :

Le 31 du mois d’Août 1914
Je partis de Deauville un peu avant minuit
Dans la petite auto de Rouveyre (C, 67)

Ici aussi, la poésie est éminemment référentielle : le poète inscrit son chant dans l’Histoire (« Août 1914 »), il donne des indications chronologiques (« Le 31 » ; « un peu avant minuit ») de même que des précisions géographiques (« Deauville »). Est aussi convoquée une tierce personne, « Rouveyre », qui est le nom d’un des amis personnels d’Apollinaire. Mais le Moi empirique, que le « Je » mis en texte dans ce poème paraît désigner sans détour, est bientôt soumis à d’importants dérèglements. Plus bas, le poète écrit : « Je m’en allais portant en

moi toutes ces armées qui se battaient / Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient »; et « en lui » aussi les « forêts », les « villages », les « Océans profonds où remuaient les monstres », les « êtres neufs pleins de dextérité » (C, 68). Ces vers appelleraient un très long commentaire, mais nous nous contenterons ici de souligner ceci : Apollinaire part de son « Moi » et le dépersonnalise en le projetant dans l'infini des espaces terrestres et océaniques, de même qu'au cœur d'êtres réels et imaginaires. La vision est cosmique et la figure du poète, qui « s'identifi[e] simultanément à différentes figures mythiques ou historiques, se dilate à l'infini, pren[d] en charge la destinée de l'humanité entière²²³. » Rien de tel dans le poème d'Éluard : le poète s'inclut à la loyale dans un « Nous » qui demeure à échelle humaine. Dans « La petite auto », le poème transfigure l'événement historique qu'est l'entrée en guerre d'août 14 en une scène allégorique prise en charge par le poète-orchestrateur. Chez Éluard, le moment de la mobilisation est aussi évoqué sauf que le poème ne s'empare pas de la circonstance pour la transfigurer, mais pour la condamner :

La ville se dénoue un soir...
Tu vas jouer du violon.
À la Bastille on se sépare :
« Penserai-tu à tes devoirs ? »
L'Indépendance est aux garçons.
Nous la cherchions
Quand nous étions ensemble. (D, 29)

Dans le vers « La ville se dénoue un soir... », les points de suspension placés à la suite du mot « soir » ne manquent pas d'insinuer qu'il est question de ce soir fatidique d'août 1914, lors duquel fut proclamé l'ordre de mobilisation générale.

²²³ Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 58.

À ce moment, Paris s'est « dénou[é]e », en ce sens que la déclaration de guerre a défait les quotidiens de tous ses habitants. Les « devoirs » auxquels il est fait allusion rappellent moins les exercices scolaires des « garçons » que les obligations militaires qui leur échoient. À leur propos, on doit reconnaître que l'« Indépendance » qu'évoque Éluard dans cette strophe rime avec une forme d'insoumission, de refus de la guerre, qui s'exprime par une indifférence vis-à-vis des « devoirs » que commandent les circonstances : Fontaine part « jouer du violon » tandis qu'on annonce la mobilisation. Ce désintéressement « cherché » par les deux jeunes hommes permet de poser l'hypothèse suivante : les « sauvages » auxquels s'opposent Fontaine et Éluard dans la première strophe pourraient désigner les va-t'en-guerre qui tentent par tous les moyens de justifier le conflit (« Il y a tant de choses, / Il faudrait faire attention ») et qui trouvent « bien blâmable » qu'on ne partage par leur enthousiasme belliqueux.

Dans « La petite auto », l'entrée en guerre correspond au commencement d'une « époque Nouvelle » (C, 69) que le poète embrasse, dont il se saisit et qui suscite un emballement du discours. Chez Éluard, l'événement militaire, poétisé à demi-mot et suscitant la défiance, coïncide avec le moment d'un deuil privé que la parole poétique sert à rappeler à la mémoire. La pièce liminaire du *Devoir* se présente comme un poème de circonstance, écrit « à l'occasion de quelque événement qui s'impose par son importance ou son actualité » et dans lequel l'auteur « chant[e] les faits de sa vie privée ou subjective²²⁴ ». Dominique Combe fait par ailleurs remarquer que « c'est dans les genres de la poésie explicitement

²²⁴ Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement*, op. cit., p. 66.

reconnue "de circonstance", étroitement liés aux genres autobiographiques, que le Moi est le plus proche du Moi "empirique" du discours référentiel²²⁵ ».

Ce rapport d'homologie qu'établit Éluard entre le sujet de l'énonciation poétique et le sujet de l'énoncé est aussi soutenu par une correspondance thématique : le paratexte et le texte de ce poème sont tous deux marqués par la même indignation. Dans la dédicace, le verbe « tué » est brusquement laissé seul, contrairement à ce qui se passe dans l'expression plus officielle qu'est « Tué à l'ennemi ». Selon cette formule plus solennelle, il est reconnu que le soldat a combattu, qu'il est tombé en accomplissant son devoir. Chez Éluard, rien ne vient auréoler de gloire la mort de Fontaine : ce dernier a brutalement été « tué le 20 juin 1915 ». Éluard refuse le ton déclamatoire et va même plus loin : en précisant que Fernand Fontaine fait partie de la « classe 1916 » (ce qui signifie que c'est en 1916 qu'il aurait eu 20 ans et que c'est à ce moment qu'il aurait dû suivre les classes de formation en tant que nouvelle recrue mobilisable dans l'armée) et en inscrivant directement sous l'année « 1916 » celle de « 1915 », le poète rappelle non seulement que son ami est mort dans la fleur de l'âge, mais il dit aussi qu'il serait mort trop tôt : il a été envoyé au front un an avant la date officielle de sa mobilisation. La guerre serait donc une machine à broyer les hommes, elle « tue », et cette dédicace, quoique très succincte, tâche de le rappeler.

Le poème renchérit sur cette représentation désenchantée de la guerre :

Toute la terre, l'homme souffre
Et ton sang déchire le sol ! ...

²²⁵ Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 52.

Ils t'ont laissé au bord d'un gouffre !

Maintenant, ils sont bien seuls. (*D*, 29)

Le premier vers rappelle que ce conflit est mondial et que l'humanité dans son ensemble est impliquée. Du constat de cette souffrance généralisée, on passe ensuite à l'évocation du drame particulier : « Et ton sang déchire le sol ! ... » ; l'adjectif possessif « ton », qui ne manque pas de rappeler le pronom personnel « Tu » employé plus haut, indique qu'il s'agit ici du sang de Fontaine. Ce vers met à mal au passage un cliché du discours nationaliste de 14-18, selon lequel le sang versé par les soldats abreuverait le sol de la Mère patrie qui n'en serait en retour que plus fertile :

Souviens-toi, moissonneur, au jour de la récolte,
que d'autres avant toi ont fécondé ton champ,
et qu'ils y ont jeté sans un mot de révolte
leurs âmes de héros, le trésor de leur sang²²⁶.

L'image du « sang qui déchire le sol » participe davantage de la rhétorique développée par les écrivains pacifistes, qui rappellent à l'unisson que « [l]e sang coule inutilement dans des fossés immenses que / ne veille nulle idéale moisson²²⁷. » Aux yeux du locuteur, le sang versé de l'ami tué ne « féconde » pas mais « déchire » plutôt la terre où il entre : il la pénètre aussi brutalement qu'il jaillit du corps mutilé. Cet ami mort à la guerre a été « laissé au bord d'un gouffre » et « Maintenant », les camarades qui étaient à ses côtés (désignés par le pronom « Ils »), « sont bien seuls ». Le locuteur projette sa douleur et assume que la peine qu'il éprouve suite à la perte de son ami ne peut qu'être ressentie de

²²⁶ Alloend Bessand, *Poèmes de guerre et non Poèmes guerriers*, op. cit., p. 84.

²²⁷ Loïs Cendré, « Reproche aux poètes », dans Romain Rolland, *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914-1919*, op. cit., p. 44.

manière aussi vive par les camarades toujours vivants qui l'accompagnaient avant sa mort.

La dédicace et le poème liminaire du *Devoir* se répondent et doivent être lus d'un seul tenant. Ils sont non seulement marqués par le même ton indigné, mais la dédicace donne aussi les clés permettant d'identifier les personnes anonymement convoquées dans le poème par l'usage des pronoms personnels « Tu » et « Nous ». Grâce à cette marque paratextuelle, il est établi que le « Tu » désigne Fernand Fontaine et que le « Nous » renvoie à ce même dédicataire et au dédicateur, Paul Éluard. Dans ce « Nous », le poète s'inclut à la fois comme auteur et comme sujet. Ce lien tissé entre le Moi empirique et le Moi référentiel place *Le Devoir* sous le signe de l'autobiographie.

B) Une voix dans la mêlée

Jean-Yves Debreuille affirme au sujet du premier univers poétisé sous la signature de Paul Éluard que « le décor du premier tableau est un champ de bataille²²⁸ ». Les huit poèmes qui suivent la pièce liminaire dédiée à Fontaine plongent effectivement le lecteur au cœur de la guerre des tranchées. Ils présentent divers « tableaux » de guerre, des scènes de la vie quotidienne au front : le poème « Banal » évoque le spectacle d'un duel aérien; « Nécessités » décrit l'atmosphère d'une cagna; « Plaisir » dit les rituels militaires des

²²⁸ Jean-Yves Debreuille, *Éluard ou le pouvoir du mot. Propositions pour une lecture*, Paris, Nizet, 1977, p. 118.

contingents coloniaux; tel autre poème décrit les veilles au créneau tandis que la pièce intitulée « Anxieux » évoque une manœuvre en forêt.

Le « Nous » réapparaît dans plusieurs de ces poèmes. Dans la pièce d'ouverture du recueil, Éluard insistait pour que l'emploi de ce pronom serve à le désigner lui, personnellement, et son ami Fontaine. Mais ce dernier, mort au combat, dont il était question au passé, ne peut être inclus dans les « Nous » de ces poèmes de guerre, où il arrive que le front soit poétisé au présent : par exemple, l'indicatif « Quelqu'un sait-il où nous allons » (*D*, 36), le conditionnel « nous laisserait » (*D*, 30), les impératifs « quittons l'arme et la ceinture » et « déplions les couvertures » (*D*, 32). Fontaine n'est plus mais Éluard demeure. Il est alors tentant d'assumer que ces « Nous » collectifs sont encore proférés par le poète/locuteur du *Devoir*, qui prendrait toujours la parole en son nom et qui témoignerait désormais pour la communauté combattante dans laquelle il se fond. Prenons pour exemple le poème « Anxieux », qui débute ainsi :

Point de tombes en les forêts.
L'ombre attendait ces échappées
Que nous faisons vers la clarté
Tous ensemble, en brisant les branches. (*D*, 36)

L'« ombre », le danger de mort guette ces soldats qui progressent dans la forêt. Ici, contrairement à ce qui se passait dans le poème « À Fernand Fontaine », aucun signe n'authentifie qu'au travers de ce « nous », ce soit la personne du poète Paul Éluard qui parle en son nom; mais il est aussi juste d'affirmer qu'aucun signe n'intervient pour empêcher d'établir une telle identification. Un flou est maintenu sur l'identité du poète à la source de l'énonciation et à cela s'ajoute que le poème insiste pour que le personnel militaire qui y est convoqué

demeure indéterminé. En effet, qui peut bien désigner l'expression « Tous ensemble » ? L'emploi du terme « ensemble », qui apparaissait aussi dans le poème liminaire (« Quand nous étions ensemble »), ne portait pas à confusion. Dans « Anxieux », l'« ensemble » indique une escouade floue de combattants à laquelle se greffe un poète/locuteur anonyme. Le poème se poursuit ainsi :

Les troncs qu'au repos l'on tatoue
Ne connaîtront pas nos couteaux.
« Si tu veux, ralentis un peu,
Et c'est tout. » (*D*, 36)

Les soldats pressés de sortir de la forêt n'ont pas le temps de s'attarder et l'un d'eux s'adresse à un camarade vraisemblablement essoufflé. À nouveau, comme dans le poème adressé « À Fernand Fontaine », on retrouve l'adresse au « Tu ». Lorsqu'on lisait « Tu vas jouer du violon » dans le poème d'ouverture du *Devoir*, le statut de l'énonciateur et celui du sujet de l'énoncé étaient bien campés. Mais qui parle dans ces vers ? Les guillemets donnent à lire qu'il ne s'agit pas du poète, qui rapporterait ici les paroles d'un soldat non identifié s'adressant à un interlocuteur inconnu. Ici encore, le statut de l'énonciation poétique demeure vague. Voici comment se présentent les deux dernières strophes du poème :

Quelqu'un sait-il où nous allons ?
Allons-nous délivrer la joie
Qui est en nous, que nous cachons
Comme un arbre cache ses racines ?

Ou bien suivrons-nous toujours cette voie ? (*D*, 36)

Le premier vers paraît d'abord articuler cette strophe aux précédentes : le poète en cavale dans les bois en compagnie de ses camarades s'inquiète de leur direction. Mais le poème s'ouvre ensuite à un discours qui transcende la circonstance de l'« échappée » qu'effectuent les soldats. « Quelqu'un » ne paraît plus devoir

désigner uniquement un des soldats faisant partie de l'« ensemble », mais aussi un interlocuteur imaginaire, absent, auquel le poète s'adresserait. De même pour la « voie », qui conduit le poème ailleurs que sur le chemin emprunté par les soldats dans la forêt : il s'agit d'une direction plus générale, celle ayant conduit les hommes à prendre les armes, à emprunter le chemin de la guerre. Ce passage, où un événement particulier (s'échapper de la forêt) acquiert une portée générale (« délivrer la joie »), donne tout son sens au titre du poème. Le poète est « Anxieux » en ce sens qu'il est tourmenté par le sentiment de l'imminence d'un danger : la mort rôde « en la forêt » et son anxiété est généralisée.

Au terme de cette pièce, le poète-soldat demeure anonyme mais il se dit « [a]nxieux » et inquiet par la marche de la guerre. À défaut de décliner son identité, il fait part de sa subjectivité et les sentiments qu'il exprime coïncident avec ceux qu'exposait Éluard dans le poème liminaire, où il affirmait, non sans désarroi : « Toute la terre, l'homme souffre ». Il s'agit d'une correspondance signifiante que nous interprétons comme l'indice d'une filiation énonciative. Il est d'ailleurs remarquable que le motif de l'« anxiété » soit omniprésent dans le discours du poète qui prend la parole tout au long du *Devoir*. Le poète qui s'exclame dans « Léger » : « Oh ! vivre un moins terrible exil du ciel très tendre ! », ajoute que

Les soldats s'en vont par les avoines hautes
En chantant un refrain en l'air... (*D*, 33)

Ces deux vers résument bien le portrait qui est brossé des combattants dans le recueil : ils « s'en vont », autrement dit ils consentent à monter au front, mais cela sans enthousiasme. Le chant, dont la principale fonction aux armées est d'exciter

l'ardeur et d'entretenir le moral des troupes, est ici fredonné « en l'air », à la légère, sans être pris au sérieux. Les soldats éluardiens marchent au pas mais ils sont fatigués :

Le soir, le soleil qui se couche
Comme un fardeau glisse d'une épaule. (*D*, 34)

On songe ici « au soldat recru de fatigue qui, d'un haussement d'épaule, laisse tomber l'une après l'autre les deux bretelles du paquetage qui accable le fantassin bleu horizon²²⁹. » Ceux qui échappent à « la rumeur du ciel en flammes » (*D*, 30) savent apprécier « une tiède maison où boire et reposer » (*D*, 37), mais là encore :

La troupe qui rit toute vive dans l'ombre
Pour un soir peut boire sans envie... (*D*, 35)

Ces différents extraits du *Devoir* sont éloquents et indiquent bien que contrairement à ce qu'affirme Luc Decaunes lorsqu'il écrit qu'il « a suffi d'une année pour que *Le Devoir* s'aggrave et s'éclaire de son nécessaire accompagnement : *l'inquiétude*²³⁰ », il ne faut pas attendre 1917 pour que les poésies d'Éluard s'ouvrent au motif de l'inquiétude.

Contrairement à ce qui se passe dans la pièce liminaire du *Devoir*, aucune indication, d'ordre textuel ou paratextuel, ne permet d'authentifier l'identité du locuteur dans les différents poèmes dont il vient d'être question. Mais la voix du poète qui parvient par le biais d'un « nous » collectif (comme nous parvenait celle d'Éluard dans le poème « À Fernand Fontaine ») témoigne des mêmes sentiments, de la même inquiétude. Le sujet d'énonciation des poèmes « de guerre » du

²²⁹ Jean Gaulmier, « Continuités d'Éluard », dans *Europe*, 40^e année, n° 403-404, novembre-décembre 1962, p. 69-70.

²³⁰ Luc Decaunes, *Paul Eluard. L'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982, p. 43.

Devoir est plus impersonnel et mystérieux que celui du poème d'ouverture du recueil, mais le discours poétique insiste pour qu'un lien soit tissé entre les deux. Dans *Le Devoir*, Éluard part du Moi, il le définit par l'amitié et un « nous » clairement identifié, puis il le dilate en un second « nous », celui du groupe de soldats auquel il appartient. La voix poétique qui affirme « nous étions ensemble » dans le poème dédié à Fontaine et celle qui clame « Nous avons tant besoin d'être serrés » (*D*, 34) dans une pièce où le poète-soldat témoigne de la désolation des champs de bataille, est la même. Mais cette voix n'est pas encore entièrement individualisée. Or, dans le poème final du recueil, le poète prend la parole au « Je », référant par là son expérience guerrière à une subjectivité s'exprimant formellement au moyen de la première personne.

C) Le témoin

Le poète s'imaginant hors de la guerre songe au temps où les armes auront été déposées :

Je mènerai mon enfant
Partout où je n'ai pas été (*D*, 40)

L'ancien combattant tiendra à ce que soit préservée l'innocence de son « enfant » : il ne le fera jamais repasser par là où son père « a été », c'est-à-dire au pays de la guerre. La suite du poème l'indique bien :

Avec lui sur du marbre blanc,
Dans des palais d'Orient (*D*, 40)

Ces destinations exotiques se présentent comme autant d'« ailleurs » méritant d'être préférés à l'« ici » du père toujours en guerre. Dans ces vers, l'évocation

idéalisée du Levant paraît servir de repoussoir au monde occidental en guerre.

Le poète-soldat se promet qu'il mènera aussi son enfant

[...] sous le soleil clair
Qui éclaire toute la terre (*D*, 41)

Ce « soleil clair » ne vient pas uniquement compenser l'« ombre » et la « nuit » qui prévalent dans les poésies de guerre du *Devoir*; il a aussi une autre fonction. Il « éclaire toute la terre »

Pour ceux qui n'ont jamais pu faire
Tout ce que j'ai fait,

Pour ceux qui n'ont pas vu
Tout ce que j'ai vu. (*D*, 41)

L'expérience militaire du poète acquiert ici une portée saisissante. Aurait-il écrit « Pour ceux qui n'ont jamais fait » ou « Pour ceux qui n'ont jamais dû faire », ce qui aurait impliqué l'idée d'une contrainte, d'une sujétion, ces vers auraient alors signifié que pour le soldat à jamais désenchanté par l'expérience de la guerre, le soleil, désormais, ne brillera plus, qu'à ses yeux, quoique éclairé, le monde restera toujours sombre. Mais il écrit : « Pour ceux qui n'ont jamais *pu* faire ». L'emploi du verbe « pouvoir » donne à lire que les « autres », qui jouissent du soleil précisément parce qu'ils n'ont ni « fait » ni « vu » la guerre, seraient passés à côté d'une expérience extraordinaire que le poète a, lui, vécue.

Cette fracture entre le point de vue du témoin et celui des épargnés, sur laquelle insiste le poète, rappelle l'opposition forgée pendant la Grande Guerre entre combattants et non combattants : les premiers, se jugeant les dépositaires d'une expérience hors du commun, déploraient la crédulité des seconds, ignorant tout des réalités de la guerre. Dans les vers qui clôturent *Le Devoir*, le poète se fait

le porte-parole d'un discours sans cesse répété par une immense majorité de combattants :

[p]resque unanimement, les soldats ont souligné, parfois avec violence, leur sentiment de coupure avec le reste de la communauté nationale [...] les soldats se sont ancrés dans la conviction de l'insularité de leur propre monde²³¹.

Mais le poète n'entend pas uniquement souligner son appartenance au groupe des combattants. Il rappelle à l'avance que d'en avoir été constituera pour lui une chance : d'avoir « pu faire » la guerre, d'en avoir eu la possibilité, va lui permettre de « voir » le monde autrement et bien que cette expérience ait pour conséquence de ne plus lui permettre de voir la lumière, tout se passe comme si la guerre allait malgré tout rester à ses yeux un événement mémorable, paradoxalement précieux.

Dans le dernier poème du *Devoir*, au moment même où la voix s'exprimant au « Je » se singularise, le poète-soldat devient une sorte de médiateur entre le « nous » des combattants et les autres, ceux qui n'ont jamais « pu faire » tout ce qu'eux ont fait. Cette étonnante promotion du statut d'ancien combattant n'est pas contradictoire avec la posture du guerrier « anxieux » qui était représentée jusqu'ici. Elle traduit l'inquiétude du poète-soldat, qui est toujours au front au moment de prendre la parole, et qui sait que l'expérience traumatisante de la vie au feu aura dans le futur un impact signifiant pour lui et ses camarades. Dans ces vers écrits au futur, l'élévation des rescapés de la tranchée au rang d'êtres d'exception tient du souhait : il faut qu'au bout de la nuit, à la suite d'un voyage dont il est impossible de revenir indemne, quelque chose marque les soldats et les singularise. Et cette particularité annoncée n'est pas

²³¹ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre : 1850-1290*, *op. cit.*, p. 308-309.

pensée comme une célébration chauviniste du « poilu », courageux défenseur de la France menacée. Elle est plutôt poétisée de manière à exprimer qu'après la guerre « [c]eux de 14 » ne vivront plus dans le même monde que les autres, que le monde de la guerre, ils ne le quitteront jamais tout à fait et qu'ils en seront les seuls « vrais » témoins.

D) « Je » est un autre

En août 1916, au moment de la parution du *Devoir*, Éluard n'avait jamais mis les pieds aux premières lignes. Mobilisé en tant qu'infirmier à plusieurs kilomètres du front, le poète entendait la canonnade, il ne la subissait pas. Le 28 juillet 1916, de l'Hôpital ordinaire d'évacuation # 18 d'Hargicourt, Éluard écrit à sa mère que

le canon est insupportable. Quand il est en furie, c'est très pénible de se sentir à l'abri, tandis que d'autres, si près, se font massacrer. On pense à toute la misère qui est si proche²³².

Tandis qu'il compose *Le Devoir*, Éluard insiste souvent dans sa correspondance sur l'« inutilité » de sa position : « On a honte d'être ici, tranquilles, devant ces soldats, les vrais²³³ »; « Des régiments s'en vont se battre. Comme on voudrait partir avec eux. Actuellement, c'est la vie²³⁴. » Mais ce poste de « planqué » lui permet néanmoins de s'occuper de poésie : « J'écris un peu. J'ai fait un poème pour Fontaine et d'autres petits²³⁵. » Et ce sont justement ces poésies qui lui permettront de conjurer le sort et d'échapper à l'emprise d'une réalité décevante :

²³² Paul Éluard, *Lettres de jeunesse, op. cit.*, p. 99.

²³³ *Ibid.*, p. 125.

²³⁴ *Ibid.*, p. 122.

²³⁵ *Ibid.*, p. 101.

les poésies du *Devoir* n'évoquent à aucun moment la véritable affectation militaire de leur auteur (jugée méprisable par lui), mais elles le transportent directement sur les champs de bataille qu'il espère rejoindre le plus tôt possible.

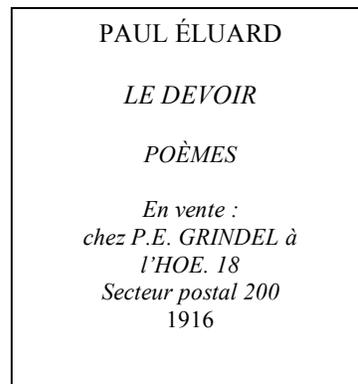
Pour donner du poids à ce songe, pour qu'on se le représente poète-soldat, Éluard a rusé avec les marques d'énonciation poétique. Le « nous » résolument autobiographique du poème liminaire authentifie la voix poétique : le poète Paul Éluard est en deuil. Le réemploi du « nous » inclusif dans les poèmes qui suivent, lesquels situent tous l'action au front, donne à lire que le poète-soldat les proférant est celui-là même qui s'adressait plus tôt à Fontaine. Cette filiation énonciative est aussi insinuée par la régularité de l'expression lyrique. Dans le premier poème, le locuteur déplore la mort d'un ami : « Toute la terre, l'homme souffre / Et ton sang déchire le sol ! ... ». Plus loin, celui qui prend la parole se trouve aux premières lignes et consigne que pour lui et ses camarades « la joie adorable / Est partie pour toujours » (*D*, 36). Le désenchantement exprimé dans ces deux extraits paraît bien procéder d'une seule et même voix poétique. Puis il y a le passage du « nous » au « Je » dans le poème final, lors duquel le poète-soldat prend la parole à titre individuel et s'imagine dans son futur rôle d'ancien combattant. Cette projection entérine son statut de guerrier. Et en se représentant père dans cette ultime pièce, le poète boucle la boucle : la thématization de son « enfant », symbole d'espoir, d'une suite du monde après la catastrophe, rappelle bien sûr que le recueil s'était ouvert sur le thème de la perte d'un ami cher. *Le Devoir* part d'une mort et se clôt sur une naissance. Cette structure évoque le cycle de la vie, mais rend plus apparent encore le fil conducteur de l'énonciation poétique.

Le locuteur du *Devoir* est un sujet poétique hybride. Au commencement, la voix est autobiographique et renvoie à la personne empirique du poète. Puis celui-ci, sans crier gare, rompt avec l'identification du « Je » à lui-même. Il se distancie progressivement de son vécu personnel (et de l'hôpital d'évacuation où il est affecté comme infirmier si loin des tranchées) et transfigure le Moi poétique en une entité fictive, en un poète-soldat imaginaire versifiant la guerre du front. Ce qui est particulièrement frappant dans toute cette histoire est qu'au fil du recueil, le sujet poétique s'enlise toujours de plus en plus dans la fiction tandis qu'au même moment le régime énonciatif, lui, vise à susciter une illusion du réel qui soit de plus en plus sûre. Le dernier poème du recueil, dont il vient d'être question, est l'aboutissement de cette volonté de dissimuler la fiction.

Il est maintenant temps de revenir sur la question du pseudonyme, laissée en suspens plus haut. Nous affirmions que les circonstances guerrières ne sont pas étrangères au fait que Paul-Eugène Grindel ait usé pour la première fois du pseudonyme « Paul Éluard » en 1916, sur la couverture du *Devoir*, son premier recueil de guerre. Nous croyons en effet que le dédoublement de la voix poétique dans ce recueil, que la fictionnalisation à laquelle est sujette la parole qui se donne au départ pour authentique, aurait conduit le poète à signer sous pseudonyme. L'emploi de ce nom de plume symboliserait le geste poétique essentiel du *Devoir*, qui consiste, pour Paul-Eugène Grindel, à mettre son propre vécu à distance.

Éluard a pris en charge toutes les étapes de la fabrication du *Devoir* : avec des moyens de fortune, il est parvenu à polycopier les feuillets du manuscrit

original et à en tirer 17 exemplaires²³⁶. La première de couverture de cette plaquette de vers se présente ainsi :



On remarque la coprésence, sur cette jaquette, des noms « Paul Éluard » et « P. E. Grindel ». On peut considérer que le pseudonyme avoisine le patronyme de l'auteur sur la couverture de ce recueil en raison d'une contrainte purement administrative : puisque le poète s'occupe lui-même de la vente des quelques copies du *Devoir* et que le nom de plume « Paul Éluard » n'est répertorié dans aucun registre militaire, il n'aurait eu d'autre choix que d'indiquer le nom permettant de le rejoindre personnellement à l'Hôpital ordinaire d'évacuation 18. Mais le discours poétique du *Devoir* rappelle que c'est beaucoup plus compliqué que cela. L'inscription de ces deux noms sur la première de couverture, qui est un espace « de *transaction*, [le] lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie²³⁷ », s'avère en fait être une combinaison onomastique signifiante. La coprésence des noms Paul Éluard et P.E. Grindel, qui renvoient respectivement à une identité poétique, fictive, et à une identité civile, réelle, sert à mettre de l'avant la tension élocutoire dont *Le Devoir* porte la trace.

²³⁶ Voir Lucien Scheler, « Chronologie », dans Paul Éluard, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. LX.

²³⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1987, p. 32.

Dans son premier recueil de guerre, Éluard a imaginé un sujet poétique qui se fonde dans la communauté combattante : huit poèmes sur un total de dix renvoient l'image d'un poète-soldat entouré de ses frères d'armes, ces derniers étant toujours inclus dans le discours du premier, où l'emploi du « nous » collectif est généralisé²³⁸. Le locuteur du *Devoir* partage la misère des soldats au nom desquels il prend la parole :

Couchons-nous, mon vieux, il est tard.
[...]
Quittons l'arme et la ceinture
Et déplions les couvertures
Où dorment des bêtes noires. (*D*, 32)

Une fois couché, le poète va se confondre dans la masse de ces « bêtes noires », de ces hommes épuisés et assombris qu'on emploie pour faire la guerre. Cette propriété de l'énonciation poétique est particulière au *Devoir* et représente un cas unique dans le corpus poétique considéré. C'est cet anonymat du poète-soldat éluardien qui nous a conduit à placer l'analyse lui étant consacrée en tête du présent chapitre. Dans tous les autres recueils à l'étude, les poètes-soldats mis en texte ne sont jamais superposables à un « nous ». Ils prennent d'emblée la parole au « Je » et veillent à se distinguer très nettement de leurs camarades. Chez Drieu, cette distanciation est soulignée avec hauteur et suffisance : nous verrons que le locuteur d'*Interrogation* est un soldat d'exception, sans égal parmi ceux qui l'entourent sur le champ de bataille. Le poète-soldat apollinarien en impose parce que, contrairement aux hommes qu'il fréquente au front, il est avant tout poète et

²³⁸ Seul le dernier poème du *Devoir* est écrit à la première personne du singulier. Dans le recueil suivant, *Le Devoir et l'inquiétude*, le « Je » est beaucoup mieux représenté.

que cette fonction lui donne les moyens de s'élever au-dessus de la mêlée, de transfigurer la tuerie en un enchantement. Chez Cocteau, la singularité du poète-soldat que l'on est convié à suivre tout au long du *Discours du Grand Sommeil* est aussi accusée, mais moins radicalement, pourrait-on dire, que chez les deux poètes précédents. Si, pour des raisons qui seront explicitées plus loin, la destinée du sujet poétique du *Discours* n'a rien à voir avec celle, autrement plus tragique, des hommes en guerre qu'il fréquente et côtoie pourtant aux premières lignes, il n'empêche que ce dernier se montre tout particulièrement sensible au sort de la soldatesque sacrifiée. Le poète-soldat de Cocteau est moins égotiste que ses homologues rochellien et apollinarien. L'empathie dont il témoigne explique que nous le présentions à la suite du poète-soldat éluardien, caractérisé lui aussi par sa compassion vis-à-vis de ses camarades. Mais contrairement à ce qui se passe dans *Le Devoir*, le poète-soldat du *Discours* n'appartient pas à la confrérie des combattants et cette extériorité n'est pas étrangère à un dilemme capital auquel il fait face : doit-il « raconter » la guerre, sa plume doit-elle être fidèle aux souffrances dont il est le témoin, ou doit-il « chanter », tout poétiser et sublimer le réel désolant qu'il a sous les yeux ?

2. Cocteau : « Jean » l'imposteur

A) Le Prologue

Le *Discours du Grand Sommeil* (1916-1918) de Cocteau s'ouvre par un « Prologue » dans lequel se présente un poète-soldat revenu du front. Pour lui, la guerre est terminée : « Moi, je suis revenu dans la ville. / Ma chambre est chaude. » (DGS, 157) Mais l'expérience passée des premières lignes se mérite néanmoins quelques strophes, dont la première se lit comme suit :

J'ai vécu avec les pauvres de la guerre.
J'ai vu l'ancêtre jeune
graver l'auroch.
J'ai vu le guetteur
qui est la plante oreille et la plante œil,
prendre racine. (DGS, 154-155)

Aux yeux du poète, le monde des premières lignes est un univers où l'humanité régresse vers un stade antérieur de développement. Le dénuement des « pauvres de la guerre » est total en ces lieux assimilés à ceux de la préhistoire. Là, l'« ancêtre jeune », qui désigne le jeune soldat en ayant déjà trop vu pour son âge, est contraint de vivre au fond de tranchées et d'abris creusés à même la terre, à la manière de l'homme des cavernes qui « grav[ait] l'auroch²³⁹ » sur les parois des grottes au creux desquelles il tâchait de survivre²⁴⁰. Les soldats s'enlissent dans

²³⁹ L'« auroch » est une espèce de bison dont la race s'est éteinte au cours de la préhistoire.

²⁴⁰ Ces « ancêtres jeunes » qu'évoque Cocteau sur un ton de pitié ont aussi marqué l'imaginaire d'autres poètes ayant combattu dans la Grande Guerre. Dans son « Chant de l'horizon en Champagne », Apollinaire évoque les enfants-soldats envoyés au casse-pipe sur un ton qu'on pourrait qualifier d'enthousiaste : « Danse grenadier en agitant tes pommes de pin / [...] Creusez des trous enfants de 20 ans creusez des trous / Sculptez les profondeurs / [...] J'étais content pourtant ». (C, 131) Ces « trous » creusés peuvent évoquer à la fois les tranchées et les abris, mais aussi des tombes. Le poème demeure vague et offre prise à ces deux sens. Le premier, positif, celui d'enfants œuvrant pour la France, « sculptant » le sol national pour sa défense; le second, plus noir, représentant ces jeunes combattants comme leurs propres fossoyeurs.

cette guerre où ils « pren[nent] racine » et qui les décline dans l'échelle de l'évolution, où ils dégringolent du rang d'homme à celui de « plante ».

La strophe suivante donne à lire une autre « vision » :

J'ai vu ce que l'homme aurait pu être
et ce que, grâce au ciel, il n'est plus;
car alors il fallait s'en tenir à l'éponge. (*DGS*, 155)

L'homme en guerre, loin du confort de la civilisation, est soumis aux intempéries et vit continuellement détrempé : dans de telles conditions, il « fallait s'en tenir à l'éponge », c'est-à-dire cesser l'évolution au stade de ce zoophyte marin qui possède la propriété d'absorber les liquides et donc, qui eut été mieux adapté à un tel milieu. L'ironie de l'expression « grâce au ciel » est particulièrement savoureuse : elle rappelle que pour beaucoup, cette guerre était considérée comme une croisade religieuse, menée par la France, « Fille aînée de l'Église », afin de faire triompher la Civilisation... L'élévation symbolique de ces motifs est déclassée au rang de simple phénomène météorologique : « grâce au ciel » tombe la pluie qui mouille les combattants.

Dans ces vers, le poète-soldat qui prend la parole n'utilise à aucun moment le « nous » inclusif et collectif, qui aurait permis de l'intégrer à la communauté combattante dont il parle. Le « Je » n'est pas superposable à un « eux » rassemblant les « pauvres de la guerre ». Tout se passe comme si le locuteur qui « a vécu avec » les soldats n'était malgré tout pas comme eux, qu'il ne partageait pas leur sort tragique. Il se distingue tout d'abord de ces hommes du fait qu'il en

est sorti, de cette guerre, et qu'il l'écrit depuis une « chambre chaude²⁴¹ ». Mais ce qui le particularise de la manière la plus nette est qu'il est le détenteur d'une richesse, celle de la poésie. En effet, tout indique que lorsqu'il se trouvait au front, le poète combattant du « Prologue » n'était pas la « plante oreille et la plante œil » ordinaire, qu'on croise partout au détour des tranchées. Lui « a entendu » et « a vu » la guerre autrement, non pas en simple soldat, mais en poète-soldat, comme celui qui possède ce don de transfigurer les images et les bruits générés par le conflit. Voici comment se présente à ses yeux un obus tombant du ciel :

La torpille du crapouillot, un coffre-fort
mal attaché au câble, hésite,
et tombe à pic du dernier étage,
écrasant les badauds dans la rue. (*DGS*, 156)

Et voici comment la guerre résonne à ses oreilles :

La fusillade tape ses coups de trique
sur des planches. » (*DGS*, 156).

De telles analogies déréalisent la guerre, ainsi prise d'assaut par le poète qui refuse de se laisser vaincre sur le terrain des signes. La transposition de la « torpille » en « coffre-fort » rappelle crûment que cette guerre profite aux « grands » et aux marchands d'armes, qui s'enrichissent aux dépens des « badauds ». Le type du profiteur de guerre est nommé par le poète l'« homme fat ». Il est celui qui

[...] ne veut pas être bétail du sacrifice
Il veut être le sacrificateur (*DGS*, 159)

²⁴¹ Le poème n'explique d'aucune manière ce mystérieux retour à la vie civile. Tout se passe comme si le poète qui affirme « Quitte la fronde / Cœur trop riche » (*DGS*, 152) n'avait qu'à formuler ce vœu pour qu'il se réalise aussitôt. Cette évacuation a quelque chose de fantastique et nous verrons plus bas, lorsqu'il sera question du poème « Discours du grand sommeil », que le merveilleux joue un rôle important dans la poétique de guerre de Cocteau.

Le décor urbain (le « coffre-fort » qu'on déménage, le « dernier étage », la « rue ») a pour fonction de redire que le soldat, ce « gibier bleu de la terre » (*DGS*, 159), était d'abord un civil qui allait de par les « rues » avant d'être jeté dans la boue des tranchées, où il est chassé comme un animal. Et là, la « fusillade » crépite. Ces coups de feu sont aussitôt mis au service d'une allusion cruelle, qui les compare au signal annonçant aux spectateurs d'une pièce que le rideau va se lever et qui est destiné à obtenir le silence dans la salle. Sur le théâtre d'opérations, les coups tapés réduisent au silence d'une toute autre manière les soldats rassemblés sur le champ de bataille...

Cette manière qu'a le poète-soldat de voir et d'entendre la guerre, mais aussi de la dire, fait de lui un bien curieux témoin. Bien que la topique guerrière soit omniprésente dans son discours, le traitement qui lui est réservé échappe aux canons usuels de sa représentation : ni épique, ni didactique, le poème soumet le conflit à de la transformation et à des dérèglements sémantiques. Il s'empare du motif « guerre » pour le mener ailleurs, comme par exemple dans le temps révolu de la préhistoire ou en pleine « rue », loin des champs de bataille. Ce reportage atypique est assumé par un poète qui ne daigne pas même décliner son identité : celui qui dit « Je » est anonyme, tout comme les soldats qu'il évoque dans ses vers.

Or, cet anonymat qui se maintenait jusqu'ici est brusquement compromis à partir de la dix-neuvième strophe du « Prologue » :

Déchariot ! mon pauvre vieux,
qu'est-ce qu'on t'a fait ?
Ton sang se sauve, et la mort entre

par quatre trous. (DGS, 156)

Ce soldat se présente comme un frère d'armes inconnu de tous sauf du poète survivant, qui rappelle ici sa mort à la mémoire. Même nommé, « Déchariot » demeure anonyme. Mais plus bas, le locuteur du « Prologue » convoque un autre poilu dont le nom, cette fois, est connu de quelques-uns :

Blaise, on t'a arraché ta main droite.
Tu as porté ta main, comme un perdreau tué,
pendant des kilomètres.
Ils t'émondent
pour que les poèmes coloriés reflourissent. (DGS, 157)

C'est de Blaise Cendrars dont il est question ici²⁴². L'auteur de *La Prose du transsibérien* est d'emblée interpellé par son prénom (contrairement au soldat précédent, nommé plus conventionnellement par son nom de famille) et ce ton familier donne à lire que celui qui s'adresse ainsi au « tu » à Cendrars connaît personnellement ce dernier. Par la suite, l'emploi du pronom « Ils », pour désigner un groupe dont ni « Blaise », ni le poète prenant la parole dans le « Prologue » ne font partie, unit les deux auteurs en une sorte de confrérie de poètes-combattants²⁴³. La « main droite », d'abord « arrachée », violemment emportée par la guerre, est ensuite « émondée ». Ce second verbe, moins brutal, permet d'établir une analogie dynamique : tel un arbre que l'on taille pour favoriser sa croissance et la naissance de bourgeons, la main amputée favorisera

²⁴² Pour plus de détails concernant la campagne de Blaise Cendrars, voir le texte d'introduction placé en tête de ce chapitre et, surtout, le collectif dirigé par Claude Leroy : *Blaise Cendrars et la guerre, op. cit.* Rappelons ici que le poète eut le bras droit amputé après avoir été grièvement blessé, le 28 septembre 1915, sur le front de Champagne.

²⁴³ Dans les vers cités précédemment, nous avons vu que les soldats sont désignés comme de « pauvres » hommes jetés malgré eux dans une guerre voulue par l'« homme fat ». « Déchariot » et « Blaise » sont les victimes d'un « on » impersonnel qui semble désigner les responsables de la boucherie. De ce point de vue, le pronom « Ils » dans le vers « Ils t'émondent » renvoient aux mêmes.

chez le poète l'émergence de fleurs poétiques. Voilà autant de mots d'encouragement d'un poète sorti de la guerre physiquement indemne à un autre, n'ayant pas eu la même chance.

La mention de « Blaise » est importante dans l'économie du poème : elle renvoie à une personnalité publique connue dès avant la guerre dans les milieux littéraires et artistiques. Cette référence qu'effectue le poète, toujours anonyme, à un sujet empirique dont l'existence est attestée, le rend soudainement plus « vrai », elle lui donne de la réalité. La frontière entre l'anonymat et l'onymat est considérablement amincie à la suite des vers suivants :

Mon frère Paul, pilote,
Escadrille B. R. S.P. 12. (*DGS*, 157)

Cette fois, c'est le poète locuteur du « Prologue » qui donne des indices sur sa propre identité. Pendant la Grande Guerre, plusieurs Français pouvaient avoir un frère mobilisé dans l'aviation qui soit prénommé « Paul ». Mais dans les circonstances, il est difficile de faire abstraction du fait que c'était précisément le cas du poète Jean Cocteau. Doit-on alors considérer que le poète « revenu dans la ville » et consignant ces vers *est* Jean Cocteau lui-même ? Une telle conclusion ne rendrait pas justice à la porosité sémantique du poème, qui invite à plus de prudence. Cette allusion biographique témoigne de ce qui était annoncé dans le texte d'introduction placé en tête de ce chapitre. Les poètes combattants qui s'inscrivent dans le courant de la modernité sont, comme l'ensemble des écrivains étant ou ayant été au front pendant le conflit, tentés de se mettre en scène, de parler d'eux et de leur expérience de guerre. Mais ces poètes le font de manière à ce qu'une identification purement autobiographique, qui

permettrait « de lire le poème comme l'expression du contenu du Moi créateur²⁴⁴ », soit malaisée, voire trompeuse.

Dans le « Prologue » du *Discours du Grand Sommeil*, celui qui dit « Je » se présente comme le sujet d'énonciation d'un univers guerrier continuellement métamorphosé par des jeux de signifiants. La « réalité » de la guerre affleure le poème, mais il la transforme aussitôt. Dans un tel paysage poétique, où l'affabulation joue un rôle primordial, on voit mal comment une référence (d'ailleurs elle-même allusive) telle que : « Mon frère Paul, pilote », pourrait être considérée comme une marque d'authenticité élocutoire. L'inscription de ce vers permet plutôt à Cocteau de semer le doute, d'« ambiguïser » la figure du poète combattant – et de la signer en sous-main. Le jeu d'homologie entre le Moi poétique et le Moi empirique qui est suggéré ne renvoie pas à une concordance (le poète du « Prologue », c'est moi), mais à une coprésence (le poète du « Discours » et moi).

Ce que la mention « Mon frère Paul, pilote » dit surtout est que la thématization de la guerre exerce une pression sur le discours poétique : elle exige la présence d'un « sujet », d'un témoin en chair et en os qui puisse incarner ses paroles et s'en porter garant. Le « Je » comme signature, l'identité « Poète » ne suffisent plus : il faut un nom, un numéro matricule, une quelconque preuve d'état-civil. Cocteau s'exécute, mais de manière à ce que l'identification du sujet poétique suscite toujours le doute.

²⁴⁴ Dominique Combe, « La référence déboublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 42.

De retour du monde des cavernes, « dans une maison raisonnable » (*DGS*, 153), le poète versifie son aventure militaire. Là-bas, au front, le geste poétique avait été compromis par la guerre :

Et rien
ni les malentendus de vocabulaire ou de race
ni la preuve par neuf cent fois refaite
et toujours fausse
ne troublent plus notre vieil amour, poésie. (*DGS*, 152-153)

Revenu à la ville, le poète peut à nouveau se jeter dans les bras de la « poésie, ô mon amour » (*DGS*, 153) et cet abandon ne va pas de soi. Cet « amour [est] peu commode » et le « poème / rétif » (*DGS*, 161). Mais comme il l'écrit : « Je travaille » (*DGS*, 160). À l'exception des vers examinés précédemment, dans lesquels le poète revient sur son expérience guerrière, tout le « Prologue » du *Discours du Grand Sommeil* se présente comme une pièce métapoétique, consacrée à l'après-guerre du poète revenu du front et aux difficultés que ce dernier éprouve à rendre compte du conflit par les moyens du poème²⁴⁵.

La suite du recueil est le résultat de ce travail poétique. Elle peut être divisée en deux parties. La première est formée par la longue pièce de 313 vers placée immédiatement à la suite du « Prologue » et significativement intitulée : « Discours du grand sommeil »; la seconde est composée des 12 textes poétiques qui suivent le poème éponyme. Dans le « Discours du grand sommeil », le poète se rappelle quelles furent les circonstances de son entrée en guerre tandis que la douzaine de textes poétiques placée à sa suite évoque en détail l'expérience du front. Dans ces derniers textes, le poète est exclusivement préoccupé par la

²⁴⁵ L'autoréflexivité de ce poème est analysée dans la section du deuxième chapitre consacrée à Cocteau.

description poétique du monde des premières lignes : le « théâtre des féeries » (*DGS*, 185) mobilise toute son attention²⁴⁶. Dans le « Discours », en revanche, le poète donne des indications précieuses permettant d'expliquer l'ardent retour à la poésie annoncé dans le « Prologue ». Comme son titre le suggère, le « Discours du grand sommeil » joue un rôle clé dans l'économie du recueil. C'est ce poème qui permet de comprendre le sens de ces retrouvailles du poète et de la poésie dont les causes sont laissées en suspens dans le « Prologue ». Pourquoi le poète a-t-il dû réanimer sa flamme poétique, vraisemblablement éteinte au feu ? La réponse à cette question est fournie dans le « Discours » et nous verrons, chemin faisant, que ce poème pose à son tour une question fondamentale, qui est celle du rôle du Poète dans la guerre. Si le « Prologue » est le *poème du poème*, il est juste d'affirmer que le « Discours du grand sommeil » est, lui, le *poème du poète*.

B) Le Discours

Tout au long du « Discours du grand sommeil », le poète dialogue avec un « ange informe » (*DGS*, 163). Voici comment débute leur entretien :

Cet ange me dit :
Pars.
Que fais-tu entre les remparts
de ta ville ?
Tu as chanté le Cap du triste effort.
Va et raconte
l'homme tout nu,
tout vêtu de ce qu'il trouve
dans sa caverne,
contre le mammoth et le plésiosaure. (*DGS*, 164)

²⁴⁶ Ces poèmes seront analysés dans la section du quatrième chapitre consacrée à Cocteau.

On retrouve ici, autrement poétisé, l'univers préhistorique auquel était assimilé le front dans le « Prologue ». Dans un monde où coexistent la civilisation et une rusticité antédiluvienne, un poète a choisi son camp : il évolue dans la « ville », et non dans la « caverne ». Dans ce cadre citadin, le poète inspiré a par le passé consacré un chant au « Cap du triste effort ». Le terme « Cap », ainsi suivi par l'expression « du triste effort », ne paraît pas devoir être compris dans son acception géographique, c'est-à-dire comme une pointe de terre qui s'avance dans la mer. Il semblerait plutôt que « Cap », avec la majuscule, soit employé au sens figuré d'une étape importante ou d'une ultime limite. Un « triste effort » évoque une vaine dépense d'énergie, un échec : le « Cap du triste effort » désignerait ce moment particulier où l'insuccès est à son comble. La nature de ce revers n'est pas précisée et rien ne permet d'affirmer qu'il s'applique *de facto* au poète – mais l'ayant chanté, on peut en conclure qu'il est touché par ce « triste effort » qui l'inspire. L'ange, qui « dit » ici, présente le poète comme un être sujet à la mélancolie, attitude typiquement poétique qui ne manque pas de le figer dans une représentation convenue. Il lui rappelle qu'à l'extérieur de la ville, celui-ci pourrait être confronté à un monde dans lequel l'« effort » n'est pas « triste ». L'homme des cavernes « trouve », lui, ce qu'il lui faut, ses efforts sont récompensés; il se débrouille et parvient même à survivre « contre le mammouth et le plésiosaure²⁴⁷ ». Voilà bien, aux yeux de l'ange, une source d'inspiration moins désolante.

²⁴⁷ Le discours patriotique de 14-18 a beaucoup insisté pour déshumaniser l'ennemi et l'animalisation était un procédé métaphorique fréquemment utilisé. Ici, l'« homme tout nu », étant lui-même pas mal déclassé par rapport à ce qu'il était avant la guerre, se retrouve « contre » les bêtes préhistoriques. Est-ce à dire qu'il se bat contre « le mammouth et le plésiosaure », qui

La mention du « Cap » peut aussi être lue comme une allusion au recueil de Cocteau intitulé *Le Cap de Bonne-Espérance*. Ce recueil, dédié « À Roland Garros / prisonnier / en Allemagne²⁴⁸ », rassemble des poèmes qui furent rédigés pendant le conflit et publiés pour la première fois en 1919. À la fin du poème-dédicace qui ouvre ce recueil, Cocteau évoque la destinée militaire tragique de Garros et écrit : « ta belle ta triste épopée²⁴⁹ ». Le vers « Tu as chanté le Cap du triste effort » peut être considéré comme un renvoi intertextuel au *Cap de Bonne-Espérance*, qui permet à son tour d'établir un rapport d'homologie entre le poète mis en texte et la figure de l'auteur Jean Cocteau. Plus loin, cette analogie est à nouveau suggérée lorsque l'« ange » s'adresse au poète et le prénomme « Jean ». (*DGS*, 167) Ces allusions doivent être lues comme l'a été le vers « Mon frère Paul, pilote », précédemment considéré dans le « Prologue ». Elles ne doivent pas être tenues comme autant de sceaux d'authenticité servant à attester une bonne fois pour toutes l'identité du Moi poétique s'exprimant dans le poème. En inscrivant dans le corps du texte les termes « Cap » et « Jean », Cocteau donne à lire qu'il pourrait être « celui qui écrit ces vers et [le] sujet de l'énoncé, le

désigneraient les Allemands, ou qu'il vit auprès de ces animaux, sans hostilité ? L'incise qui se termine par le terme « caverne » donne plutôt à lire que c'est au creux de celle-ci que l'« homme tout nu » se retrouve « contre le mammoth et le plésiosaure ». La guerre, comme cela était aussi suggéré dans le « Prologue », déshumanise l'Homme, toutes nations confondues.

²⁴⁸ Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi de *Discours du Grand Sommeil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 17. Roland Garros était l'ami personnel de Cocteau, qui monta à plusieurs reprises à bord de l'appareil du pilote, avant que ce dernier ne soit abattu par l'ennemi et fait prisonnier en Allemagne. Dans sa correspondance, la princesse Bibesco écrivait au sujet de ces équipées aériennes qu'effectuait Cocteau : « Jean a changé d'affectation, comme il se plaît à dire. Le poète qui a prit l'étoile pour emblème est devenu le compagnon de la voûte céleste : il est l'observateur de Roland Garros dans ses reconnaissances aériennes au-dessus des lignes ennemies. » Cité dans Francis Steegmuller, *Cocteau (Une biographie)*, Paris, Buchet Chastel, 2003, p. 95.

²⁴⁹ Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi de *Discours du Grand Sommeil*, *op. cit.*, p. 23.

même, témoin et acteur des événements qu'il met en mots²⁵⁰. » Mais il n'empêche que le vers « Tu as chanté le Cap du triste effort » se suffit à lui-même, de telle sorte que la référence au *Cap de Bonne-Espérance* qu'il renferme pourrait être passée sous silence et le poème n'en demeurerait pas moins lisible et signifiant. De même pour l'allusion à « Jean » : ce prénom est celui de l'auteur, mais le poème travaille aussi à le faire passer pour celui du poète qui prend la parole dans le « Discours », dans ce dialogue fictionnel avec un « ange » qui met d'emblée à distance l'identité empirique du poète. Derrière le prénom « Jean », Cocteau est là, mais absent. Le « Jean » qui a « chanté le Cap » et qui prend la parole dans le « Discours du grand sommeil » est avant tout un Poète « abstrait-idéal [...] une Voix, une Bouche, quelqu'un qui est derrière le discours, par où le discours passe, sans être à proprement parler identifiable²⁵¹. »

Récapitulons : un poète urbain qui « a chanté » le moment culminant d'un échec aurait mieux à faire hors des « remparts de [s]a ville » : là-bas, lui dit l'ange, un monde dynamique se présenterait à lui, d'où il pourrait « raconter » la primitivité de l'« homme tout nu » (ces hommes, ce sont ceux qui étaient désignés dans le « Prologue » en tant que « pauvres de la guerre »). L'ange enjoint donc au poète de partir pour « raconter » le front. « Raconter » n'est pas « chanter » : le premier verbe renvoie à de la narration, à du récit, à de la vraisemblance; le second évoque la lyre, l'inspiration, la poésie. Voici un premier indice permettant de risquer une hypothèse quant à l'abandon momentané de la poésie que le poète

²⁵⁰ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983, p. 51.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 52.

admet dans le « Prologue », sans toutefois en préciser les causes. L'ange suggère au poète de se ranger à ses conseils et de laisser le vers au profit de la prose. Aurait-il cédé ? Pour le moment, la conversion est loin d'être chose faite car le poète rétif ne paraît pas avoir le profil de l'emploi du raconteur :

Sache donc quitter
ta chaise
cul de plomb. Je ne t'offre
pas un nuage.
[...]

✱

Jean,
tu t'occupes trop des couleurs. (*DGS*, 167)

Le poète affairé paraît récalcitrant et ne semble pas vouloir quitter le siège d'où il médite son travail poétique, tâche déconsidérée par l'« ange » qui l'évoque, non sans mépris, comme un intérêt pour des « couleurs » manifesté par un rêveur dans son « nuage ». Voilà bien, encore une fois, les signes d'une mélancolie que l'ange souhaite remplacer, chez son poète, par ceux d'une joie, d'une satisfaction qu'il pourrait approcher s'il se levait une bonne fois pour toutes de sa chaise et partait se confronter à l'action de la guerre, là

où
la longue brèche commence.
Le bazar tortueux fourmille
de gauche à droite. (*DGS*, 169)

Mais soudainement, le ton de l'ange change et de la supplique (« Que fais-tu », « sache donc »), il passe à un discours autoritaire : « Tu seras le témoin de la tempe » (*DGS*, 169). Le poète sera mobilisé d'autorité, coûte que coûte, parce que d'après l'ange, l'« homme tout nu », le soldat du front, a « oublié l'usage des mots » :

Il interroge peu, il raconte peu,
il tape sur ses cuisses,
il dit : « J'ai juste le temps de reprendre mon train » (*DGS*, 165)

Ces vers ne vont pas sans rappeler le choc provoqué par le retour à la vie civile après un séjour au front, choc ressenti par tous les permissionnaires et anciens combattants. Ces derniers considéraient pour la plupart que l'expérience des combats était incommunicable à qui n'aurait pas soi-même vécu dans le dédale des tranchées :

[...] la pensée,
prise aux détours du labyrinthe,
reste lointaine²⁵². (*DGS*, 165)

Comme l'écrit Emmanuelle Cronier, la sortie du champ de bataille « est un moment de réanimation des liens sociaux, amoureux, familiaux ou de voisinage [lors duquel] le sentiment d'incompréhension [est] partagé par beaucoup de combattants²⁵³ ». Dans ces circonstances, un silence est maintenu sur la guerre, jugée indicible par les témoins²⁵⁴.

Il y a donc nécessité de combler un vide discursif, de dire le front que la majorité tait et le poète est désigné pour cette tâche. C'est « Jean » qui effectuera ce reportage sur la guerre, même si l'événement dont il doit rendre compte

²⁵² Quelque chose ici rappelle la distinction établie par Drieu La Rochelle entre un sujet lyrique d'exception à même de rendre compte de la Grande Guerre, et la foule vulgaire de la soldatesque, inculte et illettrée, tout juste bonne à réciter des chants appris pour se donner du courage. Toutefois, chez Cocteau, la part du mépris, qui est parfaitement assumée par l'auteur d'*Interrogation*, est absente. Si les combattants s'expriment peu, c'est parce qu'ils ressentent l'incommunicabilité de leur expérience traumatique.

²⁵³ Emmanuelle Cronier, « Permissions et permissionnaires », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, op. cit., p. 597.

²⁵⁴ Dartemont, le héros du roman *La Peur* de Gabriel Chevallier, écrit à sa sœur que les civils « ne peuvent pas comprendre; [aussi] nous leur racontons leur guerre, celle qui leur donnera satisfaction, et nous gardons la nôtre secrète. » Gabriel Chevallier cité dans Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 241.

n'appelle pas les services d'un « chanteur », mais ceux d'un « témoin ». Comme l'ange le rappelle au poète :

L'époque, murmura-t-il,
ne nous appartient pas plus
qu'une bourse qu'on trouve
et qu'on rapporte
au commissariat de police.
Elle appartient à l'avenir,
et peu
la lui rapporteront intacte. (*DGS*, 175)

La louable honnêteté du passant qui rapporte la « bourse » du citoyen au « commissariat » en temps de paix est comparable à la non moins estimable probité du témoin de guerre : il importe qu'il « rapporte » fidèlement son « époque » afin que dans l'« avenir », on puisse savoir avec exactitude ce qui s'y est déroulé. La majorité déformera les faits et le poète est mandaté, lui, pour la « rapporter intacte²⁵⁵ ».

Il pourra mener ce projet à bien parce que contrairement au soldat, le poète ne prendra pas part à la mêlée, il sera spectateur et non acteur dans le drame de la guerre. L'« ange » lui dit, en parlant du poilu : « Tu le verras dépouillé » (*DGS*, 164); plus loin, il ajoute à propos de la zone des armées : « Tu verras l'Eden

²⁵⁵ Le 3 février 1916, au moment où il se fond clandestinement au sein d'une escouade de fusiliers marins sur le front belge, Cocteau annonce à sa mère qu'il travaille sur le *Secteur 131* (premier titre prévu pour ce qui deviendra le *Discours du Grand Sommeil*) et il lui écrit ceci : « Je travaille – ou plus exactement un poème me travaille. J'y raconte ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu, car, comme une bourse qu'on trouve et qu'on porte au commissariat de police l'époque ne nous appartient pas, elle appartient à l'avenir, et il faut la lui rapporter intacte. » *Lettres à sa mère I, 1898-1918, op. cit.*, p. 203-204. (Cocteau souligne). Il importe peu de savoir si la strophe du « Discours » a été écrite avant ou après ce passage de la correspondance du poète. Ce qui compte surtout est le transfert énonciatif qui est opéré d'un texte à l'autre. Dans la lettre, Cocteau, poète et auteur du *Discours du Grand Sommeil*, prend la parole en son nom : il dit qu'« on ne parle pas sans voir. » *Ibid.*, p. 190-191. Cocteau souligne. Dans le « Discours du grand sommeil », c'est l'« ange » qui « murmure » au poète toute l'importance qu'il accorde au souci de probité dont devra faire preuve ce dernier – lequel, nous l'avons vu, n'est d'ailleurs pas particulièrement bien désigné pour une pareille tâche. Dans le poème, l'ambition de « rapporter intacte » l'« époque » est rapportée au cœur d'un dialogue symbolique et ce détour métaphorique met d'emblée à distance le rapport direct avec le vécu.

infect » (*DGS*, 165). Le poète ne montera donc pas aux premières lignes pour se battre mais « pour aller voir » (*DGS*, 174) le spectacle de la guerre et ses personnages combattants (ces « ordres » de l'ange à l'attention du poète expliquent ce sur quoi ce dernier insistait dans le « Prologue », lorsqu'il répétait, au passé, « j'ai vu »). Pour ce faire, l'ange a tout prévu :

et je te mènerai par la main gauche
celle du bras où
j'ai fait le signe. (*DGS*, 172)

Le poète sera « mené » vers son objectif à la manière d'un enfant. Il n'a aucune chance de se perdre, car un « signe » a été inscrit à son bras :

Alors je vis à mon bras gauche
La croix qui ouvre les portes.
[...]
le signe rouge qui ouvre les portes. (*DGS*, 172)

Tel est le subterfuge, le « prétexte humain » (*DGS*, 172) imaginé par l'« ange » : pour que le poète puisse avoir accès à la zone des armées de manière à l'observer, et non pour s'y battre, il le fera passer pour un infirmier de la Croix-Rouge²⁵⁶. Ce déguisement devra être porté avec précaution car il faut à tout prix que ce faux mobile humanitaire reste secret pour les « vrais » mobilisés (le poète est une sorte de soldat clandestin et sa présence illicite au front explique l'absence du

²⁵⁶ Il s'agit ici d'une allusion biographique : déclaré « inapte au service armé » en août 14, Cocteau fera aussitôt tirer des ficelles pour qu'on l'embarque dans des convois d'ambulances en partance pour le front : « Je n'aurais pas dû m'y rendre, à cette guerre de 14, parce que ma santé me l'interdisait. Je m'y suis rendu en fraude, avec des convois de Croix-Rouge. Et puis je me suis glissé, j'étais en Belgique [...], parmi les fusiliers marins, on m'a oublié. Les fusiliers marins m'ont adopté, j'ai porté leur uniforme et j'ai fini par croire que j'étais fusilier marin. » Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, 10/18, 1965, p. 14. La réécriture poétique de ce pan de la biographie de l'auteur est intéressante en ce qu'elle métamorphose la « fraude » ayant permis à Cocteau de se « glisser » au front en une « féerie » : le poète du « Discours » découvre qu'un brassard de la Croix-Rouge, apparu à son bras par enchantement, lui a été attribué à son insu. Une telle intervention rappelle ces passages où, dans les récits merveilleux, un objet magique est mis à la disposition du héros par l'entremise d'un auxiliaire surnaturel. Dans le poème, Cocteau se déleste de son « vécu » en le télescopant dans l'« ailleurs » imaginaire propre au conte fantastique et déréalise ainsi le référent biographique.

« nous » dans le « Prologue » : il ne fait pas, à proprement parler, partie de la communauté combattante). Comme le lui rappelle l'« ange » :

[...] si, soudain,
ton regard me dénonce,
il y aura
un grand malaise dans la chambre. (*DGS*, 172)

Il faut que le poète puisse se mêler aux soldats sans être découvert et si toutefois il était pris en flagrant délit d'inspiration, voici ce que l'ange lui enjoint de feindre :

Invente une migraine, un vertige,
un mal d'homme,
fournis une excuse
ayant cours. (*DGS*, 173)

Enfin, les préparatifs terminés et les recommandations faites, c'est le moment du départ. L'ange « dit : Allons » (*DGS*, 176) et voilà le poète en marche : « Décembre. On part » (*DGS*, 177). Mais juste avant de quitter la « ville » pour la « caverne », dans un des rares passages du « Discours » où il prend la parole, le poète s'autorise une ultime remarque. Ce départ pour le front provoque le retour à son esprit d'un souvenir d'enfance, celui des départs qu'il effectuait pour se rendre à ses cours :

Enfance
Il faut partir,
c'est sept heures.
Voilà l'omnibus du collègue.

✱

Boucle ton sac plein de leçons mal sues,
Écolier. Nuit dans les yeux. (*DGS*, 177)

Une telle réminiscence évoque le dénuement du poète au départ, qui se rappelle qu'étant enfant, il ressentait un arrachement similaire lorsqu'il devait monter à bord de l'« omnibus » qui le séparait du monde familial et connu de la maison :

« Maman / Tête au balcon ». (*DGS*, 177) Le poète part raconter la guerre comme il partait naguère au collège : par devoir (« Il faut »), parce qu'il s'agit d'une obligation, mais aussi en ayant le sentiment d'une plongée dans l'inconnu. Comme l'écolier étourdi qu'il était, il « sait mal » ce qu'il va faire là-bas. Mais cette fois, il est secondé par l'ange qui veillera à ce que les leçons se fassent :

Je guiderai ta main droite
ta main maladroite (*DGS*, 172)

Le poète verra d'autorité sa main guidée par l'ange et en regard de ce qui précède, la guidance annoncée semble moins renvoyer à l'accompagnement charmant d'une muse allant aux côtés de son poète, lui prodiguant l'inspiration, qu'à une relation autoritaire où « guider » paraît davantage vouloir dire dicter quoi écrire au poète d'emblée reconnu « maladroit ».

Le « Discours du grand sommeil » se présente comme l'allégorie d'une mobilisation atypique : celle d'un poète enrôlé pour « raconter ». Car tout se passe en effet comme s'il s'agissait bel et bien d'un enrôlement : le poème insiste pour que l'ange soit présenté comme une figure indépendante de « Jean », mais aussi comme un supérieur hiérarchique. Le poète ne relève pas, comme « l'homme tout nu », des pouvoirs militaires; il est placé, lui, sous l'autorité de cet ange qui, quoique n'appartenant pas au règne des hommes en guerre, est malgré tout bien de son temps : masculinisée pour les circonstances, cette égérie toute martiale évoque moins la figure de la muse traditionnelle que celle d'un général autoritaire qui peut dire : « Va bétail / Je t'enrôle dans l'usine » (*DGS*, 172) et qui « donne l'ordre de mission » (*DGS*, 174).

Mais ce « Discours », qui donne à lire que le poète est personnellement appelé sous les drapeaux par un ange lui ordonnant de partir en guerre pour l'écrire, est bien sûr une mise en scène poétique. Car l'ange qui dit « Je » et qui s'adresse à « Jean » au « Tu » est « intérieur » (*DGS*, 163) :

Tu vas connaître la solitude.
Car seul avec soi-même
le créateur s'incline
l'un vers l'autre ;
il se féconde et il conçoit (*DGS*, 173)

Ici, c'est l'ange qui s'adresse au poète et dans le deuxième vers, la locution pronominale « soi-même » le désigne. Le poète ne constitue qu'une seule personne physique, mais cette personne est accompagnée par son inspiration, qui lui adresse la parole au « Tu », qui vit en lui de manière autonome. Le « créateur » est unique, « [il] s'incline », et double, « l'un vers l'autre » : l'« un » le désignant, l'« autre » servant à annoncer sa conscience poétique, personnifiée par l'« ange ». L'un et l'autre se confondent et leurs noms respectifs, « ange / Jean », sont presque parfaitement anagrammatiques. Cette intériorisation de l'ange, le poète l'annonce de belle manière à la fin du « Discours » :

[...] il me fallait, moi, comme ordonnance,
comme interprète,
comme véhicule (*DGS*, 177)

On retrouve ici l'idée précédemment développée du poète comme « véhicule » d'une conscience poétique. Les termes « ordonnance » et « interprète », qui désignent des occupations militaires où le langage est à l'honneur, rappellent toutefois que le poète ne sera pas qu'un corps aux armées, que c'est lui qui « fécondera » et « concevra » l'œuvre à venir.

Cette intériorité de l'« ange » provoque un renversement : étant entendu que le « Discours du grand sommeil » n'est pas un dialogue mais un monologue intérieur, le poète n'est donc pas mobilisé et « enrôlé dans l'usine » mais se porte volontaire – et l'essence de son volontariat ne soulève pas un problème d'ordre militaire mais de nature littéraire : le poète en passe de devenir le « témoin de la tempe » ne prendra plus la plume au nom de la poésie mais s'efforcera désormais de « raconter ». La très forte personnification de l'« ange » n'avait d'autre fonction que de mettre ceci à distance : le difficile aveu d'un poète divisé, qui sait « chanter » mais qui prend le parti de « raconter », même s'il se sait « maladroit » pour cette tâche, parce que l'époque est au témoignage. Il abandonne le chant de son propre gré et parce que ce reniement est pénible et vécu comme une forme de trahison, il est transfiguré en un ordre. C'est aussi la raison pour laquelle la nouvelle inspiration à laquelle choisit de s'abandonner le poète (« rapporter l'époque intacte ») est personnifiée en une muse dénaturée, un « ange informe », dictatorial et autoritaire.

Dans le « Discours du grand sommeil », la mise en poème de la figure du poète habité par l'ange pose la question du rôle de la poésie dans une époque en guerre. Le poème de Cocteau préfigure à sa manière ces propos célèbres d'Adorno, qui stipulait qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare » et que « [m]ême la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage²⁵⁷ ». Le « Discours » pose ces questions : peut-on manier des « couleurs » en toute impunité tandis que le monde bascule dans une primitivité

²⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 26.

où vit et meurt l'« homme tout nu », dépossédé, nié ? Est-ce que dans ces conditions, la poésie ne serait pas un vain « bavardage » ? Jean a momentanément cru que oui : il a pensé qu'en temps de guerre, la poésie consistait à lancer des mots en l'air tandis qu'on mettait des morts en terre. Mais cette opinion, qui était admise par l'immense majorité des contemporains du conflit²⁵⁸, ne s'est de toute évidence pas imposée. Le « chant » l'a emporté et c'est ce que révèle d'entrée de jeu le « Prologue » du *Discours du Grand Sommeil*. Tout ce que « Jean » a vu et entendu à la guerre le reconduit à la poésie, qui est après coup considérée comme une arme efficace, capable de « déjouer la farce atroce » (*DGS*, 152) que constitue le témoignage de guerre :

Et la pauvre mère qui raconte pour la centième fois,
d'après le témoignage d'un camarade :
« Alors, il a dit Ho ! et il est tombé comme ça. » (*DGS*, 160)

On retrouve ici, dans ces vers du « Prologue », deux mots-clés du « Discours » : « raconte » et « témoignage ». Cependant, dans ce contexte, le sens qui est conféré à ces deux termes est négatif. Ce que la mère « raconte pour la centième fois », à partir du « témoignage » d'un soldat ayant vu son fils tomber au champ d'honneur, n'est autre chose qu'une fable mensongère. Le vers dans lequel sont cités les propos explicitement idéalisés du camarade rappelle que « le chagrin des mères suscite des conteurs à foison²⁵⁹ », qui récitent une mort héroïque, subite et sans souffrance, pour camoufler l'horreur d'une mort souvent atroce et

²⁵⁸ Opinion dont le poète académicien Henri de Régner se fait le porte-parole lorsqu'il écrit : « Aujourd'hui, tout soldat – laboureur ou poète, / Quel qu'il soit, ouvrier de la ville ou du champ, / Prolétaire ou bourgeois – collabore à son rang, / À la grande œuvre qui, chaque jour, se complète ». *1914-1916 Poésies, op. cit.*, p. 47. Dans ces vers, l'« œuvre » à laquelle est attaché le « poète », qu'il s'y prenne par les armes ou par la plume (c'est le cas de Régner), est le salut de la France. La fonction poétique est entièrement subordonnée aux circonstances militaires.

²⁵⁹ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre, op. cit.*, p. 237

anonyme²⁶⁰. Cette femme n'est pas « pauvre » uniquement parce qu'elle a perdu son fils, mais aussi parce qu'elle est bernée par un témoignage qu'elle récite, qu'elle croit véridique parce qu'il l'apaise, et qui participe à entretenir le « grand sommeil ». La guerre endort tout, jusqu'aux discours qui ont pour fonction de la « rapporter intacte ». Le poète revenu du front a compris que là n'est pas la question. Écrire la guerre, c'est « toréar avec le mystère » (*DGS*, 160), tâcher de dire l'irreprésentable. De ce point de vue, ambitionner de dire vrai, de « raconter », constitue bien un vain « bavardage » tandis que le « chant », qui n'a pas cette prétention, permet de prendre le taureau par les cornes. Le poète a ce pouvoir de représenter un événement qui échappe au langage de l'« homme tout nu ».

Le meilleur moyen de mettre en relation le *Discours du Grand Sommeil* et le recueil *Interrogation* de Pierre Drieu La Rochelle, dont il sera question dans les pages qui suivent, est certainement d'insister sur cette opposition de départ : Jean, au beau milieu de la guerre, rêve d'un tête à tête avec sa poésie tandis que le poète-soldat rochellien n'a qu'un souhait, celui d'en découdre avec l'ennemi. Le *Discours* s'ouvre sur un « Prologue » dans lequel Jean sort des tranchées; *Interrogation* débute par un poème d'anticipation où le poète évoque le champ de bataille qu'il rêve de fouler. Ces contrastes thématiques sont frappants et disent

²⁶⁰ « [A]ux familles qui écrivent pour avoir des détails sur la mort d'un soldat, on offre systématiquement la représentation standard d'une fin digne et consolante – la mort instantanée, une balle en plein cœur ou au milieu du front... - *Comment est-il mort... Celui-là ?... [...] Un brancardier explique : - il était couché. Il se tenait le ventre... Les boyaux lui sortaient... Mais le Major à deux galons l'interrompt... - Une balle au front... une balle au front...* Cité dans Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 242. Le passage en italique est extrait du roman de Léon Werth intitulé *Clavel soldat*.

quelque chose du traitement qui sera réservé à la figure du poète-soldat dans *Interrogation*.

Cocteau présente un locuteur pour qui l'écriture est primordiale : il y avait la poésie puis survint la guerre. Si Jean monte au front – qu'il visite à la manière d'un figurant –, c'est parce qu'il a l'ambition d'écrire cette guerre qui le force à descendre de son nuage. Et s'il remonte finalement sur le nuage de la poésie, c'est parce que le « chant » demeure pour lui le mode d'expression le plus approprié pour dire la guerre. Mettre le conflit en couleurs est la manière la plus sûre de rendre compte de l'étrangeté fondamentale de l'événement guerrier. Le poète-soldat, chez Drieu, est un combattant pour qui l'exercice poétique n'a de sens que s'il est pratiqué suite à une mise à l'épreuve des forces physiques au feu. Celui-ci, qui n'a que mépris pour les non-combattants et les spectateurs de tout acabit, est un acteur de premier plan sur le théâtre de la guerre. Le poème sert à le célébrer lui, guerrier méritant transfiguré par sa passion belliqueuse.

3. Drieu La Rochelle : le guerrier appliqué

Les rares critiques s'étant intéressés à l'œuvre poétique de Pierre Drieu La Rochelle n'hésitent pas à affirmer que le recueil *Interrogation* est une œuvre autobiographique. Marie Balvet écrit que Drieu « a laissé une œuvre importante et variée » et que « dans tous ses ouvrages, Drieu n'a cessé de parler de lui-même²⁶¹ ». Dans les romans, cela passe par le truchement de personnages interposés, ayant pour fonction de l'incarner. Mais sur le terrain de la poésie, il n'y aurait aucune médiation entre le « Je » qui prend la parole dans le recueil et Drieu lui-même. La critique confond le sujet d'énonciation et le sujet de l'énoncé poétique :

Ce n'est pas un hasard si le recueil *Interrogation* commence par ce premier vers : « Et le rêve et l'action ». La guerre lui [Pierre Drieu La Rochelle] permet enfin d'accepter cette partie de lui-même qu'il avait rejetée jusqu'alors, ce rêveur qui lui faisait craindre la ressemblance avec Emmanuel Drieu La Rochelle [le père du poète, méprisé par ce dernier] parce que, à Charleroi et en Champagne, il s'est vu homme d'action²⁶². »

Marc Hanrez note pour sa part que dans *Interrogation*, « Drieu-le-combattant parle en son nom propre²⁶³ » et voici comment, à son tour, il interprète le vers d'ouverture du recueil – « Et le rêve et l'action » – :

Drieu fonde alors sa dialectique du corps et de l'esprit [...] Ne pas être uniquement un intellectuel (ce qu'il a été jusqu'ici, malgré son échec à Sciences Po), mais aussi et surtout un homme de combat : pour avoir le droit de prendre un stylo après avoir tenu un fusil²⁶⁴.

²⁶¹ Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, op. cit., p. 6

²⁶² *Ibid.*, p. 30.

²⁶³ Marc Hanrez, « Drieu, le poète au départ », dans Marc Dambre, *Drieu La Rochelle écrivain et intellectuel*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 121.

²⁶⁴ *Idem.*

Sur le fond, ces deux critiques ont raison : pour le poète prenant la parole dans *Interrogation*, les circonstances guerrières commandent une « restauration du corps » (I, 52), laquelle, nous le verrons, joue un rôle déterminant dans l'économie du recueil. Mais nous n'avons trouvé aucune indication dans ce poème qui permette d'affirmer que, dans le vers « Et le rêve et l'action », le poète fasse allusion, de près ou de loin, à son père ou à ses études à « Sciences Po ». En revanche, il est clair que ce sont les allusions aux parcours militaire et poétique de l'auteur pendant la Grande Guerre, parsemées au gré du recueil, qui ont conduit les critiques à écrire que dans *Interrogation*, Pierre Drieu La Rochelle « parle en son nom propre ».

Le poète d'*Interrogation* n'est pas avare de détails touchant aux circonstances de son engagement et à divers aspects de son expérience militaire. Dès le deuxième poème, il se présente blessé : « En ce moment je suis dans le lit de l'hôpital » (I, 15); il est un « jeune homme d'aujourd'hui » (I, 69) et c'est « la parole vénérable de [s]on intelligence » qui lui « assigna la besogne du soldat d'infanterie » (I, 89). Il ne fait pas partie de la catégorie des « hommes-de-la-main » mais de celle des « hommes-de-la-tête » (I, 36) et il précise par ailleurs avoir déjà combattu à « Charleroi » (I, 65), à « Verdun » (I, 66) et « en Champagne » (I, 81). Enfin, la dernière pièce du recueil annonce son retour imminent sur le front : « Je reviens à vous, hommes que la guerre tiens là-bas » (I, 99); et au bas de ce poème final, deux dates sont inscrites, « 1915-1917 », qui indiquent la période au cours de laquelle le poète aurait rédigé ses

vers²⁶⁵. Toutes ces informations évoquent la biographie de Pierre Drieu La Rochelle.

En août 1914, Drieu a 21 ans et immédiatement après l'annonce de la déclaration de guerre, il écrit à celle qui deviendra sa première femme, Colette Jéramec : « Je me sens ardent pour la guerre, ardent de tout mon dégoût pour les autres choses. Voilà enfin la grande épreuve qui m'éclairera sur mon avenir²⁶⁶. » Fin août, le fantassin Drieu participe à la bataille de Charleroi, au cours de laquelle il est blessé; il est alors « hospitalisé au Royal Hôtel de Deauville, puis envoyé au dépôt de Falaise. Fin septembre, il reprend le combat en Champagne. De nouveau blessé le 29 octobre 1914, il est évacué à Toulouse²⁶⁷. » Suite à sa deuxième convalescence, Drieu s'embarque pour les Dardanelles : « au printemps 1915, [il] n'a rien à faire et s'ennuie. Ne pouvant toujours pas supporter une telle inactivité, il demande à partir dans le corps expéditionnaire de Turquie²⁶⁸. » Il en revient, malade de la dysenterie, après un séjour de deux mois, ce qui entraîne une nouvelle hospitalisation. À partir du 20 février 1916, Drieu est affecté au secteur de Verdun et à peine a-t-il mis les pieds sur le champ de bataille qu'il est à nouveau blessé. Le 2 mars 1916, il écrit, toujours à Colette Jéramec : « Je n'ai pas pu rester plus de 24 heures à Verdun sans recevoir un éclat d'obus au bras²⁶⁹. » S'ensuit une nouvelle convalescence et ce n'est qu'en octobre 1918 que Drieu

²⁶⁵ Ces dates ne peuvent renvoyer directement aux années de campagne du poète combattant puisque la bataille de Charleroi, à laquelle il dit avoir participé, s'est déroulée en 1914.

²⁶⁶ Pierre Drieu La Rochelle, « À Colette, 1^{er} août 1914 », dans *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, Paris, Gallimard, 1993, p. 175.

²⁶⁷ Notes de Gil Tchernia et Julien Hervier dans Pierre Drieu La Rochelle, *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, op. cit., p. 185.

²⁶⁸ Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme*, op. cit., p. 25.

²⁶⁹ Pierre Drieu La Rochelle, « À Colette, 2 mars 1916 », dans *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, op. cit., p. 370.

retournera aux premières lignes, mais comme il l'écrit lui-même dans un article de 1929, « cette fois dans un confortable abri d'état-major²⁷⁰ ». Dans ce même article, Drieu indique que son recueil *Interrogation* a été « rédigé dans les hôpitaux en 1915 et en 1916 et 1917²⁷¹ », dates qui correspondent à celles qui sont inscrites en bas du poème final.

En regard de ce qui précède, on doit reconnaître que la figure du poète combattant, telle qu'elle se présente dans *Interrogation*, ne « se trouve [pas] totalement abstrait[e] de la circonstance, du cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrit le sujet empirique individuel de l'écrivain, chargé de son histoire personnelle, de son état social et de sa psychologie²⁷² ». Il est indéniable qu'un rapport d'homologie peut être établi entre le poète mis en texte dans l'œuvre poétique rochellienne et Drieu La Rochelle lui-même. L'auteur d'*Interrogation* a été inspiré par sa propre expérience de guerre pour rédiger des poésies qui en portent de toute évidence la trace. Mais d'ériger ces résonances biographiques en indices garants d'un régime d'énonciation autobiographique revient à minimiser le potentiel métaphorique de la poésie d'*Interrogation*. Les versets rochelliens mènent le discours poétique ailleurs et mettent en évidence que le poète-soldat prenant la parole dans le recueil ne se confond pas de manière absolue en la personne de l'auteur. Les critiques qui ancrent leur commentaire dans l'autobiographie se fourvoient non pas parce que le biographique est absent

²⁷⁰ Pierre Drieu La Rochelle, « Je ne crois pas qu'*Interrogation* soit un témoignage équitable sur la guerre », dans *Sur les écrivains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 170.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 171.

²⁷² Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 59.

ou approximatif dans les vers de Drieu, mais parce qu'il est secondaire, peu éclairant en regard des poésies elles-mêmes. Le recueil *Interrogation* donne avant tout à lire une « figure » poétique, un sujet figuré dans et par le dispositif poétique.

Ce qui caractérise le plus nettement le poète-soldat d'*Interrogation* est sa soif de grandeur, de gloire militaire. Pour lui, l'état de guerre fait en sorte qu'une « rude loi fut récemment édictée » : « le corps est restauré dans la puissance et la majesté. » (I, 49) Sur les champs de bataille, il est « honteux d'être faible et de ne pouvoir offrir à l'ennemi une digne proie²⁷³ » (I, 52). L'expérience corporelle est remise à l'honneur à l'heure où sonne le clairon et l'effort physique jouit maintenant du même prestige que l'activité intellectuelle : « Et gare à ceux qui n'ont que leur esprit » (I, 52). En de telles circonstances, le poète-soldat est un être d'exception du fait qu'il n'appartient ni à « la masse des Corporels, des Manuels », ni à la communauté des purs « Intellect[s] » (I, 52). En lui s'allient la force du corps et la vitalité de l'esprit et tout se passe comme s'il était le seul à pouvoir élaborer une éthique martiale *et* la mettre en application. Aussi prône-t-il une forme de « culte du moi » barrésien²⁷⁴ tout en se présentant comme un guerrier supérieur et stoïque : « Je tuerai ou je serai tué » (I, 9). Ce combattant se domine pleinement mais il domine aussi les autres : « Et je vais être seul parmi les troupes d'hommes » (I, 11).

²⁷³ Notons au passage qu'un tel vers renverse les rôles qui sont normalement attribués aux soldats dans le discours patriotique français de 14-18, où le poilu est invariablement le prédateur, et jamais la « proie ». Ce verset laisse aussi sous-entendre qu'une « dignité », qu'une force est reconnue à l'« ennemi », dont il importe que le soldat français soit à la hauteur.

²⁷⁴ Le poète d'*Interrogation* affirme dans la pièce intitulée « Interrogation de la paix » qu'il fait partie de ces « jeunes hommes éduqués par le verbe orgueilleux de [...] Barrès » (I, 86)

Le locuteur d'*Interrogation* est sans pareil et cette singularité repose sur une constante confrontation : il s'agit toujours pour lui de se mesurer par rapport aux autres. Sur le champ de bataille, le guerrier héroïque appelant de ses vœux la guerre, « nouveauté merveilleuse, accomplissement qui n'était pas espéré de [sa] jeunesse » (I, 86), sera à la hauteur de la situation, tandis que pour les autres hommes mobilisés, « l'angoisse déjà mâchée leur remontait à la gorge de rentrer dans l'armée » (I, 26). Sur le terrain des idées, la guerre fait aussi rage à sa manière. L'expression poétique de la grandeur que le poète se reconnaît passe, entre autres, par un dialogue critique avec les poésies de certains de ses homologues. Ces confrères pointés du verbe avec le plus d'assiduité, ce sont les poètes romantiques du siècle passé et les versificateurs patriotards qui prennent la plume en même temps que lui. La principale raison pour laquelle ce sont les discours poétiques romantique et nationaliste qui sont pris à partie dans les poèmes d'*Interrogation* est la suivante : tous deux ont forgé des représentations emphatiques et grandioses, l'un de la figure du Poète, l'autre de celle du Soldat. Il s'agit, pour le poète combattant rochellien, de déboulonner ces deux statues qui jettent de l'ombre sur sa gloire. Ce sont ces deux foyers d'intertextualité qui seront analysés dans les pages qui suivent.

On s'intéressera d'abord à la pièce liminaire du recueil, intitulée « Paroles au départ ». Ce poème d'ouverture constitue un incipit exemplaire en ce qu'il « révèle les conditions de lisibilité du texte et le dispositif intertextuel qu'il met en place²⁷⁵ ». Dans « Paroles au départ », les signes qui témoignent de la grandeur du

²⁷⁵ Marc Angenot, « Incipit », dans *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 106.

poète guerrier renvoient aux topos qui fondaient le statut d'exception du Poète romantique. Mais ces motifs (l'élection divine, la solitude, le génie, la souffrance) sont télescopés dans un contexte guerrier qui les met à mal et les fait se retourner sur eux-mêmes de manière à ce qu'ils profitent à la gloire militaire du poète.

Nous verrons ensuite comment le poète se compromet dans le discours poétique de son temps. Ses homologues scandent tous à l'unisson l'héroïsme sans faille du poilu; ils versifient sans répit la grandeur du combattant. Cette littérature épique, qui tend à mettre sur un pied d'égalité l'ensemble de la soldatesque française, pose problème pour le poète rochellien, cet « homme marqué » (*I*, 14) qui insiste pour que soit reconnue sa supériorité. La veine héroïque contemporaine sera donc désarticulée, ses leitmotifs démobilisés puis remotivés à la guise du poète ou, plutôt, au profit de son prestige sans égal.

A) Un romantique acéré

Le locuteur proférant ses « Paroles au départ » est tout entier tourné vers lui-même et absorbé par l'expression d'émotions et d'impressions personnelles : sur un total de 36 versets, le pronom « Je » est répété à 30 reprises et on dénombre pas moins de 18 adjectifs possessifs à la première personne. De telles dispositions rappellent l'idée la plus communément répandue au sujet de la « subjectivité romantique », qui aurait « vocation à "exprimer" les sentiments, états d'âme du sujet dans son "intérieurité" et sa "profondeur" et [...] privilégier[rait] ainsi l'introspection méditative²⁷⁶. » L'esprit de confiance est bien un point qu'ont en

²⁷⁶ Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 40-41.

commun le poète-guerrier d'*Interrogation* et ses prédécesseurs romantiques. Mais tout ce qui sera confié n'aura d'autre fonction que de souligner l'irréductible altérité du premier, se singularisant par rapport aux seconds.

La dé-figuration en règle du Poète romantique dans « Paroles au départ » s'effectue selon cinq déplacements. Dans un premier temps, c'est la traditionnelle fonction du poète romantique, qui consiste à jouer le rôle de médiateur entre le Réel et l'Idéal, qui est liquidée. Le poète d'*Interrogation* commence par consigner cet axiome dont il a été précédemment question : « Et le rêve et l'action. » (I, 9) Ces ambitions évoquent d'entrée de jeu la dualité fondamentale du Poète romantique, qui est « simultanément auteu[r] de poèmes, penseu[r], homm[e] d'influence et d'action²⁷⁷ ». Inspiré, il est un « rêveur sacré » qui se « doit à tous²⁷⁸ » et sa lyre « a le don et le devoir d'apaiser les tourmentes civiles. [Elle] est à la fois idéale et responsable²⁷⁹. » Or, pour le poète-guerrier rochellien, le sens accordé au « rêve » et à l'« action » n'a plus rien à voir avec celui que lui attribuaient Lamartine ou Hugo. Il ne faut pas être berné par un verset comme celui qui suit, où le poète affirme, à la manière de ses prédécesseurs, que : « Non, je ne puis être celui [...] qui se satisfait par la magnificence secrète que confine le rêve derrière les deux yeux » (I, 10). Le « rêve » ne suffit pas, mais désormais, le poète n'entend plus agir grâce à sa lyre : le pouvoir d'« action » que ses devanciers reconnaissaient à la poésie est aboli. Le poète doit momentanément laisser sa plume, prendre les armes et agir comme soldat. Contrairement au poète

²⁷⁷ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1988, p. 14.

²⁷⁸ Victor Hugo, « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, p. 243.

²⁷⁹ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, op. cit., p. 306 et 310.

civilisateur romantique, dont la mission consiste à venir « préparer des jours meilleurs²⁸⁰», l'« action » guerrière (et non plus poétique/humanitaire) à laquelle aspire le poète d'*Interrogation* ne s'accompagne d'aucune prétention altruiste. Le poète rochellien n'indique à aucun moment qu'en combattant dans cette guerre il « préparera des jours meilleurs ». Au contraire, pour lui, l'« action » constitue avant tout un défi personnel : « Je ne puis me situer parmi les faibles. Je dois mesurer ma force » (*I*, 9). Il ne se doit à personne et seule cette expérience militaire, cette « action » distinctive donnera par la suite au « rêve » une valeur positive. Comme c'était le cas pour ses prédécesseurs romantiques, le « rêve » du poète d'*Interrogation*, celui de « l'évocation par l'esprit » (*I*, 9), est rattaché à l'exercice poétique²⁸¹. Mais le poème de cette geste guerrière, certes « idéal » en ce qu'il donnera à lire la destinée édifiante d'un soldat d'exception, ne sera en revanche aucunement responsable. Il célébrera la gloire d'un soldat ayant agi vaillamment, en accord avec sa propre morale individuelle. Ce sera, dit le poète, un chant en l'honneur de « la vie de ma pensée » (*I*, 9).

Après avoir déshumanisé « Et le rêve et l'action », le poète annonce que la guerre – ou plutôt *sa* guerre – sera une épreuve vécue en solitaire. Il s'agit du deuxième motif romantique mis à mal par le poète prenant la parole dans « Paroles au départ » : la solitude du poète. Il écrit :

Et je vais être seul parmi les hommes aux chagrins sourds, aux
désespoirs âcres comme leurs pipes mâchées dans l'angoisse. (*I*,
11)

²⁸⁰ Victor Hugo, « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les Ombres*, *op. cit.*, p. 243.

²⁸¹ Sur ce point, voir la section du troisième chapitre consacrée à Drieu.

D'une élévation spirituelle incomparable à celle de concitoyens dédaignés et jugés de haut, le poète prêt au combat prévoit qu'il sera seul au milieu d'une foule indigne de son mérite. Cette représentation de l'être d'exception, séparé des autres hommes par condescendance, dénature le leitmotiv romantique du penseur solitaire, du poète esseulé victime d'une société incapable de saisir l'étendue de ses dons. Génie incompris, le poète romantique transfigure l'isolement auquel il est condamné en un signe d'élection. Soldat résolu, le poète rochellien refuse ce statut déshonorant de « victime » : il s'élit lui-même d'avance et sait que ses vertus martiales demeureront incomprises par les « angoissés » qui l'entoureront sur les champs de bataille : eux éprouveront de vils accablements tandis que lui part en quête d'une « gloire de la vie » (*I*, 10). La solitude est sublimée et demeure un signe de grandeur, mais à cette condition qu'elle soit le corollaire d'une conduite militaire unique et exemplaire.

Dans la tradition romantique, le poète martyr et solitaire aime à se recueillir loin des hommes, souvent hostiles à son génie. Voici le troisième lieu romantique revisité par le poète rochellien : la célébration d'une nature fréquentée comme « une solitude, un désert, qui permet à l'individu sensible d'entrer en tête à tête avec [...] son créateur²⁸² » :

Un esprit bienveillant, intelligent, profond,
Circule dans les champs, dans l'air, dans l'eau sonore;
Et la création sait ce que l'homme ignore²⁸³ !

²⁸² Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, p. 29.

²⁸³ Victor Hugo, « Toute la lyre », cité dans Paul Bénichou, *Les mages romantiques, op. cit.*, p. 315.

L'« esprit bienveillant » qui circule dans cette nature divine a vidé la place dans les « Paroles au départ »; il a été remplacé par un souffle de destruction subordonné à l'activité humaine :

Je serai sur les terrains vagues et abstraits où toute végétation depuis ce lointain début fut extirpée par l'obus piocheur. (*I*, 11)

Le poète s'imagine dans le *no man's land* de la guerre, un espace où la nature est suppliciée, où la « végétation » est brutalement défrichée par « l'obus piocheur ». Le lyrisme romantique représentait le plus souvent la nature de manière à ce qu'elle apparaisse comme une « source d'apaisement [qui] arrache le sujet aux limites et aux tourments du moi²⁸⁴ ». Le poète romantique est contemplatif devant la luxuriance d'une Nature qui le dépasse, beaucoup plus grande que lui. Dans le chant du poète guerrier, le paysage stérilisé est un champ – de bataille – instable et meurtrier :

Je vais me retrouver dans la terre mouvante, oscillante, écrasée sous ses propres masses retombantes et lapidée par ses propres cailloux, [...] dans cet air vivant (*I*, 11).

On retrouve ici l'« air », qui était évoqué plus haut dans le poème d'Hugo, mais il s'agit désormais d'un vent de chaos, « vivant », où se confondent les éléments : cet « air » charrie de la « terre ». Et dans ce décor d'apocalypse, le poète « se retrouvera » : c'est-à-dire qu'il y mettra les pieds, mais l'expression donne aussi à lire que là, il rentrera en possession de lui-même et de ses moyens. Chez les romantiques, la nature est un cadre propice au recueillement. Chez Drieu, il y a toujours communion entre le poète et la nature, mais l'« esprit » de cet échange,

²⁸⁴ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 52.

loin d'être pacifiant, est belliqueux : l'endroit est idéal pour mesurer sa force, baïonnette au canon.

Aussi ravagé soit-il, ce paysage dévitalisé est préféré par le poète à tout autre qui serait épargné par les secousses du conflit parce que la souffrance promise sur le champ de bataille est une condition de l'inspiration. C'est là le quatrième topos romantique éreinté par le poète annonçant ses « Paroles au départ » :

Entre dans les ordres – infanterie, artillerie, génie, aviation.
Prends cellule dans le poste d'écoute ou la sape – là tu es en
présence de la mort, là menace l'abominable souffrance liminaire.
(I, 12)

La présence du « tu », dans ce poème qui faisait jusqu'alors exclusivement honneur au « je » de la première personne, est ambiguë. Ce déictique permet de donner à lire que ce qui est affirmé par le locuteur, à savoir la nécessité de monter aux premières lignes (l'impératif « Entre ») afin de pouvoir sentir de près la « mort » et l'« abominable souffrance », vaudrait non seulement pour lui mais aussi pour tout éventuel soldat. Or, cette soudaine ouverture à l'« autre » s'accorde mal avec le mépris précédemment affiché envers les « hommes aux chagrins sourds » de même qu'avec l'exceptionnelle singularité que se reconnaissait le « je » dans les vers cités plus haut. Il semble donc que cette adresse au « tu » ne soit pas émise à l'attention de quelque tierce personne mais qu'elle signale que le poète solitaire se livre à un une sorte de monologue

intérieur : il s'agirait, ainsi que l'a joliment formulé Jean-Michel Maulpoix, d'un « *tu en première personne*²⁸⁵ ».

Le locuteur s'intime donc de rejoindre les rangs, l'arme n'ayant que peu d'importance, du moment qu'elle lui permette de monter au feu, où le danger de mort et les risques de souffrance sont continus. La figure du poète souffrant était au cœur du romantisme, qui déclinait sur tous les tons que « le malheur de l'homme profite à l'œuvre et qu'il n'est pas d'inspiration plus belle que celle née de la souffrance²⁸⁶ ». La douleur et le mal-être étaient sciemment entretenus et cultivés parce qu'ils dynamisaient le chant :

Ainsi le cœur n'a de murmures
Que brisé sous les pieds du sort !
L'âme chante dans les tortures;
Et chacune de ses blessures
Lui donne un plus sublime accord²⁸⁷ !

Ces malheurs subis sont « l'aliment formateur de la sensibilité et la condition du génie poétique²⁸⁸. » Chez Drieu, nul trouble de la sorte. La « souffrance liminaire » demeure le point de départ, la condition du chant. Mais pour le poète d'*Interrogation*, la souffrance n'est pas un coup du « sort » comme chez Lamartine : elle est recherchée, il s'agit de provoquer la confrontation avec la « torture » et c'est le cœur léger que le poète-soldat part en guerre, paradoxalement rassuré du fait que le conflit le brusquera dans sa chair. Il écrit :

La force est devant moi, pierre de fondation. Il faut que je sente sa résistance, il faut qu'elle heurte mes os.

²⁸⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Énonciation et élévation : deux remarques sur le lyrisme », dans Nathalie Watteyne, *Lyrisme et énonciation lyrique*, op. cit., p. 32.

²⁸⁶ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, PUM, coll. « Socius », 2005, p. 305.

²⁸⁷ Alphonse de Lamartine, « À Mme Desbordes-Valmore ». Cité dans Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, op. cit., p. 107.

²⁸⁸ Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, op. cit., p. 107.

- Que je sois brisé. (*I*, 9)

La « blessure » lamartinienne, figurée, éthérée, essentiellement intérieure, est ici concrétisée : le poète souhaite le corps à corps, le choc des « os ». Ce n'est qu'après avoir été physiquement brutalisé qu'il pourra légitimement affirmer, s'il est toujours vivant : « je connais la condition de monde autour de moi, je sais ce que je vaudrais et ce qu'est la valeur. » (*I*, 10) La souffrance rochellienne n'est plus celle de l'âme torturée mais celle du corps mutilé : à la mélancolie féconde s'oppose la blessure de guerre ouvrant sur de nouveaux possibles poétiques²⁸⁹.

Finalement, dans les deux derniers vers du poème, le locuteur revient sur ses paroles et se ravise : entre les différents « ordres » militaires qu'il énumérait plus haut (« infanterie, artillerie, génie, aviation »), c'est l'aviation qui lui apparaît en fin de compte le plus honorable :

Ou élève-toi, si tu en es digne, dans l'avion
Au sommet du champ de bataille, à la clef de voûte sonore, au
comble du son humain. (*I*, 12)

Doit-on s'étonner que l'aviateur, qui trône au sommet de la hiérarchie symbolique des combattants de 14-18, soit considéré comme le plus « digne » des soldats par le poète guerrier d'*Interrogation* ? Mais cette dernière précision permet surtout d'établir la cinquième et ultime analogie entre le poète de « Paroles au départ » et la figure du Poète romantique. La liaison des notions d'altitude spatiale et de hauteur vocale rappelle le motif du Poète–Mage en contact avec le firmament :

Dieu de ses mains sacre les hommes
Dans les ténèbres des berceaux;
[...]
Ces hommes, ce sont les poètes;

²⁸⁹ Une telle association est aussi effectuée par Apollinaire dans le poème « Tristesse d'une étoile ». Il en est question dans la section de ce chapitre consacrée à Apollinaire.

Ceux dont l'aile monte et descend;
Toutes les bouches inquiètes
Qu'ouvre le verbe frémissant²⁹⁰

Dans ces vers de Hugo, l'élection du poète, porteur de la parole d'en haut, est divine; chez Drieu, elle est affaire de « dignité », laquelle est comprise en termes de rang, de valeur, de montée en grades. Drieu relègue aux oubliettes la figure hugolienne de l'ange et lui oppose celle de l'as : l'élévation du poète n'est plus allégorique, elle est mécanique. Devenu aviateur, le locuteur serait alors ce poète ailé moderne, l'élus par excellence s'élevant concrètement au-dessus de la foule piétinant dans « la boue des tranchées [qui] noyait le plus souvent dans l'anonymat le soldat de Verdun, de la Somme ou de l'Argonne²⁹¹ ». Le poète combattant au ciel n'est pas en relation avec le Créateur et n'ouvre pas la bouche pour se faire le porte-parole « inquiet » du « verbe » : il communique avec le génie industriel de l'homme et module un chant qui est au « comble du son humain ». La transcendance n'opère plus²⁹².

²⁹⁰ Victor Hugo, « Les Mages », dans *Les Contemplations*, Paris, Garnier, 1969, p. 408.

²⁹¹ Gilbert Guilleminault, *La France de la Madelon 1914-1918. Le Roman vrai de l'Arrière*, Paris, Denoël, 1965, p. 98.

²⁹² Dans son « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), Marinetti rappelle à ses lecteurs que « Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée de Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. Elle a naturellement, comme tous les imbéciles, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n'aura jamais deux ailes. De quoi marcher, courir quelques instants et s'arrêter presque aussitôt en soufflant !... Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cent mètres, au-dessus des puissantes cheminées milanaïses. ». *Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 45. Chez Drieu, le symbolisme de l'avion est considéré dans une perspective beaucoup plus classique, voire traditionaliste : le maniement de cet appareil est réservé à une élite méritante et symbolise sa hauteur. Notons toutefois que le poète d'*Interrogation* n'était pas insensible à l'idéologie et à l'esthétique futuriste telle qu'elle se donne à lire dans le texte de Marinetti cité plus haut : dans le poème « Chant de guerre des hommes d'aujourd'hui », Drieu écrit : « Enfin le jeune grenadier raidi sur le parapet dans un rut héroïque, recrée la gloire de l'athlète, vraie joie de l'homme sur sa planète courbe comme un stade. / Ici l'enthousiasme se suspend, culminement. / Vision du grenadier demi-nu, au soleil d'une offensive d'été, balançant la pomme explosive. » (*I*, p. 71-72.)

Le poète qui prend la parole au seuil d'*Interrogation* s'expose. Il s'*interroge* ouvertement – « Je veux comprendre » (I, 9); « peut-être je ne suis pas » (I, 10) – mais il affirme aussi avec autorité – « je connais » (I, 10); « j'ai dit » (I, 11) – au sujet du sens de sa présence et de son rôle dans le monde en guerre. Les « Paroles au départ » mettent leur locuteur à nu, elles ne s'arrachent pas à l'expérience fondatrice du poète qui les proclame et qui ne parle que de lui. De ce point de vue, elles se situent bien en régime lyrique :

Ce qui forme le contenu de la poésie lyrique, ce n'est pas le déroulement d'une action objective s'élargissant jusqu'aux limites du monde, dans toute sa richesse, mais le sujet individuel et, par conséquent, les situations et les objets particuliers, ainsi que la manière dont l'âme, avec ses jugements subjectifs, ses joies, ses admirations, ses douleurs et ses sensations, prend conscience d'elle-même au sein de ce contenu²⁹³.

C'est en regard de ce lyrisme personnel des « Paroles au départ » que doit être comprise cette identification critique du poète rochellien à la figure du Poète romantique : en « 1915-1917 », celui-ci incarne le dernier modèle archétypique du sujet poétique retourné sur lui-même, qui présente « sa parole comme la vérité de son être », qui « se donne à lire tout entier dans le monde de ses signes²⁹⁴ ». Cette « transparence » est aussi palpable dans les « Paroles au départ » du poète-soldat, chez qui ne se lit aucune exigence d'objectivité, où la moindre marque de détachement impersonnel est absente. Toutefois, quand bien même les paroles du sujet lyrique rochellien seraient authentiques comme pouvaient l'être les chants de ses devanciers, il n'empêche que le poète qu'elles présentent et qui

²⁹³ Hegel cité dans Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 40.

²⁹⁴ Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, p. 133.

les chante n'a, lui, plus rien à voir avec ses homologues du siècle passé. La guerre, cette « inénarrable révélation » (I, 12), va le transformer irrémédiablement. Tout pour lui se mesure désormais à l'aune du conflit, devenu l'unique garantie d'une juste saisie de la condition du monde. Le poète-soldat se livre à la guerre et dans ses contrées, le rêve, l'action, la solitude, la souffrance, l'élection, tous ces motifs privilégiés par le Poète romantique parce qu'ils sanctifiaient sa grandeur, sont redéfinis. Au contact de la guerre, ils se glacent et deviennent brusquement autant de distinctions honorifiques, de signes fièrement arborés qui rappellent le mérite et la gloire d'un poète combattant unique en son genre. La superbe du Poète romantique traditionnel est désormais reconnue au soldat que s'apprête à devenir le poète rochellien. Mais ce héros de guerre contemporain, impassible et froid, est dénué de tout romantisme : la sensibilité aux autres, l'amour de la nature, le goût pour l'intériorité, la mélancolie, l'élection divine, tout cela est relégué aux oubliettes pour de bon.

« Paroles au départ » est un poème d'anticipation écrit au futur par un poète désireux de joindre les rangs afin de se démarquer de ceux qui les formeront. Il lui tarde d'agir et nous avons vu qu'à ses yeux, seule l'« action » militaire donne au « rêve » une valeur positive. Mais cette projection du poète en guerrier exemplaire n'est-elle pas justement « rêvée », purement imaginaire, non encore légitimée par de l'« action » effective ? Dans ce poème d'ouverture, le combattant en devenir s'autorise le rêve avant l'action parce qu'il ne doute pas de sa force. La grandeur de son ambition, irréprochable, augure l'excellence de sa future conduite. La suite du recueil prouve d'ailleurs que le poète avait dit vrai,

que ses projections se sont avérées exactes. Elle dit que la geste guerrière de ce soldat est incomparable à celle des autres. Eux n'ont rien compris de ce conflit qui l'a, lui, mis au monde. Vis-à-vis d'eux, il est véritablement unique : un « homme marqué » qui « a marché ignoré parmi les hommes » (I, 13). Le problème est que ces soldats sans prestige sont continuellement élevés au rang de combattants exemplaires par les poètes qui versifient les combats. Le poète-guerrier d'*Interrogation* prouve qu'en ce qui le concerne, le « rêve » est fidèle à l'« action », que l'élévation de son chant poétique est proportionnelle à la hauteur de ses faits d'armes et de sa conduite au front. Or, dans la poésie patriotique contemporaine, l'« action » des soldats est « rêvée » par les poètes, qui glorifient à l'excès les combattants français. Face à cette imposture poétique, celui qui est « venu chercher la gloire » (I, 41) au feu sera impitoyable.

B) Un chant de guerre d'aujourd'hui

Dans « Paroles au départ », le poète-soldat insistait sur un nouveau type de division que la guerre a provoquée entre les hommes :

Je plains les Habitants de l'Arrière, frappés de la mort, coupés de ce temps, précipités au néant. (I, 12)

La distinction qu'établit le locuteur entre lui, homme de l'« Avant », et les « Habitants de l'Arrière », rappelle que la connaissance qu'a le combattant du monde renversé par la guerre fait de lui le grand initié de la vie, d'où cet étonnant renversement de perspective qui fait des non combattants des gens « frappés de la mort ». Cette opposition soldat/civil est soulignée dans d'autres poèmes du recueil, où il apparaît nettement que la communauté nationale ayant été épargnée

par le feu est désormais étrangère au poète. Les « femmes qui ne songent jamais à la mort » sont méprisées : « aucune ne souffre de ne pas comprendre ma secrète destinée » (*I*, 14); les aînés dont cette guerre ne veut pas, ceux qui « firent Sedan puis y pensèrent sans en parler » (*I*, 70), devront céder la parole à des guerriers dont la « grandeur n'a pas été connue de ceux qui ont vécu autrefois » :

Maintenant nous avons le droit de parler et les vieillards n'ont qu'à se taire, qui ne surent pas nous dérober cette grandeur et nous précéder dans l'action. (*I*, 69)

Un tel discours contraste fortement avec celui que tentaient d'imposer l'immense majorité des poètes qui, au même moment, insistaient sur l'importance de la cohésion nationale dans l'effort de guerre. Dans ces vers d'Henri de Régner, le poète pose un regard admiratif sur un père en deuil : ce dernier, dont le fils est « Tombé, la face au ciel, sous la balle allemande, / Noblement, ainsi que le devoir le commande », affiche un « air joyeusement farouche » :

Et tu passes, stoïque et grave, et je t'admire
Pour cette sombre joie et pour cette fierté
Farouche que je lis dans ton œil irrité,
Ô père qui, sans pleurs, sur ta joue amaigrie,
As reçu le baiser sanglant de la Patrie²⁹⁵.

En France, le moral est bon : les soldats, « d'un mâle élan, / Se ru[ent] vers la lutte épique²⁹⁶ » tandis que les civils, non moins héroïques, endurent bravement. Dans cet autre poème, d'Alloend Bessand cette fois, le poète s'adresse au lecteur et lui rappelle que les soldats tombés à l'ennemi n'avaient d'autre but que de libérer la France envahie :

Ce qu'ils y ont semé, vois-tu, c'est pour la France,
c'est-à-dire pour toi, ta femme et tes enfants,

²⁹⁵ Henri de Régner, « Le Père », dans *Poésies 1914-1916*, *op. cit.*, p. 15-16.

²⁹⁶ Henri de Régner, « In Memoriam », dans *Poésies 1914-1916*, *op. cit.*, p. 51.

pour ce que tu aimas au temps de ton enfance,
le droit de vivre un jour, libre et indépendant²⁹⁷.

Les combattants et les civils ne sont pas ici irrémédiablement divisés par l'épreuve du feu puisque les premiers se sacrifient pour les seconds, dont ils assurent le bonheur futur dans une France libre et pacifiée. Chez Drieu, les « femmes » et les « enfants » n'auront qu'à bien se tenir :

À grands coups de canon les Allemands nous ont appris à vivre, à revivre.
Nous avons su nous battre.
Mais gare au retour.
Que l'esprit vivement éveillé de la guerre soit respecté, ou nous serons sévères.
(I, 61)

Ce sentiment de coupure que le soldat rochelien éprouve vis-à-vis des « Habitants de l'Arrière » est aussi ressenti par rapport aux militaires qui l'accompagnent dans « les provinces dévorées par les horreurs du feu » (I, 14). Certes, il prend la parole au « Nous » pour désigner les combattants qui ont eu la chance d'apprendre à « revivre » à la guerre, mais le poète les divise et les classe bientôt en deux catégories. Il y a d'abord une petite communauté de guerriers éclairés dont il fait partie, les « hommes-de-la-tête » : « Non, une vulgaire hallucination de foule ne nous a pas égarés en août 14 » (I, 86). Ceux-ci se distinguent des « hommes-de-la-main », les « égarés » qui « besognent sous les hautes cheminées et dans les glèbes [et qui] savent seulement que le jour des tueries est venu après les jours de labeur qui tournent en cercle, et les ivrogneries fatales » (I, 25). Mais lorsque le poète évoque le monde du front, nulle présence des « hommes-de-la-tête » aux tranchées, ces hommes de son « rang » avec

²⁹⁷ Alloend Bessand, *Poèmes de guerre et non poèmes guerriers*, op. cit., p. 85.

lesquels il pourrait partager et échanger. Ce sont toujours les « hommes du peuple » (*I*, 35) qui fourmillent dans la zone des armées, hommes par rapport auxquels le poète se distingue par essence :

Oui, un peu de mon sang est déjà mêlé avec le vôtre dans la terre éventrée que le temps refermera sur nos obscures semences.
Un peu de mon sang : gage que vous tenez de moi, mais nous savons que je reviendrai bientôt et nous serons ensemble. (*I*, 15)

Se met ici en place un véritable culte de la personne qui ne sera à aucun moment démenti. Plus loin, dans une pièce au titre éloquent, « Je ne vous ai pas menti, hommes », le poète rappelle ceci à la masse combattante à laquelle il se frotte : « Et moi, je venais à vous avec l'immense amour de mon cerveau paternel, inquiet de vos instincts inconnus » (*I*, 36). Réduits à l'état de bêtes instinctives, les poilus appartiennent à une autre race que celle du poète : « mes semblables vous ont donné la civilisation. Et moi, je vous ai renouvelé le don en naissant avec mon cerveau » (*I*, 37). L'emploi du mot « civilisation » dans ce contexte est particulièrement inaccoutumé. Dans le discours patriotique français, c'est la France dans son ensemble, entendue comme nation, comme peuple, qui incarne la « Civilisation » – tandis que tout ce qui relève de l'Allemagne symbolise la Barbarie. Ici, tout se passe comme si la seule élite intellectuelle était à l'origine de la « civilisation », laissant ainsi sous-entendre que tous ceux qui n'ont pas eu le privilège de naître avec un « cerveau », Français inclus, seraient des barbares. Voilà pour l'esprit de corps dans *Interrogation* :

Je suis venu parmi vous pour défendre mes biens, les subtiles richesses fixées dans les livres, et l'or accumulé par vos maîtres.
(*I*, 37)

Cette représentation du poète combattant, indifférent au sort d'une piétaille méprisée et revendiquant un individualisme farouche, est exceptionnelle dans le paysage poétique de 1914-1918. L'esprit de camaraderie, la fraternité de la soldatesque sont des motifs que les versificateurs patriotiques ont célébrés sur tous les tons mais qui ont aussi fasciné les poètes les moins enclins au conformisme :

Me voici libre et fier parmi mes compagnons
[...]
Les 3 servants bras dessus bras dessous se sont endormis sur
l'avant-train
Et conducteur par mont par val sur le porteur
Au pas au trot ou au galop je conduis le canon
Le bras de l'officier est mon étoile polaire (C, 175)

Étonnante fierté que celle de ce conducteur, qui dépeint ses « compagnons » comme autant de masses endormies pêle-mêle les unes sur les autres... Mais les signes de la confrérie y sont (on dort « bras dessus bras dessous »; l'officier pointe la direction) et, surtout, ces hommes sont accompagnés par la « Victoire ». C'est elle qui

[...] calcule pour nos canons les mesures angulaires
Nos salves nos rafales sont ses cris de joie
Ses fleurs sont nos obus aux gerbes merveilleuses
Sa pensée se recueille aux tranchées glorieuses (C, 175)

L'entrain des combattants, confiants de l'emporter sur l'ennemi, est lui aussi un passage obligé du discours poétique de la Grande Guerre.

Dans *Interrogation*, le poète s'adressant « À vous, Allemands » manifeste lui aussi un véritable enthousiasme belliqueux :

Je vous ai combattus à mort, avec le vouloir roidement dégainé de
tuer beaucoup d'entre vous. Ma joie a germé dans votre sang.
(I, 63)

Il ajoute toutefois :

Mais vous êtes forts. Et je n'ai pu haïr en vous la Force, mère des choses.

Je me suis réjoui de votre force.

Hommes, par toute la terre, réjouissons-nous de la force des Allemands.

Pour moi, je louerai les morts que ma nation leur a comptés et je féliciterai la planète de porter leurs survivants. (*I*, 63)

Le poème adressé à l'ennemi était une pratique courante pendant la Grande Guerre. Il s'agissait de souligner (pour le Français, à qui les vers étaient véritablement destinés) jusqu'à quel point l'Allemand était, par essence, inférieur et vil. Dans ces pièces où s'oppose un « vous » à un « nous », le contraste binaire règne en maître et s'exprime très peu subtilement :

Vous n'avez pas pour vous la sublime conscience
De faire triompher le Droit, la Vérité;
Vous luttez sans la foi, partant sans espérance,
Vous êtes les champions de la brutalité.

Vous n'avez pas non plus le superbe soutien
Qui donne à nos soldats la force et la vaillance
Vous n'avez que votre vieux Dieu Poméranien
Vous n'avez pas le Dieu qui protège la France²⁹⁸.

Dans le poème « À vous Allemands » de Drieu, le « superbe soutien » et la « force », que le poète cité plus haut refuse de concéder à l'ennemi, sont reconnus à l'adversaire. Et cette « vaillance », le poète-guerrier ne souhaite pas qu'elle soit admise par un « nous » français, mais par un « nous » universel, à échelle planétaire. Il est bien question de « [s]a nation », mais les oppositions nationales, qui sont habituellement mises de l'avant dans de telles pièces, ne sont pas à l'honneur ici. Discours atypique que celui-là, où un « Je » (et non plus un

²⁹⁸ Pierre de Lutèce, « Ce qu'ils n'ont pas », dans *Marmite, revue hebdomadaire, anecdotique, humoristique, fantaisiste du 267^e*, n° 2, n.p.

« nous ») « loue » un « vous » qu'il « ne peut haïr ». Le locuteur insiste d'ailleurs sur la singularité de sa posture d'énonciation : « Pour moi ». Cette expression rappelle que le « moi » qui prend la parole ainsi ne se conforme pas à l'opinion communément admise, voulant qu'un Français ne puisse reconnaître une quelconque grandeur à l'Allemand.

Le poète rochellien s'aventure en plein *no man's land* discursif : il dit tout haut ce que tous taisent et souligne une importante faille de la rhétorique patriotique de 14-18. En France, la supériorité de l'armée française sur les hordes germaniques passe pour incontestable :

Nos vaillants généraux, à grands coups d'éperons,
Activent leurs coursiers qui vont d'un pas alerte...
L'attaque a commencé, le Germain a surgi.
Sa vague menaçante, à travers l'herbe verte,
Tombe sous nos obus comme tombe l'épi
Sous la tranchante faux du javeleur habile²⁹⁹.

Le poilu français est alternativement ou tout à la fois héroïque, courageux et combatif tandis que le soldat allemand est systématiquement sauvage, couard et démoralisé. D'une certaine manière, le combat est injuste : la force des premiers et disproportionnée par rapport à la faiblesse des seconds. De tels discours, bien qu'ils soient continuellement démentis par les événements (la guerre se prolonge sans cesse, l'ennemi est solidement retranché et, pour reprendre l'expression de Drieu, il compte des milliers de morts quotidiens à la nation française), circuleront néanmoins jusqu'à la fin du conflit. En soulignant la « force » des Allemands, le poète d'*Interrogation* rappelle cette contradiction. Mais ce passage dit aussi qu'une telle dichotomie, où s'opposent d'ordonnés soldats combattant au nom de

²⁹⁹ Eugène Cluzel, *Perles tricolores. Poèmes patriotiques de la Grande Guerre*, Orléans, Le Messager de la Jeune France, Imprimerie Auguste Gout et C^{ie}, sans date, p. 6.

la Civilisation et des « vagues » de « Germains » guerroyant sous l'étendard de la Barbarie, est inconciliable avec ce point de morale martiale fondant traditionnellement la grandeur du soldat, qui est « l'éthique de la reconnaissance » :

L'éthique du guerrier est une éthique de la reconnaissance, reconnaissance de l'autre. Le combat suppose la reconnaissance d'abord d'une égalité. L'autre s'y trouve élevé à la dignité d'un adversaire. Et l'on ressent une joie profonde à trouver rival à sa mesure, pour approfondir ainsi sa puissance en la mettant à l'épreuve³⁰⁰.

Mesuré à un adversaire inférieur, le soldat triomphe sans gloire dans un combat où sa force est niée. C'est une évidence : dans cette guerre, dénier la force des Allemands revient à dénier celle des Français. Mais il n'était pas de bon ton de le souligner dans la France des années 1914-1918 et ce, malgré le fait que cette dénégation constitue une dérive logique importante au cœur du discours cocardier. Pareille esquivance discursive est impossible pour le poète d'*Interrogation*, sensible au « verbe orgueilleux de Nietzsche » (I, 86). Il se souvient de ces paroles du philosophe allemand, qui proclamait dans le chapitre « De la guerre et des guerriers » de son *Zarathoustra* : « Mes frères en la guerre ! Je vous aime du fond du cœur, je suis et j'ai toujours été votre semblable. Je suis aussi votre meilleur ennemi [...] Je ne vous ménage point, je vous aime du fond du cœur, mes frères en la guerre³⁰¹ ! » C'est ce statut de « meilleur ennemi » que se reconnaît le poète-soldat, lui qui sait se réjouir de la force de ses adversaires.

³⁰⁰ Frédéric Gros, *États de violence. Essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 2006, p. 29.

³⁰¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de Poche, 1963, p. 58 et 60.

S'il doit tomber au combat, ce guerrier ne mourra pas pour la France, vile mort indigne du véritable soldat qui est en quelque sorte apatride, qui combat au nom d'une morale où la guerre « est pensée comme défi à soi-même et aux autres, impliquant un code contraignant de conduite et d'honneur³⁰². » Mourir pour une nation, c'est le sort qui est réservé aux « petits » :

Un petit homme court au coin du bois.
La terre bouillonne à côté de lui. Culbute. Tacite enveloppement.
(I, 40)

Voici un mort pour la patrie : il se battait pour son pays et son pays l'a pris. Une telle mort est mise à distance et s'évoque sans passion, voire avec dérision : le soldat fait la « culbute », il est happé par l'obus qui malaxe le sol et cela est dit de manière à rappeler une insignifiante cabriole. Le détachement du poète vis-à-vis de cet homme tué devant ses yeux est complet. Banale mort que celle-là en comparaison de celle qu'il prévoit pour lui-même :

De la tranchée des dernières méditations, je m'élance.
Je sens l'éternité passer, courant animateur, dans cet instant.
Choc.
Je m'effondre dans les fils et les barbelures mordent mes muscles tendus par un si beau paroxysme. (I, 19)

Lui ne « court » pas, il s'« élance », il se rue impétueusement sur le champ de bataille et ce bond en avant a été préalablement médité : il correspond à une volonté de l'esprit et non à un ordre venu de l'extérieur. Ce n'est pas l'armée qui lui commande de franchir le parapet, c'est sa résolution intime. Moment métaphysique que celui-là, où le poète soldat court entre la vie et la mort. Survient le « Choc », beaucoup plus grave que la « culbute » du « petit homme » dont il était question plus haut : le « choc » est militaire, il évoque l'entrée en contact de

³⁰² Frédéric Gros, *États de violence. Essai sur la fin de la guerre, op. cit.*, p. 15.

deux corps qui se rencontrent violemment. Suit l'« effondrement » lors duquel le corps du combattant n'est pas « enveloppé » par la terre et enfoui mais suspendu aux « barbelures » : il est donné à voir, exposé, dépouille exemplaire d'une mâle mort. Le poète combattant mourra fauché anonymement parmi la foule sacrifiée mais lui saura que sa fin correspond à un « beau paroxysme » conforme aux deux principes sur lesquels il fonde sa conduite : « Et le rêve et l'action ». À la veille de l'instant suprême, il aura « médité » et se sera « élancé ».

Dans un essai intitulé *Drieu La Rochelle ou le goût du malentendu*, Jean-Marie Pérusat remarque que « dès ses premiers écrits, Drieu est celui qui souhaite unir l'écrivain [et] l'œuvre [...] par des liens suffisamment complexes pour que les textes puissent être reçus à des niveaux sensiblement différents³⁰³ ». Le critique note que si Drieu fait « le choix de la poésie comme moyen initial d'expression », c'est parce qu'il souhaite brouiller les pistes de l'énonciation, qu'il « tient à une certaine ambiguïté que la poésie "moderne" reconnaît comme un de ses attributs ». Mais il conclut en affirmant que « dans *Interrogation*, l'auteur n'a pas encore le souci trop vif de se composer un personnage³⁰⁴ ». De notre point de vue, les « Paroles au départ » placées en tête d'*Interrogation* constituent un avertissement, une sorte de mise en garde contre une telle interprétation. Ce poème d'ouverture dit clairement que le recueil qu'il introduit se place sous le signe de l'allégorie et non du témoignage. Le poète-soldat rochellien se confond moins avec la personne de l'auteur qu'il ne se situe vis-à-vis

³⁰³ Jean-Marie Pérusat, *Drieu La Rochelle ou le goût du malentendu*, Frankfort, Bern, Las Vegas, Peter Lang, 1977, p. 20.

³⁰⁴ *Ibid.*

de ses homologues poétiques passés et présents. Sa spécificité s'apprécie essentiellement à l'aune de dialogues intertextuels qui permettent de convoquer d'autres figures poétiques étant immédiatement jugées, le plus souvent sévèrement. Ainsi s'affirme l'originalité de ce poète-soldat éminemment littéraire, de ce personnage de chef derrière lequel disparaît presque complètement Pierre Drieu La Rochelle.

Les lecteurs d'Apollinaire sont nombreux à considérer que dans les poésies écrites à l'occasion de la Grande Guerre, la figure du Poète s'efface derrière celle de l'homme, du soldat, et que cet ancrage du poème dans les circonstances militaires est à l'origine de la piètre qualité poétique de *Calligrammes*. Pierre Reverdy, qui écrivait dès 1915 au sujet du poète-artilleur : « Un ami meurt d'enthousiasme derrière ses canons et sa fatigue est plus forte que tout », a été un des premiers à formuler – non sans aigreur – cette impression défavorable. Encore aujourd'hui, cette opinion a toujours cours :

Il est vrai qu'Apollinaire s'est souvent mis en scène comme créateur et personnage exceptionnel, dès ses grands poèmes de jeunesse. Mais jusque-là, dans la plupart des cas, il avait déguisé cette attitude par un travail de transposition, de travestissement, d'euphémisation et de rupture avec l'ordre du réel. Dans les poèmes qu'il écrit après son engagement se dessine souvent une fâcheuse statue en pied du poète-guerrier. [...] Il se met en scène, se présente comme grandi par cette expérience, moralement et poétiquement, revendiquant comme un titre de gloire le fait d'avoir su chanter « en l'honneur de l'Honneur la beauté du Devoir³⁰⁵ ».

À la manière de Drieu, Apollinaire poète de guerre n'aurait apparemment pas fait bon usage des ressources offertes par la poésie moderne : la figure du

³⁰⁵ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, op. cit., p. 201. L'extrait poétique cité par l'auteure est tiré du poème « Chant de l'honneur » (C, 176). Pour un commentaire de ce texte, voir la section suivante de ce chapitre consacrée à Apollinaire.

poète-soldat mise en texte dans *Calligrammes* lui servirait à « se met[tre] en scène », sans intermédiaire poétique d'aucune sorte, et à poser le héros. Ce commentaire appelle deux remarques. Premièrement, il est vrai que l'image du soldat d'exception, du guerrier supérieur, est souvent thématifiée dans les poésies de guerre d'Apollinaire. On doit toutefois préciser que ce motif n'est jamais poétisé dans une perspective exclusivement militaire. Le « Chef de section » (C, 177) est un meneur d'hommes qui, « les yeux fixés sur la montre [...] attend la minute prescrite pour l'assaut ». Mais avant de s'élancer dans le *no man's land*, il est un amoureux qui transfigure les soldats qu'il commande en autant de mots qui lui permettront de ravir l'aimée : « Les soldats de ma bouche te prendront d'assaut / [...] Ma bouche sera une armée contre toi une armée pleine de disparates ». (C, 177) Un poète porte l'uniforme de ce « chef » qui parle d'amour au futur avant d'enjamber le parapet. Deuxièmement, il est faux d'affirmer que dans *Calligrammes*, la figure du poète-soldat s'élabore sans « transposition » ni « rupture avec l'ordre du réel ». Ce serait même plutôt le contraire et les pages qui suivent visent à le démontrer. Parmi tous les poètes qui sont étudiés dans le cadre de ce travail, Apollinaire est le seul à avoir jumelé la dissolution du Moi poétique avec sa dissémination. Autant Drieu isole une figure idéale qui conjoint le rêve et l'action, autant Apollinaire brouille les cartes et multiplie les figures de poète-soldat.

4. Apollinaire – La dispersion du poète-soldat

Dans un essai consacré aux *Calligrammes* d'Apollinaire, Claude Debon écrit, au sujet des « Poèmes en guerre » rassemblés dans ce recueil, qu'il

paraît impossible d'ignorer, pendant cette période [celle de la Grande Guerre], les faits biographiques indissociables de la création poétique. Les différentes parties de *Calligrammes*, à partir d'« Étendards », sont liées étroitement aux événements qu'Apollinaire est en train de vivre. Elles suivent un parcours chronologique, comme si la guerre imposait son propre rythme à l'écriture et cela même si la succession des poèmes est plus souples et subtilement agencée³⁰⁶.

Ce commentaire critique rappelle que durant les années où le conflit fait rage, la poésie apollinarienne, tout comme l'immense majorité de ce qui se dit et s'écrit à la même époque, est tout entière tournée vers la guerre. Entre 1914 et 1918, la production poétique d'Apollinaire est délibérément compromise dans les discours et les imaginaires produits par la société qui les environne et la singularité de cette œuvre se révèle sur fond de cette interaction. Pour Apollinaire, poète célébré d'*Alcools* et auteur considéré dès 1913 « par ses pairs, français et étrangers, [...] comme le chef naturel et le rassembleur de l'avant-garde³⁰⁷ », poétiser la guerre apparaît comme un devoir d'artiste. Par ce travail, il veut continuer de montrer son « action » dans la conscience et l'imaginaire modernes. Nous insistons sur le terme « action » car à partir d'août 1914, celle-ci n'est plus exclusivement symbolique. Dès le début des hostilités, Apollinaire s'est engagé; il a endossé l'uniforme et s'est battu pour la France. Dans ses poèmes de guerre, il a veillé à ce qu'on puisse le reconnaître en tant que soldat « [a]yant vu la guerre dans

³⁰⁶ Claude Debon, *Calligrammes par Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 67.

³⁰⁷ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, op. cit., p. 12.

l'Artillerie et l'Infanterie / Blessé à la tête et trépané sous le chloroforme » (C, 183). Comme le souligne à bon droit Claude Debon dans l'extrait cité plus haut, Apollinaire a rendu compte, poétiquement, des différentes affectations ayant été siennes et des moments-clés ayant ponctué sa campagne. Les poèmes de *Calligrammes* présentent cette « action » du poète en armes. Mais tout en étant profondément ancrés dans les circonstances guerrières contemporaines de leur rédaction, ces poèmes demeurent des dispositifs sémantiques « explosifs », instables et ouverts à la polysémie, qui déplacent la représentation coutumière de la guerre en cherchant toujours à introduire du bougé, du doute et de l'équivocité.

Malgré la pression des circonstances guerrières, les textes poétiques rassemblés dans *Calligrammes* ne sont jamais engloutis sous l'événement qu'ils rapportent. À bien les lire, on s'aperçoit que les références biographiques qu'y disperse Apollinaire ne sont jamais données pour elles-mêmes, mais toujours intégrées dans un discours poétique qui les travaille en retour, qui les resémantise de manière à transcender le témoignage. Ceci demeure vrai même lorsque le poète décline son identité de manière particulièrement troublante. Dans le poème « Merveille de la guerre », Apollinaire écrit :

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout
Dans les villes heureuses de l'arrière
Dans tout le reste de l'univers
Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes (C, 138-139)

Le nom « Guillaume Apollinaire » apparaît ici dans un contexte singulier. Le poète-soldat qui prend la parole se présente simultanément à la première personne (« Je ») et à la troisième personne (lui, « Guillaume Apollinaire »), opérant ainsi une disjonction entre le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé. Celui-ci « se dédouble et, se mettant en quelque sorte à distance de lui-même tel un objet, devient un " Il "³⁰⁸. » Le Moi poétique est fracturé et ceci rappelle que dans ces vers :

identity focuses not on the holistic, autonomous, stable subject of humanistic interpretation, but on a self constituted in language, a self « in process », at once shaped by a straining against material, historical, cultural, linguistic, and narrative containments. As « Merveille de la guerre » makes explicit, the narrator works to constitute a mythical and timeless identity³⁰⁹.

Le thème de l'ubiquité problématise encore le statut du sujet de l'énonciation poétique. Dans la strophe citée plus haut, la multiplicité des endroits où se retrouve « Guillaume Apollinaire » empêche qu'on puisse considérer celui qui est désigné par ce nom uniquement comme une personne « réelle », de chair et d'os. Un sujet empirique eut pu être « à la guerre », « Dans les villes heureuses de l'arrière », « Dans les femmes » (selon une formulation plutôt crue) et « dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes ». Mais « Guillaume Apollinaire » sut aussi « être partout », « [d]ans tout le reste de l'univers », « [d]ans ceux qui meurent », « dans les canons dans les chevaux », « [a]u zénith, aux 4 points cardinaux ». Voilà autant de destinations dignes d'un personnage fabuleux autorisé à visiter les morts, l'intérieur des choses et le cosmos.

³⁰⁸ Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 57.

³⁰⁹ Susan Harrow, « The autobiographical and the real in Apollinaire's war poetry », dans *Modern Language Review*, vol. 97, n° 4, octobre 2002, p. 822.

Cette duplicité du sujet poétique de « Merveille de la guerre », ayant un pied dans le réel et l'autre dans la fiction, fait en sorte que le nom « Guillaume Apollinaire » ne renvoie pas exclusivement, comme l'écrit Philippe Renaud, à « un combattant parfaitement défini et situé : Guillaume Apollinaire³¹⁰ »; elle renvoie aussi à une figure poétique omnisciente délibérément inscrite dans un imaginaire fantastique. Cette hybridité rappelle aussi que si les poèmes rassemblés dans *Calligrammes* sont attachés à la représentation d'un événement historique, la poétisation du premier conflit mondial n'implique pas nécessairement que le sujet d'énonciation poétique de ces textes soit un acteur « réel », lui-même historiquement situable.

Ces considérations portant sur la nature du sujet lyrique de « Merveille de la guerre » ne doivent pas faire perdre de vue le contexte particulier qui préside à l'écriture de ce poème. Le poète-soldat qui prend la parole « dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes », quelques heures avant le combat, sait qu'il risque la mort à l'aube. Il semble donc que la crainte de tomber au champ d'honneur participe à rendre ce moment tragiquement « unique » et ce, d'autant plus que le geste du poète consiste à « léguer », à versifier son testament poétique. Cette mise en scène rend compte d'un aspect particulièrement traumatisant de la vie du soldat de première ligne (l'attente de l'assaut) et il n'est pas anodin de rappeler qu'au moment d'écrire « Merveille de la guerre », daté de décembre 1915, Guillaume Apollinaire est depuis peu versé (à sa demande) dans l'infanterie, comme sous-

³¹⁰ Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1969, p. 440.

lieutenant au 96^e de ligne. Dans les tranchées, Apollinaire découvre une vie « formidablement tragique », où « la lutte est inimaginablement infernale³¹¹. » Là, la mort plane et c'est dans ces nouvelles conditions pour le moins hasardeuses que « Merveille de la guerre » fut rédigé³¹². De ce point de vue, le dédoublement de la figure de « Guillaume Apollinaire » dans ce poème ne pourrait-il pas être considéré comme une manière, pour l'auteur de *Calligrammes*, de dire l'éventualité de sa propre mort tout en la mettant à distance ? Et, dans cette même perspective, le don d'ubiquité qu'a le poète-soldat mis en poème dans « Merveille de la guerre » ne pourrait-il pas métaphoriser un vœu sans espoir de réalisation, qu'est celui d'avoir tout épuisé de la vie au moment où il semble qu'on doive bientôt la quitter malgré soi ? Il semble que pour Apollinaire, la représentation de cet énigmatique alter ego poétique soit non seulement l'occasion de montrer son « action » sur le terrain de la poésie, mais aussi, plus concrètement, un moyen de donner du sens à sa propre participation au conflit.

Ces remarques permettent de mesurer la double portée du terme « Merveille » qui apparaît dans le titre du poème. Ce mot ambigu est provocant et les commentateurs ont été nombreux à le considérer comme le signe d'une « indifférence, voire [d'une] inconscience face aux horreurs réelles des combats³¹³. » Mais il n'en est rien. La « Merveille », qui s'annonce immédiatement avant la « guerre », rappelle que même lorsqu'il est confronté aux

³¹¹ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990, p. 526.

³¹² Dans une des *Lettres à Madeleine* envoyée le 9 décembre, Apollinaire écrivait ceci : « Si je meurs je te donne tout ce que j'ai et cette lettre en fait foi et sert de *testament*. [...] il ne faut pas se dissimuler que le danger est permanent et excessivement grave. » Cité dans Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools – I – Calligrammes : le poète et la guerre*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1981, p. 103. Nous soulignons.

³¹³ *Ibid.*, p. 126. Ce point de vue, faut-il le préciser, n'est pas celui de Claude Debon, qui le condamne dans tous ses travaux portant sur *Calligrammes*.

réalités les moins familières, le poète sait s'emparer d'elles et déplacer leurs modes de représentation usuels. Ainsi transfigurée, la guerre est une matière poétique qui, comme toute autre, peut susciter le « merveilleux », l'inouï. Le poème sort du cadre réaliste de la guerre, il s'élève au-dessus du champ de bataille, là où l'imaginaire n'est plus englué dans la boue des tranchées mais ouvert sur l'illimité. Et si cette ambition de confondre dans un poème de guerre l'ici-bas et l'au-delà, le monde intérieur et le monde extérieur, venait malgré tout à choquer, il ne faut pas perdre de vue que le titre « Merveille de la guerre » constitue en soi une antiphrase. L'ironie de cette expression est bien sûr recherchée par Apollinaire, qui aborde dans le poème placé sous ce titre plusieurs thèmes sombres qui n'ont rien de « merveilleux » – au sens de féerique –, comme celui de la mort.

Enfin, cette strophe du poème « Merveille de la guerre » appelle une dernière remarque. Elle montre que son auteur flirte audacieusement avec la poétique du témoignage alors en vogue. En règle générale, l'écrivain combattant de 14-18 qui se présente comme « témoin » s'assure de bien mettre en évidence la valeur autoréférentielle de son texte, toujours présenté comme l'authentique transcription de souvenirs et d'impressions personnelles éprouvées à la guerre. Comme le clamait le soldat Louis Mairet dans ses *Carnets d'un combattant* : « J'ai dit la vérité. Qu'on me démente si on l'ose³¹⁴ ! » En retranscrivant sans aucune modification son nom à même le poème, Apollinaire fait comme s'il se

³¹⁴ Louis Mairet, *Carnet d'un combattant*, Paris, Crès, 1919, p. 175. Cité dans Stéphane Audouin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, op. cit., p. 51.

dévoilait lui aussi, mais dans les faits, comme nous l'avons vu, il joue de sa personne : dans « Merveille de la guerre », le sujet lyrique apparaît « comme un sujet autobiographique "fictionnalisé" [...] et, réciproquement, comme un sujet fictif réinscrit dans la réalité empirique, selon un mouvement pendulaire qui rend compte [d'une] ambivalence défiant toute définition critique³¹⁵. »

Omniscient, le poète-soldat « Guillaume Apollinaire » voit simultanément la guerre d'en haut et d'en bas. Il se trouve à la fois « aux 4 points cardinaux / Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes ». Ces deux perspectives ne manquent pas de rappeler, respectivement, le point de vue global du général, qui embrasse d'un seul coup d'œil l'ensemble du terrain des opérations sur une carte, et le point de vue limité du soldat, qui est tenu d'attendre sur un point précis du front l'heure d'une attaque où sa vie sera risquée sans qu'il sache trop bien pourquoi. Pour les écrivains combattants de 14-18, ces deux perspectives étaient inconciliables. Il est possible, disent-ils, d'écrire la guerre depuis les premières lignes ou du quartier général, mais non des deux endroits à la fois. L'homme des tranchées qui témoigne de son expérience « a des vues courtes... mais parce que ses vues sont étroites, elles sont précises; parce qu'elles sont bornées, elles sont nettes³¹⁶. » Le témoignage émanant des états-majors ne peut obéir aux mêmes principes : le militaire l'écrivant, maintenu à distance du feu, voit la guerre de loin, du point de vue d'un stratège. Ce dernier n'est pas autorisé à adopter la perspective qu'a du conflit la soldatesque : « Celui qui n'a pas compris avec sa

³¹⁵ Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 55-56.

³¹⁶ Georges Kimpflin, *Le Premier Souffle*, Paris, Perrin, 1920. Cité dans Jean Norton Cru, *Du témoignage*, *op. cit.*, p. 13.

chair ne peut vous en parler³¹⁷ ». Apollinaire, qui n'a pas l'ambition de témoigner dans « Merveille de la guerre », n'a que faire de ces joutes discursives qui visent à définir les différentes voix combattantes, mais qui cherchent aussi peut-être surtout à les séparer les unes des autres. Il choisit plutôt d'entremêler les différents points de vue à partir desquels peut s'apprécier le conflit. Ce mélange provoque d'étonnants contrastes qui empêchent de situer définitivement le poète-soldat qui prend la parole – alors que ces précisions sur la situation du témoin et sur les emplacements fréquentés étaient fondamentales dans le témoignage, où l'écrivain combattant insiste toujours pour que puissent être reconnus « son unité, les secteurs qu'il a occupés, en un mot les faits réels de sa propre campagne³¹⁸ ».

L'extrait de la pièce « Merveille de la guerre » dont il vient d'être question constitue un cas limite d'autoreprésentation. Nulle part ailleurs dans *Calligrammes* le poète n'a-t-il usé aussi ostentatoirement de son nom propre³¹⁹. Le vers « Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire » est exemplaire parce qu'il brouille l'identité du sujet qui est désigné sous le nom pourtant bien connu du poète. Par un jeu de sens remarquable, l'usage du nom propre « Guillaume Apollinaire », qui devrait normalement permettre d'authentifier l'identité du locuteur, provoque plutôt un effet de distanciation. Or, ce détachement paradoxal est observable dans l'ensemble des poèmes de guerre qui

³¹⁷ Jean Bernier, *La percée*, Paris, Albin Michel, 1920. Cité dans Jean Norton Cru, *Du témoignage*, *op. cit.*, p. 14.

³¹⁸ Jean Norton Cru, *Du Témoignage*, *op. cit.*, p. 33.

³¹⁹ Le seul autre exemple qui puisse s'en rapprocher serait celui du poème « Les saisons », qui se présente comme une chanson dont le refrain, quatre fois répété, va comme suit : « As-tu connu Guy au galop / Du temps qu'il était militaire / As-tu connu Guy au galop / Du temps qu'il était artiflot / À la guerre » (C, 104)

composent *Calligrammes*. Pour le générer, Apollinaire a imaginé une pléiade de figures de poète-soldat dans lesquelles il se disperse et dont la poétisation lui permet de faire part de son vécu guerrier tout en le mettant à distance, en le mélangeant à de l'imaginaire et à des détours figurés. Dans les pages qui suivent, nous voudrions présenter quelques-unes de ces figurations et faire apparaître leurs mécanismes et leurs effets de sens.

Une remarque méthodologique s'impose au sujet des textes qui seront mis à l'étude ci-dessous. Puisque notre objectif est d'insister sur la variété des représentations du poète-guerrier dans les poésies d'Apollinaire, nous aborderons trois poèmes différents. Pour des raisons d'espace, nous nous concentrerons uniquement sur certains extraits de ces textes poétiques, sur des fragments de poèmes où la thématization de la figure du versificateur casqué est tout particulièrement dynamique. Cette opération sera toujours effectuée de manière à ne pas dénaturer le propos du poème considéré dans sa totalité.

A) Le bleu de Nîmes

Il est aujourd'hui convenu de rappeler que durant les premiers mois de « sa » guerre, Apollinaire se serait coulé non sans délices dans l'univers « des hommes seulement » (C, 129) et que durant cette période, fier d'être sous les drapeaux, il aurait chanté en vers enthousiastes la soldatesque à laquelle il appartenait. Le poème « À Nîmes » est souvent désigné par les critiques comme une pièce à conviction, exemplaire d'une transposition poétique de ces

sentiments. Cette « allègre suite de scènes de la vie militaire en distiques d'alexandrins³²⁰ » s'ouvre ainsi :

Je me suis engagé sous le plus beau des cieux
Dans Nice la Marine au nom victorieux

Perdu parmi 900 conducteurs anonymes
Je suis un charretier du neuf charroi de Nîmes (C, 72)

Claude Debon, qui inscrit « À Nîmes » dans la catégorie déconsidérée des « poèmes inspirés uniquement par la guerre³²¹ », n'est pas impressionnée par de tels vers :

Apollinaire cherche donc dans c[e] poèm[e] à se situer dans un monde nouveau. Ne connaissant de la guerre que ce qu'il lit dans les journaux, les lettres, ou ce qu'il apprend de vive voix, il s'en fait une représentation conventionnelle et appelle à la rescousse des images stéréotypées : « Je suis un charretier du neuf charroi de Nîmes³²² ».

Dans les *Poèmes à Lou* écrits à la même époque que celle où fut composé « À Nîmes », Claude Debon remarque que le réel des circonstances guerrières est transfiguré par le discours amoureux et, surtout, qu'« Apollinaire [...] se représente lui-même en tant que poète créateur ». Dans « À Nîmes », ce ne serait plus « le poète » mais « Apollinaire » qui « se situe[rait] » dans le poème. Une telle nuance est importante sous la plume de cette critique, qui donne à lire par là que l'autobiographie prend le pas sur l'allégorie³²³. Apollinaire aurait souhaité

³²⁰ Michel Décaudin, *Apollinaire, op. cit.*, p. 132

³²¹ Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools – I – Calligrammes : le poète et la guerre, op. cit.*, p. 135. La critique considère que les *Poèmes à Lou*, écrits à la même époque, sont mieux réussis car ils imbriquent les topiques guerrière et amoureuse : « on assiste à une totale réversibilité des termes : l'univers de la guerre est Lou et Lou est l'univers de la guerre, non pas sous la forme théorique d'une équivalence, mais grâce à la synthèse concrète opérée par les images. » *Ibid*, p. 132.

³²² *Ibid* p. 136.

³²³ Il est vrai que dans les deux distiques cités plus haut, cette présentation d'un soldat se portant volontaire pour la guerre, de même que les indications géographiques de « Nice » et de « Nîmes »,

être reconnu comme soldat français et l'expression poétique de cette représentation, avec laquelle le poète n'est pas encore familier, passerait par des « images stéréotypées » qui manquent de souffle.

De notre point de vue, la représentation du poète-soldat dans « À Nîmes » n'a rien de « conventionnel ». D'abord, on doit souligner que ce « charretier » nîmois prend d'emblée la parole au « Je ». Il insiste pour que sa présence au sein de l'énoncé soit bien marquée et cette voix singulière détonne en comparaison de toutes celles qui s'effacent au même moment derrière le « nous » de la soldatesque ou de la nation. Ce guerrier se situe d'ailleurs aussitôt par rapport à l'événement collectif de la guerre : « Je me suis engagé ». Ainsi conjugué dans sa forme pronominale, le verbe « s'engager » dit que pour ce soldat, la guerre n'est pas une obligation mais un choix. Dès le premier vers, deux marques textuelles mettent en évidence que ce poète-soldat, qui dit « Je » dans les rangs qu'il a incorporé de son propre chef, est un sujet particulier. Dans le second distique, il se déclare « [p]erdu parmi 900 conducteurs anonymes ». L'emploi du verbe « [p]erdu » est ici ambigu : signifie-t-il son enveloppement dans la foule de ses camarades ? Au vu de la singularisation du poète-soldat sur laquelle le premier distique insiste, cette interprétation paraît douteuse. Il semble plutôt que le verbe « [p]erdu » veuille dire que le poète est égaré parmi eux, qu'à leur côté il est

ne manquent pas d'évoquer le parcours militaire d'Apollinaire lui-même. En août 1914, le poète signe à Paris une demande d'engagement qui restera sans suite. En novembre de la même année, « Apollinaire fait une nouvelle démarche pour s'engager au bureau de recrutement de Nice. [...] Le 5 décembre, sa demande acceptée, il est affecté au 38^e Régiment d'Artillerie à Nîmes. » Marcel Adéma, Michel Décaudin, « Chronologie », dans Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. LXXI.

« perdu », en ce sens que lui est un soldat unique et qu'eux sont « 900 » à être « anonymes », indistincts les uns par rapport aux autres.

Le poète-soldat qui est présenté dans les deux premiers distiques d'« À Nîmes » se démarque des « conducteurs » qui l'entourent à la caserne. Il est une recrue d'exception dont le parcours militaire rappelle avec insistance celui d'Apollinaire, qui s'est lui-même engagé à Nice et qui a fait ses classes d'artilleur à Nîmes. Mais si l'auteur de *Calligrammes* s'empare de son vécu, il soumet systématiquement les données y faisant référence à des dérèglements qui permettent au poème de transcender le discours autobiographique.

Le soldat s'engage dans « Nice la Marine au nom victorieux ». Sous sa plume, la ville du département des Alpes-Maritimes est transfigurée en une localité en bordure de mer légendaire, dont les origines remontent à l'Antiquité : en insistant sur son « nom victorieux », le poète rappelle que « Nice » était d'abord une colonie grecque sous le nom de *Nikaia* (de *nikê*, qui signifie « victoire »). Cette allusion aux origines grecques de la ville où le soldat s'enrôle montre bien comment la poésie de guerre apollinarienne dialogue avec les discours nationalistes de 1914-1918. En précisant que « Nice » est un « nom victorieux », Apollinaire s'empare d'un leitmotiv de la culture de guerre française et redit subtilement ce que quantité de poètes clament ostentatoirement, à savoir que la France, berceau de la Civilisation moderne, est l'héritière du legs de la Grèce antique³²⁴. Si les connotations patriotiques sont indéniables dans ce

³²⁴ Dans un poème intitulé « Aux Latins », Jean Richepin s'adresse aux Français et écrit : « Puisque nous remontons à nos sources lointaines, / Ce n'est pas assez, non, j'en jure par

vers d'« À Nîmes » (la ville de « Nice » fait foi de l'héritage grec de la France et son nom laisse présager une victoire militaire française), il n'empêche qu'elles s'expriment par le biais d'un discours poétique qui ne les donne pas à lire explicitement. En n'écrivant pas directement « Nikaia », Apollinaire évite d'alourdir son poème avec des termes grecs qui confèreraient au texte un style pompeux. En demeurant allusif, le poète adresse un clin d'œil à un public lettré, familier avec l'histoire et l'étymologie.

La « Nice » dans laquelle le poète-soldat s'engage est d'emblée reconnue « victorieuse », mais elle est aussi « la Marine ». Ce terme ne dit pas seulement que la ville est maritime : écrit avec la majuscule, le mot « Marine » ne va pas sans connotation guerrière et évoque l'Armée de mer. Au cœur d'une ville millénaire et éminemment militaire, le poète-soldat s'engage « sous le plus beau des cieux ». La nature est l'auxiliaire du héros : le soleil, qui brille de tous ses feux, éclaire ce guerrier exemplaire, engagé volontaire pour la France. Le « Je » s'inscrivant dans ce décor immémorial évoque moins la personne empirique de l'auteur qu'un soldat de légende.

La ville de « Nîmes » est elle aussi mise en poème de manière singulière. Dans le vers « Je suis un charretier du neuf charroi de Nîmes », la ville du Gard où l'artilleur Guillaume Apollinaire fait ses classes se confond avec la « Nîmes » sise en terrain littéraire que conquiert l'homonyme du poète, Guillaume d'Orange, dans la célèbre chanson de geste *Le Charroi de Nîmes*. La convocation

Athènes, / D'affirmer fièrement que nous sommes latins. / [...] nous avons l'amour, le culte, et l'allégresse / De marcher vers le Bien, à la clarté du Beau. / C'est toi qui l'allumas, ô Grèce, ce flambeau / Semant d'éclairs en fleurs la longue route humaine. » *Poèmes durant la guerre, op. cit.*, p. 205-206.

de la ville de Nîmes par le biais de cette référence intertextuelle fait basculer la référence toponymique dans un univers imaginaire et, du coup, brouille l'identité du guerrier. Le « charretier » ne peut être uniquement considéré comme une « image stéréotypée » permettant à Apollinaire de se représenter dans le texte. Ce terme désigne aussi un héros, le personnage principal d'une nouvelle équipée militaire qui relève, comme son modèle, de la fiction. Le mot « charretier », contrairement à « conducteurs », n'appartient pas à la terminologie usuelle de l'artillerie; il est volontiers étranger au contexte militaire de 1914 et permet d'insister sur la « fictionnalisation » à laquelle est sujette le Moi de ce guerrier.

L'artilleur débutant dans le métier qui prend la parole dans « À Nîmes » n'est pas un « bleu » parmi d'autres. Il se représente de manière à ce que ressorte sa singularité : les soldats qui, comme lui, sont nouvellement enrégimentés, se fondent en une masse de « 900 conducteurs anonymes »; lui joint pour sa part le régiment en affichant d'emblée un galon symbolique : il est volontaire. En faisant passer ce canonnier pas comme les autres par les villes de Nice et de Nîmes, Apollinaire jette un pont entre la fiction et la réalité : la poétisation de ce poète-artilleur devient un artifice permettant à l'auteur de *Calligrammes* de parler de lui, de faire part de son expérience militaire personnelle. L'autoréférentialité n'est toutefois pas la finalité de ce poème ou une sorte de cul-de-sac sémantique où vient buter le commentaire critique. La mise en poème des villes de Nice et de Nîmes, par lesquelles Apollinaire est véritablement passé, devrait normalement servir à ancrer le texte dans l'autobiographie, mais elle permet au contraire à l'auteur d'« À Nîmes » de maintenir son texte à bonne distance du témoignage.

Les traces d'autobiographie sont celles-là mêmes qui renvoient le poème – et le poète – dans la fiction.

B) « Le vigneron champenois »

La première strophe du « Vigneron champenois » présente une scène typique de la guerre de 14 : le passage d'un régiment dans un village de l'arrière entre deux séjours aux tranchées. Le locuteur qui évoque l'arrivée des soldats ne semble pas faire partie de la communauté combattante. Il est plutôt en position d'observateur : voyant « passer et repasser en courant » (C, 164) les militaires, il leur adresse de cordiaux « Bonjour » et paraît déterminé à recevoir les permissionnaires avec prodigalité :

Les ceps de vigne comme l'hermine sur un écu
Bonjour soldats
[...]
Bonjour soldats bouteilles champenoises où le sang fermente
[...]
J'envoie mes bouteilles partout comme les obus d'une charmante
artillerie (C, 164)

Ces analogies viticoles mettent la puce à l'oreille et suggèrent très fortement que le sujet d'énonciation de ces vers est le « vigneron champenois » annoncé dans le titre du poème. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable du fait qu'elle est cohérente par rapport à la posture d'énonciation de celui qui dit « Je » et qui se situe en retrait vis-à-vis des soldats qui entrent au village : un vigneron n'est pas un militaire.

Aux yeux du poète-vigneron, l'ordonnancement des soldats du régiment, qui vont et viennent en rang du front aux arrières lignes, évoque l'alignement régulier des ceps dans les vignes. Cette comparaison n'est pas naïve. Prenons par

exemple les deux premiers vers cités plus haut. La marque du pluriel aux mots « ceps » et « soldats » invite à lire ces deux vers d'un seul tenant et suggère un rapprochement entre les combattants qui entrent au village et les pieds de vigne. Cette comparaison est à son tour modifiée par une analogie médiane : ces soldats-ceps sont « comme l'hermine sur un écu ». L'« hermine », terme de blason, désigne l'espace blanc moucheté de croix noires qui est représenté sur l'écu. Ainsi, les soldats en rang rappellent l'alignement des ceps de vigne, qui suggèrent à leur tour les rangées de croix de l'hermine, lesquelles ne manquent finalement pas d'évoquer les innombrables croix de bois qui s'alignent le long de routes sillonnant la zone des armées et dans les cimetières militaires. Cette chaîne analogique donne à lire que les soldats de passage au village sont considérés comme autant de morts en sursis.

Un autre rapprochement ambigu est celui qui est établi par le vigneron entre ses « bouteilles », symbole des réjouissances associées à la période de repos à l'arrière, et les « obus », qui sont de tous les engins mortels déferlant au front les plus craints par les combattants. L'association de ces deux objets de forme similaire, dont l'un suscite la convoitise et l'autre la terreur, est inquiétante, voire cruelle. Elle semble devoir dire que ce moment « charmant », lors duquel ce sont des « bouteilles » qui sont « envoyées » aux soldats, n'est que passager; cet enchantement n'est que provisoire et la comparaison de celles-ci avec les « obus » rappelle que la guerre continue malgré tout. C'est une fatalité que le vigneron ne manque d'ailleurs pas de formuler sans ambages lorsqu'il dit plus loin, en parlant des soldats : « Vous resterez quelques jours et puis vous remontrerez en ligne » (C, 164).

Toutes ces analogies, où les univers viticole et guerrier s'interpénètrent, contribuent à créer « une sorte de fusion entre tous les éléments du poème : artilleurs, bouteilles de champagne, obus, ceps de vigne, sang, vin, et vigneron lui-même³²⁵ ». Ce brouillage sémantique a aussi des répercussions sur l'identité du « vigneron champenois », laquelle est déstabilisée au cœur de cet enchevêtrement de signes.

Dans la première strophe du « Vigneron champenois », l'identité du sujet de l'énonciation poétique demeure somme toute assez floue. Ce dernier prend la parole au « Je » mais toute singulière que soit cette voix, elle ne dévoile jamais de manière explicite celui qui en revendique la responsabilité. Nous avons employé l'expression « poète-vigneron » pour désigner le locuteur du poème parce que ce dernier décrit continuellement le monde en guerre par le biais d'analogies viticoles. Ces marques textuelles apparaissent comme autant d'indices permettant de reconnaître en lui le « vigneron champenois » annoncé par le titre du poème. Mais ces figures, grâce auxquelles celui qui dit « Je » se laisse appréhender, ne sont à aucun moment « authentifiées ». Le maintien de ce flou permet par exemple d'imaginer qu'un rapport d'homologie est établi entre la figure du vigneron et celle de l'artilleur. Celui-ci écrit : « J'envoie mes bouteilles partout comme les obus d'une charmante artillerie ». Si on file la comparaison « bouteilles/obus », ne peut-on considérer que le pourvoyeur de bouteilles évoque à son tour, par substitution analogique, le servant de pièce, chargé

³²⁵ Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2008, p. 328.

d'approvisionner le canon en obus ? La réponse à cette question se trouve dans la strophe suivante, où la figure du poète-vigneron est considérablement clarifiée :

La nuit est blonde ô vin blond
Un vigneron chantait courbé dans sa vigne
Un vigneron sans bouche au fond de l'horizon
Un vigneron qui était lui-même la bouteille vivante
Un vigneron qui sait ce qu'est la guerre
Un vigneron champenois qui est un artilleur (C, 164)

Ces vers donnent à lire un progressif dévoilement d'identité. Significativement, le poète-vigneron ne prend plus la parole au « Je », mais décrit plutôt un vigneron, du point de vue d'un narrateur omniscient évoquant un personnage à la troisième personne. Ainsi précédé de l'article indéfini « un », ce vigneron semble être un sujet distinct du « poète-vigneron » qui, jusqu'à maintenant, faisait usage de la première personne du singulier. Mais cet effet de distanciation ne masque pas pour autant le jeu du locuteur, que l'on reconnaît sans peine dans le portrait du vigneron qui est dressé ici.

Ce vigneron qui « chantait courbé dans sa vigne » rappelle bien sûr le poète-vigneron de la première strophe, qui métaphorisait tout sur son passage. Dans le quatrième vers, où il est question d'un « vigneron qui était lui-même la bouteille vivante », on retrouve le registre analogique précédemment analysé, où sont confondus les termes renvoyant aux univers militaire et viticole. Comme les soldats associés plus haut à la « bouteille champenoise », le vigneron est « lui-même la bouteille vivante ». Il fait partie de la communauté combattante et c'est pour cette raison qu'il « sait ce qu'est la guerre », à laquelle il participe en

tant qu'« artilleur³²⁶ ». Le poète est donc bel et bien ce « vigneron champenois », qui parvient à s'expliquer la guerre et à se représenter le monde militaire en recourant à des images qui lui sont familières, empruntées à l'univers qui était le sien dans le civil.

Cette seconde strophe du « Vigneron champenois » peut aussi être interprétée dans une autre perspective. Derrière cette description du « vigneron champenois » qui « chant[e] », qui « sait ce qu'est la guerre » et qui « est un artilleur », se distingue le portrait du poète-artilleur Guillaume Apollinaire. Affecté au 38^e régiment d'artillerie de campagne, Apollinaire a servi sa pièce dans différents secteurs du front de Champagne avant d'être muté dans l'infanterie³²⁷. Le poète-canonnière auteur du « Vigneron champenois » s'ingère personnellement dans l'économie du poème, mais ce rapport d'homologie qui est établi entre lui et le « vigneron » ne mine aucunement la polysémie du texte, elle concourt plutôt à l'enrichir. Le locuteur du poème se dédouble : il est présenté à la fois comme un sujet poétique et comme une allégorie du poète Guillaume Apollinaire. Ces deux voix se superposent et se complètent. Et il importe d'attirer l'attention sur le fait

³²⁶ Si le vigneron est artilleur, comment expliquer alors la distance qu'il maintient entre lui et les soldats qui font leur entrée dans le village ? C'est qu'ils ne sont pas de la même arme : lui est artilleur et eux sont de l'infanterie. Ces derniers sont « les soldats [qui] s'en iront là-haut / Où l'Artillerie débouche ses bouteilles crémantes » (C, 164). Cette séparation sur laquelle le poème insiste entre les soldats de l'artillerie et ceux de l'infanterie correspond à une réalité : les hommes des tranchées considéraient pour la plupart que les « artiflôts » étaient des « demi-planqués », beaucoup moins exposés qu'eux, menant une vie « pépère » à bonne distance des premières lignes. Le vigneron-artilleur qui, s'adressant aux fantassins en marche vers le front, leur lance : « Allons Adieu messieurs tâchez de revenir / Mais nul ne sait ce qui peut advenir » (C, 164), rappelle l'intensité du danger encouru aux premières lignes. Dans une lettre adressée à Madeleine, écrite peu de temps après qu'il soit passé dans l'infanterie, Apollinaire écrivait : « Ah ! quelle autre vie celle des fantassins que celle des artilleurs. Ceux-ci font à peine la guerre. Une vraie idylle à côté du drame nu et profondément fatal de la guerre de première ligne. » Cité dans Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools – I – Calligrammes : le poète et la guerre*, op. cit., p. 102.

³²⁷ Voir Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools – I – Calligrammes : le poète et la guerre*, op. cit., p. 94-107.

qu'Apollinaire pose son geste autobiographique au cœur de cette strophe particulière du poème, où la voix se dépersonnalise, où le « Je » de la parole singulière s'efface pour faire place à une voix en quelque sorte anonyme, provenant d'un sujet d'énonciation indistinct. On reconnaît ici un effet de distanciation similaire à celui qui a été analysé plus haut, dans le poème « Merveille de la guerre ».

Apollinaire n'était pas vigneron et il le dit en sous-main lorsqu'il écrit : « Un vigneron sans bouche au fond de l'horizon ». L'expression « sans bouche » peut être lue comme une variation négative de cette autre expression servant à qualifier le connaisseur en vins, qu'on dit être un « fin palais ». Quelles sont alors les significations de cette identité de viticulteur qu'il s'arroge ? Elle constitue certainement pour le poète un « moyen de se forger une identité nouvelle, [...] d'ouvrir le champ de l'imagination³²⁸ » ; comme l'écrit Marcel Raymond, dans l'œuvre poétique d'Apollinaire, « peu s'en faut qu'on ne croie découvrir, dans chacun de ses poèmes, un nouveau poète³²⁹ ». De la part du poète d'*Alcools*, la figure du poète-vigneron-artilleur métaphorise à n'en pas douter l'image du chanteur capable d'ivresse créatrice même au cœur de la tourmente. Mais cette figure permet aussi à Apollinaire de s'emparer de manière originale d'une topique en vogue dans le discours patriotique de 1914-1918 : le vin de guerre³³⁰. Dans la

³²⁸ Jean Burgos, Claude Debon, Michel Décaudin, *Apollinaire, en somme*, Paris, Champion, 1998, p. 70.

³²⁹ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, op. cit., p. 229.

³³⁰ Comme le rappelle Gilbert Garrier dans son *Histoire sociale et culturelle du vin*, en France, le vin participe d'une mythologie identitaire nationale qui s'est mise en place bien avant le début des hostilités. Au fil du 19^e siècle, « [l]e vin ne manque pas [...] de baigner le long conflit franco-allemand³³⁰. » *Histoire sociale et culturelle du vin*, Paris, Bordas, 1998, p. 267. L'auteur présente des exemples éloquentes : en 1815, le poète Béranger invitait « les buveurs de Germanie » à partir avant qu'ils n'aient « avalé tout notre vin » (*Idem*) et au tournant du siècle, Maurice Barrès

bouche du vigneron apollinarien, toutes les associations qui nouent entre eux les motifs se rapportant à l'univers du vin et ceux renvoyant au monde en guerre sont pensées en dehors des cadres de représentation traditionnels. Par exemple, le chant du poète-vigneron ne sombre à aucun moment dans un chauvinisme empreint de germanophobie, où, comme c'est le cas dans ces vers de Jean Richepin, le vin est un symbole permettant de distinguer la civilisation française de la barbarie germanique :

Le Barbare au corps lourd mû par un esprit lent
Le Barbare en troupeau de larves pullulant
Dans l'ombre froide, leur pâture coutumière
Tandis que nous buvons, nous, un vin de lumière
À la fois frais et chaud, transparent et vermeil³³¹.

Dans le « Vigneron champenois », le sujet d'énonciation ne fait à aucun moment référence à l'ennemi, pas plus d'ailleurs qu'il n'aborde cet autre thème proche du précédent, qui est celui d'un vin roboratif, dont les propriétés fortifiantes donnent son allant au poilu. Celui-ci, bien désaltéré, ne souhaitera que davantage en découdre avec l'ennemi : c'est du moins ce que claironne le chansonnier Théodore Botrel, qui encadre le vers « Nous avons soif de vengeance » entre ces deux interjections : « Verse à boire ! » et « Buvons donc de la gloire à pleins bidons³³² ! » Le champagne du poète-vigneron apollinarien ne se laisse pas boire d'un trait : il est versé dans des vers poreux où se forment des analogies

stipulait que la présence de vignes dans les provinces perdues de l'Alsace et de la Lorraine attestait de leur appartenance à l'aire culturelle gréco-latine, en lisière de la barbarie germanique. Il ne fait pas de doute que cette conception largement répandue d'un « vin nationaliste » ait été ravivée par le déclenchement de la guerre, au moment même où le mot « Revanche » est sur toutes les lèvres et tandis que les « fils de la République » montent aux frontières.

³³¹ Jean Richepin, « Aux Latins », *Poèmes durant la guerre (1914-1918)*, *op. cit.*, p. 207.

³³² Théodore Botrel, « Rosalie », *Refrains de guerre. 1^{ère} série, Les chansons de route (1^{er} janvier-31 août 1915)*, Paris, Payot, 1915, p. 97.

complexes et troublantes qui, comme nous l'avons vu, tendent davantage à suggérer la misère du fantassin que des imageries d'Épinal.

C) La tête promise

Les titres des quatre premières sections de *Calligrammes* où sont rassemblés les poèmes « de la guerre » réfèrent tous, plus ou moins directement, à l'univers militaire. Ce sont : « Étendards », « Case d'armes », « Lueurs des tirs » et « Obus couleur de lune ». Celui ayant été retenu pour la cinquième et dernière de ces sections, « La tête étoilée », est le seul qui renvoie à une topique littéraire. Le motif de la « tête étoilée » rappelle celui du « front » mis en valeur par les romantiques, ce front où brille le génie qui illumine la nuit des hommes :

Peuples ! écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé³³³ !

De manière similaire, la « tête étoilée » évoque le siège des facultés poétiques d'un créateur en contact avec le firmament. Un des derniers poèmes à figurer dans la section « La tête étoilée » s'intitule « Tristesse d'une étoile ». Ces deux titres se répondent et leur parenté suggère que ce poème joue un rôle déterminant dans l'économie de cette section. « Tristesse d'une étoile » renvoie aussi à l'imaginaire romantique précédemment souligné : l'astre lumineux paraît devoir désigner le poète d'exception et sa « [t]ristesse », qui rappelle l'idée d'une malédiction, d'une détresse, indiquerait qu'il s'agit d'un génie incompris, d'un poète malheureux. Voyons maintenant comment s'ouvre le poème chapeauté par ce titre :

³³³ Victor Hugo, « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les Ombres*, op. cit., p. 249.

Une belle Minerve est l'enfant de ma tête
Une étoile de sang me couronne à jamais
La raison est au fond et le ciel est au faite
Du chef où dès longtemps Déesse tu t'armais (C, 178)

Le poète qui prend la parole s'imisce d'emblée dans l'Olympe et ne s'attribue pas n'importe quel rôle : c'est Zeus lui-même qu'il choisit pour auxiliaire. Rappelons que Minerve, déesse grecque de la guerre, est l'enfant de Zeus, sortie de son crâne ouvert par Héphaïstos d'un coup de hache. Le poète associant son destin à celui du roi des dieux qui, dans la mythologie, était l'intendant de la lumière céleste et le régisseur des phénomènes physiques, paraît bien être cette « tête étoilée », ce créateur divin qu'annonce le titre de la section. Mais cette « étoile » porte une tête mutilée : « [u]ne étoile de sang me couronne à jamais ». Ici, l'étoile de laquelle sort le sang paraît bien être une blessure, et non plus une figure symbolique permettant d'évoquer le poète. L'« étoile de sang » qui « couronne » sa tête dit que celle-ci aurait été percée suite à un impact, comme on dit qu'un jet de pierre « étoile » une glace ou qu'une fenêtre est « étoilée » suite au choc d'un projectile.

La nouvelle signification du terme « étoile » que donne à lire ce vers invite à reconsidérer le titre de la section « La tête étoilée ». L'acception « littéraire » dont il a été question plus haut demeure admissible, mais elle se double maintenant d'un second sens : celui d'une plaie au crâne. En regard de cette dernière acception, le titre « La tête étoilée » prend soudainement sa place à la suite des quatre qui le précèdent et qui font tous explicitement référence aux circonstances guerrières sur lesquelles fait fond le recueil *Calligrammes*. Une

« tête étoilée », dans le contexte militaire de 1914-1918, désigne un crâne percé suite à l'impact d'une balle ou d'un éclat d'obus.

Est-ce à dire que le poète de « Tristesse d'une étoile » est un militaire et que l'« étoile de sang » qui marque sa tête est une blessure de guerre ? Certaines traces de discours lisibles dans cette strophe ne contredisent pas ces hypothèses. En tête du quatrième vers, le mot « chef » est employé de manière à ce que soit activé son potentiel polysémique. Le « chef » désigne la tête du poète mais ce terme, qui n'échappe pas à la thématique martiale, sert aussi à annoncer un militaire commandant un corps d'armée. L'intertexte mythologique mis en place dans cette strophe permet quant à lui de laisser sous-entendre que le sang s'échappant de l'« étoile » aurait d'abord coulé sur le champ de bataille. Minerve n'est pas sortie de la tête de Zeus en tenue d'Ève : elle s'en est échappé tout armée, prête au combat. Le poète insiste sur cet aspect particulier du mythe entourant la naissance de la « Déesse » qui, précise-t-il, « s'armai[t] ». La figure de l'échappée de la déesse en armure, toute de métal vêtue, permet de suggérer un rapprochement avec une opération chirurgicale pratiquée en temps de guerre : l'extraction d'éclats métalliques logés dans la tête des combattants suite à la déflagration d'obus.

L'identité du sujet poétique se précise : il s'agit d'un poète-soldat gradé et blessé de guerre. Sa plaie est transfigurée en un stigmaté : prédestinée, « dès longtemps » attendue par le poète-guerrier méritant, elle le « couronne ». La blessure, symbole d'une participation effective aux combats, d'une exposition au feu, fait office de décoration, elle s'exhibe comme une médaille incarnée à même

la tête, « à jamais » donnée à voir et à admirer. Mais cette « étoile de sang », qui imprime sa forme sur le corps du poète, a aussi des répercussions sur le terrain de la conscience, de l'entendement. Le trou symbolise ici la clairvoyance, il permet à l'esprit d'aller au dehors de lui-même, de s'ouvrir sur des perspectives jusque-là inconnues. Ouverte sur les cieux, la tête trouée, siège des facultés pensantes, est désormais concrètement en contact avec le firmament : « La raison est au fond et le ciel est au faite / Du chef ».

Cet accroissement des capacités intellectuelles est rapidement associé à de nouveaux possibles poétiques :

C'est pourquoi de mes maux ce n'était pas le pire
Ce trou presque mortel et qui s'est étoilé
Mais le secret malheur qui nourrit mon délire
Est bien plus grand qu'aucune âme ait jamais celé (C, 178)

La blessure, qui était jusqu'ici désignée métaphoriquement, est soudainement nommée beaucoup plus crûment : elle est un « trou ». Mais cet orifice « presque mortel », ayant failli emporter le poète-soldat rescapé de la guerre, « s'est étoilé ». Dans ce passage du poème, l'emploi du terme « étoilé » permet de sublimer le trou et de le représenter comme l'ouverture prodigieuse grâce à laquelle le potentiel créateur du poète s'est décuplé. On retrouve ici l'image romantique du génie poétique qui était suggérée dans le titre de la section « La tête étoilée ». La conjonction « Mais », placée au début du second vers, introduit toutefois une précision capitale. Le « délire » du poète, son inspiration désormais sans limites, serait nourri par un « secret malheur ». Plus haut, la source de cette effusion lyrique était toujours poétisée de manière à être embellie : elle était comparée à un couronnement, à un étoilement. Ici, désignée comme un « secret malheur »,

l'origine du souffle s'assombrit. Le motif de l'adversité fait son entrée dans le poème : le « malheur » traîne à sa suite l'idée d'une infortune, d'un bouleversement douloureux qui, étant « secret », serait indicible. L'incommunicabilité de ce « malheur » est due au fait qu'il n'a pas son pareil, qu'il est sans précédent : il est « bien plus grand qu'aucune âme ait jamais celé ». Le poète-soldat marqué à la tête détient le secret d'une « ardente souffrance » (C, 178) dont il est le seul à pouvoir apprécier l'intensité, laquelle est d'emblée reconnue incompréhensible pour les autres. Une telle situation ne lui laisse d'autre choix que de se replier sur lui-même. Ce malheur vécu en solitaire, impartageable, fonde la « tristesse » de cette « étoile ».

Le 17 mars 1916, tandis qu'il lit le *Mercur de France* dans une tranchée, Apollinaire, officier au 96^e Régiment d'infanterie, est atteint à la tête par un éclat d'obus. La pièce de métal, qui percute le casque avec suffisamment de violence pour le traverser, se loge dans la tempe droite du poète. Aussitôt évacué de la zone des armées, Apollinaire est hospitalisé au Val-de-Grâce et trépané deux mois plus tard. Suite à sa convalescence, le poète renoue avec les milieux littéraires parisiens et reprend son activité poétique. C'est à ce moment qu'a été rédigé le poème « Tristesse d'une étoile ». Il n'a échappé à personne que dans cette pièce, Apollinaire récupère son passé guerrier et évoque l'accident traumatique dont il a été victime sur le champ de bataille, de même que l'intervention chirurgicale qui s'en est suivie. Mais à force d'être continuellement abordé comme un document autobiographique, tout se passe comme si ce poème se « dépoétisait », qu'il ne pouvait bénéficier d'aucune autonomie, n'étant lisible qu'en regard de la vie du

poète. En abordant « Tristesse d'une étoile » sans les préalables biographiques d'usage, nous avons voulu montrer que ce texte constitue un dispositif sémantique autosuffisant, où le déploiement d'intertextes mythologique et romantique contribuent à générer des effets de sens qui conduisent à la figuration d'un poète-soldat d'exception, marqué à la tête par une blessure de guerre elle-même singulière. Pour écrire « Tristesse d'une étoile », Apollinaire s'est inspiré de son vécu mais il s'est aussi assuré que tous les signes qui renvoient à son expérience personnelle soient réversibles, lisibles à l'endroit et à l'envers. Ce poème annonce que les grandes plaies consacrent les grands génies. Ce « génie », c'est à la fois lui, l'auteur du poème, et le poète-soldat qui en est le personnage. On aurait donc tort de considérer ce poème comme un texte de la « dernière période », où « Apollinaire cède à la tentation de faire valoir [...], de façon gênante et parfois pathétique, la supériorité morale acquise grâce aux épreuves endurées³³⁴. » Pour affirmer ceci, il faut faire abstraction de la part qui est accordée à la fiction dans ce texte où tout renvoi autobiographique est systématiquement placé sous le signe de l'équivoque. Il est indéniable que dans « Tristesse d'une étoile », le poète-soldat est sublimé et que les jeux sémantiques qui portent sur le mot « étoile », renvoyant simultanément à un poète d'exception et une blessure de guerre, donnent à lire que cette dernière bénéficierait au premier. Elle alimente le « délire », grandit le créateur. Mais cette « supériorité », qui n'est pas d'ordre moral mais poétique, est bientôt rattachée à un « malheur », lui-même unique, certes, mais renvoyant néanmoins à un épisode douloureux. Cette « Tristesse » de

³³⁴ Boschetti (Anna), *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque, op. cit.*, p. 226-227. Chez les spécialistes de l'œuvre d'Apollinaire, la « dernière période » correspond aux années 1916-1918 : de la blessure à la mort du poète.

l'« étoile », qui s'annonce en haut-de-forme dans le titre du poème, nous paraît contradictoire avec la représentation du poète que dégage Anna Boschetti de ce poème, celle d'un « surhomme solennel et héroïque³³⁵ ». Ce « secret malheur » dont parle Apollinaire ne désignerait-il pas plutôt l'incommunicabilité de l'expérience guerrière et la crainte du poète atteint à la tête de ne plus pouvoir travailler comme avant ?

Il faut dissocier le soldat Apollinaire du poète. Le premier exhibe devant le tout-Paris ses bandages tout en se donnant à voir, bien mis dans son uniforme où étaient suspendues ses décorations³³⁶. Cette attitude peut en effet paraître comme une manière de « faire valoir [...], de façon gênante et [...] pathétique, la supériorité morale acquise grâce aux épreuves endurées ». Le soldat veut faire tourner les têtes sur son passage : le poète, lui, fera travailler les imaginations. La tête bandée, une fois poétisée, est transfigurée en une tête étoilée. La caractéristique fondamentale de ce passage du *montré* au *dit* est que ce ne sont plus les gazes qui comptent mais ce qu'il y a en dessous : le potentiel poétique et métaphorique du trou, de l'ouverture dans la boîte crânienne, de la tête à ciel ouvert.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ À peine sorti de convalescence, le poète « se précipite à *La Belle Jardinière* pour se faire faire un superbe uniforme. Il a emmené Rouveyre avec lui pour prendre son conseil sur le choix de l'étoffe, la coupe, etc. : *À l'essayage aussi, où je vins, ce fut encore plus minutieux. Il fallait que je sois bien attentif. Il se faisait trop serrer, c'était mon avis [...] mais il avait l'air si content que je n'osais rien dire.* » Geneviève Dormann, *La gourmandise de Guillaume Apollinaire*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 188-189. Le texte qui est reproduit en italiques par G. Dormann est extrait de l'ouvrage suivant : André Rouveyre, *Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1945. Geneviève Dormann poursuit en rappelant qu'une fois revêtu de son uniforme, le poète est allé « parader en uniforme au *Mercury de France*, où il remportera un vrai succès ». (*ibid.*, p. 189).

Dans *Calligrammes*, Apollinaire s'est dédoublé en se dispersant en diverses figures de poète-soldat. Comme en témoignent les poèmes « Merveille de la guerre », « À Nîmes », « Le vigneron champenois » et « Tristesse d'une étoile », la poétisation de ce versificateur casqué sujet à toutes les métamorphoses est un artifice qui permet au poète de faire part de son vécu guerrier dans ses poésies tout en le mettant à distance. Ce procédé a permis à Apollinaire de se détacher de lui-même au moment même où il parle de lui et, ainsi, de ne pas anéantir la poésie sous l'événement militaire qu'elle rapporte. Le poète-soldat de *Calligrammes*, qu'il soit « charretier », « vigneron » ou « étoilé », est systématiquement singularisé, à part des autres : « Je suis seul sur le champ de bataille » (C, 130). Cette originalité du sujet poétique, qui n'est pas un numéro matricule parmi d'autres, est due à son statut de poète, continuellement revendiqué dans tous les poèmes. Ce dernier n'a pas à se conformer aux lois du monde en guerre, où tout est uniformisé, où l'initiative est limitée. Il peut manipuler les signes du conflit à sa guise et c'est ce qui fait de lui un poète combattant « [p]erdu parmi 900 conducteurs anonymes », une étoile de guerre sans commune mesure avec les hommes qui l'entourent.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'immense majorité des voix poétiques s'étant élevées en France entre 1914 et 1918 sont quasi interchangeables et aussi peu singularisées que possible. Les poètes prennent

presque tous la plume au nom d'une cause : ils se représentent en chantres de la collectivité nationale ou en porte-parole de l'humanité mise en péril par la guerre. Le chant qu'ils modulent, le plus souvent par le biais d'un « nous » inclusif, n'a d'autre fonction que de souligner leur appartenance à l'une ou l'autre de ces communautés. On ne saurait dire la même chose des poèmes analysés dans ce chapitre. Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard refusent d'inféoder le poème à l'événement guerrier et de confondre le « je » et le « nous ». Tous prennent la parole dans les œuvres en leur nom propre, évoquent leur expérience militaire, font part de leurs impressions et assument la subjectivité qu'un tel projet comporte. Nous avons aussi vu que ces sujets poétiques sont en partie autobiographiques : les auteurs se sont inspirés de leur vécu de guerre personnel et ils se laissent volontiers deviner derrière les figures de poètes-soldats qu'ils ont élaborées. Mais ce rapport d'homologie qui est établi entre le sujet d'énonciation et la personne empirique du poète n'est pas sans artifice et obéit d'abord et avant tout à une visée poétique et non autobiographique. Les données biographiques sont toujours entremêlées à du matériau fictif, à de l'imaginaire qui brouille l'identité du poète-soldat et qui crée des effets de dépersonnalisation. En confrontant de telle manière la figure du poète à la figure fascinante du soldat, les quatre auteurs retenus sont parvenus à déconstruire et à réinventer ce personnage-clé de la littérature de 14-18 qu'est l'écrivain combattant : poète bien que témoin, témoin bien que poète, les sujets d'énonciation mis en texte dans les œuvres étudiées jouent toujours ces deux rôles à la fois.

Chapitre 3 – Une autoréflexivité en contexte

Avant-propos (Breton)

Dans les pages de son *Anthologie de l'humour noir* qu'il consacre à Gide, André Breton insiste, plus de vingt ans après la fin du premier conflit mondial, sur le moment de « la publication des *Caves du Vatican*, à la veille de la guerre », et rappelle qu'à ce moment les jeunes gens de sa génération

s'exalt[ai]ent à vrai dire moins pour l'intrigue du livre, dans sa légèreté fort supportable d'ailleurs, et pour le style, non débarrassé de tout esthétisme, que pour la création centrale du personnage de Lafcadio. Ce personnage [leur est apparu] plein de sens, voué à une descendance extraordinaire ; il représente [...] une tentation et une justification de premier ordre. Dans les années de débâcle intellectuelle et morale qui furent celles de la guerre 14-18, ce personnage n'a cessé de grandir, il a incarné le non-conformisme sous toutes ses formes³³⁷.

Pour Breton, Lafcadio, qui précipite sans motivation apparente Fleurissoire par la portière d'un train en marche, est le héros des *Caves du Vatican* mais surtout le personnage par qui s'accomplit le célèbre « acte gratuit », que Gide définissait lui-même comme « un acte qui présente les caractères du désintéressement. Un acte qui n'est pas accompli en vue de tel profit ou récompense, mais qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit³³⁸. » Aux yeux du jeune Breton mobilisé de la guerre de 14, il ne fait pas de doute que le meurtre singulier et désintéressé commis par Lafcadio apparaissait beaucoup plus signifiant que le sacrifice de centaines de milliers d'hommes sur

³³⁷ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio », 1966, p. 254-255. La « sotie » *Les Caves du Vatican* est publiée en 1914.

³³⁸ André Gide, *Roman, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1571.

l'autel de la patrie³³⁹, toutes ces morts étant placées sous le signe de l'absurdité. Il est d'ailleurs significatif que, dans son premier recueil de poésies *Mont de Piété* (1919), un poème soit intitulé « Pour Lafcadio ». Les premiers vers de cette pièce, écrite tandis que la guerre faisait toujours rage, sont exemplaires d'un discours poétique se pratiquant loin de l'agitation de l'Histoire :

L'avenue en même temps le Gulf Stream
MAM VIVer

Ma maîtresse
prend en bonne part
son diminutif Les amis
sont à l'aise

On s'entend³⁴⁰

Dans le contexte guerrier des années 14-18, ces deux strophes particulièrement sibyllines peuvent effectivement être considérées comme un exemple réussi d'« acte gratuit ». Mais il n'empêche que ces vers « éclatent » aux yeux du lecteur, qu'ils constituent autant de petits attentats au bon sens et que, par là, ils comportent une certaine violence verbale. Faut-il s'étonner qu'à leur suite Breton, pourtant soucieux de tenir la guerre à bonne distance des poésies rassemblées dans *Mont de Piété*, ait placé une troisième strophe où, cette fois, la topique guerrière affleure explicitement dans le poème ? Cette dernière strophe se lit ainsi :

Des combattants
qu'importe mes vers le lent train
l'entrain
Mieux vaut laisser dire

³³⁹ En 1930, Breton n'avait certainement pas oublié la leçon des *Caves* lorsqu'il écrivait dans son *Second manifeste du surréalisme* que l'« acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tout ce qu'on peut dans la foule. » André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 97.

³⁴⁰ André Breton, « Pour Lafcadio », dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 27.

qu'André Breton
receveur de Contributions Indirectes
s'adonne au collage
en attendant la retraite³⁴¹

Dans ces vers, le vocabulaire renvoyant au domaine militaire (« combattants », « lent train », « retraite ») voisine des termes qui évoquent, eux, la création poétique (« mes vers », « l'entrain », « collage »). Le compromis du texte avec le discours guerrier est joint à une réflexion sur la poésie. Les deux premiers vers insistent assez abruptement sur la volonté de faire abstraction des circonstances guerrières – « Des combattants / qu'importe » – et le jeu homophonique « lent train / l'entrain » indique que « [l]es vers » du poète sont perçus par les uns comme des énoncés qui manquent de verve et par d'autres comme des unités rythmiques dynamiques. Ces « autres », ce sont « André Breton » et ses confrères, auxquels le poète s'adresse indirectement et qu'il met dans la confiance : « Mieux vaut laisser dire ». Si ces confrères ne sont pas clairement désignés – contrairement à ce qui se passe pour l'auteur des vers –, la mention de la pratique du « collage » permet d'établir des rapprochements. Vers 1918, ceux qui comprennent les enjeux de ce type de poésie et qui en encouragent la production sont, principalement, les collaborateurs des revues d'avant-garde *SIC* et *Nord / Sud*, de même que les artistes proches du mouvement Dada³⁴². Ces poètes sauront non seulement reconnaître l'« entrain » suscité par les vers de Breton, mais distingueront aussi qu'un « collage » est un procédé poétique moderne très sérieux qui consiste « à faire violence au langage, à le faire servir à la négation de

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² Pendant la guerre, Breton a publié des vers dans *SIC* et dans *Nord / Sud* ; le poète de *Mont de Piété* s'était aussi rendu à la gare de l'Est pour accueillir Tristan Tzara lors de son arrivée à Paris.

la nécessité du langage poétique³⁴³ ». L'éclatement du sens et du texte provoqué par le « collage » – dont les deux premières strophes de ce poème, citées plus haut, constituent un bel exemple – répond au besoin de modifier les perspectives de représentation traditionnelle de manière radicale et tout porte à croire qu'au cours des années 1916-1918, il y a un rapport d'homologie entre la destruction du monde et la destruction opérée dans l'ordre du langage par une poésie ouverte aux procédés les plus novateurs. Le « collage » n'est donc pas aussi éloigné qu'il en a l'air des circonstances de la guerre et c'est la raison pour laquelle Breton préfère « laisser dire » qu'il « s'adonne au collage / en attendant la retraite » : autrement dit, il est faux de croire que le poète demeure passif vis-à-vis des événements et que sa poésie est une pratique parfaitement désintéressée. Breton imagine ce qu'on dira de lui : la poésie se fait dialogique et prête voix à la rumeur sociale, répondant d'avance à ceux qui accusent la poésie en général et, à plus forte raison, cette poésie placée à l'enseigne de la plus forte négativité, de ne rimer à rien.

Le poème « Pour Lafcadio » illustre bien jusqu'à quel point la pression des circonstances était forte entre 1914 et 1918. La Grande Guerre dramatise les enjeux de la poésie, qu'il est alors impossible de considérer comme un jeu gratuit – si la gratuité est affichée dans le contexte guerrier, elle est alors tout sauf gratuite : elle constitue un parti pris négatif, un refus de soumettre le poème au discours. Même si la volonté de Breton est clairement de tenir sa poésie à distance des passions politiques et sociales du moment, on sent bien, malgré tout, le besoin qu'il éprouve de la définir, de préciser le sens de ses implications et ce, au

³⁴³ Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2007, p. 660.

moment même où la poésie accueille en ses vers le motif « guerre ». Ce poème opère un retour sur lui-même mais les miroirs qu'il se tend ne réfléchissent pas exclusivement la poésie : ils réverbèrent aussi les circonstances par rapport auxquelles cette poésie s'écrit et comment elle compose avec les langages de l'époque.

Le « modèle de [la] réflexivité intégrale³⁴⁴ », que représente par exemple le « Sonnet allégorique de lui-même » de Mallarmé³⁴⁵ (poème au sujet duquel son auteur écrivait qu'il était « inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes³⁴⁶ »), n'est plus praticable durant les années de guerre. Cela est explicite chez Breton mais aussi dans les poésies des quatre poètes qui nous occupent, lesquelles présentent toutes, chacune à leur manière, des marques d'autoréflexivité. Chez Éluard, Drieu La Rochelle, Apollinaire et Cocteau, les poèmes qui se divisent « en objets à la fois regardant et regardés³⁴⁷ » ne se détournent pas du monde contemporain : au contraire, l'évocation de la poésie au cœur du poème se fait toujours sur fond de guerre. C'est dire que l'autoréflexivité, artifice typique de la poésie moderne, revêt une autre signification à partir de 1914 : le poète est sommé de s'expliquer, comme Breton le fait en « laissant dire », en se représentant comme celui qui rompt la conversation attendue pour remettre le langage en liberté.

³⁴⁴ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 226.

³⁴⁵ Le titre qui sera finalement retenu par le poète est « Sonnet en X ».

³⁴⁶ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Cazalis de juillet 1868 », cité dans Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 224.

³⁴⁷ Roland Barthes, « Littérature et méta-langage », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 106.

1. Éluard : « Mon dernier poème »

Les poésies écrites par Éluard pendant la Grande Guerre n'ont pas toutes été rassemblées dans *Le Devoir* (1916), *Le Devoir et l'inquiétude* (1917) et les *Poèmes pour la paix* (1918). Certains poèmes « épars », écrits entre 1914 et 1918 et n'ayant pas trouvé leur place dans ces recueils de guerre, seront publiés pour la première fois en 1948 dans *Premiers poèmes (1913-1921)*. C'est le cas de « Mon dernier poème ». Ce titre est intrigant car ce texte, daté « 1917 », est loin d'avoir été le dernier écrit par Éluard. S'agit-il d'une boutade ? Il est permis d'en douter : en 1917, le moment était mal choisi pour plaisanter et, de plus, l'humour est absent de l'ensemble de création éluardienne depuis le début du conflit. Et si, au contraire, Éluard avait été sérieux au moment de prendre la plume et d'écrire : ceci est « Mon dernier poème » ? Quelles raisons auraient alors pu inciter le poète à proclamer la fin d'une carrière poétique alors à peine entamée ? Que dévoile à ce propos le texte chapeauté par ce titre curieux ?

A) Avoir peint la guerre

Ce chant du cygne annoncé, résolument autoréflexif, est consacré à l'œuvre que le poète laisse derrière lui : les vers anaphoriques qui cadencent les deux premières strophes permettent la quadruple répétition du syntagme « J'ai peint ». Ainsi réitéré, ce segment de texte évoque avec insistance le geste créateur et, en regard du titre, il ne fait pas de doute que la « peinture » désigne ici le discours poétique – et que le pseudo-peintre est poète :

J'ai peint des terres désolées
et les hommes sont fatigués
de la joie toujours éloignée³⁴⁸.

Le premier vers renvoie à la création poétique et à ce qu'était son objet : dans le passé, un sujet lyrique a rendu sensible par les moyens de la poésie une réalité extérieure, celle de « terres désolées ». La seconde proposition, coordonnée à la première par la conjonction « et » placée en tête du deuxième vers, se situe quant à elle dans l'immédiat : dans le présent d'« hommes » qui « *sont* fatigués / de la joie toujours éloignée » – mais aussi dans le présent de l'écriture de ce « dernier poème ». En regard de ces seuls trois vers, on pourrait poser l'hypothèse que l'objet de cet ultime discours poétique est de dresser le constat suivant : rien n'a changé. Hier, l'écriture rendait compte d'un univers « désolé »; aujourd'hui, le présent est toujours déconcertant. Est-ce que cet état des lieux ne pourrait pas être considéré comme un premier indice, permettant d'expliquer que le poète en soit à son « dernier poème » ? Le monde « désolé » qu'il s'attachait à poétiser, toujours aussi désespérant, ne serait plus inspirant mais, au contraire, désenchantant. Ces vers suggèrent aussi qu'une correspondance est établie entre les paysages ruinés et la tristesse des hommes : ces derniers sont fatigués d'une joie « *toujours* éloignée ». Autrement dit, l'absence de joie dure depuis un moment déjà, elle remonte dans le passé, tout comme la « désolation » des « terres ». Est-ce à dire que les hommes depuis longtemps sans « joie » y évolueraient ? La suite du poème va en ce sens :

J'ai peint des terres désolées
où les hommes ont leurs palais³⁴⁹.

³⁴⁸ Paul Éluard, « Mon dernier poème », dans *Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 23.

Ici, le passé et le présent s'interpénètrent définitivement : au moment de l'écriture du texte poétique « Mon dernier poème », les hommes « ont leurs palais » et « sont fatigués » dans des terres qui étaient et qui sont toujours « désolées ». Mais il n'empêche qu'un flou sémantique est maintenu, qui prévient de déterminer pourquoi ces « terres » sont « désolées » et qui voile le sens à accorder à la curieuse présence de « palais » dans ce contexte. La strophe suivante ne paraît pas devoir éclaircir cette situation énigmatique puisque le motif de la terre y est évacué :

J'ai peint des cieux toujours pareils,
la mer qui a tous les bateaux,
la neige, le vent, la pluie³⁵⁰.

Le monde terrestre cède d'abord la place au monde céleste et ce dernier n'est pas allégorisé : le firmament représenté est monotone, uniformisé, aussi « désolé » que la terre qu'il surplombe et sur laquelle il fait se déchaîner « la neige, le vent, la pluie » – autant de phénomènes incommodes, tout juste bons à éloigner davantage la « joie » des « hommes » qui les subissent. La suite confère aux « cieux » un sens beaucoup plus dramatique :

J'ai peint des cieux toujours pareils
Où les hommes ont leurs palais³⁵¹.

Dans la strophe précédente, les « palais » bâtis au cœur des « terres désolées » pouvaient évoquer le refuge, la sécurité; ici, érigés dans les « cieux », c'est sans contester la mort qu'ils annoncent.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

Il n'a toujours pas été question du deuxième vers de cette seconde strophe, qui détonne par son ingénuité dans ce passage grave où la mort plane. Le poète écrit : « J'ai peint [...] / la mer qui a tous les bateaux ». Cette fois, il faut le prendre au mot. Dans « Plaisir », un poème écrit antérieurement, Éluard ne disait pas autre chose :

La mer qui a tous les bateaux
N'est pas plus grande que l'endroit
Où dansaient, au son d'un roseau,
Les hommes d'un pays moins froid
Que celui-ci, pays de boue et d'eau. (*D*, 24)

Cette strophe est extraite d'un poème publié en août 1916 dans *Le Devoir*, recueil où Éluard a consigné ses premiers vers de guerre, tous écrits tandis qu'il était mobilisé comme infirmier à l'hôpital ordinaire d'évacuation n° 18 d'Hargicourt, situé à quelques kilomètres du front de la Somme. Or, il est frappant de constater le nombre de correspondances thématiques qui relient les vers de « Plaisir » à ceux de « Mon dernier poème ». Dans le poème « Plaisir », la « mer » sert de point de comparaison, permettant de suggérer l'immensité de l'« endroit » aplani par la guerre, devenu un « pays de boue et d'eau³⁵² ». La désolation de ce paysage inondé est rappelée par les « terres désolées » et la « pluie » dans « Mon dernier poème »; le « froid » est quant à lui rappelé par la « neige » et le « vent ». Les « hommes » sont aussi présents dans les deux poèmes. À leur sujet, on pourrait

³⁵² Ces deux thèmes sont des leitmotifs de la littérature de 14-18. Dans *Le Feu*, Barbusse écrit que « l'enfer, c'est l'eau ». *Le Feu*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 408. Maurice Genevoix intitule un de ses récits de guerre : *La boue*. Voir *Ceux de 14*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1950, p. 385-576. Il est d'ailleurs significatif que le « roseau » désigne dans ces vers un pipeau et non une plante : plus rien ne pousse sur ces terres ravagées. Les immenses espaces labourés par les obus, où plus un arbre ne se dressait, ont frappé les imaginations.

rétorquer que ceux évoqués dans « Plaisir³⁵³ », apparemment joyeux, « dansent », tandis que ceux présentés dans « Mon dernier poème » sont « fatigués / de la joie toujours éloignée ». Mais la deuxième strophe du poème « Plaisir » met un bémol aux réjouissances qu'annonçait la première :

La place nous semblait si grande,
Nous avions tant besoin d'être serrés
[...]
Et nous prenions chaud autour d'eux,
Tout auprès d'eux ! (*D*, 34)

Ici aussi, les hommes paraissent « fatigués de la joie toujours éloignée » et ne dansent pas de gaieté de cœur : ils s'agitent pour se dégourdir, pour communiquer un peu de chaleur humaine au cœur de ce *no man's land*.

Le dialogue intertextuel qui est instauré dans « Mon dernier poème » avec ces vers de guerre du passé entraîne à sa suite deux conséquences majeures. Premièrement, il permet d'authentifier l'identité du « Je » lyrique prenant la parole dans « Mon dernier poème » : le vers « La mer qui a tous les bateaux » a d'abord été imprimé dans le recueil *Le Devoir*, signé Paul Éluard. De sorte que le sujet affirmant avoir « peint [...] / La mer qui a tous les bateaux » ne peut être autre qu'Éluard lui-même. Nous reviendrons sur ce point. Deuxièmement, il donne un éclairage nouveau au motif de la désolation qui traverse « Mon dernier poème ». En regard des analogies thématiques sur lesquelles le poète insiste, il n'y a pas de doute : c'est la désolation des champs de bataille qui est thématifiée dans cet ultime texte poétique. Ce foyer de signification permet à son tour de préciser le statut de ces « hommes » qui vivent et meurent au milieu des

³⁵³ Ces « hommes d'un pays moins froid / Que celui-ci » renvoient vraisemblablement aux soldats de l'armée coloniale venus combattre en France.

« terres désolées » : ce sont les combattants des tranchées. Dans les deux premières strophes de « Mon dernier poème », où la topique guerrière n'est à aucun moment explicitement désignée, le « réel » de la Grande Guerre peut néanmoins se lire à chaque vers.

En « 1917 », les soldats se battent effectivement au milieu de « terres désolées », d'où toute forme de vie, mise à part celle des hommes, s'est retirée.

Drieu la Rochelle a exprimé cette dévastation de la manière la plus radicale :

La terre est abandonnée.
Voici les conquêtes de la désolation.
Vastes espaces abstraits.
Acharnement au défrichage du fer fouilleur.
[...]
Le terroir est dépouillé et les fracassements s'obstinent sur sa carcasse.
Sous les frénétiques flagellements, la totale stérilité est obtenue.
(I, 39)

Jetés dans un tel environnement depuis maintenant trois ans, les combattants sont pour la plupart « fatigués / de la joie toujours éloignée. » Jean-Jacques Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau notent que dès 1916, « année des deux immenses batailles de Verdun et de la Somme, les premiers signes d'usure semblent apparaître »; ils ajoutent qu'en 1917, la correspondance des soldats témoigne « d'une profonde lassitude de la guerre et d'une aspiration à la paix à la fois explicite dans le contrôle postal et très imprécise dans l'énoncé des moyens de l'obtenir³⁵⁴ ». Aux tranchées, les hommes avaient aussi « leurs palais » : ils s'installaient du mieux qu'ils pouvaient et dans l'adversité, un refuge dérisoire prenait des allures de palace. À couvert, le poilu Pierre Cazin note dans son carnet

³⁵⁴ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre : 1850-1920*, *op. cit.*, p. 302 et 321.

que, « même la terre battue de cet abri, semé de cailloux et de détritrus immondes [...] serait pour les pauvres gens qui, debout, les pieds dans l'eau, souffrent et somnolent, un séjour de délices³⁵⁵ ». Dans un poème précisément intitulé « Le palais du tonnerre », Apollinaire décrit ainsi un abri aménagé aux premières lignes :

Le plafond est fait de traverses de chemin de fer
Entre lesquelles il y a des morceaux de craie et des touffes
d'aiguilles de sapin
[...]
Les fils de fer se tendent partout servant de sommier supportant les
planches
Ils forment aussi des crochets et l'on y suspend mille choses
[...]
Sur la planche brillent des fusées détonateurs joyaux dorés à tête
émaillée
[...]
Et font un ornement mince et élégant à cette demeure souterraine
Ornée de six lits placés en fer à cheval
Six lits couverts de riches manteaux bleus (C, 118-119)

Cet intérieur « confortable » rappelle le monde d'avant, celui du foyer, espace de la sécurité (le « plafond »), de la stabilité (on y suspend des « ornements ») et de la vie conjugale (les « lits »). Ces « palais » permettent aux combattants de se protéger des intempéries, de « la neige, [du] vent, [de] la pluie. » Enfin, constat banal étant donné les circonstances – mais par là d'autant plus tragique –, les soldats meurent à la guerre, ils montent aux « cieux ».

C'est donc le contexte guerrier de 14-18 qui aurait été « peint » dans le passé. Et tout indique que ces poésies de guerre, auxquelles le poète fait allusion, ne peuvent être autres que celles ayant été consignées dans *Le Devoir*, seul recueil

³⁵⁵ Pierre Cazin, *L'humaniste à la guerre*, Paris, Plon, 1920. Cité dans Jacques Meyer, *La vie quotidienne des soldats pendant la Grande Guerre*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1966, p. 68.

de vers de guerre écrit avant 1917. En effet, les thématiques développées dans le poème « Plaisir », avec lequel dialogue ouvertement « Mon dernier poème », parcourent plusieurs autres textes poétiques de ce recueil. Par exemple, ces vers du poème « Nécessité » :

La troupe qui rit toute vive dans l'ombre
Pour un soir peut boire sans envie... (D, 35)

témoignent eux aussi de l'abattement moral des soldats. Dans la pièce intitulée « Anxieux », la guerre prend les hommes de court, les égare, étouffe « la joie » qu'ils portent en eux :

Quelqu'un sait-il où nous allons ?
Allons-nous délivrer la joie
Qui est en nous, que nous cachons
Comme un arbre cache ses racines ?
Ou bien suivrons-nous toujours cette voie ? (D, 36)

Dans *Le Devoir*, le motif des « cieux toujours pareils » était présent dans le poème « Banal ». On y lit qu'au-dessus de la tête des fantassins peut s'entendre « la rumeur du ciel en flammes » (D, 30). Comme l'écrivait le poète dans un vers particulièrement expressif : « Oh ! vivre un moins terrible exil du ciel très tendre ! » (D, 33)

B) Partir faire la guerre

Toutefois, l'ensemble de cette production poétique est définitivement relégué au passé dans la dernière strophe de « Mon dernier poème » :

J'ai usé les jours et les jours
de mon travail, de mon repos.
Je n'ai rien troublé³⁵⁶.

³⁵⁶ Paul Éluard, « Mon dernier poème », dans *Poésies 1913-1926, op. cit.*, p. 23.

Dans ces lignes, le terme « travail » désigne l'exercice poétique. Aussi le vers contenant ce mot est-il significatif : il se présente comme un octosyllabe coupé à l'hémistiche et ses deux séquences assonancées ne manquent pas de suggérer qu'un rapport d'homologie est établi entre les termes « travail » et « repos ». La poésie est un « travail » en ce sens qu'elle n'est pas un divertissement mais une pratique, un exercice « utile » permettant, grâce à la mise en forme dynamique des mots (dont l'intertextualité est un des ressorts), de rendre sensible la réalité inouïe de la guerre. Mais de poétiser la « Grande Guerre », aussi louable et pertinente que soit cette activité, serait néanmoins rattaché à du « repos », à de la passivité, voire à un malaise. La légitimité du « travail » poétique est reconnue mais l'état, la situation du « Je » cause problème : il n'a « rien troublé ». Le poète a travaillé, mais l'« homme » n'a pas bougé. Tandis que « les hommes » souffrent et meurent de la guerre dans « Mon dernier poème », l'écrivain, lui, les « a peints » : tout se passe comme s'il avait échappé à ce présent tragique des soldats et qu'il avait « usé les jours et les jours ». Or, le poète entend remédier à cette situation :

[...] Bienheureux,
 Ne demandez rien et j'irai
 frapper à la porte du feu³⁵⁷.

Qui peuvent être ces « Bienheureux » si ce ne sont les « hommes » du combat qui « ont leurs palais » au cœur des « terres désolées » et les combattants tombés au champ d'honneur, désormais aux « cieux » ? L'emploi de ce terme religieux est ici particulièrement éloquent. Selon l'acception religieuse, les « Bienheureux » sont les personnes dont l'Église catholique reconnaît, par la béatification, la perfection chrétienne. Ainsi employé dans le contexte de « Mon

³⁵⁷ *Ibid.*

dernier poème », ce mot symboliquement très chargé indique toute la ferveur ressentie par le poète envers la communauté combattante. La perfection chrétienne est affaire de vertu. L'idéal militaire se reconnaît au sens du *devoir* : aussi est-il question d'aller « frapper à la porte du feu ». Cette décision d'entrer dans les rangs, de « servir » ne va pas sans risques : le poète sait – il l'a déjà écrit – que le soldat qu'il s'apprête à devenir a de bonnes chances de mourir « au feu ». Et c'est précisément parce qu'il est incertain d'en revenir qu'il écrit son « dernier poème ». La poésie « agit » mais en versifiant la guerre, le poète ne joint pas ses forces à celles des « hommes » qui *font* la guerre, manière plus sûre de la « troubler » – « Je n'ai rien troublé. [...] (P, 24) –, d'y mettre fin. Le poète exprime « la joie toujours éloignée » par la guerre. Le soldat aurait, lui, le pouvoir de la rapprocher, de la délivrer.

C) Éluard nous parle

La nature autoréflexive de « Mon dernier poème » est dynamisée par un jeu intertextuel. Le renvoi au texte « Plaisir », publié antérieurement dans *Le Devoir*, indique que le « Je » lyrique prenant la parole n'est autre qu'Éluard lui-même, interrogeant ses propres poésies de guerre. L'autoréflexivité permet au poète de décliner son identité et de conférer à son « dernier poème » une portée autobiographique. Or, un examen de sa correspondance de guerre permet non seulement d'« authentifier » le discours tenu par le poète dans « Mon dernier poème », mais aussi de situer de manière assez précise le moment de la rédaction du texte, assez vaguement daté « 1917 ».

Les lettres envoyées aux parents et aux amis entre 1914 et 1918 sont des documents de première main qui donnent à la fois des renseignements sur la campagne du poète mobilisé et des indications sur les opinions d'Éluard face à la guerre. On y apprend entre autres choses que les mois de juillet, d'août et de septembre 1916 furent décisifs pour lui. De l'hôpital où il est affecté, il écrit à sa mère que « seul le canon est insupportable ». Mais ce n'est pas le bruit qui indispose le poète, c'est que d'entendre la canonnade, et non de la subir, lui rappelle son statut de « planqué » : « Quand il est en furie, c'est très pénible de se sentir à l'abri, tandis que d'autres, si près, se font massacrer. On pense à toute la misère qui est si proche³⁵⁸. » Ce sentiment de culpabilité se précise quelques semaines plus tard :

Des régiments s'en vont se battre. Comme on voudrait partir avec eux. Actuellement, c'est la vie. Tu ne peux pas croire comme on souffre de ne pas les suivre vers le ciel qui, le soir, est un brasier. Les pauvres hommes, quel courage ils ont. Si tu voyais ces atroces blessures. Un aveugle [...] n'avait plus de peau aux tempes, le sang filtrait, la visage était noir, éraillé par l'éboulis qui l'avait écrasé, les yeux n'étaient que deux masses de pus et de sang collés. Pas une plainte. On a honte d'être là. Et cet homme, cultivateur sans doute, était plus utile que moi³⁵⁹.

Honteux de ne pas livrer bataille, désolé de ne pas faire partie d'un de ces régiments qui montent en ligne, exclu de cet esprit de camaraderie qui « était peut-être l'élément le plus séducteur du mythe de la guerre³⁶⁰ », Éluard idéalise la descente aux enfers, magnifie la bravoure et l'aplomb, malgré les souffrances endurées, de ces soldats paradoxalement martyrs de « la vie ». Et plus ces

³⁵⁸ Paul Éluard, *Lettres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 99.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁶⁰ George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme*, *op. cit.*, p. 78. Nous verrons que ce motif sera déterminant dans la poétique d'Éluard entre 1916 et 1918.

« pauvres hommes, ces troupes de blessés [...] couverts d'une carapace de boue et de sang³⁶¹ » sont acheminés vers l'hôpital où il les soigne, plus son embarras est grand : « Depuis deux jours, nous avons reçu et évacué plus de 3000 blessés. Je fais beaucoup de cartes. [...] On a honte d'être ici, tranquilles, devant ces soldats, les vrais³⁶². » C'est alors qu'au début du moins de septembre 1916, Éluard

ne supporte plus sa condition présente, et son rôle relativement peu exposé d'infirmier lui apparaît si misérable qu'après plusieurs tentatives [...] il parvient en décembre à se faire muter au 95^e régiment d'infanterie avec l'assurance de monter prochainement en ligne. Ainsi espère-t-il accéder à une existence *plus méritoire*³⁶³.

Éluard, qui constate que « le cimetière se remplit³⁶⁴ », monte donc volontairement en ligne au mois de janvier 1917 en sachant que le feu tue. Le 28 décembre 1916, il annonce à son ami Gonon qu'il est

passé au 95^e d'Infanterie. Je m'instruis, mon ami. Je tourne et je m'agite, mais, cette fois, sous les ordres précis des autres. [...] Je vous donnerai de petits détails bien curieux, bien intéressants, prochainement³⁶⁵.

En regard de ces lettres de guerre, il ne fait pas de doute que « Mon dernier poème » renvoie à ce moment-clef de la campagne du poète, celui où il prend la décision d'aller « frapper à la porte du feu ». Il aurait donc vraisemblablement été écrit dans les premiers jours du mois de janvier 1917, avant la montée aux premières lignes. On sait, toujours grâce à cette précieuse correspondance, que

³⁶¹ Paul Éluard, *Lettres de jeunesse*, op. cit., p. 131.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Lucien Scheler, « Préface », dans *Œuvres complètes I*, op. cit., p. XXI.

³⁶⁴ Paul Éluard, *Lettres de jeunesse*, op. cit., p. 133.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 134-135.

l'expérience des tranchées sera de courte durée : au mois de mars 1917, Éluard « est évacué pour cause de bronchite aiguë sur l'hôpital d'Amiens. En mai, à la suite d'une rechute, [il] est hospitalisé à celui de Paris-Plage. Dès lors, il ne retournera plus en première ligne³⁶⁶ ». Bien qu'il ait annoncé son « dernier poème », le poète du *Devoir* revient du front avec de nouveaux vers dans sa musette : ils paraîtront en juillet 1917 dans *Le Devoir et l'inquiétude*.

D) Retour à la poésie

La poésie et sa création ne font l'objet d'aucun de ces poèmes écrits au feu : aux tranchées, « l'espoir de vivre » (*DI*, 30) et la « peur de ne pas revenir » (*DI*, 35) préoccupent davantage le poète-soldat, qui poétise dans l'urgence son quotidien et celui de ses compagnons d'armes. Il faudra encore attendre un an pour que le poète interroge à nouveau la poésie au cœur du poème. Cela se passe dans le recueil *Poèmes pour la paix*, publié en juillet 1918 et écrit tandis qu'Éluard est affecté aux services auxiliaires à la Station-Magasin de Mantes-Gassicourt. Dans cette plaquette (le recueil est composé d'onze « poèmes », soit autant de courtes strophes numérotées), un homme apaisé s'imagine – 4 mois avant la fin des hostilités – le temps de la paix revenue :

Après le combat dans la foule,
Tu t'endormais dans la foule.
Maintenant, tu n'auras qu'un souffle près de toi,
Et ta femme partageant ta couche
T'inquiètera bien plus que les mille autres bouches. (*PP*, 50)

Cette strophe évoque le passé de la guerre et le futur du retour à la vie civile, le temps passé dans la multitude, « avec lui, et lui, et lui, et lui, et lui » (*PP*, 49) et le

³⁶⁶ Lucien Scheler, « Chronologie », dans Paul Éluard, *Œuvres complètes I*, op. cit. p. LXI.

temps à venir, celui de l'intimité. Or, entre ces temps, est scellé le présent d'un sujet lyrique qui reconnaît la part du songe dans toutes ces prévisions – « Je rêve de toutes les belles / Qui se promènent dans la nuit » (*PP*, 51) – et qui :

Travaille.
Travail de mes dix doigts et travail de ma tête,
Travail de Dieu, travail de bête,
Ma vie et notre espoir de tous les jours,
La nourriture et notre amour.
Travaille. (*PP*, 50)

Dans « Mon dernier poème », beaucoup d'importance était accordée au travail du soldat : aller « frapper à la porte du feu » permettait de rapprocher la « joie ». Dans tel poème du *Devoir*, il était déjà question de la « tâche » (*D*, 32) qui incombe aux hommes en temps de guerre; dans *Le Devoir et l'inquiétude* est évoqué « le grand travail à faire » (*DI*, 35). Ici, le « travail de mes dix doigts » sert encore à l'« espoir de tous les jours ». Mais voilà que le « travail de [l]a tête », qui ne peut être autre que le travail poétique, reparaît. La rime « tête / bête » donne toutefois à lire que le « Travail de Dieu » – traditionnellement celui du poète inspiré – correspondrait plutôt au travail manuel « des dix doigts », et que le « travail de [l]a tête » serait le « travail de bête ». Cette inversion confirme qu'Éluard n'a pas changé d'avis : le retour de la paix est davantage une affaire de corps que d'esprit. Mais le « travail de [l]a tête », quoique insuffisant, était déjà chose sérieuse en 1917 et cette strophe des *Poèmes pour la paix* rappelle au terme de l'œuvre de guerre du poète – le prochain recueil, *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, est publié en 1920 – que les *Poèmes* peuvent quelque chose *pour la paix* : ils participent à leur manière au maintien de l'« espoir de tous les jours ».

Une part importante du processus de sémantisation de « Mon dernier poème » est consacrée à une réflexion sur la poésie : tandis que le conflit fait toujours rage, le bilan de la création poétique consacrée à la guerre est dressé. Une telle démarche atteste l'importance que revêt ce « travail » aux yeux d'un poète désirant souligner pour une dernière fois qu'il a été soucieux de tenir compte d'un événement malheureux, sinistre et désolant. Mais il n'empêche que ce retour à l'entreprise poétique est résolument rétrospectif et qu'il ne s'ouvre à aucun moment sur d'éventuels développements. Le motif « poésie » est systématiquement rattaché au passé – « J'ai peint » – et la seule trace d'un temps futur – « j'irai / frapper à la porte du feu » – ne sert pas à annoncer d'éventuelles « peintures » mais un départ imminent pour le front. L'exercice poétique n'est plus à l'ordre du jour car le conflit perdure et parce que « les hommes sont fatigués ». Dans ces circonstances, le poète se culpabilise de ne pas prêter main forte et juge préférable de troquer la plume pour le fusil : la poésie, toute dynamique et productive qu'elle ait été, ne suffit plus et c'est pour cette raison que le poème en vient à parler de lui-même, qu'il se divise, selon la formule de Roland Barthes déjà citée, « en objet à la fois regardant et regardé ».

En 1917, tandis qu'Éluard annonce un « dernier poème », Drieu La Rochelle rapporte quant à lui une « explosion lyrique » (I, 93). Chez le premier, la guerre porte un coup à la poésie et en compromet l'écriture tandis que chez le second, c'est à la lumière de la conflagration que se libère le souffle créateur. Dans le recueil *Interrogation*, l'autoréflexivité présente des contrastes saisissants par rapport à ce qu'elle signifie dans la poésie éluardienne. Elle est le socle de la

présentation d'un sujet lyrique belliqueux qui rejoint les rangs pour se prouver à la fois physiquement et intellectuellement qu'il est à la hauteur de l'idée qu'il se fait de lui-même. Aucune solidarité de groupe ici : aux yeux de ce guerrier appliqué, s'investir pleinement dans le conflit est une manière sûre de mesurer la force de son corps et de son esprit, lequel témoignera de cet engagement personnel grâce à la poésie. Le locuteur d'*Interrogation* a vu, enduré et *saisi* le champ de bataille : chez Drieu, le poète-soldat se distingue de la vile soldatesque.

2. Drieu La Rochelle : « Je m'en vais traînant ce cri »

Dans le recueil *Interrogation*, le moment-clé de l'entrée en guerre est évoqué à deux reprises. Le poème liminaire, « Paroles au départ », rapporte exclusivement l'engagement d'un « Je » lyrique individualisé, qui « ne p[eut] [s]e situer parmi les faibles » (I, 9) et qui accueille avec enthousiasme la déclaration de guerre : « De nouveau règne l'action. » (I, 10) Le poème « Départ des hommes » évoque ensuite la mobilisation de la foule anonyme, de tous les autres soldats, représentés comme autant d'hommes résignés, ballottés par l'Histoire : en août 1914, « [r]ompus par les fatalités du travail et du pain, les hommes furent soumis dans l'instant à l'avènement de la guerre et du sang. » (I, 23) Contrairement au sujet lyrique mis en scène dans « Paroles au départ », qui souhaite en découdre stoïquement avec l'ennemi – « Je tuerai ou je serai tué » (I, 9) –, ces hommes « savent seulement que le jour des tueries est venu » (I, 25); ils ignorent tout de la guerre, ils en ont peur et pour ces raisons sont ouvertement méprisés par le locuteur : « Ils subirent une épouvante vague à quitter pour des lieux mal imaginés et foisonnants de menaces le cercle routinier de leurs embêtements et de leurs rigolades. » (I, 25-26)

A) L'invention d'une distinction

La double thématization de l'entrée en guerre a pour fonction de souligner le divorce entre un « Je » lyrique d'exception et une soldatesque médiocre.

L'engagement moral et physique du premier est incompatible avec la mobilisation subie par les seconds. Mais une autre caractéristique permet de distinguer ce guerrier du reste de la communauté combattante. Ainsi confrontées à un événement militaire qui les dépasse et qu'ils sont incapables de se représenter, les « troupes d'hommes » n'ont d'autre choix que de « réciter » (*I*, 24) :

Selon la parole écrite dans les journaux, ils se voulurent citoyens admirables.
Et parce que dans le chant on déploie de la force
Ils chantèrent
Pour que la force descendît en eux. (*I*, 26)

L'emploi du mot « parole » au singulier et du terme « journaux » au pluriel ne manque pas de souligner que la presse française de 14-18, tout particulièrement lors des premiers mois de la guerre, était unanime : elle ressassait à l'envi le même discours patriotique où étaient simplifiés à l'excès les raisons et les enjeux de la conflagration³⁶⁷. Aux yeux du locuteur, il ne fait pas de doute que les hommes qui se conforment à l'opinion publique sont bernés et que s'ils chantent, c'est moins par conviction que pour se rassurer, pour dissiper leur peur et leur faiblesse. L'insistance marquée sur les couples « chant / force » et « chantèrent / force » rappelle non sans condescendance l'assujettissement des « hommes » qui s'exécutent et répètent ce qu'on veut bien leur faire répéter.

Comme le souligne plus loin le poète guerrier dans le poème « Interrogation de la paix », il fait quant à lui partie d'une élite intellectuelle :

À nous autres, jeunes hommes éduqués par le verbe orgueilleux de Nietzsche et de Barrès, Paul Adam, Maurras, d'Annunzio, Kipling,

³⁶⁷ Dans le poème « Je ne vous ai pas menti, hommes », il est écrit : « Et voici qu'encore la guerre éclata sur le monde. Et les foules demeurées dans les villes se réjouirent parce que les journaux étaient des épopées. » (*I*, p. 38)

excitateurs du monde occidental, la guerre offrit une fraîche tentation (*I*, 86).

Il n'est donc pas question pour lui de moduler un vulgaire « chant » populaire, appris et récité, comme le fait la multitude. Dans son esprit, la guerre sera l'occasion de mûrir un projet intellectuel, de « *composer* une pensée décisive » (*I*, 13). Les titres des deux poèmes sont de ce point de vue très éloquents : pour la foule, il n'est question que d'un univoque et descriptif « Départ des hommes », tandis que le sujet lyrique entre en scène – le premier – grâce à d'équivoques « Paroles au départ ». La marque du pluriel permet d'insister sur la double signification de ces paroles, désignant à la fois les propos tenus par un soldat anticipant l'expérience des combats et l'introduction, au seuil de l'œuvre, d'une voix poétique. En effet, s'il importe aux yeux du poète de faire la guerre, le projet – d'inspiration franchement nietzschéenne – de sa représentation est lui aussi évoqué d'entrée de jeu :

La totale puissance de l'homme il me la faut.
Point seulement l'évocation par l'esprit mais l'accomplissement du triomphe par l'œil et l'oreille et la main (*I*, 9).

L'expérience physique du combat est à la fois un devoir moral pour celui qui attendait la guerre – « Je dois mesurer ma force. / Si je renonce mon cerveau meurt » (*I*, 9) – mais elle est aussi la condition d'une inspiration : « là-bas, je vais chercher ma vie, la vie de ma pensée » (*I*, 9).

Cette « vie de [s]a pensée », le sujet lyrique d'*Interrogation* aura du mal à la saisir au cœur de ce conflit qui, après coup, est jugé décevant :

Mais je veux bien vous jeter cet aveu
Cette guerre démocratique est morne et sa monotonie

s'allonge comme une paix sans vergogne.
Où sont les magnificences du premier temps ? (*I*, 80-81)

La majorité des écrivains de 14 ont souligné l'enthousiasme des hommes au départ et son essoufflement rapide. Une fois les mobilisés confrontés aux réalités de la guerre, à la violence et à la peur, le bellicisme initial fait place à la résignation, voire à l'antimilitarisme. Pour Drieu, c'est plutôt la disparition de l'enthousiasme qui pose problème : les hommes, en acceptant de s'installer dans les tranchées, auraient dénaturé la guerre. Le premier combat fut idéal : « Je ne renierai pas Charleroi [...] là je connus l'indéniable minute / Quand je chargeais contre vous, à huit cent mètres, avec mes délicieux Français » (*I*, 65-66). Mais la « vraie » guerre, mêlant les mouvements et les charges héroïques d'antan, s'est malheureusement rapidement muée en guerre d'usure :

Depuis ce jour premier, des ans s'épanchèrent monotones et nous ne connûmes le plus souvent dans les tranchées qu'une bestiale abomination. (*I*, p. 66)

Ce n'est donc qu'une fois dispensé de cette « besogne d'entre-massacre » (*I*, 27) – l'expression rappelle que la guerre moderne n'est plus un événement glorieux où des « élus dans la foule indigne » (*I*, 16) combattent et meurent héroïquement mais une entreprise de destruction industrielle : « sur le champ de bataille c'est comme à l'usine » (*I*, 29) – que le travail de l'écriture devient possible : « par ma bouche enfin descellée de la taciturnité militaire je parle » (*I*, 63). Ayant été blessé, le poète soldat est soigné à l'arrière : « En ce moment je suis dans le lit de l'hôpital, entre les draps où ma lâcheté se dorlote » (*I*, 15). Ainsi évacué des tranchées, où l'exercice de la pensée est compromis, il est désormais possible de se replonger dans le passé, seule voie possible pour *interroger* la guerre.

B) De quelques « minutes inoubliables »

Ce n'est pas le « spectacle » qu'offre le conflit qui suscite l'inspiration : les « provinces dévorées par les horreurs du feu » (*I*, 14) et les « fusées pathétiques » (*I*, 73) qui sont données à voir au soldat de première ligne ne font l'objet d'aucun développement dans *Interrogation*. Ce qui pousse à la création, malgré l'expérience guerrière profondément décevante, c'est le souvenir de ces « quelques moments inénarrables » suite auxquels

[...] l'homme est en proie à l'hallucination sacrée
et toujours je reviendrai à ces moments
rédemption de l'ineptie du monde. (*I*, 80-81)

Un de ces instants divins est méticuleusement versifié à la fin du recueil et, significativement, la mise en poème de ce moment « inénarrable » – l'épithète annonçant d'entrée de jeu les défis rencontrés par le travail de l'écriture³⁶⁸ – est sans cesse ponctuée de sous-entendus renvoyant au geste poétique.

Passant solennellement au « nous », le poète revient d'abord sur certains événements marquants ayant ponctué sa campagne :

Nous ne pouvons pas renier des minutes inoubliables.
Alors la vie s'est surpassée à nos yeux étonnés.
[...]
Un ordre de rangs et de files
Et le grand élan des attaques tremblantes et ferventes (*I*, 88).

Il ne fait pas de doute qu'il est à nouveau question ici de la fameuse charge de Charleroi évoquée plus tôt : l'image du « grand élan » et le retour de mots et d'expressions précédemment utilisés pour la décrire (« Je ne renierai pas Charleroi », « l'indéniable minute ») l'attestent. Mais si cette reprise dénote

³⁶⁸ La charge de Charleroi est quant à elle qualifiée par des adjectifs qui ne relèvent pas du domaine de la représentation : elle est « inoubliable », « indéniable ».

l'importance que revêt cet épisode pour le sujet lyrique, il n'empêche que c'est un événement d'un tout autre ordre qui sera à l'origine de l'« hallucination sacrée » à même de transfigurer l'« ineptie du monde » :

Mais parmi les jours, je m'en vais traînant ce cri poussé sous
l'imminence de l'obus
Ce cri de révolte
Ce cri qui est issu de moi, ce cri que j'ai mis au monde dans une
évidence maternelle (*I*, 89).

Le « mais » restrictif, par lequel débute ce passage, indique bien que ce « cri », lui-même surdéterminé, joue un rôle allégorique fondamental. Ce cri de peur – sentiment inavouable sublimé en « cri de révolte » –, le guerrier le juge honteux : il ne peut « extirper son germe par nul reniement » et il l'« humilie dans [s]a petitesse » (*I*, 89). Celui qui se croyait prêt à trépasser héroïquement au champ d'honneur doit reconnaître que cette fois, il fut devant la mort « parmi ceux qui crient "non" à la douleur » (*I*, 89). Mais dans le cadre d'un poème, la quadruple répétition du mot « cri » en l'espace de trois vers n'est pas anodine : s'il désigne d'abord un hurlement, le « cri » peut aussi désigner du discours, des paroles, l'expression emportée de sentiments sincères qui seraient, justement, « mis au monde dans une évidence maternelle ». L'ambiguïté sémantique de ce mot autorise de voir en lui une allusion à la parole poétique, d'autant plus que, dans les vers qui suivent, consacrés à l'évocation de l'« hallucination sacrée », plusieurs autres termes suggèrent un même rapprochement.

L'obus est à l'approche : alors qu'il s'était cru condamné, le soldat réalise qu'il a survécu à l'explosion. Il écrit :

Et quand le 305 accourut sur le long rail de sa clameur une étincelle
se raviva sous le souffle
Parmi mes stupeurs consumées elle pétilla :
Je suis donc, je pense encore. (*I*, 93)

Dans *Interrogation*, le matériel de guerre n'est jamais poétisé parce que la guerre de matériel manque singulièrement de « magnificence ». Par exemple, les mitrailleuses ne sont pas des instruments qui, comme chez Apollinaire, « jouent un air à triples-croches » (*C*, 107) : elles sont plutôt des outils qui donnent « une sévère leçon de technique militaire » (*I*, 66). Mais dans les vers cités plus haut, il en va autrement et la poésie s'ouvre aux figures. L'obus est désigné métonymiquement grâce au calibre du canon l'ayant projeté, ce qui permet d'insister au passage sur l'ampleur de la menace : un « 305 » n'est pas une mince affaire ! Le projectile, personnifié, « accourt » : manière de l'« humaniser », de lui conférer de la dignité dans ce contexte décisif. Sa trajectoire est comparée à celle d'un train³⁶⁹ ; mais sitôt énoncée, cette métaphore ferroviaire est à son tour resémantisée par une seconde analogie : le « rail » est celui d'une « clameur », l'expression permettant de figurer, de matérialiser en quelque sorte le son strident qu'émet l'obus en tombant. Cet enchaînement de figures est exceptionnel et confère une portée symbolique forte à ce passage capital.

On pourrait considérer que la chute du « 305 » est ainsi poétisée parce qu'elle renvoie à un événement traumatique dont l'expression ne peut être assurée par les ressorts du langage courant. Ayant choisi de ne pas passer sous silence cet

³⁶⁹ Dans son ouvrage *Poétique du récit de guerre*, Jean Kaempfer remarque ceci : « Aussi les images qui décrivent les « orages d'acier » éclatant dans le ciel de la Première Guerre mondiale empruntent-elles fréquemment leur matériel comparatif au monde de l'industrie lourde » ; il cite, entre autres, les exemples suivants : dans *Clavel soldat*, Léon Werth compare le passage des obus à celui du « rapide qui passe dans les airs » ; Gabriel Chavallier parle quant à lui de « masses furieuses, irrésistibles, comme des express lancés ». *Poétique du récit de guerre, op. cit.*, p. 217-218. Drieu La Rochelle est, à notre connaissance, le seul à avoir mis en poème ce motif.

instant suprême, lors duquel il passe presque simultanément de la vie à la mort puis de la mort à la vie, le sujet lyrique n'aurait d'autre choix, pour donner un sens à l'« inénarrable », que de le surcharger sémantiquement. Mais l'esthétisation de cet obus particulier s'explique surtout du fait que le moment de son explosion coïncide avec celui d'une illumination, d'une inspiration subite. Dans un premier temps, à l'approche de l'obus, la peur entraîne un état d'hébétude, d'engourdissement général désigné dans les vers cités plus haut comme des « stupeurs consumées ». Cette expression est significative : la stupeur correspond à un état d'inertie nerveux qui se traduit par l'immobilité du visage et le mutisme. Ici encore, le mot renvoie à la prise de parole, laquelle serait définitivement compromise par le feu. Mais la flamme couvait toujours sous la cendre : « une étincelle se raviva sous le souffle ». Voilà que l'obus, qui devait tout étouffer, suscite de l'activité : les termes « souffle » et « étincelle » s'ouvrent au double sens et désignent à la fois le feu, l'incandescence et l'inspiration poétique, l'élan créateur. Le sujet lyrique reconnaît à son grand étonnement que sa vie ne vient pas de s'achever et le constat de cette survie du corps est suivi de près par celui d'une survie de l'esprit, inversant le *cogito ergo sum* cartésien : « Je suis donc, je pense encore ». Cette pensée sera immédiatement poétique :

À cette seconde une explosion lyrique m'ouvrit à l'épanouissement
du cratère,
Toute ma vie je resterai l'inconnaissable initié à cette lueur
indicible,
Je fus dans un tonnerre
la pensée du monde
Qui jouit d'être jusqu'au paroxysme de l'éclatement (*I*, 93).

Le moment de l'éveil poétique et celui de la déflagration de l'obus sont simultanés. Comme l'écrit à bon droit Jacques Lecarme, dans *Interrogation*,

« c'est de la violence subie que naît le cri lyrique³⁷⁰. » La détonation est à l'origine de l'inspiration – « explosion lyrique³⁷¹ » – et, à son tour, l'inspiration « ouvr[e] à l'épanouissement du cratère. » Le trou d'obus s'ouvre à la manière d'une fleur, il éclot littéralement aux yeux du sujet lyrique, pour qui la guerre n'est soudainement plus un anéantissement total, une « bestiale abomination ». Cette vision d'« épanouissement » est unique dans le recueil; ailleurs, l'obus défriche toujours le sol sans merci :

Le terroir est dépouillé et les fracassements s'obstinent sur sa carcasse.
Sous les frénétiques flagellements, la totale stérilité est obtenue
(I, 39).

C'est ce moment fugitif de grâce, cette « hallucination sacrée » ayant permis de distinguer de la création dans la destruction, qui offre une « rédemption de l'ineptie du monde », momentanément transfiguré en un tout signifiant. Il fallait être au « paroxysme de l'éclatement » pour vivre ce moment et la guerre en a fourni le prétexte : c'est entre autres pour cette raison qu'elle ne peut être reniée. Mais c'est aussi parce qu'elle a fait du guerrier un homme choisi, désigné, le rare « initié » d'une « lueur indicible ». Cette lueur correspond à la lumière de l'explosion au cœur de laquelle le poète s'est trouvé, à laquelle il a survécu et qu'il a pu voir. Elle renvoie aussi bien sûr à celle, métaphorique, de l'« explosion lyrique ». La nature de cette illumination survenue sans préavis est « indicible ». Mais c'est elle qui permettra d'engendrer l'œuvre : au centre de l'explosion surgit

³⁷⁰ Jacques Lecarme, *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, op. cit., p. 82.

³⁷¹ L'expression convient bien pour désigner la prosodie relâchée d'*Interrogation*, dont il sera question plus loin.

la fureur, « Je fus dans un tonnerre / la pensée du monde ». Le souffle poétique est généré dans un contact intime et unique avec la mort.

Dans une lettre à son ami Jean Boyer, Drieu écrivait au sujet de son premier recueil de vers, alors en cours d'élaboration :

J'intitulerai *Cris* ce recueil de chants en prose car aucune musique ne les enveloppe. Ce sont de violentes réactions d'une intelligence (plutôt que d'un cœur) à cette guerre qui l'interroge de toutes parts... J'ose parler de chants parce que le rythme de la pensée est très rapide et rebondit d'images en images³⁷²...

Drieu préférera au titre prévu celui d'*Interrogation*, suivi du sous-titre suivant : *Poèmes*. Ce changement est important. Le titre *Cris*, métaphoriquement générique, annonce le travail poétique : inscrit au pluriel sur la couverture d'un recueil de poèmes, il aurait inmanquablement renvoyé aux « chants » spontanés et dissonants que le recueil renferme. En revanche, une *Interrogation* est une opération rationnelle, calculée et mesurée, qui implique le doute. Placé en tête du recueil, *Interrogation* n'évoque plus les parties mais le tout : il allègue une cohérence qui présiderait à l'organisation des différents textes composant l'œuvre, lesquels seraient fédérés par une problématique unique. Plus tempéré, le titre que retient Drieu évacue les « violentes réactions d'un cœur » qu'auraient inmanquablement suggérées les *Cris* et les remplace par le questionnement rationnel d'une « intelligence ». En regard de cette modification apportée à l'appareil titulaire, il est difficile de ne pas songer à ce vers d'*Interrogation* : « Il y eut ce cri de ma chair, cette plainte de mon ventre et il y eut aussi la parole vénérable de mon intelligence » (*I*, 89). Qu'est-ce que cette « parole vénérable » –

³⁷² Drieu cité par Jacques Baron, « Mesure de la poésie », dans Marc Hanrez, *Pierre Drieu la Rochelle*, Paris, l'Herne, coll. « Les Cahiers », n° 42, 1982, p. 304.

qui rappelle celle qui était annoncée dès le premier poème et dont il est à nouveau question ici, dans une pièce placée à la fin du recueil – si ce n'est la poésie d'*Interrogation* elle-même ? La conjonction « et » est ici disjonctive : elle oppose le geignement déshonorant d'un corps au discours honorable d'un esprit. Cette dichotomie réduit considérablement la polysémie du « cri » : il permettait de suggérer la parole poétique mais ne désigne plus qu'un hurlement honteux. Ce cri, l'*Interrogation* permet de le masquer sur la couverture du recueil, voire de donner à lire qu'il aurait été rationalisé, intellectualisé. Mais il n'empêche que ce cri hantera Drieu toute sa vie³⁷³ et que dans plusieurs textes où l'auteur revient sur les poésies d'*Interrogation*, il est question d'elles comme de « cris ». En 1929, il écrivait à Benjamin Crémieux : « j'ai l'impression que les plus solides morceaux d'*Interrogation* équivalent à des cris de douleur et de résignation plutôt que de défi³⁷⁴ ». Dans un projet inédit de « Préface » à ses *Écrits de jeunesse* rédigé au courant de l'hiver 1939-1940, Drieu notait à propos de son recueil de 1917 : « Ce que j'ai crié là, c'est mon accent essentiel³⁷⁵ ».

C) Le cri

Le locuteur d'*Interrogation* le dit lui-même : « Je connais une vanité de mon cri. J'exalte la guerre parce qu'elle est liée à la grandeur. » (*I*, 67) Ces deux phrases, qui forment un de ces nombreux petits versets libres typiques du recueil

³⁷³ Dans la nouvelle intitulée « Le lieutenant des tirailleurs », Drieu y revient : « Tous les hommes assis en rond s'étaient dressés à mon cri, car j'avais hurlé. Un cri, un aveu épouvantable m'avait été arraché qui les épouvanta, dit-on, plus que l'obus. » Pierre Drieu la Rochelle, « Le lieutenant des tirailleurs », dans *La comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », [1934], 1982, p. 184.

³⁷⁴ Pierre Drieu la Rochelle « Je ne crois pas qu'*Interrogation* soit un témoignage équitable sur la guerre », *art. cit.*, p. 168.

³⁷⁵ Pierre Drieu la Rochelle, « Mes premiers écrits... », dans *Sur les écrivains*, *op. cit.*, p. 174.

de Drieu rappellent les deux principales caractéristiques de l'autoréflexivité rochellienne. Elle donne d'abord prise à une glorification de la guerre. Quand la poésie se met en scène, non seulement la topique guerrière est-elle systématiquement convoquée, mais elle est aussi toujours sublimée : pour le poète-soldat méritant, la conflagration est alors empreinte de solennité (elle est « clameur », « épanouissement », « lueur indicible », « tonnerre », « paroxysme »), car c'est elle qui fut à l'origine du souffle nécessaire à l'élaboration de l'œuvre poétique. Significativement, lorsque la guerre est poétisée sans que la poésie, au même moment, ne se tende de miroirs, elle devient alors pure destruction – la terminologie allégorique s'efface au profit de mots exprimant l'anéantissement : « fracassements », « flagellements », « stérilité³⁷⁶ ».

Ensuite, lorsque la poésie fait retour sur elle-même dans *Interrogation*, il n'est jamais question que de celle versifiée par le locuteur prenant la parole dans le recueil. C'est invariablement sur « [s]on cri » singulier et singularisant qu'il revient. La démarche autoréflexive ne prétend à aucun degré de généralisation; ce serait même plutôt le contraire puisqu'au détour d'un vers, le locuteur annonce ceci : « Silence sur l'Art : maintenant nous en sommes exilés. » (*I*, 66) Marc Hanrez note à propos de cette assertion que, « dans son œuvre même [le recueil *Interrogation*], Drieu paraît ne pas en tenir compte [de l'« Art »], sinon pour le

³⁷⁶ Mais il ne faudrait pas croire que cette destruction totale qu'entraîne le conflit soit jugée décevante : elle est malgré tout empreinte de grandeur et providentielle aux yeux du sujet lyrique d'*Interrogation*, qui considère que cette guerre industrielle, quoique dénaturée, est régénératrice : « Guerre, révolution du sang, flux au cerveau, guerre, progrès, fatalité moderne. / Nettoyement et remise à neuf de notre maison. / Notre maison ébranlée pour qu'elle ne choie, / nous la rebâtissons totalement pierre à pierre avec le plus roide ciment armé et de grands trous pour la lumière. » (*I*, p. 62)

renvoyer au temps de paix³⁷⁷. » C'est peut-être vrai, mais toutes les questions demeurent : pourquoi ce « Silence » ? que désigne exactement l'« Art » ainsi écrit avec la majuscule ? que signifie cet « exil » ? Chose certaine, le terme « Art » ne renvoie pas ici à l'art poétique de celui qui prend la parole dans *Interrogation*. Il y a au moins trois raisons à cela. Premièrement, comme on l'a vu dans les pages qui précèdent, le poète ne maintient pas le silence au sujet du « cri » qu'il module. Deuxièmement, tous les termes et toutes les expressions qui servent à désigner la parole poétique du locuteur (outre le « cri », ce sont l'« explosion lyrique », l'« étincelle » et le « souffle ») ne sont jamais écrits avec majuscule. Enfin, contrairement au terme « Art » qui est inclusif et neutre, ces mots et expressions sont exclusifs (ils renvoient à une seule parole poétique) et sont tous marqués au sceau de la guerre. En regard de ce qui précède, il semble que l'« Art » désigne, assez académiquement, l'ensemble des activités artistiques propres à l'homme considérées comme autant de techniques et de modes d'expression « purs », n'ayant par essence rien à voir avec l'agitation de l'Histoire. Or, en temps de guerre (moment clairement désigné par l'adverbe « maintenant »), il serait impossible de demeurer indifférent aux remous qui secouent le monde et, dans ces conditions, on ne saurait théoriser au sujet de l'« Art » lorsqu'il est si explicitement inféodé aux circonstances. C'est ainsi que s'expliquerait l'« exil » dont parle le locuteur : les hommes sont momentanément éloignés de l'« Art » par la guerre et, en retour, il convient de maintenir le « silence » à son propos. Dans *Interrogation*, Drieu développe une poétique d'auteur personnelle qui tient

³⁷⁷ Marc Hanrez, « Drieu, le poète au départ », dans Marc Dambre (dir.), *Drieu La Rochelle écrivain et intellectuel*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 125.

ouvertement compte de la topique guerrière : l'opération est légitime, car il s'agit d'un « art » circonstanciel parmi d'autres. Toutefois, en temps de guerre, il serait impossible de prononcer un jugement esthétique général : il dénaturerait l'« Art » avec un grand « A »³⁷⁸.

On s'entend généralement pour admettre que la poésie de guerre d'Apollinaire, si elle n'a pas servi à glorifier le conflit comme c'est le cas chez Drieu La Rochelle, en aurait du moins vanté les « beautés ». Après tout, le poète ne s'est-il pas exclamé : « Ah Dieu ! que la guerre est jolie » (C, 117) ? Comme le rappelle Claude Debon, rarement un vers de *Calligrammes* aura été « si mal compris, si mal lu ». Cet octosyllabe « si souvent cité hors de son contexte » est devenu exemplaire aux yeux d'un

vaste public qui ne veut retenir l'expression « la guerre est jolie » que pour fonder le procès global d'un Apollinaire inconscient des « horreurs de la guerre ». La lecture de *Calligrammes* forme déjà une réponse à cette accusation³⁷⁹.

Ce sont les « poèmes de la guerre » autoréflexifs disséminés de part et d'autre de *Calligrammes* qui permettent de saisir avec le plus d'acuité le sens de cette très ambiguë « somptuosité guerrière » dont parle la poésie d'Apollinaire. À la manière des jalonneurs, ces soldats placés à des endroits stratégiques pour marquer une direction ou un itinéraire pour leurs camarades, ces poésies dominées par la mise en poème de la guerre, donnent des indices précieux au sujet des

³⁷⁸ Le vers « Silence sur l'Art : maintenant nous en sommes exilés » peut aussi être lu comme une affirmation présomptueuse du poète-soldat rochellien, qui se considérerait comme l'unique « Artiste » de guerre digne de ce nom, le seul en droit d'affirmer qu'à l'heure où il prend la parole, personne – sauf lui, évidemment ! – n'écrit de poésie qui soit à la hauteur des circonstances. Le « Silence » qu'il maintient au sujet de l'« Art » serait alors fier et hautain.

³⁷⁹ Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 129-130.

mécanismes et des enjeux de la poétique apollinarienne. Leur examen tend à démontrer que si « Merveille de la guerre » il y a – le titre de ce poème, comme le vers précédemment cité, a lui aussi fait couler beaucoup d'encre –, elle n'est aucunement liée à une apologie du bellicisme que ce soit. Le terme « merveille » renvoie en effet moins à quelque chose qui causerait une intense admiration qu'à un phénomène inexplicable, inouï, voire surnaturel auquel la poésie peut « donner de la réalité », comme l'affirme le poète dans « La jolie rousse ».

Chez Apollinaire, l'autoréflexivité ne touche pas exclusivement la poétique particulière développée dans le recueil : elle concerne plus largement la poésie et revêt par moment un aspect programmatique. Lorsque l'acte poétique est au cœur du processus de sémantisation, le poème s'ouvre à la « poésie » de *Calligrammes*, mais aussi à la « Poésie » en général. « La jolie rousse », pièce finale du recueil, est de ce point de vue exemplaire : dans ce poème qui est un testament poétique, le poète revient sur l'ensemble de sa production, en produit une synthèse, et suggère que les techniques et les ambitions qui en sous-tendent l'élaboration ouvrent la voie à une esthétique globale de la guerre moderne.

3. Apollinaire : « Je m’efforce à moduler ce soir »

L’expérience militaire d’Apollinaire peut être divisée en trois grandes périodes : la première va de l’enrôlement volontaire jusqu’à la sortie de la caserne (septembre 1914 – mars 1915); la deuxième s’étend de l’arrivée sur le champ de bataille – en tant qu’artilleur puis comme fantassin d’infanterie – jusqu’au moment de la blessure (avril 1915 – mars 1916); la troisième période, enfin, est celle de l’hospitalisation puis du retour à Paris (mars 1916 – novembre 1918). Ces différentes étapes de sa campagne, Apollinaire les a toutes poétisées et certains de ces « poèmes de la guerre » regroupés dans *Calligrammes* jouent un rôle méta-poétique³⁸⁰. Parmi les textes qui évoquent la période précédant le départ pour les champs de bataille, la pièce intitulée « Veille » constitue un bel exemple de « poème de la possibilité du poème³⁸¹ ». Les questions posées par le genre du « poème de guerre » sont aussi au cœur de textes poétiques où est rapportée l’expérience du front : nous verrons que le paradoxal « Chant de l’honneur » est un texte-clé qui se propose de réfléchir sur les possibles – mais aussi sur les limites – d’une poésie se mesurant au premier conflit mondial. C’est toutefois dans les pièces qui évoquent le dénouement de la plongée dans l’univers guerrier que la poétique d’auteur est divulguée avec le plus d’insistance. Le poème final de *Calligrammes*, « La jolie rousse », se présente comme un testament poétique et, de ce fait, mérite une attention particulière : ce poème cherche à déterminer quels

³⁸⁰ L’expression est utilisée par Claude Debon au sujet du poème « La victoire » dans *Calligrammes de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 158. Il sera question de ce poème plus loin dans ce chapitre.

³⁸¹ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration, op. cit.*, p. 116.

sont les enjeux et les figurations d'un discours poétique attaché à la représentation et à la mise en forme du conflit.

A) « Veille »

Le poème « Veille » s'ouvre par un vers où s'affichent les marques de la communication épistolaire : « Mon cher André Rouveyre³⁸² » (C, 77). Ainsi placée en tête du poème, cette adresse – formant un hexasyllabe ponctué d'une rime intérieure soulignant le caractère précieux d'une amitié – donne à lire que même dans le cadre de sa correspondance de guerre, le poète Guillaume Apollinaire s'exprime en vers. L'importance du maintien de l'activité poétique en temps de guerre est ainsi soulignée d'entrée de jeu. Plus bas, on lit :

Au Mercure de France
Mars revient tout couleur d'espérance
J'ai envoyé mon papier
Sur papier quadrillé (C, 77)

Ces informations permettent de dater le poème avec assez de précision. En « Mars » de l'année 1915, les responsables du *Mercure de France* préparent la sortie du premier numéro de la revue à paraître depuis le début des hostilités³⁸³. Le poète insiste pour que sa collaboration soit mise en évidence : il a aussitôt repris la plume et « envoyé [s]on papier / sur papier quadrillé³⁸⁴ ». Il s'agit d'une

³⁸² La version originale de ce poème épistolaire adressé à Rouveyre est reproduite dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1086.

³⁸³ Le numéro paraîtra le 1^{er} avril 1915.

³⁸⁴ La mention du « papier quadrillé » est là pour rappeler que malgré la précarité des conditions de travail (aux armées, le papier est une denrée rare et c'est sur ce type de feuille que le soldat a pu mettre la main, le quadrillage permettant de faciliter le traçage des plans et des mesures angulaires), le poète se débrouille pour écrire. C'est aussi sur ce type de papier qu'Apollinaire fera imprimer les poèmes rassemblés dans la section « Case d'Armons ». Comme cela est indiqué en tête de la section : « La 1^{ère} édition à 25 exemplaires de *Case d'Armons* a été polygraphiée sur

nouvelle indication qui montre l'importance du travail de l'écriture dans la vie quotidienne du poète-soldat mais qui révèle aussi que la poésie s'ouvre aux circonstances. Toutefois, les apparences sont trompeuses : si le poème, en apparence très léger, flirte avec le circonstanciel, il ne le fait pas sans ébranler au passage un leitmotiv de la prosodie patriotique. En effet, au courant de l'année 1918, moment où est publié ce poème dans *Calligrammes*, d'innombrables versificateurs ont fait rimer « France » avec « espérance³⁸⁵ ». Mais ici, ce n'est pas exactement le nom de la patrie qui charge le terme « espérance » de sens, mais celui d'une revue littéraire. Ce détournement est significatif : la rime « *Mercur* de France / espérance » donne à lire qu'en mars 1915, le poète est davantage préoccupé par la renaissance, en temps de guerre, de l'activité artistique et intellectuelle française que par des considérations militaires. Toutefois, l'emploi du terme « Mars », dieu de la guerre, autorise un glissement sémantique qui montre que le poète n'est pas insensible à une certaine veine cocardière. Ainsi placé en tête du deuxième vers, le mot « Mars » permet de signifier, simultanément, deux choses : qu'il est heureux qu'en mars 1915 un second souffle permette la reprise des activités au *Mercur de France* et, deuxièmement, qu'il est satisfaisant que cette revue s'occupe désormais de manière enthousiaste de la guerre³⁸⁶.

La troisième strophe s'ouvre par un long vers libre qui n'a, de prime abord, rien à voir avec toute cette activité littéraire qui mobilisait les strophes

papier quadrillé, à l'encre violette, au moyen de gélatine, à la batterie de tir (45^e batterie, 38^e Régiment d'artillerie de campagne) devant l'ennemi, et le tirage a été achevé le 17 juin 1915. »

³⁸⁵ Voir la section « Quand l'Académie entre en guerre » du premier chapitre.

³⁸⁶ Ce qui sera effectivement le cas. Voir la section « Le *Mercur de France* et la *NRF* mobilisés » du premier chapitre.

précédentes : « J'entends les pas des grands chevaux d'artillerie allant au trot sur la grand-route où moi je veille » (C, 77). Ce sont maintenant les occupations militaires qui sont mises de l'avant. Dans ce vers, le sens du terme « veille », capital puisqu'il fait écho au titre du poème, n'autorise pas le doute : le poète en sentinelle fait le guet. Les vers qui suivent tendent toutefois à déplacer cette signification. Le poème se poursuit ainsi : « Un grand manteau gris de crayon comme le ciel m'enveloppe jusqu'à l'oreille » (C, 77). La couleur de l'uniforme suggère d'entrée de jeu celle de la pointe d'un « crayon » et cette association, permettant à nouveau la coprésence équivoque des topiques militaire et littéraire, est aussitôt suivie d'une seconde comparaison rapprochant le « gris de crayon » et le « ciel ». Les deux pôles de cette dernière analogie ne manquent pas d'évoquer les motifs de l'écriture et de l'inspiration. De la « grand-route » où il veille, Apollinaire réactive le leitmotiv du poète inspiré en contact avec le firmament :

Quel
Ciel
Triste
Piste
Où
Va le
Pâle
Sou-
rire

De la lune qui me regarde écrire (C, 77)

Cette « piste » de mots verticale, qui forme un vers riche de rimes intérieures, illustre le rayon liant le ciel au poète. Mais le ciel qui surplombe le monde en guerre, d'où le poète tire son inspiration, est « triste »; la lumière lunaire est « pâle ». La guerre est terne et de son poste de veille, c'est ce que le poète cherche

à communiquer : car peut-on être aux aguets, veiller *et* écrire ? Le poète-soldat manquerait-il à son devoir militaire pour se consacrer à des occupations poétiques ? Tout semble l'indiquer. En écrivant, il peut effectivement « *entendre* les pas des grands chevaux »; il n'affirme à aucun moment les avoir vus. Il n'ouvre pas l'œil en direction de la « grand-route » mais regarde plutôt le papier sur lequel il est en train d'écrire – au présent : à « la lune qui me regarde écrire » – le poème que nous avons sous les yeux. La « Veille » ne doit donc pas être comprise comme un moment consacré à la surveillance d'un lieu occupé par l'armée, mais comme un instant volé à la guerre et passé auprès de la poésie.

Le poème « Veille » insiste d'abord sur l'importance qui est accordée à l'écriture bien que le sort du poète soit incertain et que la mort plane : il « envoie son papier » tout en sachant qu'« On ne sait quand on partira / Ni quand on reviendra ». Dans la dernière strophe de ce texte poétique, la coprésence des topiques militaire et littéraire autorise des jeux de polysémie qui permettent au poème de se mettre en scène. La thématization du contexte guerrier est prise en charge de manière à ce que le devoir militaire (la « veille ») se confonde avec le geste poétique. Mais jusqu'à présent, la guerre est toujours à distance du poète qui n'est pas encore parti pour le front. Or, l'expérience des champs de bataille et des tranchées viendra modifier en profondeur la dynamique des rapports entretenus entre guerre et poésie.

B) « Chant de l'honneur »

Le poème « Chant de l'honneur » est daté du « 17 décembre 1915 ». Cela signifie que ce poème a été écrit aux premières lignes : du 8 au 19, Apollinaire est

en poste à la « Tranchée de Hambourg » et le 17, il est « détaché à la 7^e compagnie³⁸⁷ ». C'est vraisemblablement ce détachement, qui dispense momentanément le poète du combat, qui a permis l'écriture de ce poème. Son titre renvoie bien sûr à l'expression « Champ d'honneur », qui désigne le terrain où tombent les soldats tués à l'ennemi. Mais ici, c'est d'un « chant » dont il est question : d'emblée, le titre du poème éloigne le lecteur de la zone des armées et le conduit plutôt en terrain poétique. Le jeu d'homophonie « champ d'honneur / chant de l'honneur » indique que le geste poétique est implicitement relié au motif de la mort. Ces indices paratextuels significatifs – au sujet desquels nous reviendrons – semblent avoir échappé aux critiques, qui jugent à l'unisson que ce « Chant » annonce un poème consacré exclusivement à la célébration « de l'honneur », en tant qu'idéal éthique militaire. En effet, depuis Aragon, qui jugeait dès 1920 que ce poème n'était qu'un « morceau de rhétorique³⁸⁸ », jusqu'à Anna Boschetti, qui le considère presque un siècle plus tard comme étant « ambitieux et grandiloquent³⁸⁹ », tous les commentateurs sont d'accord pour condamner cette pièce résolument « officielle³⁹⁰ ». Il est indéniable que ce texte poétique organisé à la manière d'une courte pièce dramatique, où différents personnages dialoguent entre eux – outre LE POETE, on retrouve LA TRANCHEE, LES BALLES et LA FRANCE –, donne à lire certains poncifs typiques de la rhétorique patriotique de 14-18 qui peuvent choquer (le choix des personnages étant à lui

³⁸⁷ Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 170.

³⁸⁸ Aragon cité par J. G. Clark, « La poésie, la politique et la guerre : autour de “ La petite auto ”, “ Chant de l'honneur ” et “ Couleur du temps ” », dans *La revue des lettres modernes*, n^{os} 450-455, 1976, p. 34.

³⁸⁹ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, *op. cit.*, p. 199.

³⁹⁰ J. G. Clark, « La poésie, la politique et la guerre : autour de “ La petite auto ”, “ Chant de l'honneur ” et “ Couleur du temps ” », *loc. cit.*, p. 33.

seul particulièrement éloquent). Les critiques citent toujours le même passage de ce texte pour en démontrer les faiblesses, soit la fin du troisième et dernier discours du POÈTE, qui prend ainsi la parole en guise d'exorde :

Ô poètes des temps à venir ô chanteurs
Je chante la beauté de toutes nos douleurs
[...]
Prends mes vers ô ma France Avenir Multitude
Chantez ce que je chante un chant pur le prélude
Des chants sacrés que la beauté de notre temps
Saura vous inspirer plus purs plus éclatants
Que ceux que je m'efforce à moduler ce soir
En l'honneur de l'Honneur la beauté du Devoir (C, 175-176)

Dans ces vers, le « chant » s'exhibe et si le poème s'évoque lui-même, ce n'est pas pour interroger les possibles de la poésie face à l'événement *guerre* mais plutôt pour dresser le constat de ses limites. Apollinaire écrit : « Je chante la beauté de toutes nos douleurs ». On peut considérer, à la suite de J. G. Clark, qu'une telle proclamation signifie que le poète « tente de transfigurer le carnage, de lui donner l'aspect d'un sacrifice précieux³⁹¹ ». Mais le problème est que le chanteur ne reconnaît pas lui-même ce pouvoir de transfiguration que le critique attribue à son chant : il s'« efforce à moduler », peine à rendre compte poétiquement de la « beauté de [son] temps » qui, visiblement, le dépasse. Ce sont les « poètes des temps à venir », auxquels le chanteur en guerre s'adresse et à qui il enjoint de versifier dans la voie qu'il s'efforce de tracer, qui sauront rendre « plus purs plus éclatants » les gestes glorieux de la soldatesque martyre. Autrement dit, tandis que le conflit se déroule, les pleins pouvoirs sont reconnus à l'événement guerrier, les circonstances ont raison de la poésie. Il est d'ailleurs significatif que la « beauté », mentionnée à trois reprises dans cet extrait, ne soit

³⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

jamais relative au chant, à la poésie, mais toujours entendue selon une perspective éthique, dans le sens de ce qui est moralement admirable. Le poète se fait un point d'honneur d'écrire le plus dignement possible la « beauté du Devoir », mais s'en remet néanmoins à la postérité pour l'accomplissement de sa transfiguration poétique.

Si LE POETE du « Chant de l'honneur » finit effectivement par déclarer forfait, force est de reconnaître qu'il tenait un tout autre discours dans sa première allocution, par laquelle s'ouvre le poème :

Je me souviens ce soir de ce drame indien
Le Chariot d'Enfant un voleur y survient
Qui pense avant de faire un trou dans la muraille
Quelle forme il convient de donner à l'entaille
Afin que la beauté ne perde pas ses droits
Même au moment d'un crime
Et nous aurions je crois
À l'instant de périr nous poètes nous hommes
Un souci de même ordre à la guerre où nous sommes (C, 173)

La « beauté » est à nouveau centrale dans ce passage, comme c'était le cas dans l'extrait précédemment cité, mais à cette différence près, qui est de taille, qu'elle n'est pas mobilisée dans une perspective morale. Le souci de nature esthétique qui préoccupe le personnage de ce récit au moment de son vol renvoie le poète-combattant à une réflexion sur le sens et sur la forme à donner à un travail poétique au moment de la guerre. Le critique J. G. Clark estime que cette « analogie avec le voleur dans le drame indien est dérisoire dans le contexte de cette boucherie et absurde sur le plan de la logique. » Or, cette comparaison permet justement d'établir un rapprochement entre les termes « drame », « crime » et « guerre » et cette corrélation paraît d'autant plus souhaitée en regard de la description désenchantée du front que le poète livre un peu plus bas :

Depuis dix jours au fond d'un couloir trop étroit
Dans les éboulements la boue et le froid
Parmi la chair qui souffre et dans la pourriture
Anxieux nous gardons la route de Tahure (C, 173-174)

La solennité héroïque qui caractérisait les derniers vers du poème est loin d'être au rendez-vous et le lien unissant « crime » et « guerre » ne manque pas non plus d'évoquer que la tâche du combattant serait, comme celle du voleur, criminelle. Pour l'ensemble des mobilisés de 14-18, des civils à qui on donnait du jour au lendemain l'autorisation de tuer, l'action d'abattre l'ennemi constituait la transgression d'un interdit fondamental qui était souvent perçu comme un geste coupable. Le « trou dans la muraille » que fait le voleur ne permet-il pas d'évoquer à demi-mot celui que le soldat est lui aussi sommé de faire... mais dans des corps humains ?

C'est au cœur de cet horizon guerrier désolant que le poète songe à l'importance de la « beauté ». Nous disions plus haut que le jeu d'homophonie « champ d'honneur / chant de l'honneur » invitait à établir un lien entre la geste poétique et le motif de la mort. En effet, la « beauté » est d'abord reconnue dans la mort au champ d'honneur :

J'en vis quatre une fois qu'un même obus frappait
Ils restèrent longtemps ainsi morts et très crânes
Avec l'aspect penché de quatre tours pisanes (C, 173)

J. G. Clark lit dans ces vers un « hymne aux morts³⁹² ». À les lire de près, on se rend bien compte de l'ambiguïté de cet hymne. D'entrée de jeu, le sujet lyrique insiste pour que le récit soit interprété justement : l'emploi de la formule « une fois », qui renvoie à l'expression figée « Il était une fois », embrayeur classique

³⁹² *Ibid.*, p. 35.

du conte merveilleux, indique un saut résolu dans la fiction. Nous voilà donc entrés de plain-pied dans « la beauté » esthétique et chose certaine, le « réalisme » n'est pas au rendez-vous : quand un obus « frappe » des hommes en 14-18, ces derniers ne prennent pas une pose comparable à la tour de Pise mais éclatent eux aussi. Lorsqu'on lit que les combattants « restèrent longtemps ainsi morts », c'est avec un sourire jaune aux lèvres qu'on se dit qu'en effet, lorsqu'on est mort, on l'est pour longtemps. Mais ces soldats morts sont aussi « très crânes ». L'emploi du substantif « crâne » dans ce contexte particulier permet d'établir un réseau sémantique dense. Selon une acception vieillie, cet adjectif désigne le courage : les combattants tombés au champ d'honneur montreraient des signes de bravoure au moment où, précisément, ils ne sont plus en moyen de prouver quoi que ce soit. Cette ironie se double d'un soupçon curieux : quelqu'un qui « crâne » désigne un bravache poseur bien plus qu'un héros, quelqu'un qui affecte la bravoure. Est-ce à dire que ce ne serait qu'une fois morts que les soldats auraient un maintien digne et fier ? Cette seconde acception du terme « crâne » suggère que, dans l'action elle-même, ils pourraient au contraire être frappés de crainte. Enfin, par un jeu d'homonymie, ce mot placé en bout de vers évoque bien sûr le « crâne », symbole de la mort. La comparaison des soldats morts avec « quatre tours pisanes » est des plus surprenantes. Par cette référence à la célèbre tour penchée, Apollinaire rappelle la fragilité des hommes et, par delà, de la « civilisation », dont la tour de Pise est un bel exemple d'accomplissement sans cesse menacé par son propre effondrement. Dans cet extrait du poème « Chant de l'honneur », c'est bien de la guerre dont il est question, mais de manière imprévisible : le témoin, fidèle porte-parole du réel, s'efface derrière le

poète, orchestrateur d'ambiguïtés. La mort est parfaitement anonyme et nul ne sait si les quatre soldats foudroyés sont des couards ou des héros : la porosité sémantique de ces vers ne permet pas de trancher. Le détachement, la mise à distance de l'horreur au profit d'allusions référentielles inusitées ne peuvent être interprétés comme une « mystification de la guerre » qu'au prix d'un contresens volontaire. Car, outre le fait que ces procédés témoignent d'une véritable recherche de compréhension de l'événement, ils doivent aussi être considérés comme une manière d'affirmer que, si la guerre défie l'art de la représentation (la *mimésis*), elle reste néanmoins modelable et le poète peut s'y risquer : l'écriture poétique est à même de transfigurer le conflit.

La célébration des morts au champ d'honneur est un motif-clé, un passage obligé de la poésie de 14-18. Les « morts pour la France » ont alimenté chez l'ensemble des versificateurs patriotes un discours volontiers héroïque :

Souviens-toi, moissonneur, au jour de la récolte,
que d'autres avant toi ont fécondé ton champ,
et qu'ils y ont jeté sans un mot de révolte
leurs âmes de héros, le trésor de leur sang³⁹³.

La rhétorique pacifiste insiste quant à elle sur l'internationalisme des trépas : les morts de toutes les nations sont des frères et leur sang aura coulé pour permettre la création d'un nouveau monde débarrassé de sa tare centrale : la guerre. Dans le poème intitulé « Les Morts », René Arcos écrit :

Dans l'argile unique où s'allie sans fin
Au monde qui meurt celui qui commence
Les morts fraternels, tempe contre tempe,
Expient aujourd'hui la même défaite³⁹⁴.

³⁹³ H. Alloend Bessand, *Poèmes de guerre et non Poèmes guerriers*, op. cit., p. 84.

³⁹⁴ René Arcos, « Les morts », cité dans Romain Rolland, *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914-1919*, op. cit., p. 17.

On sent dans les vers de ces deux poètes tout le poids de la démonstration. Chez Apollinaire, la mort au champ d'honneur ne sert pas à l'illustration d'une idéologie mais dynamise le poème : le chant fait honneur aux morts en ne les représentant pas par l'entremise d'une métaphore instrumentalisée (le sang fertilisant de Bessand, par exemple), mais bien plutôt par le biais de figures provoquant des contrastes dynamiques.

Le « chant de l'honneur », dans la première partie du poème, ne consiste donc pas en la glorification d'une beauté morale mais en une volonté de poétiser de manière originale le monde renversé par la guerre. Les ressources stylistiques et rhétoriques dont la poésie peut user ne sont pas mises au service du conflit que le poème cherche à représenter. Elles permettent de susciter sur le terrain langagier des chocs capables de rendre compte de ceux que la guerre provoque dans la réalité :

Cette nuit est si belle où la balle roucoule
Tout un fleuve d'obus s'écoule sur nos têtes
Parfois une fusée illumine la nuit
C'est une fleur qui s'ouvre et puis s'évanouit (C, 174)

Ici, la succession des motifs poétiques traditionnels – la nuit, le fleuve, la fleur – crée l'illusion d'un cadre bucolique, où pourrait se dérouler une idylle. Toutefois, nous sommes au front et ce que ces sédiments lyriques disent, c'est que la guerre fait rage. Le premier vers, qui renvoie directement à la beauté, est intéressant à plus d'un titre : « Cette nuit est si belle où la balle roucoule ». Le pronom « où », tel qu'il est utilisé ici, a bien sûr un sens locatif : là où est vécue cette nuit, les balles fusent. Mais son emploi suggère qu'il pourrait être remplacé par une locution prépositive marquant une cause : la « nuit est si belle » étant donné que

« la balle roucoule » – c'est cette dernière qui déterminerait la « beauté » de la nuit en question. Le choix du verbe « roucouler » est loin d'être anodin dans ce contexte. Aux premières lignes, à défaut d'être une belle, c'est une « balle » qui « roucoule » : le sifflement annonçant le danger de mort qu'émet le projectile est associé aux propos tendres et langoureux que pourrait tenir l'amoureuse dans un décor qui serait véritablement bucolique. La paronomase « belle/balle » confère à la « beauté » de cette nuit de guerre un caractère profondément ironique.

De tels dérèglements sémantiques fondent la « beauté » du discours poétique de guerre :

La terre se lamente et comme une marée
Monte le flot chantant dans mon abri de craie
Séjour de l'insomnie incertaine maison
De l'Alerte la Mort et la Démangeaison (C, 174)

Les secousses que provoque la guerre émettent une « lamentation », une longue plainte bruyante que le poète transfigure aussitôt qu'elle lui parvient en un « flot chantant », c'est-à-dire en un déferlement de mots harmonieux et signifiants. Depuis son « abri de craie », le poète éprouve les périls de la guerre : « l'Alerte la Mort et la Démangeaison ». L'emploi des majuscules pour les termes « Alerte » et « Mort » peut être expliqué du fait qu'ils renvoient à l'imminence d'un danger inévitable et à sa conséquence fatale la plus usuelle. L'accent mis sur le mot « Démangeaison » est moins clair : il pourrait rappeler l'omniprésence des poux dans la vie quotidienne des poilus – mais ce sens paraît trivial en comparaison de la gravité qui leste les deux mots précédents. La « Démangeaison » exprime davantage l'idée d'un désir irrépressible, qui pourrait être celui, très concret, de quitter au plus tôt l'« abri de craie » ou, plus métaphoriquement, celui d'écrire : la

montée du « flot chantant » et la matière dans laquelle est creusé l'abri ne manquent d'ailleurs pas de conforter cette dernière interprétation.

C'est au cours de la deuxième allocution du POETE que la « beauté » cesse d'être pensée en fonction d'une recherche esthétique et devient cet idéal éthique évoqué ci-dessus. La « Beauté » est la

Seule chose ici-bas qui jamais n'est mauvaise
[...] porte cent noms dans la langue française
Grâce Vertu Courage Honneur et ce n'est là
Que la même Beauté (C, 175)

Puis LA FRANCE répond : « Poète honore-là » (C, 175). Parmi les quatre synonymes choisis, seule la « Grâce » rappelle que la « Beauté » peut encore renvoyer à un savoir-faire poétique, encore que la grâce évoque l'élégance et la bienveillance tandis que l'effort poétique déployé dans la première allocution se présentait davantage sous les signes du dissonant et de l'ambigu. Tout se passe comme si le poète reconnaissait soudainement une valeur aux grands mots permettant de légitimer l'activité guerrière – Vertu, Courage, Honneur – et qu'il cessait de composer et de dialoguer avec eux de manière à autoriser l'équivoque et la duplicité. Les « morts très crânes » cèdent la place à « la grandeur de ces trépas pieux » : le poème s'instrumentalise. Mais pour un temps seulement. Dès le poème suivant, on peut lire :

Ma bouche sera une armée [...] une armée pleine de disparates
Variée comme un enchanteur qui sait varier ses métamorphoses
(C, 177)

Dans « La jolie rousse », poème final du recueil *Calligrammes*, Apollinaire se souviendra de cette profession de foi, lui qui fait commencer ce poème par le vers

suisant : « Me voici devant tous un homme plein de sens » (C, 183). On peut considérer, à la suite de Philippe Renaud, que le poète se présente en fin de parcours comme « un homme organisé connaissant son chemin³⁹⁵ ». Mais le « moi social » du poète, auquel le critique accorde tant d'importance, ce vers ne le relègue-t-il pas au second plan ? Cet « homme plein de sens » ne désigne-t-il pas plutôt un poète soucieux du « disparate », gardien d'un réservoir de moyens qui soient à même de déjouer le sens ordinairement attribué aux mots ? La suite du poème le dira.

C) « La jolie rousse »

La dernière section du recueil *Calligrammes*, « La tête étoilée », est la seule dont le titre renvoie directement à la personne du poète et, plus précisément, au siège des facultés poétiques³⁹⁶. On ne saurait trop insister sur l'importance qu'accordait le poète à la symbolique de sa blessure, que Raymond Jean n'hésite pas à considérer comme un « mythe apollinarien³⁹⁷ ». Outre sa présence dans le répertoire poétique, il est aussi repris dans la prose³⁹⁸ et jusque dans l'œuvre critique du poète³⁹⁹. Or, il est révélateur qu'à une seule exception près (« Le

³⁹⁵ Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, op. cit., p. 458.

³⁹⁶ Les autres titres renvoient à l'univers militaire, ou de manière directe (« Étendards », « Case d'armes ») ou métaphoriquement (« Lueur des tirs » et « Obus couleur de lune »).

³⁹⁷ Raymond Jean, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1974, p. 349.

³⁹⁸ « La guerre même a augmenté le pouvoir que la poésie exerce sur moi et c'est grâce à l'une et à l'autre que le ciel désormais se confond avec ma tête étoilée. » Guillaume Apollinaire, *La femme assise*, op. cit., p. 21.

³⁹⁹ « Même s'il est vrai qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, il [l'esprit nouveau] ne consent point à ne pas approfondir tout ce qui n'est pas nouveau sous le soleil. Le bon sens est son guide et ce guide le conduit en des coins sinon nouveaux, du moins inconnus. Mais n'y a-t-il rien de nouveau sous le soleil ? Il faudrait voir. Quoi ! On a radiographié ma tête. J'ai vu, moi vivant, mon crâne, et cela ne serait en rien de la nouveauté ? » Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les

départ ») tous les poèmes contenus dans la section « La tête étoilée » fassent allusion, de diverses manières et à des degrés différents, à la bouche, au chant, à la parole, à la communication poétique : « Un vigneron chantait courbé dans sa vigne » (C, 164); « Je t'écris de dessous la tente » (C, 165); « ouïs ouïs le cri » (C, 166); « C'était une voix faite d'yeux » (C, 167); « Écrivons des lettres » (C, 168); « Ton chant si doux répète-le / À la mitrailleuse funeste » (C, 169); « Et ces chants qui s'envolent vers toi / M'emportent à ton côté » (C, 172); « Ô poètes tes temps à venir ô chanteurs » (C, 175); « Les soldats de ma bouche te prendront d'assaut » (C, 177); « Une belle Minerve est l'enfant de ma tête » (C, 178); « Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage » (C, 180); « Bouche qui est l'ordre même » (C, 183).

Cette place de choix accordée au chant dans tous ces poèmes joue un rôle allégorique fondamental dans la pièce finale du recueil, « La jolie rousse ». Comme cela a été noté, Apollinaire se présente d'abord comme un « homme plein de sens », insistant d'entrée de jeu sur la richesse de ses expériences passées :

Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour
[...]
Ayant pas mal voyagé (C, 183)

et sur ses dons poétiques :

Ayant su quelques fois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages (C, 183)

L'impact de la guerre est décisif et explique en grande partie ce surcroît de sens. Si le poète va « connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître », c'est parce qu'il a

poètes », dans *Œuvres en prose complètes, II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 949.

[...] vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie
Blessé à la tête trépané sous le chloroforme
Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte (C, 183)

L'expérience du front de ce témoin oculaire l'a non seulement confronté à la mort de ses camarades mais à la sienne propre, à laquelle il a échappé belle. Le poète n'est plus simplement vivant, il est « survivant » et si la guerre, qui a permis ce contact intime avec la vie et la mort, a fait de lui un « homme plein de sens », elle a aussi fait de lui un poète totalisant, le rare initié à l'ensemble de toutes les perspectives esthétiques :

Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait
des deux savoir
Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre
Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure (C, 183)

Au-dessus de la mêlée, embrassant de la plume l'ensemble du territoire poétique, Apollinaire s'impose en conciliateur et s'adresse amicalement aux poètes de toutes allégeances. Le moment est venu, dit-il, de laisser la guerre en plan et de s'occuper de poésie, indépendamment des circonstances. Toutefois, non seulement le vocabulaire militaire parcourt-il l'ensemble du poème, mais on s'aperçoit aussi que c'est précisément au sujet de la – sa – poésie de guerre que le poète souhaite entretenir ses confrères.

Un « Vous » dont les représentants « furent la perfection de l'ordre » (C, 183) est aussitôt opposé à un « Nous qui quêtions partout l'aventure » (C, 183), à un groupe dont les porte-parole sont à la recherche d'un langage poétique qui rende compte de l'invention, de l'inconnu, du risque, de la nouveauté. Mais comme le précise Apollinaire, qui souhaite dialoguer avec les tenants de la

« tradition », « Nous ne sommes pas vos ennemis » (C, 184). Par le passé, Apollinaire n'avait pas hésité à considérer la scène littéraire comme un champ de bataille symbolique où, comme il l'écrivait en 1909, « la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par des *lutttes* qu'elle a à subir contre d'autres personnalités. Si le *combat* lui est fatal, si elle succombe, c'est que tel devait être son sort⁴⁰⁰. » Le premier conflit mondial ayant peut-être dégoûté le poète de toute forme de lutte – même symbolique –, Apollinaire ne souhaite désormais plus en découdre avec l'« ennemi ». Il envisage plutôt des mesures de pacification. Les poètes qui œuvrent dans son camp seraient des « alliés » n'ayant d'autre volonté que de partager leurs connaissances : « Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines » (C, 184). Ces espaces métaphoriquement poétiques ne tardent pas à se confondre avec un espace très concret au sujet duquel le poète avait pourtant dit ne pas vouloir s'inquiéter : celui de la guerre. En effet, ce « domaine » est celui

Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité (C, 184)

Ces images ne manquent pas d'évoquer le monde en guerre tel qu'il a été poétisé d'un bout à l'autre du recueil que le poème que nous avons sous les yeux clôt. Les deux premiers vers redisent ce qui était exprimé en termes très similaires dans le poème « La victoire », qui précède directement « La jolie rousse » :

Je me souviens de toi ville de météores
Ils fleurissaient en l'air pendant ces nuits où rien ne dort
Jardins de la lumière où j'ai cueilli des bouquets (C, 179)

⁴⁰⁰ Apollinaire (Guillaume), « Henri Matisse », dans *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p. 102. Nous soulignons.

Ils rappellent la fascination du poète pour les « Lueurs des tirs », pour telle « fusée qui illumine la nuit » comme « une fleur qui s'ouvre et puis s'évanouit », pour la

[...] floraison éblouissante
Dans le ciel à peine bleuté
Une canonnade éclatante
Se fane avant d'avoir été (C, 165)

Les « phantasmes impondérables », aussi déterminants qu'imprévisibles, rappellent que la mise en poème du motif « guerre » permet à Apollinaire de mener le discours poétique ailleurs, très souvent du côté de l'amour et de l'érotisme :

Deux fusants
Rose éclatement
Comme deux seins que l'on dégrafe
Tendent leurs bouts insolemment. (C, 101)

Le poème permet de consigner cette « réalité » inouïe qui surgit de la guerre et le poète s'étant efforcé de rendre compte de ce bouleversement anticipe les réactions hostiles que de telles démarches susciteront :

Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés (C, 184)

Le registre militaire refait surface, assimilant les défenseurs de l'Esprit nouveau à des soldats sur le pied de guerre. Mais les « frontières » défendues, celles de « l'illimité », suggèrent un territoire esthétique infini, qui récuse précisément la notion de frontière – et donc celle de soldat. Les œuvres émanant d'une telle contrée, plurielles et polysémiques, représentent la voie poétique de « l'avenir ». Expérimentale, cette quête d'une nouvelle forme d'expression poétique entraîne nécessairement à sa suite des ratés, des « erreurs ». Mais l'erreur

peut être involontaire : c'est la raison pour laquelle y est joint le « péché », acte toujours délibéré et conscient. Les frontières, voire les limites de la poésie « ancienne », « traditionnelle », « ordonnée » – qui sont, elles, bien réelles – sont donc volontairement transgressées car jugées réductrices et contraignantes. Dans ces conditions, la triple répétition de l'appel à la « pitié » est profondément ironique : sachant d'avance que les enjeux d'une poésie ouverte sur l'« illimité » échapperont aux tenants de l'Ordre, Apollinaire n'a d'autre choix que de leur répéter sa demande d'indulgence dans l'espoir d'éviter le conflit.

Dans les vers qui suivent, le poète cesse de s'exprimer par le biais d'un « nous » englobant et reprend la parole à titre individuel :

Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps (C, 184)

La topique militaire refait surface et les saisons de la guerre – l'été correspondant au moment des offensives le plus souvent meurtrières – se confondent avec les saisons, métaphoriques celles-là, de la vie du poète. Apollinaire, rescapé des champs de bataille et ancien combattant⁴⁰¹, y aurait laissé son innocence :

Ô Soleil c'est le temps de la Raison ardente (C, 184)

Cet âge de raison atteint par le poète, c'est toujours au poème qu'il revient d'en rendre compte, car il ne fait pas de doute que le « Soleil » métaphorise la Poésie dans ce vers⁴⁰². L'expression « Raison ardente » désigne une maturité qui serait

⁴⁰¹ La guerre est désormais derrière lui : « Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie ».

⁴⁰² Comme c'est le cas dans le poème « Ombre », consacré aux « Souvenirs de [s]es compagnons morts à la guerre », où Apollinaire écrit : « Ombre multiple que le soleil vous garde ». Le critique Philippe Renaud a écrit à juste titre qu'il n'y a « qu'une interprétation possible de cette image : la lumière d'Apollinaire est le pouvoir poétique et ses compagnons ne survivent que par l'écriture, le poème. » Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire, op. cit.*, p. 127. Le poème-soleil illumine l'« ombre », il permet de ramener les morts à la vie mais en dernière instance, le poète insiste sur ce point : c'est paradoxalement l'« ombre » qui confère toute sa luminosité au poème, c'est elle

en quelque sorte empreinte de jeunesse. La « Raison », puisqu'elle est « ardente », est compatible avec la passion et l'exaltation, de manière à assumer le parti pris de l'« invention » et de l'« aventure » exprimé plus tôt. Mais voilà qu'aussitôt désignée en tant que synonyme des facultés poétiques, cette « Raison ardente » prend « la forme noble et douce » d'une femme :

Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant
Elle a l'aspect charmant
D'une adorable rousse (C, 184)

Dans la notice qu'ils consacrent à ce poème dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Marcel Adéma et Michel Décaudin écrivent que « [l]a sérénité retrouvée dans l'amour devient le symbole d'une confiance sûre et lucide, traversée par des accents de poignante humilité, dans un avenir de découvertes et de conquêtes⁴⁰³. » Nous ne voyons pas bien ce que les critiques entendent par « confiance sûre et lucide » et nous sommes plutôt d'avis que le motif de l'amour, tel qu'il est poétisé dans « La jolie rousse », est beaucoup plus signifiant sur le plan poétique que sur le plan biographique – le terme « confiance », utilisé par Adéma et Décaudin, suggère que c'est le moi social du poète qui s'adresserait à ses lecteurs. Ce que ce passage implique, c'est que désormais la « Raison ardente » du discours poétique sera l'Amour, auquel rêvait continuellement le poète aux armées, tandis qu'il était éloigné de l'aimée. L'amoureuse – souvent nommée⁴⁰⁴ – est présente dans presque tous les « poèmes de la guerre » que

qui est à la source de l'écriture poétique. Il écrit : « Ombre encre du soleil ». Le souvenir, représenté grâce à l'image de l'« Ombre », est directement associé à l'« encre », terme qui métaphorise l'inspiration à même d'engendrer le poème, lui-même allégorisé en « soleil ».

⁴⁰³ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 1109.

⁴⁰⁴ Les noms de Lou et de Madeleine reviennent souvent dans les poésies de *Calligrammes* et servent même pour les titres de certaines pièces : voir les poèmes « C'est Lou qu'on la nommait » et « Madeleine ».

contient *Calligrammes* mais ici, l'identité de l'« adorable rousse » – Jaqueline Kolb – n'est pas dévoilée : il s'agit d'évoquer la beauté féminine en tant que motif poétique, et non de désigner par son nom telle femme connue du poète – tout se passe comme si la poésie se détachait du biographique, qu'elle prenait ses distances par rapport au circonstanciel.

La grande « Merveille de la guerre » aura été que ses feux étaient à même d'évoquer, aux yeux du poète la contemplant, la femme absente :

Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
[...]
C'est aussi l'apothéose quotidienne de toutes mes Bérénices dont
les chevelures sont devenues des comètes (C, 137)

Malheureusement, ces spectacles sont éphémères et ramènent invariablement le poète à sa solitude. C'est la raison pour laquelle Apollinaire ajoute, toujours en parlant des « fusées qui illuminent la nuit », que « ce serait bien plus beau s'il y en avait plus encore » (C, 137). Or, dans « La jolie rousse », en présence de l'aimée, loin de la guerre, ce sont désormais les attraits physiques de la femme qui évoquent les feux :

Ses cheveux sont d'or on dirait
Un bel éclair qui durerait (C, 184)

Même dans les « roses-thé qui se fanent », des « flammes [...] se pavanent » (C, 184).

Ce renversement, dans la représentation poétique de l'aimée est tout particulièrement important en regard des poésies de guerre qui précèdent « La jolie rousse » et nous avons vu que le poète redoute les réactions qu'elles susciteront. Aussi, le poème – et, du coup, le recueil – se termine-t-il par cette strophe étonnante :

Mais riez riez de moi
Hommes de partout surtout gens d'ici
Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire
Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
Ayez pitié de moi (C, 184)

Le poète qui préconisait quelques vers plus haut la quête de l'« Aventure » et qui annonçait être en mesure de « donner de vastes et d'étranges domaines » à ses contemporains avoue un silence contraint qui dit bien que cette fois-ci, contrairement à ce qui se serait produit dans le passé, il n'a su « imposer ses idées ». Non parce qu'elles manqueraient de force mais, bien au contraire, parce qu'elles ne seraient pas recevables et ce, plus particulièrement aux yeux des « gens d'ici ». Anna Boschetti considère que cette expression permet à Apollinaire de désigner les acteurs prenant part à la mêlée poétique parisienne⁴⁰⁵. À notre avis, cette formule a une portée plus étendue que cela. Le vers « Hommes de partout surtout gens d'ici » dit que la guerre a divisé l'humanité en deux camps, et la frontière les séparant n'est ni littéraire, ni idéologique. La guerre, il y a ceux qui la font ou l'ont faite, et il y a les autres. Ces autres, ce sont les « gens d'ici ». En fin de parcours, le poète prend le parti de ne pas tout dire, ou plutôt n'ose pas dire son dernier mot. Cette image du poète incompris, se bâillonnant lui-même, rappelle la figure du poète maudit, qui « place toute son existence et toute son œuvre sous le signe du défi, de la rupture, qui [...] se sait et se veut à jamais irrécupérable⁴⁰⁶. » Mais tout se passe comme si le poète de « La jolie rousse », se sachant d'ores et déjà catalogué poète hérétique, ne pouvait pousser plus loin

⁴⁰⁵ Pour une lecture institutionnelle de ce passage, voir Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, op. cit., p. 220-223.

⁴⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998, p. 113.

l'audace. L'ultime appel à la pitié, au dernier vers, ne place pas le poète en position d'infériorité par rapport aux « Hommes de partout » et aux « gens d'ici » : il sert à rappeler la prééminence de ce sujet lyrique – le dernier mot du recueil *Calligrammes* est « moi » – et souligne *in fine* qu'il est victime d'une société incapable de saisir la révolution symbolique qu'il opère.

Les pièces « Veille », « Le chant de l'honneur » et « La jolie rousse » ne sont pas les seuls poèmes de guerre d'Apollinaire à exhiber une autoréflexivité résolue, loin de là. *Calligrammes* est un recueil où l'expression poétique fait plus souvent qu'à son tour office de motif au sein du poème. L'attention portée spéculativement à la poésie dans ces « poèmes de la guerre » (et ce, plus particulièrement dans la dernière section du recueil, « La tête étoilée ») indique jusqu'à quel point le conflit problématise le discours poétique. Chez Apollinaire, l'enjeu principal de cette production méta-poétique consiste à rendre compte des *limites* réelles d'une poésie de guerre qui se donnerait idéalement pour totalisante. De ce point de vue, les trois poèmes analysés précédemment donnent une idée assez juste de la nature de ces confins esthétiques que le poète souhaite explorer. Le poème « Veille » évoque simultanément les motifs de l'écriture poétique et du conflit armé, mais il ne se contente pas de cette coprésence : il travaille aussi, grâce à l'aménagement d'un flou sémantique savamment ordonné, à faire se confondre l'une dans l'autre ces deux topiques. La polysémie est aussi dynamique dans « Le chant de l'honneur ». Cette fois, elle permet surtout d'exposer la duplicité d'un discours poétique qui s'ouvre au discours héroïque, qui le reconduit sans le réaménager – mais qui sait par ailleurs instaurer un dialogue critique avec

toute cette imagerie d'Épinal et la resémantiser de manière à susciter le doute, l'équivoque et la duplicité. Enfin, la « Jolie rousse » rappelle à nouveau qu'une poésie de guerre qui se réclame de l'« invention » en est une qui est compromise dans les discours guerriers l'environnant mais qui sait en remotiver les signes à sa guise. Ce poème « donne de la réalité » à « des couleurs jamais vues » (C, 184) ailleurs que sur le champ de bataille. Il introduit aussi un point de poétique fondamental dans l'esthétique de guerre apollinarienne dont il n'avait été question ni dans « Veille », ni dans « Le chant de l'honneur » : celui de l'érotisme, motif qui autorise d'innombrables glissements sémantiques et qui permet au passé amoureux d'investir un présent guerrier duquel la femme est exclue. En fin de parcours, « La jolie rousse » promeut la poétique d'auteur qui se développe d'un bout à l'autre de *Calligrammes* au rang de modèle : ces poésies ancrées dans les circonstances guerrières, mais écrites à bonne distance des conventions associées au genre « poème de guerre », seraient parvenues à donner voix aux « frontières / De l'illimité et de l'avenir » (C, 184).

Le poète de *Calligrammes*, quoique profondément affecté par son expérience guerrière, est grandi par la vie aux armées. Il rappelle que le conflit a régénéré son imagination et que ses capacités poétiques sont à ce point revivifiées qu'il sent la nécessité de taire certains de ses élans, jugés d'emblée irrecevables : « Il y a tant de choses que je n'ose vous dire ». Or, dire la guerre par les moyens du poème constitue un défi d'une toute autre nature pour Jean Cocteau. Dans le *Discours du Grand Sommeil*, l'indicible ne relève pas, comme c'est le cas dans *Calligrammes*, d'une autocensure : la guerre ébranle le poète combattant et lui fait

littéralement perdre ses moyens. « Délivrer / le texte emprisonné » (*DGS*, 176), voilà le projet poétique qu'ambitionne de mener à bien le poète du *Discours*. Aussi, le problème du lien entre chant poétique et réalité guerrière détermine-t-il tout le processus de sémantisation des deux plus longs poèmes du recueil : le « Prologue » et le « Discours du grand sommeil ».

4. Cocteau : « entre à pieds joints dans le chant »

Le *Discours du grand sommeil (1916-1918)* est un titre est à la fois générique (le terme « Discours », en tête d'un recueil de poésies, renvoie à sa matière poétique), métaphorique (le « grand sommeil » évoque la mort), chronologique (les années placées entre parenthèses servent à indiquer la période pendant laquelle l'œuvre aurait été composée) et historique (la période « 1916-1918 » renvoie immanquablement à la Première Guerre mondiale). La co-présence de ces différentes caractéristiques permet de tisser plusieurs réseaux de sens. Par exemple, la mention du « grand sommeil » suivie par les dates « (1916-1918) » annonce que c'est de la mort en temps de guerre dont il sera question dans le recueil – ou que la période de temps désignée par ces deux dates correspond à celle d'un « grand sommeil » (qui est une sorte de réécriture critique de l'expression « Grande Guerre »), celui d'une époque marquée au sceau de la mort, caractérisée par une suspension de conscience⁴⁰⁷. Ce titre suggère aussi qu'il aura fallu trois ans pour rédiger ce « Discours » : la longueur relative de cette période souligne la richesse d'une œuvre patiemment mûrie, mais laisse aussi entendre que les aléas de la guerre en auraient fréquemment compromis l'écriture.

⁴⁰⁷ Ces deux lectures sont d'autant plus recevables en regard de la dédicace, « À la mémoire de Jean Le Roy », et du texte placé en exergue du recueil : « *Traduit de quoi ? De cette langue morte, de ce pays mort où mes amis sont morts* ».

A) Un chant sévère

L'emploi du mot « Discours » pour désigner de la poésie renvoie à une conception classique de l'art poétique et suppose une production versifiée méthodiquement organisée, « présentant un sens et une unité⁴⁰⁸ ». Cette connotation didactique que le terme « Discours » traîne à sa suite est d'autant plus prégnante du fait que le poème liminaire du recueil est intitulé « Prologue » (poème de 200 vers). Tout rappelle ici la *dispositio* de la rhétorique classique : le « Discours » poétique s'ouvre, conformément au bon usage, par une pièce jouant le rôle d'« exorde », supposée fournir des indications et dévoiler des informations nécessaires à l'intelligence de l'ouvrage qui suit. Le « Prologue » du *Discours du grand sommeil* s'ouvre ainsi :

Je resterai seul
debout dans la mine
avec ma carte
ma pioche
et ma bêtise. (*DGS*, 151)

Ces vers aux mètres irréguliers, où les rimes brillent par leur absence, congédient certains liens que les indications paratextuelles permettaient d'entretenir avec le registre littéraire traditionnel. Sur le plan formel, le « Prologue » et, par le fait même, le *Discours* qu'il introduit, ne paraissent nullement répondre aux normes d'une prosodie classique. Par contre, en regard de cette même strophe liminaire, tout indique que sur le plan argumentatif, la fonction introductive du « Prologue » sera quant à elle respectée. Traditionnellement, le « Prologue » ou l'exorde d'un discours écrit a pour but de présenter l'auteur et d'exposer

⁴⁰⁸ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1991, p. 238.

« les motivations qui [le] poussent à prendre la parole⁴⁰⁹ ». Ces deux rôles sont respectés : un locuteur est introduit, « Je », et la prise de parole est suggérée, elle, par le biais d'une métaphore minière qui évoque moins l'ouvrier reclus dans les souterrains que l'artiste solitaire au travail, ayant trouvé le filon, la veine créatrice : la « carte », la « pioche » et la « bêtise » renvoient respectivement au papier, au crayon et à l'inspiration⁴¹⁰ – ce projet de création serait motivé par une volonté de solitude très explicite.

En regard de la suite du « Prologue », cette entrée en matière donne fidèlement le ton : l'énonciateur est présenté comme un poète et un ancien combattant traumatisé par son expérience des tranchées – ce qui explique le besoin de solitude revendiqué dès le premier vers par celui qui se plaint d'« avoir souffert de la grosse multitude étanche » (*DGS*, 151). La majorité des vers qui composent le « Prologue » sont par ailleurs consacrés à une exposition des enjeux thématiques et formels soulevés par la mise en poème de l'expérience militaire. Cette place de choix accordée à la représentation de l'écriture poétique à même le poème campe d'entrée de jeu le « Prologue » dans l'autoréflexivité.

S'adressant à lui-même, le poète poursuit :

Quitte la fronde,
cœur trop riche, et tape
en pleine cible au milieu :
Alors un orchestre joue. (*DGS*, 152)

Sujet singulier d'une affectivité hors du commun, se désignant par son « cœur », organe poétique romantique par excellence, le poète doit renoncer à la « fronde »,

⁴⁰⁹ Georges Molinié, « Exorde », dans *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Guides de la langue française », 1992, p. 147.

⁴¹⁰ Nous reviendrons sur cette allusion dépréciative, où l'inspiration du poète est comparée à de la « bêtise ». Pour l'instant, il s'agit seulement de montrer que le poème se met en scène.

au conflit impropre à sa nature. Son véritable rôle consiste à « taper », un peu comme le soldat frappe, mais à cette différence près que lorsqu'il fait mouche, ce n'est pas l'ennemi qui tombe mais un « orchestre [qui] joue ». Cette musique est celle de la poésie :

Me voici seul avec ton jeu d'échecs
poésie, ô mon amour (*DGS*, 153)

Les affres de la création poétique, comparées aux défis stratégiques posés par le « jeu d'échecs », suggèrent que la poésie est un art cérébral, supposant un ensemble de démarches de l'esprit rigoureuses – autant de caractéristiques qui rappellent la pratique du *Discours*. La mention de ce jeu ne manque pas non plus d'évoquer la topique guerrière : l'art de la guerre et celui des échecs sont analogues – sur l'échiquier comme sur le champ de bataille, deux forces antagonistes effectuent des manœuvres et n'ont d'autres objectifs que de combattre et de vaincre. Plus bas, le poète reconnaît lui-même que ses facultés sont affaiblies :

Je suis voué à la solitude
Je louche de partout
Je flotte dans le songe :
le monde au siècle instantané
du sommeil
d'où j'émerge (*DGS*, 153-154)

Il voit trouble et l'instabilité de l'imagination n'est pas ici un défaut, mais le fondement d'une nouvelle écriture. Les deux points placés à la fin du troisième vers annoncent une explication de cet état : c'est que le poète « émerge », qu'il sort tout juste du « monde au siècle instantané / du sommeil ». Lui ne dormait pas, c'est son époque qui est endormie et en regard de la suite du poème, il ne fait pas de doute que cet endormissement métaphorise l'état de guerre. L'expérience du

front – le poète la confirme : « J’ai vécu avec les pauvres de la guerre » (*DGS*, 154) – aurait donc déstabilisé le poète survivant en son corps et en son âme. Son regard « louche », son esprit « flotte » et du coup, il ne peut plus travailler comme avant :

Et voici disparue
toute ma méthode sévère
car il y a des chants qui défoncent l’écorce,
un souffle si dur qu’il imprime
sa forme aux trompettes. (*DGS*, 154)

C’est ici que la référence militaire, qui était suggérée plus haut par la mention du « jeu d’échecs », cesse d’appartenir au registre de l’insinuation. Cette ébauche d’un art poétique hétérodoxe ne dit pas uniquement qu’une ancienne technique poétique est désormais caduque. Elle annonce que la guerre est à l’origine de ce changement. Le nouveau procédé permettra à la poésie de tenir compte de l’événement, mais de manière à déformer la musique militaire. Entre 1914 et 1918, les poètes furent innombrables à emboucher le clairon et leurs « chants » prenaient le plus souvent la forme des « trompettes » plutôt qu’ils ne les déformaient :

Le clairon a sonné l’heure de la revanche,
Il faut répondre enfin aux assauts ennemis...
Le feu, le gaz, l’obus ainsi que l’arme blanche
S’entremêlent dans l’air avec des chants, des cris⁴¹¹.

Quand la guerre est l’objet de cette poésie patriotarde, elle est glacée dans une série de clichés superposés les uns sur les autres. Elle est là dans chaque vers, mais parfaitement désincarnée : le « clairon » ne sonne pas le moment prescrit pour l’attaque mais le souvenir de la défaite de 1870; tout l’attirail de guerre est

⁴¹¹ Eugène Cluzel, *Perles tricolores. Poèmes patriotiques de la Grande Guerre*, Orléans, *op. cit.*, 12 p.

nommé mais son « entremêlement » ne rime à rien; la rime convenue associe les « ennemis » aux « cris » tandis que les « chants » sont inévitablement l’apanage des Français triomphants.

Le « chant » de guerre du poète prenant la parole dans le « Prologue » du *Discours du grand sommeil* dialogue avec de tels discours poétiques (la présence du mot « trompette » en témoigne), mais travaille à les déformer et à en renouveler les sens. Les vingt-deux courtes strophes qui suivent cette proclamation poétique donnent une idée de la raison de cette entreprise : elles sont consacrées à la mise en poème de différents souvenirs amers ayant trait à l’expérience individuelle du poète aux tranchées⁴¹² et à l’expression de jugements portant sur la guerre en général, jugements toujours condamnatoires⁴¹³. Ce long passage, dans l’économie du « Prologue », sert à exposer une image profondément dysphorique de l’activité guerrière.

B) Les affres de la création

Après la vingt-deuxième de ces strophes, le poème repasse aussitôt en régime autoréflexif :

Je travaille, voici la plume,
le papier : la piste blanche
où l’homme peut toréar avec le mystère. (*DGS*, 160)

Cette fois, le poète ne se compare plus à un joueur d’échecs, qui, tranquillement assis, userait de patience et de stratégie pour manœuvrer les pièces de son texte,

⁴¹² Par exemple : « Déchariot ! mon pauvre vieux, / qu’est-ce qu’on t’a fait ? / Ton sang se sauve, et la mort entre / par quatre trous. » (*DGS*, 156)

⁴¹³ Par exemple : « Là-bas, partout, l’aube couchée / l’aube mouillée, l’aube éteinte; / le spasme du canon meurtrit / ses cuisses roses. » (*DGS*, 160)

les mots et les sens. Le « travail » de l'écriture, de la création s'apparente désormais à un autre jeu beaucoup plus périlleux, celui d'un torero qui ne pourra saisir le « mystère » poétique qu'au terme d'une corrida violente :

Il joue,
il l'agace, il lui pose
son escarpin dans les frisures.
Alors, le taureau,
[...]
fleuri de sept couteaux,
tombe à genoux
et répand sa langue sur le sable (*DGS*, 160)

Non seulement l'écriture poétique doit-elle répondre de la violence et des atrocités de la guerre –il s'agit de composer un chant qui « imprime sa forme aux trompettes » – mais voilà que son appréhension par le poète est à son tour marquée au sceau de la brutalité. Les règles du combat tauromachique métaphorisent ici les différentes étapes de la création poétique. Les premières esquisses incertaines sont évoquées par la véronique du torero, qui « agace » l'animal avec ses jeux de cape. Certains mots trouvent alors leur place sur la « piste blanche » du papier⁴¹⁴ : c'est le moment de la pique, où sont fixées les banderilles au dos du taureau alors « fleuri de sept couteaux ». Le poème, ensuite, est achevé, à l'instar du taureau ; mis à mort et immobilisé, il « répand sa langue sur le sable » comme les mots coulent sur la page.

Ce passage donne à penser que le poète-torero aurait donné forme au poème. Or, non seulement la strophe suivante abandonne l'intertexte tauromachique – qui ne réapparaîtra plus dans le poème –, mais elle indique de plus que rien n'aurait été écrit :

⁴¹⁴ Une « piste » où défilent les mots qui ne manquent pas de rappeler l'arène où se déroule le combat tauromachique.

Voici l'avenir, l'océan
où ma mort flotte à la dérive
jusqu'à ce que je rencontre sa mine,
et qu'elle coule
ma cargaison (*DGS*, 161)

Étonnante association que celle-là, où le sujet lyrique envisage l'« avenir » en pensant à sa mort, représentée comme une épave flottant sans direction en mer minée. De l'arène, où le poète sortait vainqueur du combat, on passe à un décor de guerre navale où il succombera. Le moment décisif de la rencontre avec la mine aura pour conséquence qu'elle « coule[ra] / [s]a cargaison » : autrement dit, son œuvre ira vers le fond avec lui, n'ayant pas été préalablement écrite. La strophe suivante détaille à nouveau métaphoriquement le geste poétique :

Voici un amour peu commode ;
car soudain
[...]
sort du crâne,
non la Minerve, sauterelle
des été grecs,
mais un poème
rétif,
d'une force athlétique. (*DGS*, 161)

Le cadre imaginaire a changé et cette fois, c'est l'univers de la mythologie grecque qui est mobilisé. Mais en fait, ces vers installent avant tout un dispositif intertextuel lançant un dialogue avec le poème de Guillaume Apollinaire intitulé « Tristesse d'une étoile ». Cocteau avait pris connaissance de ce texte dès 1916, deux ans avant sa parution dans *Calligrammes*, car il avait participé à une soirée poétique lors de laquelle Apollinaire l'avait dévoilé. En effet, « Tristesse d'une étoile » paraît « dans *Six poèmes*, programme des soirées données par le Groupe des Six à la salle Huyghens en 1916. Les six poèmes étaient d'Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Max Jacob, Reverdy, Salmon et une petite fille de cinq

ans⁴¹⁵. » Dans le poème « Tristesse d'une étoile », le poète s'ingère dans l'organisation du monde mythologique. Apollinaire s'immisce dans l'Olympe et ne s'attribue pas n'importe quel rôle – c'est Zeus lui-même qu'il choisit pour auxiliaire :

Une belle Minerve est l'enfant de ma tête
Une étoile de sang me couronne à jamais
La raison est au fond et le ciel est au faite
Du chef où dès longtemps Déesse tu t'armais (C, 178)

Nous rappelons ici que Minerve est l'enfant de la tête de Zeus, sortie tout armée de son crâne, qu'a ouvert Héphaïstos d'un coup de hache. En substituant l'extraction des éclats métalliques retirés de son crâne à l'échappée de la déesse en armure, Apollinaire lègue à l'avenir, ainsi transfigurée, une blessure digne des dieux. Le « moi » prend ici des dimensions hypertrophiques : Apollinaire-Zeus enfante Minerve, allégorie de l'inspiration et du génie poétique (elle est la déesse guerrière, protectrice des héros dans leur lutte pour le bien et préside aux arts et à la littérature), et cette blessure prédestinée, « dès longtemps » attendue par le poète méritant, ouvre des perspectives jusque-là inconnues. Ouverte sur les cieux, la tête trouée, siège des facultés pensantes – « la raison est au fond » –, est en contact avec le firmament – « et le ciel est au faite / Du chef... » (C, 178).

L'intertexte apollinarien⁴¹⁶ dans le « Prologue » du *Discours du grand sommeil* de Cocteau offre un hommage pour le moins ambigu, car si la référence au poème « Tristesse d'une étoile » est clairement soulignée, il semble que ce soit pour indiquer une prise de distance. On sait que les relations entre les deux poètes

⁴¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1108.

⁴¹⁶ Il ne s'agit pas là de la seule occurrence d'intertextualité entretenue avec la poésie d'Apollinaire dans le *Discours du grand sommeil*. Nous en verrons d'autres exemples dans la section du quatrième chapitre consacrée à Cocteau.

n'étaient pas des plus cordiales⁴¹⁷ et que l'opinion de Cocteau au sujet des poèmes de guerre de son aîné n'était pas non plus très favorable : « Apollinaris qui fait des poèmes en forme de croix de guerre » ; « Apollinaire bien ennuyeux avec sa barbe Bolivar, sa cicatrice et sa c... de guerre⁴¹⁸. » La « belle Minerve » est une allégorie élevée de la poésie dans « Tristesse d'une étoile »; chez Cocteau, la figure mythologique est déclassée et ne représente plus qu'une « sauterelle / des étés grecs ». Cette expression évoque une divinité maigre et sèche d'un temps révolu et est aussi une allusion au poème d'Apollinaire : la « belle Minerve » d'Apollinaire, sa poésie, est jugée légère et académique – il est vrai que le poème se présente comme un ensemble à la métrique strictement gérée. Chez Cocteau, ne sort pas du crâne du poète une Minerve, mais « un poème / rétif / d'une force athlétique », des vers indisciplinés et robustes, d'une intensité propre à « défoncer l'écorce » d'un discours poétique guerrier convenu. Mais ce poème qui jaillit échappe au poète l'ayant conçu :

Vite je tombe dessus. Hélas,
neuf fois sur dix, d'une seule
foulée au fond, plongeur noir qui attrape
des sous, il remonte
et disparaît
dans un soda d'étoiles. (DGS, 161)

⁴¹⁷ Dans une lettre à Valentine Gross écrite au printemps 1916, Cocteau écrit : « Picasso voulait m'entraîner à l'hôpital italien voir Apollinaire. J'aime ce goût de réunir – preuve de richesse du cœur – mais l'embrouille me semble trop grande entre Apollinaire et ce que je pense de lui et ce qu'il pense de moi pour que je consente tout de go à ce contact. » Cocteau cité dans Francis Steegmuller, *Cocteau (Une biographie)*, op. cit., p. 112.

⁴¹⁸ Ces deux citations sont extraites de la correspondance de Cocteau ; la première d'une lettre à Valentine Gross datée du 12 août 1916 et la seconde d'une lettre adressée au peintre Albert Gleizes à la même époque (la date n'est pas précisée par Francis Steegmuller, qui cite cette lettre). Dans Francis Steegmuller, *Cocteau (Une biographie)*, op. cit., p. 125. Cocteau semble occulter le fait qu'il a lui-même versifié quelques pièces de circonstances, pour la plupart publiées dans sa revue, *Le Mot*, dont un très long « Hymne au Général Joffre » et une non moins longue pièce rimée intitulée « La Grande Pitié des victimes de France ». Ces poèmes sont reproduits en annexe dans Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, op. cit.

Le « Prologue » du *Discours du grand sommeil* se termine ainsi sur un message d'humilité. Le poète dit être incapable de saisir la majorité des vers qui sommeillent en lui et cet aveu contraste fortement avec la verve que se reconnaît Apollinaire dans ces vers déjà cités :

Mais le secret malheur qui nourrit mon délire
Est bien plus grand qu'aucune âme ait jamais celé (C, 178)

L'image du « soda d'étoiles » rappelle également le titre du poème « Tristesse d'une étoile », avec lequel ne cessent de dialoguer les derniers vers du « Prologue » de Cocteau. À l'expression pour le moins déclamatoire d'Apollinaire – l'« étoile » désignant tout à la fois la blessure, le poète et sa poésie –, Cocteau oppose en dernière instance une image neuve, un couple de mots inusité qui permet d'insister explicitement sur les motifs de l'effervescence et du scintillement et, par voie de conséquence implicite, sur ceux de la création et de la beauté. Une fois sur dix, le poème est capté et le *Discours du grand sommeil* témoigne de ce travail poétique.

C) La muse martiale

Le poème « Discours du grand sommeil », qui suit directement le « Prologue », débute par la conjonction « Or », qui permet de mettre en évidence la coordination entre les deux pièces :

Or l'ange,
[...]
l'ange informe,
intérieur, qui dort
et, quelquefois, doucement,
de haut en bas s'étire :
il se réveille ! (DGS, 163)

Cet « ange intérieur » se présente comme une conscience poétique personnifiée et sa difformité ne manque pas d'évoquer le projet poétique mûri par le poète dans le « Prologue » : il est « informe » à la manière du chant dont il a précédemment été question, un chant qui « imprime sa forme aux trompettes ». Cet « ange informe », avatar masculinisé de la muse traditionnelle, inscrit le « Discours du grand sommeil » dans un registre méta-poétique que ne dément pas la suite du poème, où s'annonce un nouvel exposé portant sur les difficultés de l'expression poétique. L'« ange », s'adressant au poète, l'avertit :

en vain tu tentes,
pendant le sommeil qui m'ancre
aux profondeurs
une lutte morne entre ta tête étanche
ta main et l'encre. (*DGS*, 175)

Tous les thèmes de ce passage ont été traités précédemment : l'« ancre » et les « profondeurs » suggèrent le monde marin évoqué dans la dernière strophe du « Prologue », où le « poème rétif », représenté en « plongeur noir », s'enfonçait – malgré les efforts du poète pour le retenir – sous l'eau « d'une seule / foulée au fond ». Les deux derniers vers de cette strophe rappellent quant à eux la première strophe du « Prologue », où le poète se présentait « avec [s]a carte / [s]a pioche / et [s]a bêtise ». L'allusion dépréciative par laquelle débutait le *Discours du grand sommeil*, où le poète comparait d'entrée de jeu son inspiration à de la « bêtise », s'explique en regard du passage précédemment cité : il est à nouveau sévèrement jugé par son « ange », qui lui rappelle que, sans lui, intermédiaire indispensable entre la « tête » et le papier, il est « étanche », perméable au chant, improductif. L'autorité surnaturelle de l'« ange » sur le poète devient bientôt une relation strictement hiérarchisée, qui rappelle la subordination militaire :

Mais seuls mon ordre, ma tactique
délivrent
le texte emprisonné
qui préexiste,
et, déjà,
patiente en désordre
dans l'alphabet. (DGS, 176)

Les termes « ordre » et « tactique » font s'interpénétrer les topiques militaire et poétique. Le poème ne sera « délivré » que si le poète s'en remet à l'autorité de l'« ange » et tout se passe comme si la stratégie préconisée par ce dernier, sa « tactique », reposait sur une coordination réglée. Car le terme « ordre » peut désigner à la fois un commandement et l'organisation militaire. L'objectif de la manœuvre consiste à organiser un « texte » qui « patiente en désordre / dans l'alphabet ». Le poème proprement « délivré » n'est pas celui qui « rampe / de ci de là » mais celui qui

[...] émerge
d'un seul déclic,
hors sa nuit blanche,
et entre à pieds joints dans le chant. (DGS, 176)

Ces images ne manquent pas d'évoquer deux types de conduites militaires. La première, déconsidérée, est celle du soldat qui se traîne au sol, qui progresse en se faufilant d'un trou d'obus à l'autre afin d'éviter les projectiles et les éclats. L'« ange », en bon chef qu'il est, juge une telle posture honteuse et prise plutôt la représentation virile du soldat qui sort d'un seul bond de sa tranchée, s'élance sans hésitation dans le *no man's land* et « entre à pieds joints dans le *champ* » de bataille. Cette vieille image d'Épinal du soldat déterminé, qui l'emporte sur son

ennemi par la force de son caractère⁴¹⁹, sert à réactiver par analogie la non moins traditionnelle image du poète inspiré, qui produit de la poésie comme par enchantement, « d'un seul déclic ».

Puis l'« ange », ayant communiqué ses volontés à son subordonné – le poète reconnaît ceci : « [...] il me fallait, moi, comme ordonnance, / comme interprète, / comme véhicule » (*DGS*, 177) –, donne finalement l'ordre du départ :

Va, dit-il, et il dit : Va.
Et il dit : Allons.
Car il s'endormait en moi
et il savait que j'irais seul
mais que nous irions tout de même ensemble. (*DGS*, 176)

D) La muse tuée à l'ennemi

L'« ordre » et la « tactique » de l'« ange » ne résisteront pas à l'épreuve de la guerre. Le poète survivant, ayant « vécu avec les pauvres de la guerre » et étant « revenu dans la ville », l'écrit dans le « Prologue » : « Et voici disparue / toute ma méthode sévère ». Et lorsque le poète, toujours dans le « Prologue », écrit ceci : « Me voici seul avec ton jeu d'échecs / poésie, ô mon amour », il faut le prendre au mot. Il est véritablement esseulé car l'« ange », lui, est mort au front.

Après le « Prologue » et le poème « Discours du grand sommeil » sont regroupées différentes pièces qui témoignent de l'expérience des tranchées. Un de ces textes, intitulé « Visite », se démarque de ses voisins car il est le seul qui soit écrit en prose. Ce changement générique est significatif. C'est l'« ange » qui y

⁴¹⁹ En 1912, le lieutenant Laure écrivait que « c'est dans la manœuvre offensive proprement dite [...] que nous allons trouver les conditions de lutte les mieux adaptées à l'impétueux tempérament français. Quelle en est la caractéristique essentielle ? C'est la supériorité des forces morales. » Cité dans Michel Goya, *La chair et l'acier. L'invention de la guerre moderne (1914-1918)*, Paris, Tallandier, 2004, p. 64.

prend la parole : « J'ai une grande nouvelle triste à t'annoncer : je suis mort. » (*DGS*, 227) Cette mort, évidemment symbolique, désigne l'échec complet et irréversible de l'« ordre » et de la « tactique » imaginés par l'« ange » pour « délivrer le texte ». L'abandon du vers témoigne de cette déconvenue. Au front, l'« ange »

[s]e promenai[t] dans les lignes. [...] Tout à coup, je me suis senti seul au monde, avec une nausée que j'avais déjà eue dans un manège de la foire du Trône. L'axe des courbes vous y décapite, vous laisse le corps sans âme, la tête à l'envers [...] Tu sais, j'ai peine à trouver des mots qui répondent aux choses que j'éprouve. (*DGS*, 228)

Aux tranchées, l'« ange » est happé par le tohu-bohu de la guerre, qui rend sa propre « tête » inopérante. Les mots lui manquent comme ils manquaient au poète qui lui servait de « véhicule » : il le jugeait sévèrement, le qualifiait de « tête étanche » et voilà que lui-même a désormais la « tête à l'envers ». Il « demande pardon » et reconnaît qu'au front le « vrai poète [...] avance sur du sable mouvant et, quelquefois, sa jambe enfonce jusqu'à nous » (*DGS*, 230). Voilà renversée la représentation de l'homme entrant « à pieds joints dans le *champ* » : il progresse plutôt au cœur d'un terrain qui rappelle l'« océan de terre » d'Apollinaire, un *no man's land* imprévisible, hostile et le plus souvent mortel. À la guerre, « la poésie ressemble à la mort » et l'« ange » ajoute que « [c]ette nausée d'architecte toujours taquinant le vide, voilà le propre du poète. » (*DGS*, 230) Cette formule est cruciale. D'abord, le choix du verbe « taquiner » dans le cadre d'une phrase où est discuté « le propre du poète » ne manque pas de rappeler l'expression « taquiner les muses » : y remplacer « les muses » par « le vide » donne à lire qu'aux tranchées, les déesses inspiratrices ont vidé la place et qu'elles

auraient laissé à lui-même le poète aux prises avec le monde en guerre qu'il s'efforce de poétiser. Mais le « vide » de l'architecte, celui de l'espace qu'il meuble avec ses bâtiments, métaphorise le « grand vide », celui de la mort et par là, renvoie au titre du recueil : le *Discours du grand sommeil*. « Taquin[er] le vide », l'agacer, tenter d'ériger la mort en poèmes, voilà « le propre du poète » en guerre.

Chez les poètes qui versifient sous la bannière du patriotisme ou sous l'étendard du pacifisme, la poésie ne fait qu'exceptionnellement retour sur elle-même. Le poème est avant tout un outil permettant de glorifier la patrie et ses défenseurs ou de vilipender la guerre et le lot d'horreurs qu'elle traîne à sa suite. Lorsque ces versificateurs interrogent les liens unissant poésie et guerre, ces derniers sont uniquement pensés selon ce que peut la poésie, *pour* ou *contre* l'événement. Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard ne perdent pour leur part jamais de vue que le poème de guerre est avant tout une création artistique, un objet esthétique qui s'ouvre à une thématique qui risque à tout moment de compromettre son autonomie. Les défis relatifs à une transposition proprement poétique du conflit expliquent que ces quatre poètes aient fait la part belle à l'autoréflexivité dans leurs œuvres. Lorsque leurs poèmes de guerre se mettent en scène, c'est toujours pour faire échapper à leur instrumentalisation, c'est-à-dire à leur abolition en tant que poèmes. L'étude des commentaires métopoétiques qui ont été faits par les quatre auteurs retenus a par ailleurs permis

de montrer que l'autoréflexivité n'est jamais dissociable de l'événement. Que le conflit soit considéré comme l'occasion d'un renouvellement du langage poétique ou que l'affrontement conduise à l'extinction du chant, il n'en demeure pas moins que la guerre dramatise toujours l'exercice de l'écriture poétique.

Chapitre 4 – Topiques guerrières

Avant-propos (Soupault)

Dans le premier tome de ses *Mémoires de l'oubli*, qui couvre les années « 1914-1923 », Philippe Soupault fait longuement retour sur ses débuts littéraires, qu'il effectue pendant la période de la Grande Guerre. Entre autres choses, le poète se rappelle qu'en 1917 certains des acteurs du milieu de l'avant-garde faisaient volontiers abstraction du conflit et que ce désintéressement lui paraissait problématique :

Ce qui me parut surprenant, c'est que la revue *Nord-Sud* ne reflétait aucun des aspects de l'époque, aucun de ses drames : la boucherie, les armées allemandes à 40 km de Paris. J'étais, en ce qui me concerne, moins indifférent⁴²⁰.

La sensibilité de Soupault vis-à-vis du « drame » de la guerre s'exprime dès le mois de mars 1917 : le poète fait alors paraître dans la revue *SIC* un poème intitulé « Départ », que nous citons ici intégralement :

L'heure...
Adieu

la foule tournoie,
un homme s'agite.
Les cris
des femmes autour de moi...
Chacun se précipite
me bousculant.
Voici
que, le soir tombant
j'ai froid.

Avecque ses paroles, j'emporte son sourire⁴²¹.

⁴²⁰ Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, p. 66.

⁴²¹ Philippe Soupault, « Départ », dans *SIC*, n° 15, mars 1917.

Le poème, qui est signé sous le pseudonyme de « Philippe Verneuil⁴²² », est localisé « Hôpital 172 » et daté « Février 1917 ». Ces indications paratextuelles situent d'emblée le poème dans le contexte militaire contemporain de sa rédaction et comme l'écrit cette critique,

« Départ » [...] se concentre par son sémantisme sur la réalité angoissante de la guerre : le départ d'un soldat vers le front ; un adieu à l'univers de l'existence familiale par l'immersion dans un monde bouleversé et bouleversant, qui a perdu tout point de référence. Une sensation d'impuissance parcourt le poème : l'agitation intime du soldat se traduit physiquement par une sensation de froid⁴²³.

La pièce « Départ » sera ensuite reprise par Soupault, qui la place en tête de son premier recueil poétique, intitulé *Aquarium*⁴²⁴. Ce livre de vers retrace l'itinéraire d'un poète-soldat dont la campagne militaire a tourné court. Le poème « Bouquet », placé immédiatement à la suite de « Départ », évoque le monde des premières lignes où il se trouve après avoir quitté les siens. Le locuteur écrit qu'« Hors du vase / éclatent / les pétales / les sépales / les corolles // Une jonquille jaune mollement monte⁴²⁵ ». Le violent épanouissement de ces fleurs, qui « hors du vase / éclatent », évoque les explosions lumineuses qui « colorent » les nuits

⁴²² Lorsque Soupault fait paraître un second poème dans *SIC*, intitulé « Déception », il ne le signe pas sous le couvert du pseudonymat. La signature « Philippe Soupault » est suivie d'un appel de note qui renvoie au commentaire suivant : « Le petit poème "Départ" publié dans notre n° 15 et signé Philippe Verneuil est également de Philippe Soupault qui avait alors ses raisons pour signer ainsi. » Voir *SIC*, n°s 19-20, juillet-août 1917.

⁴²³ Germana Orlandi Cerenza, « Dans le secret d'*Aquarium* », dans Arlette Albert-Birot, Nathalie Nabert, Georges Sebbag, *Philippe Soupault, l'ombre frissonnante. Colloque de l'ICP*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 2000, p. 27.

⁴²⁴ Les 235 exemplaires de ce livre de vers paraissent en 1917 chez l'éditeur Birault, réputé pour éditer les poètes « modernes » de l'époque – que sont, entre autres, Jacob, Reverdy, Dermée et Éluard.

⁴²⁵ Philippe Soupault, *Aquarium*, Paris, Lachenal & Ritter, 1984, p. 21.

du front; la « jonquille » qui se dresse lentement vers le ciel métaphorise le flamboiement d'une fusée éclairante⁴²⁶.

Mais bientôt, le monde du front où se trouve le poète-soldat s'efface et c'est un univers urbain qui lui succède : des « voitures » circulent, des « enfants courent » ; ailleurs, un « tramway bouscule une auto⁴²⁷. » Cette ville, c'est Paris – on peut y entendre « le roulement du métro⁴²⁸ » – et le locuteur s'y trouve parce qu'il est blessé de guerre et qu'il est soigné à l'« HOPITAL AUXILIAIRE 172 [...] Vingt-deux lits d'où hurlent quelques-uns / [...] Il fut le troisième médecin / il écouta ma respiration et battre mon cœur⁴²⁹ ». La guerre est terminée pour ce combattant, mais elle continue de hanter ses souvenirs et d'occuper ses pensées. C'est alors que ce poète-soldat convalescent, dont « [l]a main s'agite », se lance dans la rédaction de poésies où les motifs de la guerre et de la ville s'entremêlent continuellement. Dans ces textes poétiques, le décor urbain est souvent considéré du point de vue de celui qui se trouve à l'intérieur, qui observe la ville derrière une vitre : « Les fenêtres ferment leurs verticales paupières / Mes souvenirs bondissent dans ce calme⁴³⁰ ». L'état de santé dans lequel se trouve le locuteur explique cette posture d'observateur et donne tout son sens au titre du recueil,

Aquarium.

⁴²⁶ Ces images ne manquent pas de rappeler certains passages de *Calligrammes*, comme ces vers de « Victoire » : « Je me souviens de toi ville de météores / Ils fleurissaient en l'air pendant ces nuits ou rien ne dort / Jardins de la lumière où j'ai cueilli des bouquets » (C, 179) Ces analogies botanico-guerrières qui se déploient dans « Bouquet » n'ont pas échappées à Aragon qui, dans un compte rendu de *Rose des Vents* (second recueil de vers de Soupault, paru en 1919 au Sans Pareil), revenait sur la production poétique antérieure du poète et écrivait : « Il cultivait dans des verres d'eau ces oignons cendrés dont naissent les belles jonquilles. Un jour la fleur qui s'ouvrit fut, comme une flèche indicatrice, un revolver braqué. » *Chroniques I (1918-1932)*, Paris, Stock, 1998, p. 57.

⁴²⁷ Philippe Soupault, *Aquarium*, *op. cit.*, p. 24, 25 et 35.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 30.

La pièce intitulée « Carrefour » est exemplaire de ce travail poétique qui cherche à dire la guerre par le biais de la ville et qui tente aussi par le fait même de montrer comment la guerre se manifeste en espace métropolitain. Le poème se présente d’abord comme une sorte de collage, où différentes informations relatives à la vie urbaine sont dispersées sur la page. On y trouve une indication chronologique : « III HEURES » (la transcription du chiffre en caractères romains suggère que l’heure est indiquée sur une horloge publique qui s’offre à la vue du poète); des scènes de rue : « l’appel morne / d’une corne / affole / un homme / noir » ; des représentations calligrammatiques du mobilier urbain :

un
ré
ve
rb
èr
e
im
me
ns
e
se
r ess
d e

Voilà autant de choses que le « carrefour » surveillé par le poète donne à voir et à entendre. Mais après qu’a été dressé cet inventaire, le ton change subitement : le décor de la ville est alors considéré du point de vue de celui qui n’a pas oublié que la guerre fait toujours rage, cette guerre que Paris, bouillonnante d’activité, tend à gommer, à faire oublier⁴³¹.

⁴³¹ Dans ses *Carnets d’un combattant*, Paul Truffau se souvient d’une permission passée à Paris en ces termes : « Jamais tu ne croirais que nous sommes en guerre. Plus elle dure, plus ils s’amusent ; des magasins éclairés, des auto superbes, des femmes chic avec des chapeaux, grandes bottes, poudre de riz, manchons et petits chiens et des embusqués avec de belles vareuses en drap fin, des

On lit alors :

Les arbres ont outrageusement revêtu
un veston vert-jaune
et les vitres claquent et tapent⁴³²

Le feuillage qui repousse sur les « arbres » plantés aux abords du rond-point apparaît comme le signe « outrageant » d'une vie qui suit son cours malgré les hécatombes que continue de provoquer la guerre. Les « vitres [qui] claquent et tapent » séparent le poète convalescent du monde extérieur qu'il décrit depuis un intérieur. Le motif des « vitres », qui est abordé dans ce poème de guerre, permet aussi d'instaurer un dialogue intertextuel avec le célèbre poème liminaire d'*Émaux et Camées* de Théophile Gautier. Ce sonnet-manifeste, intitulé « Préface », rappelle que

Pendant les guerres de l'empire
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit *Le Divan occidental*,
Fraîche oasis où l'art respire⁴³³.

Le poète, qui se fait ici le porte-parole d'un culte de la beauté poétique se pratiquant loin de l'agitation de l'histoire, prend exemple sur son illustre devancier et termine son sonnet en affirmant ceci :

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*⁴³⁴.

Le poème d'*Émaux et Camées* fait référence aux soulèvements populaires de 1848 qui ébranlent Paris et qui « fouettent » littéralement les « vitres fermées » derrière

culottes ajustées et des machins jaunes bien plus reluisants que nos officiers. C'est une chose que répètent inlassablement les hommes casqués et sales, en capote fanée et gros souliers, qui errent sur les boulevards. » Cité dans Jacques Meyer, *La vie quotidienne des soldats pendant la Grande Guerre*, op. cit., p. 352.

⁴³² Philippe Soupault, *Aquarium*, op. cit., p. 26.

⁴³³ Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, op. cit., p. 25.

⁴³⁴ *Idem*.

lesquelles le poète isolé cisèle ses vers. Dans « Carrefour », tout est inversé : les secousses de la guerre ne se font pas ressentir dans la capitale et le poète ancien combattant, outré par l'indifférence généralisée, prend la parole et dénonce cet état de fait. Il « prend garde à l'ouragan » et le vent qui fait « claquer et taper » ses fenêtres métaphorise la rafale de la guerre, dont le souffle n'est pas perçu dans ce « carrefour » de Paris mais auquel le poète pense et, surtout, dont il choisit de tenir compte poétiquement.

La suite du poème est franchement sarcastique et sans pitié pour les « civils » qui demeurent en ville et vivent insouciantes, à l'écart des combats :

Pour s'endeuiller
un monsieur chausse
des lunettes noires

Il essuie d'une blancheur ourlée
ses sueurs

Et le sacristain déginganté
bourdonne⁴³⁵

L'emploi du verbe « s'endeuiller » dans sa forme pronominale est inusité mais surtout accusateur : il souligne le maintien artificiel de celui qui affecte la douleur ou l'accablement, autant de sentiments et d'états qu'il est convenable d'afficher au sein de la population civile en ces temps de guerre. Les « lunettes noires » que « chausse » cet individu sont un attribut vestimentaire dérisoire pour exprimer le deuil et renvoient au motif de la vitre dont il a été question précédemment. Les verres de ces lunettes séparent les yeux de celui qui les porte du monde extérieur qui est, lui, véritablement sinistre. Mais le poète n'a pas terminé avec son « monsieur » : le voilà qui « essuie d'une blancheur ourlée / ses sueurs ». Le

⁴³⁵ Philippe Soupault, *Aquarium*, op. cit., p. 26.

luxueux mouchoir dont ce personnage se sert le stigmatise en bourgeois et tout indique que les « sueurs » qu'il essuie avec ce tissu blanc (teinte opposée au noir, couleur du deuil) coulent sous l'effet de la chaleur ou de l'empressement plutôt que sous l'effet de quelque émotion accablante liée à la guerre en cours.

Enfin, « le sacristain déganté / bourdonne ». Le son des cloches parvient aux oreilles du poète qui se représente celui qui les actionne. Le « sacristain déganté » n'a pas le maintien du bourgeois, dont la posture hypocrite a été dénoncée dans les deux strophes précédentes ; mais par son geste, il annonce qu'une messe est à veille de commencer. Le poète s'imagine alors ce qui sera bientôt dit par le prêtre dans l'église : « **REQUIEM AETERNAM / DONA EIS DOMINE** ». Ces paroles religieuses, transcrites dans les marges du poème, sont prononcées lors de la « Messe du requiem », qui est un service liturgique consacré à la mémoire des défunts dit lors de cérémonies du souvenir. Dans le contexte de ce poème de guerre, cet intertexte sacré évoque les oraisons dédiées « aux morts pour la France » qui étaient régulièrement proclamées durant le conflit. L'évocation de ce service religieux, qui flaire bon l'ironie, donne à lire qu'à l'esprit du poète, cette messe est une nouvelle occasion pour les citadins de « s'endeuiller » à la manière du « monsieur » présenté quelques vers plus haut.

La première partie de « Carrefour » consiste en une description poétique d'un rond-point parisien considéré au milieu de l'après-midi, à « III HEURES ». La vie bat son plein, tout est comme à l'habitude. Mais cette activité ne tarde pas à être considérée comme une incongruité : Paris respire et bouge, indifférente au conflit duquel est sorti blessé le poète-soldat qui prend la parole. Dans la seconde

section du poème, la désaffection de la population civile pour la guerre est signifiée par le biais des figures du « monsieur » et du « sacristain ». Le représentation du premier, bien mis, feignant le deuil et en sueur, constitue une façon de reconnaître, non sans amertume, qu'en toutes circonstances, les affaires sont les affaires. La figuration du second permet de montrer du doigt l'Église, dont les prières supposément compatissantes n'ont finalement d'autre fonction que de célébrer les morts. Même la nature semble être de la partie : les arbres qui bordent le « carrefour » arborent un « veston » de feuilles. Ils sont habillés à la manière des civils et, comme eux, ne semblent plus appartenir au même monde que celui dans lequel survit le poète-soldat soigné dans la capitale.

Dans le domaine poétique français, les villes énormes, et plus spécialement Paris, sont depuis Baudelaire l'espace même de la modernité, le centre du monde, le lieu du tumulte et du « croisement d'[...]innombrables rapports⁴³⁶ ». La thématization de la ville dans *Aquarium* déplace cette représentation. Paris bouge et s'affaire mais toute cette activité, guettée par un poète qui ne flâne pas dans la capitale mais qui l'observe depuis un intérieur, apparaît comme une immense méprise, une mauvaise pièce de théâtre se déroulant sur les planches du « Carrefour » surveillé. Dans ce poème, le véritable lieu du moderne, celui où on ne joue pas la comédie mais où se déroule le véritable drame de la vie contemporaine, c'est le front. Le monde des premières lignes n'est pas poétisé : le poète le fait ressurgir à Paris, en cet endroit précis où il était alors

⁴³⁶ Baudelaire, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 22.

communément admis que la guerre passait, mieux que partout ailleurs, inaperçue. Le cadre urbain, son activité et ses citadins suppléent aux représentations attendues du monde en guerre : l'entourage des premières lignes, le branle-bas de combat et les soldats. L'incompréhension et le désintérêt de la population civile vis-à-vis des circonstances guerrières est une manière de rappeler la violence subie sur les champs de bataille. Une telle vision de guerre, où la bouleversante réalité du conflit est appréhendée au travers de la ville, est unique dans le paysage poétique de 1914-1918.

Cocteau, Drieu La Rochelle, Apollinaire et Éluard ont eux aussi poétisé la guerre sans jamais perdre de vue un motif fédérateur, étranger à la topique guerrière à proprement parler, qui traverse leurs œuvres respectives et qui déplace les représentations coutumières de la guerre. Dans le *Discours du Grand Sommeil*, la guerre tue moins qu'elle ne provoque un gigantesque endormissement, une torpeur généralisée qui, loin de ralentir l'activité sémantique de la poésie, contribue au contraire à la dynamiser. Le conflit, l'assaut et, éventuellement, la mort, pensés comme autant de moyens propres à engendrer de la vie : voilà ce que les versets d'*Interrogation*, tonifiés par cette contradiction, n'ont de cesse de prophétiser. Dans *Calligrammes*, le feu de la guerre alimente la flamme amoureuse : ces deux thèmes sont en contact permanent et les signes permettant de dire l'une finissent par se confondre avec ceux qui sont habituellement employés pour désigner l'autre. Enfin, dans *Le Devoir et l'inquiétude*, le thème du bonheur surgit au milieu des images de la guerre.

1. Cocteau – la Grande Endormeuse.

Dans les deux précédents chapitres, nous avons vu que la pièce éponyme « Discours du grand sommeil » présente un poète qui, suivant l'ordre de mission de son « ange », part au front pour « raconter » (*DGS*, 164) la guerre et décrire fidèlement ses combattants. Mais s'il effectue bel et bien son séjour aux premières lignes, le poète-soldat « Jean » n'en revient pas indemne. Là-bas, son « ange » tombe à l'ennemi – « J'ai une grande nouvelle triste à t'annoncer : je suis mort. [...] Je me promenais dans les lignes. C'était le petit jour. Ils ont dû m'apercevoir par une malchance » (*DGS*, 227-228) – et la mort de cette curieuse muse métaphorise l'impossibilité, pour le poète survivant, de mener à bien son projet de reportage, grâce auquel le monde en guerre devait être « rapport[é] intact » (*DGS*, 175). Aux tranchées, « Jean » réalise qu'écrire la guerre, c'est « toréar avec le mystère » (*DGS*, 160) : ainsi confronté aux réalités inouïes qui sont données à voir et à entendre dans la zone des armées, même le plus probe des témoins ne pourrait rendre compte fidèlement de l'expérience vécue ou observée.

Aussitôt revenu du front, « Jean » renoue avec la « poésie ô mon amour » (*DGS*, 153) et entreprend la rédaction d'un très atypique témoignage de guerre poétique. Nous employons volontairement les termes « témoignage » et « poétique » ici car malgré la mort de son « ange », le poète n'abandonnera jamais tout à fait son projet initial de « raconter » la guerre. La majorité des vers qui composent le « Prologue » sont consacrés à une exposition des enjeux esthétiques

soulevés par l'exécution de ce *discours* poétique de guerre que « Jean » entend composer. Rappelons ces vers déjà cités :

Et voici disparue
toute ma méthode sévère
car il y a des chants qui défoncent l'écorce,
un souffle si dur qu'il imprime
sa forme aux trompettes. (*DGS*, 154)

Ce « souffle si dur » et nouveau, mis au point par un poète résolu à versifier la guerre sans emboucher la trompette, mais en lui « imprimant » une nouvelle « forme », sera modulé à rebours des conventions usuelles associées au genre de la poésie de guerre. La principale caractéristique de ce « chant » est la suivante : dans le *Discours du Grand Sommeil*, lorsqu'il est fait mention de telle « réalité » militaire, celle-ci est systématiquement soumise à des dérèglements qui en brouillent le sens. Le « réel », c'est-à-dire la guerre, affleure dans le texte mais il est toujours poétiquement manipulé :

Sur la route de l'éolienne
sous une tempête d'étoiles,
une équipe d'Irlandais
répare le télégraphe. (*DGS*, 184)

L'expression « tempête d'étoiles » métaphorise le ciel de guerre, constellé de projectiles. Contrairement aux lointaines « étoiles » célestes qui scintillent dans le firmament et qui s'offrent à la contemplation, celles qui illuminent le ciel au-dessus de la « route de l'éolienne » provoquent une « tempête », un orage d'acier potentiellement mortel. Les « étoiles » ne sont plus des points lumineux admirables, mais des éclats qui tuent. La présence de cette expression rappelle que dans le *Discours* du poète-soldat, la poésie résiste à la pression des circonstances : il ne dit pas « sous un pilonnage » ou « sous un bombardement »; il s'empare

plutôt d'un leitmotiv poétique – le ciel étoilé – et l'adapte de manière à ce qu'il soit signifiant dans une situation de guerre. L'expression « tempête d'étoiles » joue aussi un autre rôle : elle permet le voisinage des registres figuré et littéral. Après s'être ouvert à la représentation métaphorique du paysage de guerre, le poème s'ouvre ensuite à un « réalisme » de reportage : « une équipe d'Irlandais / répare le télégraphe. » Dans le *Discours du Grand Sommeil*, la poétisation du front est sans cesse tendue entre ces deux pôles : le poète « chante » et « raconte » simultanément, il présente ce que nous avons nommé plus haut un « témoignage poétique », c'est-à-dire une poésie qui colle au réel mais qui s'en dégage aussitôt, qui s'en inspire pour le transfigurer.

A) Le « Grand Sommeil » : source du chant

Au début du chapitre précédent, nous suggérons que dans le titre : *Discours du Grand Sommeil (1916-1918)*, l'expression « Grand Sommeil » pouvait être interprétée d'au moins deux manières. La première interprétation, qui est aussi la plus prudente, consiste à lire « Grand Sommeil » dans son sens métaphorique courant, c'est-à-dire comme une formule désignant la mort. En étant immédiatement suivi par l'indication chronologique « (1916-1918) », qui correspond à une période de temps lors de laquelle la Première Guerre mondiale faisait toujours rage, ce « Grand Sommeil » renverrait à la mort militaire. La seconde lecture suggère quant à elle de considérer que cette expression sert à désigner la période de temps couverte par les deux dates placées entre parenthèses : le « Grand Sommeil » se présente alors comme une réécriture critique de cette autre expression forgée dès 1915 qu'est « Grande Guerre ». De ce

point de vue, les années « (1916-1918) » renverraient à une époque profondément endormie, caractérisée par une suspension de conscience.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que la mort est un motif obligé pour qui entreprend la rédaction de poésies de guerre. Comme en témoignent ces vers, le poète-soldat du *Discours du Grand Sommeil* n'y échappe pas :

Au segment de l'Écluse
On meurt à merveille.
On allait prendre l'air dehors;
On fumait sa pipe; on est mort.

C'est simple. Ainsi dans les rêves,
On voit une personne en devenir une autre,
Sans le moindre étonnement. (*DGS*, 224)

Aussitôt qu'elle est nommée, la mort se voit assimilée à du rêve. L'expression « on meurt à merveille » est importante. Elle est bien sûr hautement ironique : par elle, le poète rappelle que dans ce secteur agité et particulièrement dangereux du « segment de l'Écluse », les hommes se trouvent à découvert et sont nombreux à tomber inutilement sous les balles ennemies. Toutefois, dans le *Discours du Grand Sommeil*, il faut être particulièrement attentif aux mots et aux locutions qui renvoient au monde de la « féerie », au fantastique : ces termes et ces expressions servent à soumettre la topique guerrière – et ces principaux leitmotifs, comme celui de la mort – à de l'affabulation. En faisant suivre le verbe « mourir » par la locution « à merveille », le poète signale que ces morts ont quelque chose de stupéfiant, mais aussi de merveilleux, de surnaturel. Tout se passe comme si elles échappaient à la réalité et qu'elles ne pouvaient relever que du songe. Pour donner du sens à tous ces trépas invraisemblables, le seul point de repère auquel se raccrocher n'appartient pas au monde réel mais à l'univers onirique : le passage

de la vie à la mort renvoie aux métamorphoses auxquelles sont sujets les personnages qui peuplent les rêves.

Ce passage du *Discours* dont il vient d'être question ne doit pas induire en erreur : la place accordée au motif de la mort dans le « chant » du poète-soldat est étonnamment réduite⁴³⁷. Cette mesure s'explique certainement du fait que la mort figure parmi les sujets les plus traités dans les vers de guerre écrits à l'occasion du premier conflit mondial et que le poète du *Discours*, comme nous l'avons vu, entend pour sa part moduler un chant qui soit radicalement différent de celui entonné par ses contemporains. Si le poète semble avoir délibérément choisi de réduire au minimum les passages thématissant la mort, on ne peut en revanche qu'être frappé par la quantité impressionnante de mots et d'expressions qui renvoient au motif du sommeil.

Comme les deux strophes citées plus haut l'annoncent à leur manière, où la « mort » est suivie de près par le « rêve », dans le *Discours du Grand Sommeil*,

⁴³⁷ Le poète-soldat du *Discours* peut affirmer : « J'en ai perdu des camarades ! » (*DGS*, 225), mais il n'empêche que dans l'ensemble du recueil, une seule mort est évoquée, celle du « capitaine », à laquelle assiste « Jean » qui en reste marqué. Cette mort est annoncée dans le « Prologue » : « J'ai emporté le capitaine. / [...] Je lui tenais le bras / et je ne m'apercevais pas qu'il était mort / parce que son bracelet-montre / continuait de vivre dans ma main » (*DGS*, 156-157); elle est ensuite évoquée beaucoup plus longuement dans le poème « Tour de secteur calme » (*DGS*, 220-223). Dans le *Discours*, la mort n'est jamais « poétisée en face » : lorsqu'elle affleure dans le poème, c'est toujours par le biais de figures particulièrement hardies : « Ici ne furent semés qu'hommes bleus / Qui, soudain, poussent jusqu'au ciel. » (*DGS*, 187) Dans ces deux vers, Cocteau renverse le symbolisme d'une image largement répandue dans la littérature de 14-18 : celle qui représente les soldats morts retournant à la terre maternelle qui s'enrichit de cette précieuse semence. Ici, les « hommes » retournent à la terre non pas morts, mais vivants : ils ont été « semés », on les aurait littéralement « plantés » dans le champ de bataille, au fond des tranchées. La couleur bleue de leur uniforme permet ensuite de les assimiler à des fleurs qui, « soudain », lorsque la mort frappe, « poussent jusqu'au ciel ». Dans ces vers du *Discours*, la mort fait monter les soldats au ciel et tout se passe comme si cette figure servait à renverser l'image d'Épinal voulant que les guerriers morts retournent à la terre natale : leurs dépouilles, en s'élevant, ne viendront pas enrichir le sol national. Comme nous le verrons plus bas dans la section intitulée « "La vie brûlante / et somnolente" des soldats », les combattants mis en poème dans le *Discours* sont exposés à la mort, certes, mais ce qui permet surtout de les caractériser, c'est le sommeil qui les accable, la somnolence qui s'empare d'eux aux tranchées.

la guerre tue moins qu'elle n'endort, qu'elle ne plonge dans un profond sommeil tout ce qu'elle ébranle sur son passage. Le « Grand Sommeil » annoncé dans le titre du recueil paraît avant tout métaphoriser un état de somnolence avancé, un endormissement généralisé. Ce sont les différentes mises en poème de ce « Grand Sommeil » profondément léthargique qu'entraîne la guerre à sa suite qui vont nous occuper dans les pages qui suivent. Comme le titre du recueil l'annonce, nous verrons que ce sommeil est coupable : il renvoie à un manque de vigilance qui se serait produit à ce moment précis – (1916-1918) – où il importait par dessus tout de rester éveillé. Mais ce « Grand Sommeil » conduit aussi du côté du rêve, du songe. Cet onirisme, favorable à des glissements sémantiques de toutes sortes, est particulièrement opératoire au cœur d'une poétique où, comme cela a été dit précédemment, la fiction et la réalité se confondent sans cesse. Afin de montrer comment le « Grand Sommeil » dynamise le témoignage poétique que constitue le *Discours* du poète-soldat, nous reviendrons sur certains passages du « Prologue » et du poème « Discours du grand sommeil » qui n'ont pas encore fait l'objet de commentaires dans les deux chapitres précédents. Nous insisterons toutefois davantage sur les textes poétiques qui suivent ces deux pièces d'ouverture, textes dans lesquels « Jean » évoque plus directement son expérience des tranchées.

B) La paix : « grosse bergère endormie »

Dans le *Discours du Grand Sommeil*, presque tout « dort », à commencer par la « Paix » :

Paix ! tu gardes mal tes troupeaux,

grosse bergère endormie.

Quel prince, quel capitaine
ira t'éveiller
où tu dors ? (*DGS*, 159)

Dans la première strophe, le renvoi intertextuel au célèbre poème liminaire d'*Alcools* est révélateur du dialogisme⁴³⁸ sur lequel fait fond la poétique « de guerre » qu'entend mettre au point le poète-soldat du *Discours*. Dans « Zone », Apollinaire écrit :

À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine⁴³⁹

Ces vers sont les trois premiers d'une pièce qui se présente comme un hymne à la modernité, comme une déclaration officielle de la part d'un poète qui annonce que l'échafaudage métallique de la « tour Eiffel » est digne de la poésie au même titre que telle colonnade « grecque [ou] romaine ». Ces vers irréguliers, desquels sont disparus les signes de la ponctuation, disent aussi que le discours poétique, libéré des vieilles formules en usage dans le « monde ancien », peut désormais s'ouvrir à des figures neuves. Paris s'éveille et l'intensité de l'activité urbaine est dite par le biais d'une analogie champêtre. La tour Eiffel, qui domine Paris, est personnifiée en une « Bergère » occupée à veiller son « troupeau », constitué des « ponts » qui s'étalent à ses pieds et qui « bêlent ». Le « bêlement » permet de filer la métaphore et d'évoquer le cri des moutons que garderait une « Bergère » ordinaire. Mais le

⁴³⁸ Au sens bakhtinien du terme : « Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité. » Bakhtine cité dans Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 77.

⁴³⁹ Guillaume Apollinaire, « Zone », dans *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 7.

« bêlement », étant entendu comme le bruit s'élevant des ponts qui enjambent la Seine, évoque aussi une sorte de cri, une lamentation diffuse qui imprègne le dynamisme de l'activité parisienne d'un lyrisme douloureux.

En se réclamant de cette pièce-manifeste d'*Alcools*, le poète-soldat du *Discours* cautionne l'héritage poétique novateur légué par Apollinaire et déclare du même coup que les thématiques, mais aussi l'appareil prosodique qui caractérisent cette modernité poétique, ont droit de cité dans le cadre d'un poème de guerre. Mais dans le « Prologue », l'intertexte apollinarien n'est pas qu'un simple hommage au grand poète que tous s'entendent pour considérer durant les années 1914-1918 comme le « chef naturel et rassembleur de [...] ceux qui veulent être à la pointe de la modernité poétique⁴⁴⁰. » Chez un poète qui, quelques strophes plus tôt, parle de la guerre comme d'une « épidémie » et d'un « crime » (*DGS*, 157-158), il ne fait pas de doute que les vers « Paix ! tu gardes mal tes troupeaux, / grosse bergère endormie » signalent, à tout le moins, la nostalgie d'un temps où la paix régnait. Intriquer cette idée pacifiste au cœur d'un dialogue intertextuel est une manière de s'assurer que le politique ne vienne pas étouffer le poétique. Dans le poème « Pour mon immense amour », Pierre Jean Jouve n'était pas animé par ce même souci :

Je suis ici l'amant solitaire
D'une vie de paix, – en pleine profondeur de la vie de guerre, –
D'une vie où les rapports seraient composés de paix,
De félicité, d'entente préalable⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, op. cit., p. 210.

⁴⁴¹ Pierre Jean Jouve, *Vous êtes des hommes*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1915, p. 55.

Ces vers, qui présentent le poète en « amant solitaire » d'une « vie de paix » qui s'oppose sans nuance à une « vie de guerre », brossent un portrait idyllique et naïf d'une humanité fraternelle idéale. La poésie n'est plus ici que le support formel – dont les diverses ressources ne sont d'ailleurs pas exploitées de manière particulièrement signifiante – d'un discours pacifiste prosaïque qui prend toute la place.

Dans le « Prologue » du *Discours du Grand Sommeil*, la « Paix » est aussi nommée, mais pour être aussitôt happée dans un dispositif poétique qui en déstabilise la signification habituelle, soit celle d'une « entente préalable » entre les peuples qui permettrait d'éviter les guerres. Grâce à un jeu intertextuel ostentatoire, la « Paix » est ici personnifiée en « grosse bergère endormie » qui « garde mal ses troupeaux. » D'emblée, elle renvoie moins à une « entente préalable » entre nations qu'à une « entente préalable » entre un poète qui adresse un clin d'œil à un autre. La « Paix », ainsi compromise dans ce chassé-croisé littéraire, est avant tout un motif poétique – et non un état du monde idéal que le poème servirait à vanter. Le poète du *Discours* déforme aussi les thèmes qu'il emprunte à son confrère. Étant donné les circonstances, la « bergère » (qui s'écrit maintenant avec un « b » minuscule) est déclassée : elle n'est plus cette maîtresse éveillée et dressée au-dessus de Paris, gardant avec autorité son « troupeau ». Désormais, elle n'est plus effilée comme la « tour Eiffel » du poème d'Apollinaire; elle est « grosse », engraisée pour cause d'inertie prolongée, et « endormie » : sa vigilance ainsi suspendue, elle « garde mal [s]es troupeaux ». Ces « troupeaux » ne renvoient plus métaphoriquement à des « ponts », mais, de manière beaucoup plus littérale, à des populations, à des peuples qui guerroient.

Ainsi, le motif des « moutons », auquel « Zone » renvoie par analogie, est reconduit en sous-main dans le « Prologue » : les hommes, à la manière de « moutons », ont docilement suivi en troupeaux leur « bergère endormie » qui les a conduits en plein champ de bataille.

Dans la strophe suivante, « Quel prince, quel capitaine / ira t'éveiller / où tu dors ? », l'intertextualité n'est pas moins patente. C'est maintenant avec le conte *La belle au bois dormant* que dialogue le poème. La référence à ce texte donne à lire que la « Paix », à la manière de la princesse du conte qui se voit condamnée à dormir cent ans, dort depuis déjà beaucoup trop longtemps. Dans la version du conte de Perrault, une forêt impénétrable entoure le château de manière à éviter que la princesse ne se réveille. Arbres, ronces et épines s'écartent toutefois au passage du bon prince, qui s'agenouille au chevet de la « belle » au moment même où celle-ci s'éveille. Dans le « Prologue », ce scénario merveilleux est remplacé par un autre, beaucoup plus sombre, où la « Paix » est tenue captive dans un espace impénétrable, mais aussi particulièrement hostile :

Là-bas, partout, l'aube couchée
l'aube mouillée, l'aube éreintée;
le spasme du canon meurtrit
ses cuisses roses. (*DGS*, 160)

En effet, dans ces conditions, « quel prince, quel capitaine » sera à même d'aller réveiller la « Paix », métaphorisée ici en « aube », c'est-à-dire aux premières lueurs du jour, à la lumière, à l'espoir ? Non seulement « [l]à-bas », mais aussi « partout », la guerre brutalise la « Paix » : sans cesse, elle la « couche », la « mouille », l'« éreinte ». Ici, pas de trêve du feu pour un héros surnaturel. D'ailleurs, les deux derniers vers de cette strophe, qui sont particulièrement

cruels, rappellent que les possibilités que ce drame se solde par une issue heureuse sont minces : le mouvement de recul du canon, qui fait bouger dans un va-et-vient le tube phalloïde lors de la mise à feu, permet de suggérer une scène d'agression sexuelle⁴⁴².

C) « La vie brûlante / et somnolente » des soldats

Le conflit n'endort pas seulement la « Paix » : il assoupit aussi le soldat qui mène une « vie brûlante / et somnolente... » (*DGS*, 164) aux premières lignes. Ces deux adjectifs, qui peuvent paraître contradictoires, évoquent le double emploi qui est fait des soldats au front, lesquels sont jetés dans de furieux combats pour ensuite être parqués dans les tranchées, où, dans l'attente de nouveaux assauts, le cafard et l'ennui s'installent. La vie « brûlante » ne renvoie pas à une existence mouvementée et exaltante, mais à une destinée compromise par le feu. La vie « somnolente », qui s'impose aux tranchées chez des soldats physiquement et mentalement engourdis par la guerre, est celle qui retiendra avant tout l'attention du poète-soldat du *Discours*. Mais avant d'examiner la représentation poétique de ces guerriers assoupis, une courte parenthèse s'impose au sujet de la

⁴⁴² Chez Cocteau, la topique guerrière n'appelle pas quantité de références et d'allusions à caractère sexuel, comme c'est par exemple le cas chez Drieu La Rochelle et Apollinaire – et, dans une moindre mesure, chez Éluard. Toutefois, lorsque la guerre est érotisée, les images générées sont le plus souvent marquées au sceau de la violence. Outre celle dont il vient d'être question (la « Paix » en quelque sorte *violée* par la guerre), on retrouve celle du « canon/étalon » qui rue dans les brancards : « Les étalons de l'horizon / tapent du pied dans les parois / de l'écurie. // Du reste les parois s'écroulent / de gauche à droite. » (*DGS*, 183). La virilité du cheval en rut qui piaffe dans son box est assimilée au pouvoir de destruction des canons en furie qui ébranlent le monde. La seule représentation érotisée de la guerre qui ne renvoie pas directement à un imaginaire agressif est donnée à lire dans la 24^{ème} strophe du « Prologue » : « Tu verras la dune couchée / aux hanches roses; / le décor féminin / rempli d'hommes; » (*DGS*, 171). Ici, les courbes du paysage renvoient à celles de corps de la femme, qui métaphorise la terre maternelle, et « dans » laquelle se trouvent les « hommes » au fond de leurs tranchées – qui renvoient à leur tour au sexe féminin.

place qu'occupe le thème du sommeil dans la littérature de guerre écrite à l'occasion du premier conflit mondial.

Lorsqu'il est question du sommeil dans les écrits contemporains de la Grande Guerre, c'est invariablement pour représenter les soldats recrues de fatigue, épuisés par l'impitoyable rythme de la vie au front, qui ne laisse que très peu de temps pour le repos. En 14-18, les soldats sont tenus de se battre, de construire et d'entretenir les tranchées, de s'employer à quantité de travaux manuels harassants, de subir des fusillades et des bombardements qui durent parfois plusieurs jours. Ils sont maintenus dans un état de tension psychique quasi permanent et se reposent très peu. Le fantassin de 14 ne dormait pour ainsi dire pas. Cette carence de sommeil, qui affecte le soldat bleu horizon, est avant tout un motif romanesque : il est prisé par les prosateurs-témoins soucieux de dire la vérité sur le combattant des tranchées et de démythifier la « guerre en dentelles » que thématisent les « bourreurs de crâne » qui sévissent à l'arrière. Dans le domaine poétique, où la légende du soldat continuellement vigoureux est entretenue avec obstination, un pareil détail de la vie quotidienne des poilus apparaît comme étant beaucoup trop pittoresque, voire trivial, pour être versifié. Les poètes patriotes représentent tous la « fureur » guerrière animant le poilu qui a de l'allant, qui est vigoureux, qui tient toujours bon.

Dans le *Discours* du poète-soldat, la « somnolence » du combattant fait son entrée dans le registre poétique. La présence de ce motif essentiellement prosaïque dans le poème rappelle que chez Cocteau, l'ambition du poète consiste non seulement à « chanter » la guerre, mais aussi à la « raconter ». Mais si la fatigue des soldats est avant tout de la matière propre aux récits de guerre, elle est

ici happée par le « chant » qui permet de la redire autrement. Le « sommeil » des fantassins qui peuplent le *Discours* n'a pas beaucoup en commun avec celui qui s'empare des combattants que présentent les romans et autres témoignages de guerre qui s'écrivent au même moment.

Tout ce qui permet de distinguer l'homme de l'animal s'endort à la guerre.

Seuls les réflexes les plus primitifs sont en état d'éveil :

Le tact se réveille dans l'ombre
et la peur fait que toute sa peau
écoute
comme un chevreuil. (*DGS*, 166)

La raison pour laquelle, dans le premier vers, le segment « dans l'ombre » est placé en retrait par rapport à ce qui le précède, est que, règle générale, c'est précisément « dans l'ombre » de la nuit que le « tact » de l'homme s'endort, qu'il est mis en état de veille. Or, dans la nuit de guerre, tout dort en le soldat si ce n'est de son « tact [qui] se réveille ». Plongé dans l'obscurité et forcé de s'y retrouver, le soldat n'a d'autre choix que de s'en remettre à ses sens premiers. Dans *Orages d'acier*, Jünger évoque un tel « instant de reptation nocturne » :

L'œil et l'oreille sont tendus à l'extrême, le frôlement de pieds inconnus, dans l'herbe haute, qui se rapproche, prend une intensité menaçante. La respiration devient saccadée ; il faut faire un effort pour atténuer son halètement sifflant. Un petit claquement mécanique : la sûreté du revolver vient d'être escamotée ; ce bruit traverse les nerfs comme un couteau. Les dents grincent sur le cordon de la grenade⁴⁴³.

L'historien Frédéric Rousseau résume ce passage avec à propos en écrivant qu'« on tremble sous l'effet de deux sentiments contradictoires : l'émotion du

⁴⁴³ Ernst Jünger, *Orages d'acier*. Cité dans Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, op. cit., 182-183.

chasseur, portée à son comble, et l'angoisse du gibier⁴⁴⁴ ». Dans le *Discours*, la perspective du chasseur est absente car la « peur » l'emporte et provoque une confusion qui est exprimée ici par le mélange des sens. La « peau / écoute », le toucher se confond avec l'ouïe (à moins que l'expression « sa peau » soit ici entendue au sens de « sa vie », ce qui donnerait à lire que les hommes apeurés sont tout particulièrement à l'écoute de ce qui leur permettra de sauver « leur peau »). Dans la nuit des tranchées, l'« homme » dort et il se mue en « gibier » : les soldats aux aguets, à la manière du « chevreuil » dans son habitat naturel, sont jetés dans une campagne meurtrière où, pour survivre, ils sont réduits à se comporter comme des animaux sauvages.

Dans les poésies qui suivent le « Prologue » et le « Discours du grand sommeil », les guerriers que le poète-soldat côtoie sont le plus souvent dépeints comme des masses dormantes. Tel soldat « dormait, ivre-mort » (*DGS*, 201). Le sommeil de ce militaire profondément imprégné d'alcool rappelle qu'au front les soldats boivent beaucoup et que cette pratique sert précisément à s'endormir, à s'assommer, à oublier une vie quotidienne difficilement supportable. Tels autres sont « endormis sur la paille » (*DGS*, 209). Dans la cagna où il se trouve, le poète remarque que

Brousset grince des dents en dormant.
C'est le bruit d'un fauteuil d'osier ;
le jour il ne peut plus le faire. (*DGS*, 191)

La guerre continue de hanter ce soldat jusque dans ses rêves. Et si « le jour il ne peut plus le faire », ce n'est pas parce qu'il ne dort plus. C'est parce que de « grincer des dents » de peur devant les camarades, cela ne se fait pas. En effet,

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 183.

« la présence de ses frères d'armes ne fait pas que stimuler le combattant, elle l'oblige surtout à tenir son rôle ; à remplir son devoir. [...] De la fermeté devant le danger et la souffrance dépendent l'estime et le respect de ses camarades⁴⁴⁵. »

Tous les extraits dont il vient d'être question permettent d'établir que la « vie somnolente » que mènent les combattants n'a rien d'une existence morne, ennuyeuse. La somnolence qui caractérise cette vie se rapporte plutôt à un état de commotion, à une secousse psychique provoquée par le feu. La guerre assomme les hommes et le sommeil qu'elle provoque est encore tout plein d'elle. Voici comment le poète représente une cave aménagée sous terre dans laquelle plusieurs soldats se trouvent endormis :

Usine atroce de soupirs,
Noyés roulés dans un naufrage
de couvertures. (*DGS*, 191)

Le premier vers permet de désigner à la fois la Grande Guerre, cet « atroce » conflit industriel qui engendre du « soupir » à la chaîne, qui produit de la souffrance en masse, et le « Grand Sommeil » dans lequel elle plonge les combattants. Ces hommes regroupés pour dormir ont « du rêve / plein la bouche » et en « étouffent » (*DGS*, 191) : ils cauchemardent tous et respirent moins qu'ils ne « soupirent ». L'image du « naufrage » rappelle qu'à la guerre, c'est le cas de le dire, les soldats « sombrent » dans le sommeil. Ce sont des « noyés » et comme le poète le reformule quelques vers plus bas : « Ils dorment tous. / [...] Ils se sont tous remplis comme un bateau fait eau. » (*DGS*, 192)

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 129.

D) « Alors je m’endors » (DGS, 186)

Lors de son séjour aux premières lignes, le poète-soldat qui prend la parole dans le *Discours* n’a pu profiter que d’une seule nuit de sommeil. Au cours de cette nuit, il fait deux rêves qui sont rapportés ici. Le premier le rapproche de sa mère :

Elle me dit : Je viens par le tunnel du rêve.
J’ai voulu entendre le canon avec toi.
Cette nuit il y aura une attaque.
Je répondais : mais non, mais non.
Alors elle s’assit près de moi,
elle posa ses mains sur moi,
et elle était d’une tristesse immense. (DGS, 189)

Ce rêve en évoque un autre, qui était partagé par tous les combattants : celui de vivre pour revoir et reprendre contact avec les siens. Ici, toutefois, ce n’est pas le soldat en permission qui rejoint sa mère à l’arrière mais cette dernière qui, « par le tunnel du rêve », retrouve son fils au feu. Ce scénario imaginaire est toutefois ponctué par un dialogue qui est, lui, bien « réel » – en ce sens qu’il renvoie à un lieu commun de la parole combattante : « Elle me dit [...] / Cette nuit il y aura une attaque / Je répondais : mais non, mais non ». Cette réponse du fils enrôlé rappelle que depuis les tranchées, « beaucoup d’hommes décrivent à leurs proches une guerre virtuelle dans laquelle ils ont toujours bonne santé, bon espoir⁴⁴⁶. » Ce mécanisme d’autocensure a même fait l’objet d’un poème humoristique paru en 1916 dans un journal du front :

Parfois dans la tranchée on choisit un recoin
Où l’on ait liberté d’écrire à qui l’on aime.
Le nez rouge de froid dans le visage blême
On commence : « Il fait tiède et je n’ai nul besoin. »

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 60.

Pehit ! Bang ! Une marmite enfonce comme un coin
Le toit d'une cagna. L'air d'éclats se parsème.
Notre main tremble un peu, nous écrivons quand même :
« On entend quelques fois le canon, mais de loin⁴⁴⁷ »

Dans ces vers, c'est l'éloignement entre le destinataire et le destinataire qui permet au mensonge optimiste du premier d'avoir une chance d'être cru par le second. Dans le passage du *Discours* cité plus haut, non seulement la distance est abolie entre les interlocuteurs, mais en plus, les rôles s'inversent : c'est le personnage du civil, miraculeusement parvenu à s'infiltrer dans la zone des armées, qui avertit prophétiquement qu'une « attaque » imminente risque de mettre en danger le soldat. Ce communiqué de nature militaire qu'annonce la mère du poète paraît être tenu de source sûre puisqu'elle est venue spécialement pour « entendre le canon avec [lui] ». De ce point de vue, lorsqu'il répond : « mais non, mais non » à la nouvelle transmise par sa mère, le poète-soldat n'est plus dans la position de celui qui veut dissimuler une tragique vérité, mais dans celle de celui qui ne veut pas y croire, qui espère que les renseignements qui lui parviennent sont faux.

Un passage comme celui-ci montre bien comment le motif du rêve, dans le cadre d'un poème de guerre, permet à la fiction et à la réalité de se mêler de manière complexe. Le rêve, dans lequel sont déjouées les contraintes du réel (l'arrivée de la mère aux premières lignes), est aussi l'occasion d'un dialogue qui rappelle une caractéristique authentique, attestée, du témoignage combattant (le mensonge optimiste pour éviter d'alarmer les proches), mais dans une version renversée. Dans le *Discours*, c'est la mère qui tente d'apaiser son fils soldat et non l'inverse :

⁴⁴⁷ Anonyme, « Nos lettres », dans *L'Écho des tranchées, journal du 17^e territorial*, n° 31, 1^{er} janvier 1916.

Je répondais : mais non, mais non.
Alors elle s'assit près de moi,
elle posa ses mains sur moi,
et elle était d'une tristesse immense.

La « tristesse immense » de la mère du poète est due à l'imminence de l'« attaque » qui risque d'emporter son fils, mais elle s'explique aussi en regard de la nouvelle qu'elle est venue annoncer à Jean : « Elle me dit : Tu sais, ton frère a son brevet de pilote » (*DGS*, 189). Voilà que ses deux fils sont enrôlés et promis à une mort presque certaine. La mère patriotique de 14-18, comme c'est par exemple le cas de celle ayant été mise en poème par Jean Castier dans sa pièce « La lettre de la maman », affirme fièrement : « J'aime mieux mon fils mort que l'avoir ici, lâche⁴⁴⁸. » Stoïque, honorée par la mort de ses garçons tombés au champ d'honneur, cette autre mère proclame :

Aujourd'hui, grâce à Dieu, je connais ce bonheur,
Car je viens de donner mes trois fils à la France⁴⁴⁹ !

De telles déclarations cocardières, d'une invraisemblable jobarderie, n'ont évidemment pas leur place dans le *Discours* du poète-soldat dont le « souffle », rappelons-le, « déforme la trompette » qu'embouchent tous ces versificateurs belliqueux. Ici, la nouvelle de la mobilisation active de son second fils est d'une « tristesse immense » mais surtout, elle provoque une coupure dans le cours du rêve que fait le poète :

Aussitôt,

⁴⁴⁸ Jean Castier, « La lettre de la maman », dans *Les heures guerrières*. Cité dans Jean Bacon, *Les Saigneurs de la guerre. Brève histoire de la guerre et de ceux qui la font*, Paris, Phébus, p. 189.

⁴⁴⁹ Galipaux, *Petits vers sur de grands mots*, cité dans Jean Bacon, *Les Saigneurs de la guerre. Brève histoire de la guerre et de ceux qui la font*, op. cit., p. 189.

j'eus douze ans à la campagne.
Après dîner, dehors, mon camarade
Charles dit : Il paraît
que des Américains volent.
Ma mère sourit en cousant.
Mon frère, toujours incrédule. (*DGS*, 189)

Voilà Jean plongé dans le passé de son enfance. La nouvelle lui annonçant que son frère sera aviateur de guerre entraîne une réminiscence, le souvenir de ce moment précis où il a, pour la première fois, entendu dire que des hommes volaient. Charles fait certainement référence ici au premier vol motorisé et contrôlé d'un aéronef qu'ont effectué les frères Wright en 1903. La « mère » et le « frère » n'y croient pas (l'une « sourit », comme amusée par une information invraisemblable, l'autre doute, « incrédule ») mais voilà que Charles poursuit en se lançant dans un discours étrangement prémonitoire :

Et Charles dit : [...]
Il y aura une grande guerre.
Paul qui fume sous ce chêne,
volera et jettera
des bombes la nuit sur des villes. (*DGS*, 190)

Toutes ces séquences de son rêve, que Jean rapporte ici (la nouvelle qui est annoncée par la mère du poète : « ton frère a son brevet de pilote »; puis la prédiction de Charles se rapportant elle aussi à la future affectation militaire de Paul) rappellent que le « témoignage » de guerre qui est livré dans le *Discours* ne s'embarrasse pas des règles de la chronologie. L'histoire de Paul est évoquée par le biais d'une succession d'épisodes oniriques désordonnés qui se contaminent les uns les autres à la manière de vases communicants.

Dans son deuxième rêve, qui prolonge le premier, le poète se souvient de ceci :

Alors j'étais avec mon frère en aéroplane.
Nous planions à une extraordinaire hauteur
Nous volions à une extraordinaire hauteur
au-dessus d'un port où allaient et venaient des navires.

Il me dit : Tu vois ce bateau
juste au-dessous de nous
maman est dessus. Elle nous cherche.
Elle nous cherchera probablement sur toute la terre. (*DGS*, 190)

Ici encore, le monde en guerre imprègne le rêve du poète; mais il y est transfiguré, métamorphosé. Le vol qu'effectuent les deux frères n'est pas militaire : l'« aéroplane » leur permet de s'élever « à une extraordinaire hauteur ». La répétition de cette expression sert à insister sur le caractère irréel de l'altitude atteinte. Cette équipée fantastique donne à lire que les deux frères s'éloignent le plus possible du monde en guerre : ils s'écartent de la terre, où les combats font rage, mais ils voleraient aussi au-dessus de l'espace aérien où les aéroplanes servent d'engins de guerre. Car l'appareil dans lequel Jean et son frère « planent » – ce verbe permettant d'évoquer l'action de voler, mais aussi l'état psychique de celui qui rêve, qui est dans un état d'indifférence par rapport au réel – ne sert pas à jeter « des bombes sur les villes ». Il permet à Paul d'identifier et d'indiquer à son frère un navire sur lequel se trouve leur mère. Celle-ci est de retour dans ce second rêve, mais cette fois elle ne « posera pas ses mains » sur Jean, qu'elle avait précédemment rejoint par le « tunnel du rêve ». Elle est désormais maintenue à distance et « cherche » ses fils. Il semble que cette quête ne soit pas promise à un succès : « Elle nous cherchera probablement sur toute la terre. » Il serait naïf de penser que ces recherches seront infructueuses pour la simple raison que,

contrairement à leur mère, Jean et Paul ne se trouvent pas sur la terre mais la survolent à une « extraordinaire hauteur ». Cette séparation symbolise un autre type de rupture : à l'avenir, la mère cherchera ses fils parce que ces derniers auront fait la guerre et que, s'ils en réchappent, il ne reviendront pas comme ils sont partis.

Contrairement à tous ces soldats qui se « noient » dans leurs rêves, victimes du « naufrage » de la guerre qui les hante jusque dans leur sommeil, Jean n'a aucune raison de « grincer des dents » pendant qu'il rêve. Lorsqu'il dort, le poète-soldat n'est pas confronté à des réminiscences de guerre cauchemardesques : les images et les scénarios qui surgissent dans ses songes transforment le « réel » de guerre, lui permettent d'échapper à ses horreurs et ses contraintes. Au front, lieu d'affrontements et de violence, il reçoit la visite de sa mère qui lui témoigne de la tendresse. Dans le ciel, son frère aviateur le conduit au-dessus du monde en guerre. Ces rêves sont un autre moyen de rappeler qu'aux premières lignes où il se trouve, le poète-soldat n'est pas un combattant comme les autres. Nous avons vu dans le premier chapitre qu'il obtient l'autorisation de parcourir la zone des armées par un moyen merveilleux et qu'il jouit de ce privilège de pouvoir quitter les tranchées quand bon lui semble. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que ces deux rêves qu'il versifie dans le *Discours* soient fondamentalement différents de ceux qui « étouffent » les guerriers qu'il côtoie.

E) « Je voudrais tant dormir » (DGS, 192)

Ces deux rêves sont les seuls qu'aura l'occasion de faire le poète-soldat lors de son séjour aux premières lignes. Partout ailleurs dans le *Discours*, Jean est présenté en constant éveil, mais toujours fatigué, épuisé : « Que j'ai sommeil, parmi ces lutteurs » (DGS, 191). Il ne parviendra jamais à se rendormir :

Le sommeil s'arrête au bord, je ne
respire pas pour qu'il entre.
Il hésite le gros oiseau.
[...]
Je voudrais tant dormir » (DGS, 192)

Dans les pires conditions, il rêve éveillé au bonheur que lui procurerait le sommeil :

Dans ce froid, de même qu'un homme
qui a faim pense
à un plat, je pensais
à un feu de bois tout de cendre et de braise qui endort » (DGS, 202)

De guerre lasse, fatigué de se battre avec le sommeil, « Jean » décide finalement de sortir de son abri en pleine nuit : « Si j'allais faire un tour aux tranchées ? / Ce serait un but d'insomnie. » (DGS, 203) Annoncée avec une telle nonchalance, cette sortie que se propose d'effectuer le poète-soldat n'a rien d'un tour de garde ou d'une reconnaissance de sentinelle. D'ailleurs, ce n'est pas le chemin réglementaire qui est emprunté :

Le colonel serait furieux s'il me voyait
ne pas prendre
son système de boyaux. (DGS, 204)

Jean fait toutefois remarquer, non sans humour, qu'au milieu de la nuit, ce détour par les « boyaux » n'est pas nécessaire :

Mais à cette heure-ci, le colonel dort
le Kaiser dort, le général Joffre dort

le roi des Belges dort, ma mère
dort. (*DGS*, 204)

Le poète-soldat déambule à la manière d'un promeneur solitaire à l'abri de tout danger, évoluant au milieu d'un monde en guerre endormi, à l'arrêt. Il n'y a que lui qui ne dort pas mais tout éveillé soit-il, il n'empêche que ce promeneur solitaire se laisse aller à la rêverie :

Remarquez-vous comme on marche ?
On marche par un moyen d'ange.
C'est aussi le pas en rêve ;
On sait voler : on s'éveille. (*DGS*, 209)

Pour effectuer ce « tour de secteur calme », le poète « marche par un moyen d'ange ». Il fait ici allusion à son « ange », celui-là même qui, dans le poème « Discours du grand sommeil », s'adressait à lui en ces termes : « Je t'ai fait le signe rouge / qui ouvre les portes. [...] / Ainsi marche / et ménage ton ange / et pars / sous ce prétexte humain. » (*DGS*, 172). Cet ange permet au poète en qui il « somnole intérieur » (*DGS*, 175) d'aller et venir comme bon lui semble dans la zone des armées, d'échapper aux contingences et aux contraintes auxquelles sont soumis les « humains » plongés dans la guerre. Marcher « par un moyen d'ange » au front revient à avoir les deux pieds sur terre tout en flottant dans le songe, à « planer » un peu comme quand le poète se trouvait à bord de l'avion avec son frère Paul dans le rêve évoqué plus haut. C'est pour cette raison que ce « moyen d'ange », c'est « aussi le pas en rêve » : la démarche du poète-soldat qui dort debout, chez qui le rêve et la réalité finissent par se confondre. C'est cet état paradoxal que le dernier vers de la strophe exprime : « On sait voler : on s'éveille. » Ici, les deux points exprimeraient moins une relation de cause ou de

conséquence qu'un effet de simultanéité. Le poète se trouve à la fois dans un état d'endormissement et d'éveil.

Cette condition entraîne des désordres de perception qui font en sorte que l'univers du front est perçu comme un endroit à la fois concret et irréel. Le poète évoque par exemple la tranchée comme s'il s'agissait de « la coulisse / au théâtre des féeries » (*DGS*, 185). Cette formule capitale rappelle que le discours poétique est plongé dans la guerre mais qu'il se refuse à la représenter grâce aux mots et aux expressions dont on se sert habituellement en pareil cas : la « coulisse / au théâtre des féeries », c'est bien sûr la tranchée creusée à même le « théâtre des opérations ». La terminologie militaire est resémantisée de manière à ce qu'il soit clairement établi que les « opérations » menées sur le champ de bataille seront assimilées à de la « féerie », à du rêve, à un univers « re-présenté ». Mais le *Discours* du poète-soldat oscille tout de même entre le réel et la fiction car si le « théâtre des féeries » annonce la part réservée à l'imaginaire, la « coulisse » reconduit plutôt du côté de la réalité : la « coulisse » est l'endroit où sont tirées les ficelles, l'envers du décor où le réel reprend ses droits.

Contrairement à ce que son titre annonce, le *Discours du Grand Sommeil* (1916-1918) ne présente pas le thème de la mort telle qu'elle pouvait frapper durant les trois dernières années du premier conflit mondial. Dans ce recueil de vers ambigu, où la réalité militaire est continuellement soumise à de la transformation, le « Grand Sommeil » ne désigne pas un motif aussi figé et irrévocable que la mort. C'est plutôt aux très instables et flottants thèmes de l'endormissement et du songe qu'il renvoie. Dans ce *Discours* poétique qui oscille

sans cesse entre le rêve et le réel, le sommeil se présente comme le thème qui est le plus à même de rendre compte de l'excès de réalité du conflit. Cet endormissement tragique, voire coupable, permet de thématiser de manière paradoxale une soldatesque abrutie par un conflit qui endort la moindre trace d'humanité et qui transfigure les hommes en bêtes. Enfin, il y a Jean pour poétiser tous ces ensommeillements, lui qui passe au travers de la guerre un peu comme il l'expérimente dans ses rêves : à la manière d'un « personnage de féerie » (*DGS*, 153).

Le sommeil est la thématique maîtresse du *Discours* et permet de déplacer les représentations usuelles de la guerre, de mettre au point un chant où l'affabulation onirique et le témoignage sont en constante interaction. Dans l'économie symbolique du recueil *Interrogation* de Drieu La Rochelle, le motif du sommeil représente le contraire de l'action, du geste guerrier consciencieusement posé. Lorsqu'il est mis en poème, c'est pour décrire l'atrophie caractéristique d'une population tout entière assujettie à de viles besognes : « ces foules qui ont tant ahané au long des époques qui s'appesantissent et qui veulent dormir. » (*I*, 81) À l'esprit du poète-soldat rochellien, il n'est pas étonnant que « ces foules [...] qui veulent dormir » et qu'on a mobilisées pour faire la guerre aient constitué un corps d'armée médiocre. Le locuteur d'*Interrogation* fait quant à lui partie de cette élite qui sait se montrer digne des circonstances les plus éprouvantes : c'est bien éveillé qu'il vit l'expérience déterminante du combat. Il accueille le conflit avec ferveur, impatient d'accomplir quelque exploit martial, mais il l'intellectualise aussi d'une manière tout à fait atypique.

2. Drieu La Rochelle – la vie : « Thème métaphysique de la guerre »

Le recueil *Interrogation* est miné par une contradiction. Le poète-soldat qui y prend la parole n'a de cesse de rappeler que le spectacle donné à voir par la « démocratie se dress[ant] énorme et confuse en proie au rythme épique » (I, 37) n'a rien de grandiose. Comme cela a été dit dans les pages du chapitre précédent qui étaient consacrées à Drieu, si la « guerre démocratique est morne » (I, 80) et qu'un silence quasi total est maintenu au sujet de son déploiement, c'est parce que ce conflit industriel est dénaturé. Cette guerre décadente contraint le soldat « aplati au fond de la tranchée sous [s]on sac et sous la douleur » (I, 80) à des postures honteuses. Mais si le poète-soldat reconnaît que lui et ses camarades ne « connurent le plus souvent dans la tranchée qu'une bestiale abomination » (I, 66), il n'empêche que

Dans la tranchée se révèle le revers insoupçonné de la vie : Tu es de l'autre côté et tu envisages l'effarant soleil des mystiques. (I, 87)

Cette guerre vile offre malgré tout quelques moments de rédemption. Elle comporte une dimension spirituelle qui lui confère une grandeur singulière, qui ne se réduit ni à l'exaltation romantique ou lyrique, ni à l'héroïsme patriotique. Il faut noter qu'ici, l'« autre côté » de la vie, que l'expérience des tranchées permet d'entrevoir, n'est pas évoqué de manière traditionnelle : la mort, symbolisée par un « effarant soleil », est paradoxalement lumineuse. Nous reviendrons sur cette contradiction qui sera centrale dans les pages qui suivent. Le poète-soldat poursuit en scandant deux négations :

Non, une vulgaire hallucination de foule ne nous a pas égarés en août 14.

Soudain nous fondâmes à nouveau dans la vie de grandes espérances.

[...]

Non, nous ne pouvons pas renier notre guerre. Par elle, la vie nous parut plus adorable et nos ferveurs furent renouvelées. (*I*, 86, 87, 88)

La guerre usinière dans laquelle est jeté le poète-soldat serait donc à la fois détestable, en ce qu'elle ne laisse pas souvent aux guerriers la chance de mesurer leur force, et célébrée, parce que, comme toutes les citations précédentes en témoignent, elle renforce la vie et lui attribue la plus haute valeur.

Mais le locuteur d'*Interrogation* insiste toujours sur la brièveté et la rareté de ces moments de grâce. Il s'agit de « minutes inoubliables » (*I*, 88), d'instant fugitifs qui n'ont pas été nombreux : « pourtant ça et là quelques moments inénarrables » (*I*, 81). Le plus souvent, la guerre aura été décevante et un passage capital du recueil permet de mieux comprendre pourquoi. L'extrait en question se trouve dans la pièce « Silence » :

Voici les conquêtes de la désolation.

Vastes espaces abstraits.

Acharnement au défrichage du fer fouilleur.

Toutes les parcelles de l'humus sont brassées et tamisées par les successives explosions afin que tout germe soit tué.

Le terroir est dépouillé et les fracassements s'obstinent sur sa carcasse.

Sous les frénétiques flagellements, la totale stérilité est obtenue. (*I*, 39)

Ces six vers forment autant de phrases, les unes très courtes et heurtées (on remarque l'absence de verbes dans les trois premiers vers), les autres, syntaxiquement plus conventionnelles, étant d'assez bonne longueur mais

minimalement ponctuées (une seule virgule au dernier vers). Ces énoncés sont donc à lire d'un seul trait et ce rythme permet de mettre en valeur les nombreuses assonances et les jeux d'homophonie qui scandent les vers. L'insistance sur le phonème vocalique « f » est particulièrement appuyée et témoigne d'une certaine « fureur » de l'expression. Ces effets de répétition renvoient aussi au motif de l'« acharnement » qui est développé ici. Les obus s'entêtent sur le « terroir » : les explosions sont « successives », les « fracassements s'obstinent » et les « flagellements » sont « frénétiques ». Et tout ce que cet extraordinaire déchaînement de feu entraîne à sa suite est du vide. Ces vers témoignent, non sans colère, de la futilité de tout ce tohu-bohu. Qu'a-t-on conquis par là ? La « désolation ». Quoique le fer ait tout « tué », il s'obstine à « fouiller » une « carcasse », à agiter une dépouille : « la totale stérilité est obtenue ».

Cette suite de vers impitoyable est exemplaire de l'esthétique du « cri » que Drieu dit avoir développée dans *Interrogation*. En 1943, l'écrivain se rappelle ses « débuts littéraires » au temps de la Première Guerre mondiale et consigne ceci : « j'avais des choses urgentes à crier sur la guerre, sur l'homme dans la guerre, sur la confrontation de la vie et de la mort et il fallait décidément que je trouvasse un moyen qui fût à la mesure de la violence de mon cri⁴⁵⁰. » Ce moyen lui sera révélé suite à la lecture des *Cinq Grandes Odes* de Claudel : « la délivrance que m'apportait la poésie de Claudel, c'était sur l'exemple d'un rythme libre, sans contrainte préconçue, qui cherchait et trouvait sa propre loi⁴⁵¹. »

⁴⁵⁰ Pierre Drieu La Rochelle, « Débuts littéraires », dans *Sur les écrivains*, op. cit., p. 36.

⁴⁵¹ *Ibid.*

Drieu poursuit en évoquant quelles furent les circonstances de la rédaction d'*Interrogation* :

Donc je me jetais, grâce au choc que j'avais ressenti en lisant les *Cinq Grandes Odes*, dans une sorte de scansion brutale et haletante qui répondait bien à la violence de l'émoi qui s'accumulait dans mon être depuis un an et à la hâte effarée avec laquelle [...] je devais suivre sur le papier sa transcription qui aurait été presque sténographique s'il n'y avait pas eu dans ma mémoire les traces de tant de développements oratoires, nobles⁴⁵².

Les vers cités plus haut, assonancés, libres de ponctuation, parfois sans verbe, courts puis longs, renvoient à la « scansion brutale et haletante » dont parle Drieu ici, ils constituent un bel exemple de ce flot d'idées transcrit « sténographiquement ». Le violent « émoi » qu'ils permettent de traduire est ce trouble ressenti face à l'ignoble brutalité de cette « guerre démocratique » honnie, qui engendre le néant et la mort.

Or, dans *Interrogation*, bien qu'elle soit désormais mécanisée, la guerre, considérée dans son essence, demeure une activité prestigieuse : elle fait partie de ces « grands actes humains » (*I*, 56) qui n'annulent pas la vie, mais qui la dynamisent. C'est cet aspect du phénomène guerrier que le poète-soldat rochellien renforce avant tout, celui de l'affrontement perçu à la manière d'un élan vital. Quoiqu'il insiste sur la brièveté et la rareté de ces moments extraordinaires, lors desquels la guerre lui offre une « rédemption de l'ineptie du monde » (*I*, 81), le guerrier d'*Interrogation* ne parle finalement que d'eux. Et c'est lorsqu'ils s'emparent du conflit pour l'élever à la hauteur d'un phénomène qui sauve l'individu de la mort pour le faire renaître dans toute sa puissance physique et intellectuelle, que les versets d'*Interrogation* portent les traces de ces

⁴⁵² *Ibid.*, p. 39-40.

« développements oratoires, nobles » dont parle Drieu dans l'extrait de « Débuts littéraires » cité plus haut. À ces moments, le « cri » spontané et véhément s'efface derrière une poésie plus auguste et moins haletante. La fureur y est toujours au rendez-vous, mais transfigurée : elle n'est plus une colère ressentie face à une guerre décadente qui se traduit en vers saccadés ; elle correspond à un délire inspiré, à une exaltation poétique davantage soutenue qui permet de dire jusqu'à quel point la guerre a séduit le poète-soldat et qu'elle lui est apparue comme l'occasion d'une seconde naissance :

Nous ne pouvons pas regretter la guerre. La guerre a introduit une solennité dans notre vie que nous n'espérons plus des événements humains et dont l'absence nous faisait sentir dans l'homme une perte. (I, 86)

Ce sont les enjeux et les figurations de la guerre considérée en tant qu'impulsion vitale que nous examinerons dans les pages qui suivent. Lorsqu'il est employé à poétiser le conflit comme « commandement de la Vie » (I, 38), le verset rochellien s'engage dans la voie d'une mystique de la guerre où l'affrontement est considéré comme un geste régénérateur. Le chant s'ouvre alors à un lyrisme particulièrement enflammé qui renvoie moins à la guerre « réelle » dans laquelle le poète-soldat est engagé qu'à une guerre « fantasmée », idéale, rêvée. Au contact de « sa » guerre, qui ne provoque pas la mort mais conçoit de la vie, le poète-soldat d'*Interrogation* est pris d'« une sorte de transport qui, lui faisant voir dans le réel [de la guerre] un univers fantastique, le plonge dans un ravissement qu'il exprim[e] avec délectation, toute honte bue⁴⁵³. » Non seulement ce système de représentation du conflit armé déréalise la guerre, mais il permet en plus de

⁴⁵³ Denis Ferraris, « La guerre en ses atours. Esthétique du charivari », dans *Revue des sciences humaines*, tome LXXV, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 15.

déplacer et de resémantiser en profondeur les représentations usuelles du premier conflit mondial qui ont cours dans le discours poétique de 1914 et 1918.

A) Le « Triptyque de la mort »

Après avoir hardiment proclamé cette sentence dans la pièce liminaire d'*Interrogation* : « Je tuerai ou je serai tué » (*I*, 9), le poète-soldat rochellien préparé à tomber au champ d'honneur fait suivre ses « Paroles au départ » d'un « Triptyque de la mort ». Cette pièce lui permet de faire le point sur sa conception de la mort militaire. Comme son titre l'annonce, le poème est divisé en trois parties. La première d'entre elles est intitulée : « L'annonciation de la mort ». Dans la tradition chrétienne, le terme « Annonciation » désigne le message de l'ange Gabriel à la Vierge qui annonce sa conception miraculeuse. Tout se passe comme si la réappropriation profane de ce mot religieux ne pouvait s'opérer qu'au prix d'un renversement symbolique : l'« annonciation » d'*Interrogation* n'informerait pas d'une naissance, du commencement de la vie, mais constituerait une sorte d'appel de la mort. Les vers chapeautés par ce sous-titre donnent toutefois à lire un discours où une telle opposition Vie/Mort n'est pas à l'ordre du jour :

Parmi les prestiges de la force militaire dont s'enivre un adolescent,
tu m'es apparue, ô mort : bouche sombre d'où s'épanouit le cri
lumineux de la trompette.
Dès lors j'ai été celui qui sait. (*I*, 13)

La « bouche sombre » métaphorise ici le pavillon de la « trompette » : de l'instrument guerrier grâce auquel on sonne la charge et qui fait se dresser le soldat devant une mort éventuelle, s'échappe un « cri lumineux », une tonalité

stridente dont l'éclat permet d'évoquer un de ces « prestiges de la force militaire » : la mort au champ d'honneur. Mais cette expression, grâce à laquelle le poète-soldat dit la splendeur de la mort, compte quantité de termes qui renvoient à la vie. La « bouche sombre » ne sert pas à représenter un abîme noir ou un gouffre ténébreux au fond duquel on tombe à jamais. Ce ne sont pas les images d'un anéantissement ou d'une chute qui prédominent ici, mais celles d'une montée, d'un jaillissement. Le verbe « s'épanouir » renvoie aux motifs de la naissance et du développement. Placé à sa suite, le « cri », aux accents proprement humains, ne manque pas d'évoquer le « cri primaire » poussé lors de la venue au monde. Enfin, l'adjectif « lumineux » renvoie à la lumière, symbole traditionnel de la vie.

Ce passage se présente comme une réécriture du vœu romantique de fondre sous un même souffle le grotesque et le sublime. Dans la célèbre « Préface » placée en tête de son *Cromwell*, Hugo écrivait :

La muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière⁴⁵⁴.

Mais le poète précise quelques lignes plus loin que si la poésie s'occupe de « mêle[r] dans ses créations [...] l'ombre et la lumière », ce sera « sans pourtant les confondre⁴⁵⁵ ». Dans le poème de Drieu, la « bouche sombre » se confond avec le « cri lumineux » qui en émane. Il ne s'agit pas d'une coprésence antithétique, mais d'une interpénétration dynamique : mort et vie fusionnent.

⁴⁵⁴ Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Œuvres de Victor Hugo, XIII*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961, p. 39.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

Encore une fois, comme c'était le cas dans « Paroles au départ », la poésie rochelienne mobilise l'héritage romantique et le transporte dans un contexte guerrier qui lui donne un nouveau sens.

Dans ce passage de la première section du « Triptyque », la « mort » est terriblement vivante et le « sombre » étonnamment éblouissant. Les vers de la « Commémoration des morts », titre de la seconde partie du poème, reconduisent eux aussi de pareilles ambiguïtés. Le poète-soldat s'adresse à ses anciens camarades tués à l'ennemi, « Ô mes frères ! Ô mes tendresses ! » (*I*, 15) et se souvient de ceci :

Dans cette Champagne, province de la mort, comme nous étions
bons et véridiques.
Pas de résignation, mais une acceptation qui s'avance
fièrement. (*I*, 16)

Le locuteur et les guerriers qui l'accompagnaient ont « avanc[é] fièrement » au cœur de la « province de la mort ». Cette progression n'a pas été effectuée dans un esprit de « résignation » propre aux soldats obéissants, mais en fonction d'une « acceptation » digne des meilleurs militaires, soit ceux qui, « élus dans la foule indigne » (*I*, 16), savent non seulement faire face à la mort, mais aussi marcher vers elle. Par là, ils étaient dans le « vrai » parce qu'en voulant rencontrer la mort, se rappelle le poète-soldat,

Nous acceptons la vie de toute notre chair et de toute notre pensée.
[...]
O tendresses, tendresse pour la vie, générosité de l'homme qui fait
un don à la vie, qui l'orne d'une forte action. (*I*, 17)

La mort du guerrier constitue un généreux « don à la vie » parce qu'en choisissant de mourir au paroxysme d'une « forte action », il n'aura pas attendu de trépasser

passivement : il tombe en agissant, en vivant. Mais ce « don à la vie » revêt aussi une autre signification. Pour bien en comprendre les enjeux, il est nécessaire de laisser un instant le « Triptyque de la mort » et d'aller plus avant dans le recueil. Pour le poète-soldat d'*Interrogation*, la guerre qui embrase le monde n'est qu'une manifestation concrète, matérialisée, du « haut conflit spirituel » (I, 38), c'est-à-dire de « la guerre qui menace, [de] la guerre latente dans l'activité du monde, [de] la guerre qui compose une circulante atmosphère autour des poumons humains » (I, 67). L'esprit de la guerre, qui génère la « translation, le mouvement » (I, 80), empêche l'air que respirent les hommes de se vicier et les maintient en vie. Le recours à l'image des « poumons » le dit bien : la guerre permet la respiration, donne du souffle aux actions humaines. Ainsi, s'il y a « Commémoration des morts », c'est parce que les soldats qui font « don » de leur vie sur le champ de bataille perpétuent la « Vie » avec un grand « V » : leur sacrifice permet d'« accomplir le commandement de la Vie qui se complait dans le chaos » (I, 38). Telle est la nécessité de la guerre : « il ne s'agit point du salut des hommes mais de garder le trésor de l'esprit » (I, 80).

Enfin, dans l'« Accomplissement de la mort », troisième et dernière partie du « Triptyque », la mort se confond avec la vie dans une image saisissante : « Ô mort, je suis sorti de toi. » (I, 18) Cette « sortie » n'est pas entendue au sens d'un détachement ou d'une libération salutaire, mais, bien sûr, dans la perspective d'un accouchement, d'une naissance : la découverte que la mort « est le secret de la vie » (I, 18), la mère de toutes choses, aura littéralement permis au poète-soldat de venir au monde. Ce dernier affirme à son sujet : « Il faut ton ombre pour que repoussée éclate la lumière. » (I, 18) Quoique cette phrase s'ouvre à un tel sens, il

est improbable que l'éclatement soit ici compris comme une explosion, une dissolution. Cela reviendrait à dire que l'ombre nie la lumière, qu'elle la ferait violemment disparaître, et une telle signification est contraire à l'interpénétration des motifs de la vie et de la mort qui se met en place d'un bout à l'autre du « Triptyque de la mort ». Dans la phrase citée plus haut, l'éclatement doit plutôt être entendu au sens d'une apparition soudaine, d'une révélation : l'ombre de la mort permet de comprendre dans toute sa splendeur la signification de la lumière, de la vie ainsi « repoussée » à son contact – le terme « repoussée » étant entendu au sens d'une renaissance, d'une réviviscence.

Dans le « Triptyque », la mort se présente continuellement sous les traits de la vie mais ce renversement n'a rien de carnavalesque. L'univers guerrier rochellien n'est pas festif : les « splendeurs » officielles qui sont traditionnellement reconnues à l'Armée ne sont ni abolies ni travesties, mais se voient au contraire célébrées, voire exacerbées. Les « prestiges de la force militaire » demeurent intacts. L'esthétique carnavalesque est marquée

par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas [...], par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements [...] et détrônements bouffons⁴⁵⁶.

Inutile d'insister ici sur le fait que le rire est radicalement étranger aux versets du « Triptyque de la mort » – et du recueil *Interrogation* dans son ensemble. De plus, si la mort est exprimée grâce à des emprunts au vocabulaire et aux figures qui servent habituellement à dire la vie, ce n'est pas dans une perspective de

⁴⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 19.

« travestissement ». Ce procédé, qui vise avant tout à sublimer la mort militaire et à la légitimer, relève d'un très sérieux système de valeurs hiérarchisé qui pense l'affrontement armé en termes d'activité réformatrice et qui attribue à l'ardeur au combat le statut de vertu suprême. De ce point de vue, il faut aussi souligner que l'esthétisation de la mort dans le « Triptyque » n'accorde aucune attention au « principe de la vie matérielle et corporelle », lequel est central dans les représentations carnavalesques de la bataille et du combat. Mort ou vif, le soldat rochellien est désincarné.

Le « Triptyque de la mort » est placé au début du recueil parce que, d'entrée de jeu, il importe au poète-soldat de régler son compte à la mort, thème fondamental de toute prise de parole sur la guerre. De ce point de vue, son positionnement est aussi une manière de bien faire ressortir l'originalité et la force de la voix poétique d'*Interrogation*, qui s'élève au-dessus du discours sur la guerre entretenu par l'immense majorité des poètes qui prennent la parole au même moment. Car il n'y a pas que l'héritage poétique légué par les romantiques qui est pris à partie dans ce poème : ce sont aussi les vers patriotiques qui sont pointés du verbe. Les poètes nationalistes n'ont eu de cesse de sublimer la mort et lui ont donné un sens en la présentant comme une fin noble et héroïque. Dans un sonnet intitulé « Les funérailles », le poète Eugène Foncrais fait lui aussi se côtoyer les motifs de la vie et de la mort au sein d'un même vers :

Quand nous aurons vaincu, nous sècherons nos larmes,
Pour dresser des tombeaux dignes d'eux aux vaillants,
Qui sont morts pour la France et dont, vivant, les armes

Surent briser l'élan de rudes assaillants⁴⁵⁷.

La mort, dans cette strophe, ne se substitue pas à la vie comme c'est le cas dans les versets rochelliens : elle en constitue l'aboutissement. Les « vaillants » ne sont plus et il importera, une fois l'ennemi « vaincu », qu'on se souvienne d'eux honorablement. Dans le « Triptyque », le thème des funérailles est absent : ces cérémonies, qui sont accomplies par les survivants pour rendre les derniers devoirs à la dépouille des soldats tombés, renforcent la frontière symbolique qui sépare la vie de la mort. Dans la « Commémoration des morts », le poète qui prend la parole au nom de ses anciens camarades n'est pas séparé d'eux : « Vous n'êtes plus de ce monde. / Je ne suis plus de ce monde. » (I, 16) Il est vivant dans le monde de la mort. Et cela ne veut pas dire qu'il se considère comme un mort en sursis ou un survivant coincé dans un univers qui menace à tout moment de le faire disparaître : cela signifie qu'il respire l'air de la guerre à pleins poumons et qu'il est prêt à recevoir la mort à la manière d'un amant qui espère le baiser de sa promise : « Ô mort, ton appel trouble comme celui de la volupté. » (I, 13)

B) « Nous engendrons dans la douleur »

Dans *Interrogation*, il n'est pas exagéré d'affirmer que les guerriers combattent moins qu'ils ne copulent, afin d'engendrer entre mâles la suite du monde. Il ne faut en effet jamais perdre de vue que selon l'esprit du locuteur, il y a « [p]artage de l'humanité par la guerre : / Les combattants et les non combattants. » (I, 27) Comme il le répète quelques vers plus loin, « il n'est que ce

⁴⁵⁷ Eugène Foncrais, « Les Funérailles », dans *Les Phares. Poèmes avec une préface*, Paris, Jouve et C^{ie} Éditeurs, 1918, p. 24.

partage tranché » (*I*, 28). Cette nouvelle division qui scinde l'humanité en deux groupes remplace l'ancienne : celle des sexes. Les femmes, qui font partie du second groupe, ne relèveront jamais le « défi animateur » de la guerre grâce auquel peut être connue, entre hommes, l'« indéniable minute. » (*I*, 65). La charge sexuelle de cette dernière expression est à peine voilée : l'« indéniable minute », qui correspond dans l'imaginaire rochellien au point culminant de la guerre, c'est-à-dire à la charge, à la chasse à l'homme, ne manque pas d'évoquer l'orgasme.

Lorsque le poète-soldat affirme que c'est « l'esprit d'inquiétude enfin l'action qui éjacule le monde » (*I*, 67), il faut le prendre au mot. Cette « âme », cet « esprit » et cette « action » sont le privilège exclusif des mâles. De ce fait, les femmes sont exclues du processus de régénération de la vie : la guerre « éjacule le monde » et ce sont les combattants qui récoltent la semence et qui engendrent. « Nos pères firent Sedan » dit le poète-soldat : quoique perdants, ils étaient tout de même des guerriers et cela, il fallait le préciser pour que lui et ses camarades puissent être décrits comme « des hommes neufs nés de pères obscurs » (*I*, 70). Ailleurs, cette représentation de guerriers procréateurs est développée par le biais d'une allégorie saisissante :

Le Génie est dévastateur, homicide puis fécond et dorloteur.
Le matin c'est un massacreur qui enjambe jusqu'à l'horizon les
cadavres alignés.
Le soir c'est un tendre père qui enveloppe de langes délicats une
jeune humanité qu'il accoucha de chairs sanglantes. » (*I*, 56-57)

Le « Génie », cet esprit qui préside à la destinée de chacun, est personnifié en un être qui doit « massacrer » les hommes pour ensuite les accoucher. C'est à partir des « chairs sanglantes » de corps préalablement livrés à la guerre que cette figure paternelle, « homicide puis fécond[e] », retrempe sa « jeune humanité ». La guerre

tue, mais c'est pour mieux accoucher. On retrouve ici le motif développé dans le « Triptyque de la mort », selon lequel la mort militaire se confond avec la vie des hommes. Le cycle habituel de cette dernière est d'ailleurs inversé dans ces vers. Le matin ne métaphorise plus la naissance mais la mort : c'est à partir d'elle que peut s'engendrer la vie le soir venu.

Le poète-soldat et les guerriers qui l'accompagnent sont « nés de pères obscurs », mais voilà qu'étant à leur tour plongés dans la guerre, le moment est venu pour eux d'accoucher :

Et c'est nous qui engendrons.
Nous engendrons dans la douleur de cette guerre notre joie.
La joie de notre force, la joie de notre triomphe. (*I*, p. 70)

Dans ce passage, tout se passe comme si ce que les combattants mettaient au monde ne servait qu'à les régénérer eux : ils enfantent d'une « joie » qui se rapporte à leur « force » et à leur « triomphe » propres. Le poète-soldat insiste d'abord sur sa grandeur et sur celle de ses camarades dans son « Chant de guerre des hommes d'aujourd'hui » parce que, dit-il, « [d]es calomnies couraient par toute la terre contre les hommes de ce temps-ci. Ceux qui parlaient de décadence, sur eux confusion et malédiction. [...] Nous nous sommes levés et nous avons surmonté. » (*I*, 70) Comme il le rappelle ensuite à ces « prophètes tristes qui doutèrent comme d'eux-mêmes de nous » : « la vie continue dans le sang de la France qui en nous se revivifie. » (*I*, 69 et 71) Ici, la « force » déployée par le poète-soldat et ses frères d'armes, qui font la guerre à la manière d'une « équipe de titans » (*I*, 73), permet de redynamiser la « vie » de la collectivité : elle « revivifie » le « sang de la France ». Drieu flirte ici avec un discours massivement répandu dans la France des années 1914-1918, discours dans lequel

la guerre est envisagée comme un combat purificateur à même de régénérer les forces vives de la nation. Mais dans *Interrogation*, la portée essentiellement chauvine de cette revitalisation (une France forte, c'est une Allemagne défaite) est absente. Voici comment le poète-soldat rochellien se représente le soldat français en train de « revivifier le sang de la France » :

Enfin le jeune grenadier raidi sur le parapet dans le rut héroïque,
re crée la gloire de l'athlète, vraie joie de l'homme sur sa planète
courbe comme un stade.

Ici, l'enthousiasme se suspend, culminement.

Vision du grenadier demi-nu, au soleil d'une offensive d'été,
balançant la pomme explosive. (*I*, 71-72)

Le combattant choisi pour incarner le Français qui « engendre » est un « jeune grenadier ». Nous verrons plus bas pourquoi le poète rochellien insiste sur ce type de soldat. Pour l'instant, c'est la posture de ce guerrier « raidi sur le parapet dans le rut héroïque » qui doit être examinée de près. Le raidissement évoque le corps du soldat, élancé, tendu dans le geste du lancer de la grenade. Mais ainsi placé immédiatement à la suite de « jeune grenadier », le participe passé « raidi » ne manque pas non plus d'évoquer un soldat au sexe dressé. Ce sous-entendu érotique est d'autant plus flagrant du fait qu'ainsi raidi, le soldat performe un « rut héroïque ». Cette expression est une manière de confondre la recherche du contact avec l'ennemi avec le « rut », soit la quête d'un partenaire en vue de l'accouplement. Ici, l'image du guerrier procréateur est développée de manière à ce qu'il soit clairement indiqué que le partenaire de ce dernier est son ennemi. Le soldat français « revivifie le sang de la France », mais c'est au prix d'un accouplement avec l'Allemand. Cet acte sexuel d'une rare violence est « héroïque » parce qu'il est de nature guerrière, mais aussi parce qu'ainsi « raidi

sur le parapet », le grenadier s'expose à l'ennemi, il fait face à la mort – (il scrute l'horizon à la recherche de sa proie à la manière d'un animal en rut qui veille à s'accoupler) – tout en tâchant de la donner à son adversaire. Ici encore, la mort se confond avec la vie; le grenadier rappelle le « Génie homicide puis fécond » dont il a été question précédemment.

Par ce geste érotico-guerrier, le soldat « recrée la gloire de l'athlète ». En envisageant ainsi l'affrontement militaire en tant que joute sportive, le poète-soldat rochellien ne fait pas que sublimer le destructeur affrontement armé en une saine et vigoureuse compétition lors de laquelle se mesurent des champions. Il humanise aussi son antagoniste : le sportif n'entretient pas de haine vis-à-vis de son compétiteur ; il le juge au contraire comme un égal grâce auquel sa force et ses aptitudes pourront être évaluées. Cette joute féconde, ce duel animateur, voilà la « vraie joie de l'homme sur sa planète courbe comme un stade. » Dans cette image qui rappelle les déclarations futuristes d'un Marinetti célébrant le « pas de course », la « lutte » et le « caractère agressif », la courbure de la Terre rappelle celle des stades que se construisent les « hommes » (ici, ce terme est fortement sexué) pour pratiquer leurs sports. Cette comparaison donne à lire que la « planète courbe » serait un vaste champ de bataille « naturel », propice aux luttes régénératrices auxquelles doivent s'adonner les hommes afin d'assurer la survie de leur espèce.

Le verset : « Ici l'enthousiasme se suspend, culminement », se présente comme un avertissement méta-poétique. Le locuteur fait part de tout le pathos dont est chargée la phrase suivante (auquel renvoie l'adverbe « Ici »), qui s'ouvre sur un mot l'inscrivant de plain-pied dans la fiction :

Vision du grenadier demi-nu, au soleil d'une offensive d'été,
balançant la pomme explosive.

Cette « vision », qui renvoie à une hallucination, à une vue de l'esprit, montre toute l'importance qui est accordée aux représentations fantasmées de la guerre « idéale » à laquelle rêve le poète-soldat d'*Interrogation*. La guerre des tranchées ne donnait pas à voir des spectacles comme celui qui est décrit dans ce vers. Le « grenadier demi-nu » évoque l'hoplite grec tout droit sorti de l'Antiquité : cette image anachronique est empreinte de la nostalgie d'un âge d'or de la guerre, où les hommes en armes étaient de fiers soldats et non de craintifs troupiers pour qui, « dans l'éloignement, la femme-avec-les-gosses [paraît] le seul point fixe parmi les salaires incertains et les coups de tête qui cassent les destinées. » (I, 25) Ce grenadier au corps dénudé et exposé est érotisé alors qu'il effectue un « geste musclé » (I, 72) que le « soleil », brillant au-dessus de l'« offensive d'été », éclaire dans toute sa majesté.

Le guerrier idéal rochellien est un « grenadier » parce que l'arme que ce soldat spécialisé manipule permet d'établir une analogie intéressée. Ce petit explosif sphérique est ici comparé à une « pomme ». Ce que le grenadier « balance » au-dessus du parapet, c'est le fruit de la connaissance moderne à pelure métallique qui tue. C'est lui qui donne « la mort que l'homme doit attoucher chaque jour pour être digne de la vie » (I, 72). On retrouve ici le motif de la mort nécessaire à la vie et il faut souligner que le contact avec la première n'est pas évoqué par un terme rude et violent (que la mort par grenade appelle), mais par l'érotique verbe « attoucher », qui permet de rappeler la caresse sexuelle. La « pomme explosive » que le grenadier fait goûter à son ennemi rappelle le fruit

défendu cueilli dans l'arbre de vie. Mais nulle punition divine dans le cadre de la mystique guerrière développée dans *Interrogation*. Comme le rappelle ailleurs le poète-soldat rochellien : « Non, les hommes ne veulent pas encore cracher le fruit défendu, et réintégrer l'Eden-du-Refus-à-la-Vie » (*I*, 38). Sur leur « planète courbe comme un stade », qui se présente comme un paradis terrestre au centre duquel s'engendre la Vie, les guerriers se sont approprié ce fruit « explosif », se l'échangent, et par cette action, il leur « est donné de jouir d'un plein contentement » (*I*, 73).

Cette « Vision » de guerre magistrale rappelle que dans *Interrogation*, le combat n'est pas pensé comme une lutte fatale entre soldats rivaux, d'une bataille au terme de laquelle de hardis poilus abattent invariablement et sans peine leurs ennemis. Ces représentations de l'affrontement par trop simplistes n'ont pas leur place dans le système de valeurs belliqueux du poète-soldat rochellien. Nous avons vu dans le chapitre *Des poètes dans la tourmente* que chez Drieu, la force et la valeur des Allemands est célébrée : ils sont de dignes ennemis et « ils ont procédé, honorant l'Histoire de maintes prouesses » (*I*, 63). L'affrontement franco-allemand n'est pas seulement envisagé dans la perspective d'une éthique guerrière chevaleresque. Il est aussi assimilé à un ébat. Les « femmes avec leurs bouches tremblantes et tirillées par la grimace des larmes » (*I*, 25) sont faibles et ne sont pas dignes d'enfanter dans l'univers guerrier qu'imagine le poète-soldat d'*Interrogation*. Désormais, c'est une affaire d'hommes :

Aujourd'hui, bouche à bouche, dans le pressant corps-à-corps
l'Allemand nous insuffle une ardeur nouvelle à créer le
monde. (*I*, 65)

Dans ce verset, les soldats se retrouvent « bouche à bouche » : ils combattent, s'essoufflent à la manière d'« athlètes » dans l'effort, mais ils s'embrassent aussi. Le « corps à corps », cette expression militaire figée, ne désigne pas exclusivement l'attaque à l'arme blanche, l'assaut, la guerre de mouvement : elle connote aussi l'étreinte amoureuse, l'activité sexuelle. La guerre n'est pas un phénomène de mort mais un coït viril qui « insuffle une ardeur nouvelle à créer le monde », qui ramène la vie au premier plan.

C) Douter de la paix

La guerre régénératrice que vante le chantre belliqueux d'*Interrogation* permet aussi d'inscrire ce recueil dans un important débat discursif qui agite les contemporains du conflit : celui qui oppose les va-t'en-guerre aux pacifistes. Au cœur de la longue « Interrogation de la paix » placée au terme d'*Interrogation*, le locuteur reconnaît qu'« [u]n cri sollicitant fut poussé par des hommes » (I, 84). Ces « hommes », désignés par l'article « des », ce ne sont pas les guerriers qui ont accepté avec enthousiasme le « décisif défi » (I, 84) de la guerre : ce sont les pacifistes. Ces derniers étaient directement pris à partie dans la pièce « Peur de la paix », placée immédiatement devant le poème qui nous intéresse ici : « Pacifistes, avez-vous vu votre paix ? » (I, 80) Dans « Interrogation de la paix », le dialogue qui est entretenu avec les pacifistes prend un autre tour : le poète leur cède littéralement la parole. Voici ce que ces hommes « clamaient avec ferveur » :

« Écoutez-nous.
Quelque chose d'extraordinaire a surgi en nous et nous incite.
Une forte vie se raidit. Elle ne veut plus être tuée.
Elle ne veut plus tuer.

Elle aspire à prospérer sur cette terre avec moins de souffrances.
[...]
Il n'est que la vie.
Toute parole sort de la vie.
Écoutez donc cette parole de la paix.
[...]
La vie semble lasse de manifester ses renouveaux au moyen des
cruels meurtres et des molestations. » (*I*, 84, 85)

Les guillemets ouvrants placés au début de ce passage sont de la main du poète et signalent que le discours est rapporté. Évidemment, c'est le guerrier rochellien qui paraphrase ici les propos pacifistes mais l'occasion n'est pas saisie pour tourner en ridicule les opinions exprimées par ces partisans de la paix. L'extrait cité plus haut revient même avec assez de justesse sur les principaux leitmotifs qui ponctuent la parole pacifiste de 14-18. Le ton impératif du premier vers, « Écoutez-nous », rappelle la gravité du message à transmettre, mais aussi la précarité des voix qui s'élèvent au nom de la paix durant les années de guerre. Souvent, les poètes pacifistes faisaient usage de telles adresses aux lecteurs, comme c'est par exemple le cas dans cette pièce de Pierre Jean Jouve :

Mais souvenez-vous : bien avant l'ivresse de la guerre,
Chacun de vous connut un soir, un seul soir,
Dans la maison pleine d'amour, parmi sa famille endormie,
Un soir d'émotion calme et sauvage où brûla la vérité,
Où l'œil fut incendié de vérité,
Où l'on sut pourquoi vivre et comment il est beau de vivre⁴⁵⁸.

Le second vers évoque la « révélation » que veulent communiquer et partager tous les pacifistes, soit celle que cette guerre partout présentée comme « juste » et « noble » est un monstrueux et aberrant égarement. L'insistance sur le mot « vie » rappelle toute l'importance qui était accordée à ce motif dans le discours pacifiste (comme en témoignent d'ailleurs les vers de Jouve cités plus haut), lequel était

⁴⁵⁸ Pierre Jean Jouve, *Vous êtes des hommes*, op. cit., p. 16-17.

thématisé pour combattre les innombrables représentations de morts héroïques et nécessaires que vantaient les jusqu'au-boutistes. Enfin, il est aussi vrai que l'acte de donner la mort était régulièrement présenté comme un « meurtre » chez les pacifistes :

Corps humains ! Corps assassinés
crachant vos âmes comme des malédictions,
chassant l'intelligence précaire et mal logée,
– pauvre de l'esprit dans la chair mammifère –
et qui revient peut-être, dans le dernier regret,
dans le dernier hoquet de la mort qui le vomit,
corps d'assassins⁴⁵⁹ !

Mais au terme d'*Interrogation*, ce que cette réécriture de l'argumentaire pacifiste permet de mettre en lumière est, avant tout, l'impossibilité, pour le poète-soldat rochellien, de donner son aval à une telle conception de la « Vie ».

Plus haut, dans les pages consacrées au « Triptyque de la mort », il a été question de la distinction établie entre la guerre qui se déploie dans une « matérielle évidence » et le « haut conflit spirituel », soit « la guerre latente dans l'activité du monde, la guerre qui compose une circulante atmosphère autour des poumons humains » (*I*, 67). Dans le passage qui suit, cette différenciation est à nouveau marquée :

Ils ne sont point subtils ceux qui n'ont loué que la guerre manifestée. Certes elle opère un bienfaisant départ entre les énergies secrètes et celles qui sont marquées pour la dissolution. Mais surtout les combats inscrivent les résultats de la guerre virtuelle, cette souveraine présence en temps de paix de l'âme de la guerre (*I*, 67)

Ce que le premier verset met au clair est que la « guerre manifestée » est celle qui « fait éclater comme une virginité la grandeur d'un jeune peuple » et qui « tue les

⁴⁵⁹ Joseph Billiet, « Terre », dans *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914-1919*, op. cit., p. 42.

peuples moribonds » (*I*, 67). Le second verset, qui se rapporte davantage à notre propos, insiste quant à lui sur la nécessité de maintenir le courant animateur propre aux actions belliqueuses « en temps de paix ». Comme cela est écrit dans « Peur de la paix » :

Si toute chose est enfin à sa place, il n'est plus besoin de translation, le mouvement s'arrête, le drame finit.
Je ne vois pas la paix. (*I*, 80)

Les pacifistes, en se mobilisant pour une paix définitive, travailleraient au fond pour la mort de l'homme car l'« âme de l'homme si elle ne se roidit plus dans un défi, elle se cassera » (*I*, 82). Comme l'annonce non sans dédain le poète-soldat : « Voici venir le Nirwâna [sic] des occidentaux : l'Internationale » (*I*, 81). L'emploi du terme « Nirvana » dans ce vers est sans merci : le rapprochement entre cette philosophie spirituelle orientale et l'« Internationale » suggère qu'au fond, cette doctrine politique serait fondamentalement étrangère aux hommes « occidentaux ». Ce dont ces derniers ont besoin n'est pas d'un ordre politique favorisant la paix, mais au contraire d'un régime guerrier :

Ô guerre, tu es pour ces foules la divine inquiétude qui laboure le génie comme la première charrue mord une plaine fumée par de longs combats. (*I*, 81)

Il n'est rien comme une lutte pour éveiller la vie en « ces foules qui ont tant ahané au long des époques qui s'appesantissent et qui veulent dormir. » (*I*, 81) Plus radicalement, le poète-soldat s'interroge : « Contre la stupeur des peuples las, est-il autre chose que le canon ? » (*I*, 65)

Aux pacifistes, qui veulent stopper net l'ère de l'action que seul l'état de guerre permanent saurait perpétuer, le guerrier d'*Interrogation* adresse le fond de sa pensée : « Voici mon cri profond : j'ai peur de votre paix » (*I*, 80). Pour un

« cri », on doit convenir qu'il est fort bien modulé : en un alexandrin scindé à l'hémistiche. L'emploi du maître vers français sert ici à illustrer la gravité du propos. La « peur », certainement le plus grand tabou du discours social contemporain de la Grande Guerre, n'est pas avouée ici par un soldat effrayé, pris de panique sur le champ de bataille, mais ressentie par un combattant qui craint d'avoir à se retrouver dans la paix, loin de la vie, cette « étincelle » qui « jaillit de nous dans l'angoisse du combat, aussi dure, aussi raide que l'éclat décoché par l'obus qui se casse » (*I*, 91).

Dans les pages qui précèdent, nous avons vu jusqu'où le verset rochelien était capable d'aller dans le registre d'une célébration de la guerre considérée comme « généreuse ambition » (*I*, 64) vitaliste. Pour le poète-soldat d'*Interrogation*, la guerre est l'occasion inespérée de restaurer le corps et l'esprit « des peuples forts qui s'épuisent à atteindre l'absolu de la puissance » (*I*, 64). Ce fantasme de prééminence trouve en la « Vie » son maître mot. Se battre, c'est s'acharner à vivre :

Dans la lutte nous nous exaltâmes.
Enfin nous sommes égaux dans le triomphe sur la mort. (*I*, 65)

Sur les champs de bataille, les guerriers – Français et Allemands confondus – redonnent à la vie ses lettres de noblesse et étant les seuls êtres dignes d'elle, ils prennent en charge sa reproduction. Une telle idéologie alimente un projet esthétique (qui est par moments clairement revendiqué : la « Vision »), lequel prend la forme d'une énergique méditation poétique qui « transgresse les idées reçues et dans laquelle s'incarne farouchement une voix inouïe et inimitable qui

n'a de comptes à rendre à aucune autorité⁴⁶⁰. » Le chant du poète-soldat rochellien agit comme chambre d'écho à ce que nous avons nommé plus haut une « mystique de la guerre », une illumination toute intellectuelle qui renvoie moins à de la réalité (la « guerre manifestée », ce sont les postures honteuses et la mort) qu'à des fantasmes de puissance et de virilité qui sont le fruit d'un imaginaire débridé.

Le poète-soldat d'*Interrogation* est emporté par une mystique de la guerre qui lui fait voir en elle tout à la fois le commencement et l'aboutissement de la vie. En foulant le champ de bataille, le véritable homme-guerrier naît une seconde fois, réalise que c'est sous le feu que se manifeste l'existence la plus pure. Nous verrons que dans ce système de pensée, même la mort militaire est considérée comme le « secret de la vie » (I, 18). D'un bout à l'autre d'*Interrogation*, le monde en guerre dans lequel évolue le poète-soldat est considéré à l'aune de ce principe, selon lequel guerroyer, c'est engendrer : en se battant entre eux, les hommes entretiennent la flamme de la vie et la perpétuent. Ces représentations du conflit, où l'affrontement est considéré comme un élan vital, une source de vie, insufflent cette frénésie délirante particulière au chant de guerre rochellien.

Chez Drieu, la poétisation de la « vie » au cœur de la guerre est indissociable du motif de l'engendrement. Le poète-soldat rochellien fait fi des évidences biologiques et imagine des mâles en armes fécondants et fécondables, qui accouchent d'une future civilisation à leur image, vigoureuse et masculine. Les versets d'*Interrogation* exhibent une misogynie parfaitement assumée : le

⁴⁶⁰ Denis Ferraris, « La guerre en ses atours. Esthétique du charivari », *art. cit.*, p. 15.

locuteur est aussi féroce envers les femmes qu'il est entiché de virilité⁴⁶¹. Les femmes sont non seulement exclues du processus de régénération du monde, elles sont aussi disqualifiées dans le discours poétique : les rares fois où elles sont nommées, c'est toujours pour souligner leur faiblesse et, surtout, leur inutilité dans l'univers phallogocentrique de la guerre.

Si l'érotisme belliqueux de Drieu ne ménage pas sa place à la femme (le guerrier rochellien éprouve le besoin de fusionner avec son antagoniste, au contact duquel il mesure sa force et procrée), c'est tout le contraire dans celui que développe Apollinaire au même moment. Le monde en guerre est continuellement féminisé sous la plume de l'auteur de *Calligrammes* et il n'est pas exagéré d'affirmer que le souci principal du poète-soldat apollinarien est de concrétiser, autant que faire se peut, la présence féminine aux tranchées par le biais de son imagination. Dans un premier temps, le poète-soldat nouvellement mobilisé trouve des attraits à la guerre qu'il n'a toujours pas rencontrée : il souhaite la rejoindre, la retrouver, pouvoir contempler sa beauté. Il emprunte alors au langage de l'érotisme pour dire la guerre, pour l'imaginer. Mais à partir du moment où il se trouve au front, un retournement s'opère : désormais, ce n'est plus de la guerre dont le poète parle avec les mots de l'érotisme, mais de la femme, qu'il parvient à fantasmer au travers du spectacle de la guerre.

⁴⁶¹ L'ordre mâle auquel aspire le poète-soldat rochellien est célébré dans un discours homoérotique que Drieu continuera d'explorer dans ses écrits fascistes. Voir Michel Lacroix, *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2004, 388 p.

3. Apollinaire – « Les soldats de ma bouche te prendront d’assaut » : l’amour en guerre

A) L’amour est mort, vive la guerre

Composé d’une série de quatorze distiques d’alexandrins, le poème « À Nîmes », qui a déjà été partiellement analysé, présente divers aspects de la vie quotidienne au régiment :

J’attends que le printemps commande que s’en aille
Vers le nord glorieux l’intrépide bleusaille

Les 3 servants assis dodelinent leurs fronts
Où brillent leurs yeux clairs comme mes éperons

[...]

J’admire la gaieté de ce détachement
Qui va rejoindre au front notre beau régiment

Le territorial se mange une salade
À l’anchois en parlant de sa femme malade (C, 72)

Dans ces vers, rien ne vient compromettre la mise en poème de l’univers guerrier dans lequel se fond le poète-soldat admiratif d’une soldatesque tout à la fois « intrépide » et « gaie⁴⁶² ». Il en va ainsi dans toutes les autres strophes du poème,

⁴⁶² La critique Monique Jutrin considère que ces vers sont trop beaux pour être vrais et note au sujet du premier distique cité que « ces alexandrins riches en épithètes sonores allient le tragique au trivial : le " nord glorieux" ne désigne que l’horrible boucherie au nord de la France, et l’ "intrépide bleusaille" les jeunes conscrits qui vont se faire massacrer. » « *Calligrammes* : une poésie engagée ? », dans *Que Vlo-Ve ?*, série 1, n° 5, janvier 1975, p. 33. Ces commentaires appellent quelques remarques. Premièrement, nous ne voyons pas comment il est possible, à partir des mots qui sont utilisés dans cette strophe, de conclure que ces vers sont ironiques et qu’ils évoquent, sous le couvert d’imageries d’Épinal, l’« horrible boucherie » des combats qui font rage dans le nord de la France et le « massacre » des soldats qui y prennent part. Aucun signe n’autorise une telle lecture. Il semble plutôt que le poète-soldat qui prend la parole est véritablement enthousiasmé par l’aventure militaire qui l’attend. Ceci nous conduit à la seconde remarque. Celui qui dit « Je » dans ce distique fait lui-même partie de l’« intrépide bleusaille » qu’il évoque : il « attend », c’est-à-dire qu’il espère le moment où lui et ses camarades recevront l’ordre de prendre

où le chant s'accorde toujours harmonieusement avec la vie militaire et sa musique : « Un bel après-midi de garde à l'écurie / J'entends sonner les trompettes d'artillerie » (C, 72). La poétisation de la topique martiale est toutefois interrompue à deux reprises et ces apartés introduisent les mêmes sujets, lesquels posent effectivement problème dans l'univers guerrier : ce sont ceux de l'amour, de la femme et du désir. Ces interruptions thématiques sont toutes deux annoncées par l'emploi de la conjonction « Mais », qui introduit l'idée d'une entrave, d'une restriction. Cela se passe d'abord dans le troisième distique du poème :

L'Amour dit Reste ici Mais là-bas les obus
Épousent sans cesse et ardemment les buts (C, 72)

Ces deux alexandrins flirtent avec un scénario typique de la littérature chevaleresque : le soldat quittant sa belle pour les combats en lui promettant le mariage à son retour, l'union promise faisant foi d'un gage d'amour mais symbolisant aussi le désir de survie. Dans les vers cités plus haut, l'« Amour » avec un grand « A » ne paraît pas désigner une femme en particulier mais plutôt le motif de l'amour, le sentiment d'une inclination passionnelle. L'« Amour dit Reste ici » : l'ici en question renvoie moins à la caserne où se trouve toujours le poète, qui attend qu'on lui commande de partir, qu'à tout endroit qui soit à distance de ce « là-bas » de la guerre : « ici », c'est le monde civil, celui de l'« arrière » où les femmes demeurent pendant le conflit. Le poète sait que l'univers essentiellement masculin de l'armée le coupera de la société des femmes

la route du front (cela se passera au « printemps », saison des grandes offensives). On voit mal comment celui qui évoque le groupe de soldats auquel il appartient aurait souhaité annoncer, par le détour de l'ironie, son futur massacre. Aussi, la « bleusaille » n'est pas nécessairement constituée de « jeunes conscrits » : un « bleu » est un soldat fraîchement incorporé qui n'a pas d'expérience militaire et qui peut, comme c'était d'ailleurs le cas d'Apollinaire, ne plus être tout à fait jeune.

et, par le fait même, de l'« Amour ». Par contre, il y a un « Mais » – avec un grand « M » lui aussi – qui rappelle que la guerre n'est pas, elle non plus, sans attraits aux yeux du poète-artilleur. Les obus, dit-il, « [é]pousent sans cesse et ardemment les buts ». Les épousailles qui sont évoquées ici peuvent être interprétées de plusieurs manières. Dans ce contexte, le verbe « épouser » peut signifier que les projectiles font toujours mouche, qu'ils touchent « sans cesse » et « ardemment » (au sens de « violemment ») leurs « buts » : cette lecture, qui suggère que les artilleurs français sont d'excellents pointeurs, rappelle l'enthousiasme guerrier du poète-soldat dont il a été précédemment question. Mais la très forte charge érotique de cet alexandrin a pour conséquence que cette première interprétation exclusivement martiale, aussi signifiante soit-elle, n'est pas la plus convaincante. Il semble que ce sur quoi le verbe « épouser » permet surtout d'insister soit ceci : au front, les obus tirés « [é]pousent [...] leurs buts » en ce sens qu'ils les « pénètrent ». L'obus s'enfonçant dans la terre du champ de bataille rappelle le membre viril de l'homme pénétrant le sexe de la femme⁴⁶³. Cette image permet d'évoquer un ébat « ardent », où la violence de l'impact du projectile touchant « le but » est associée à la fougue d'une pénétration lors de l'activité sexuelle. Cet ébat a aussi lieu « sans cesse » : non seulement est-il impétueux mais il est en plus continu. Une telle constance rappelle qu'au front, les canons tirent sans discontinuer et que les obus sont innombrables à

⁴⁶³ Dans la littérature militaire de 14-18, il est très fréquent que la terre sur laquelle se battent les soldats et à laquelle ils retournent lorsqu'il tombent au champ d'honneur soit associée à des images de femmes : il s'agit du sol natal, de la terre maternelle. La tranchée sera aussi très souvent assimilée au sexe de la femme. Dans une pièce justement intitulée « La Tranchée », Apollinaire écrit : « Je suis la blanche tranchée au corps creux et blanc / Et j'habite toute la terre dévastée / Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon corps / Viens avec moi pénètre-moi pour que je sois heureuse de volupté sanglante ». *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 636.

« [é]pouser » le sol sur lequel ils tombent. Ce rapport d'homologie qui lie brutalité guerrière et ferveur sexuelle est d'autant plus significatif du fait que « là-bas », les obus sont tirés de manière à ce qu'ils « [é]pousent » l'ennemi. L'adversaire est donc implicitement associé, par substitution analogique, à la femme d'« ici ». Ces glissements sémantiques permettent de suggérer une vision de l'« Amour » compris comme un duel, comme une union belliqueuse et tourmentée.

En regard de la poétisation ambiguë des relations amoureuse et sexuelle dans cette strophe à la fois militaire et érotique, il est plus aisé de donner un visage à l'« Amour » qui prend la parole et qui « dit Reste ici ». Il n'est pas interdit de penser que cet « Amour » sert à personnifier – d'une manière paradoxalement très anonyme – l'aimée du poète. Cette femme dit à son amant : « Reste ici », et ce dernier de répondre en affirmant : « Mais là-bas les obus / Épousent ardemment et sans cesse les buts ». Le « Mais » initial indique que le poète-soldat n'entend pas obéir au commandement de l'« Amour » : très significativement, dans sa réponse, le verbe « épouser » ne se rapporte pas à l'« Amour » d'« ici » mais au conflit qui fait rage « là-bas ». Soldat, le poète choisit de s'unir à la guerre.

La conjonction « Mais » est à nouveau employée au début de la douzième strophe du poème et elle se rapporte à ce qui a été dit dans le distique qui la précède :

Je flatte de la main le petit canon gris
Gris comme l'eau de la Seine et je songe à Paris

Mais ce pâle blessé m'a dit à la cantine
Des obus dans la nuit la splendeur argentine (C, 73)

Dans les deux premiers vers, le vocabulaire militaire est à nouveau employé de manière à évoquer autre chose que de l'activité guerrière. Le poète-artilleur qui « flatte de la main le petit canon gris » ne cajole évidemment pas le tube d'une pièce d'artillerie : il se masturbe. Son « canon » est « petit » et « gris ». Un membre « gris » en est un qui est triste et flétri, qui n'est pas dressé et donc « petit ». C'est que le poète qui « songe à Paris », ou plus exactement à l'« Amour » qu'il y a laissé, est attristé par des pensées sombres : dans son songe, l'« eau de la Seine » coule « gris[e] ». Les souvenirs de la capitale sont tristes, comme son « petit canon ». Tandis que la grisaille du passé évoque d'amers amours qui ne sont pas à même d'exciter l'imagination du soldat se « flattant », le futur militaire promet quant à lui d'être beaucoup plus stimulant : un « pâle blessé » a décrit au poète la « splendeur argentine » des « obus » qui illuminent « la nuit ». Dès lors, l'éclat de la guerre paraît préférable au terne « songe » voluptueux renvoyant au passé. La guerre, aux yeux du poète qui ne l'a toujours pas vue, qui n'en a connaissance que par ouï-dire, ne manquerait pas de cette beauté qu'il n'est plus capable de s'imaginer lorsqu'il « songe » à ses anciens fantasmes en se caressant.

Est-ce à dire, pour le formuler crûment, que la guerre imaginaire telle que se la représente le locuteur lui paraîtrait plus « bandante » que sa vie d'antan ? Certes, la perspective d'assister à un événement aussi extraordinaire constitue une promesse d'inspiration pour le poète. Mais celui-ci précise néanmoins que c'est un « pâle blessé » qui lui a décrit le spectacle lumineux qui s'offrira bientôt à ses yeux : autrement dit, il n'est pas dupe du fait que la « splendeur argentine » des obus représente aussi une menace pour qui la contemple. Ce détail est important.

Bien qu'elles soient dangereuses, les beautés de la guerre attirent le poète-soldat qui préfère un avenir incertain à la grisaille de son passé. L'aventure militaire est donc empreinte de dépit, elle constitue une fuite en avant, un pis-aller. Le poète se console de l'amour par la guerre.

Dans les deux passages du poème « À Nîmes » examinés précédemment, la guerre se présente comme une sorte d'échappatoire permettant au poète-soldat de laisser derrière lui des amours déçus. C'est sur cette fonction de rechange, de substitution, que les deux conjonctions « Mais » permettent d'insister. Dans le troisième distique, le poète se dit qu'il sera meilleur soldat qu'amant et rappelle que son futur rôle d'artilleur ne sera pas moins érotique que celui de l'amoureux qu'il tenait jadis : il « tirera ses coups », saura viser juste et ses obus « épouse[ront] ardemment et sans cesse les buts ». Dans la douzième strophe, les « splendeurs » de la guerre, qui représentent une menace très concrète, apparaissent préférables à celles, détériorées, des souvenirs de la vie parisienne : l'éclat « argentin » des déflagrations alimente les fantasmes davantage que les « songes gris », qui rappellent des amours dont le potentiel érotique est désormais nul.

B) Une « Fête » au front

« À Nîmes » est le premier poème de *Calligrammes* où les topiques de l'amour et de la guerre sont abordées de front, où s'interpénètrent les terminologies érotique et militaire. Par la suite, comme l'écrit Anna Whiteside,

la guerre devient métaphore de l'amour, et l'amour de la guerre. Le lecteur, vite atteint par cette symbiose, lit « guerre » mais pense « amour », car il pratique une double lecture régie par les deux codes, codes dont l'interférence enrichissante effectuée un télescopage sémantique⁴⁶⁴.

La poétisation de cette « symbiose » donne lieu à divers scénarios qui sont mis au point grâce à différents procédés, tant thématiques que formels. Dans « À Nîmes », l'engagement militaire rime avec une démobilisation amoureuse. La guerre se présente comme une tentation séduisante pour le poète qui n'a toujours pas reçu son « baptême du feu » – mais nous avons vu que cette « attente » du départ vers « le nord glorieux » est néanmoins empreinte d'amertume. Une fois le poète-soldat arrivé au front, là où la « splendeur argentine » des explosions n'est plus une abstraction, l'« ambivalence bellico-érotique » du discours poétique n'est plus dynamisée de la même manière. Désormais, le chant

subordonne la guerre à l'Amour. Non seulement la guerre doit-elle s'incliner devant le *A* d'un amour qui assume des proportions mythiques, mais aussi elle sacrifie son premier rôle dominant de teneur de la métaphore pour devenir simple véhicule apte à décrire l'Amour, sujet maintenant dominant⁴⁶⁵.

Aux tranchées, le poète ne tarde pas à revisiter ses « songes », ceux-là même qui étaient gris dans « À Nîmes », et à les investir de charmes qui puissent lui permettre de tenir :

[...] je me console de la solitude et de toutes les horreurs
En imaginant ta beauté
Pour l'élever au-dessus de l'univers extasié (*C*, 125)

La guerre présente quantité d'« horreurs » mais elle renvoie aussi à un « univers extasié ». Cette dernière expression, comprise dans le sens positif d'un monde

⁴⁶⁴ Anna Whiteside, « Poèmes de guerre et d'amour, ou la double chevauchée d'Apollinaire », dans *The French Review*, vol. IV, n° 6, mai 1981, p. 804.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 806.

émerveillé, enchanté, peut paraître contradictoire par rapport à la mention de « toutes les horreurs » de la guerre dont il est question dans le premier vers. Mais si le champ de bataille est « extasié », c'est parce qu'entre-temps, celui-ci a été assimilé à la « beauté » d'une femme, d'une « déesse exquise » (C, 125) que le poète est parvenu à se représenter grâce à son imagination⁴⁶⁶. Il s'agit-là d'un des procédés poétiques fondamentaux de *Calligrammes*. Aux premières lignes, le poète se « console de la solitude » causée par la privation de l'autre sexe en resémantisant les objets et les décors que donne à voir le monde en guerre, celui-là même qui impose cette ségrégation sexuelle si durement ressentie. En « l'absence d'un support sensible, "réel" [de la femme], le poète use d'un substitut lui bien tangible, le spectacle de la guerre⁴⁶⁷. »

Le poète « élève » effectivement la beauté féminine « au-dessus de l'univers » en guerre dans lequel il a été jeté. Par exemple, on lit dans le poème « Fête », déjà cité :

Deux fusants
Rose éclatement
Comme deux seins que l'on dégrafe
Tendent leurs bouts insolemment (C, 101)

Les « deux fusants » qui explosent ici en plein ciel sont assimilés à un « rose éclatement », à l'apparition douce et spontanée de « deux seins que l'on dégrafe ».

La violence du spectacle guerrier n'est plus liée à la fougue d'une relation

⁴⁶⁶ La suppression de la ponctuation permet d'ailleurs de lire le troisième vers d'une autre manière : l'adjectif « extasié » peut aussi se rapporter au sujet d'énonciation, transporté hors de lui-même par cette opération qui lui permet de transmuter le réel de guerre en une vision fantasmagorique de femme. Dans ce contexte guerrier, il n'est pas non plus interdit d'envisager que le sens pathologique du terme « extasié », qui renvoie à des états d'immobilité, d'inaccessibilité sensorielle, d'expression de joie sublime provoqués par un déséquilibre nerveux, doive aussi être pris en considération. Ce soldat « extasié », commotionné par la guerre, serait dans cet état de choc traumatique que les anglais nommaient « shell shock ».

⁴⁶⁷ Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 134.

sexuelle farouche, comme c'était le cas dans « À Nîmes ». Ici, la comparaison fonctionne sur la base d'oppositions constantes. Lors de la déflagration des obus, les éclats fusent vers les soldats impuissants, figés dans des postures de sujétion. Cette domination de la guerre sur le soldat est transfigurée en une scène érotique dans laquelle l'amant agit en dénudant une femme s'offrant à lui. Les seins jaillissent hors du corsage et « tendent leurs bouts » au poète non plus dominé mais conquérant. Toutefois, depuis la zone des armées où il se trouve, ces fusants/seins « tendent leurs bouts insolemment ». L'adverbe rappelle qu'au front, le rêve ne résiste pas longtemps à la pression de la réalité : la « rose » peau de cette poitrine convoitée redevient vite l'éclat rougeoyant de l'explosif meurtrier. Aussi le poète admet-il que cette érotisation de la guerre, aussi « consolante » soit-elle, n'est qu'un leurre, un appât qu'il se tend à lui-même :

Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage (C, 101)

Selon l'expression courante, un « feu d'artifice » désigne un ensemble de pièces pyrotechniques que l'on fait brûler par divertissement pour souligner un événement heureux, une « Fête », comme l'indique bien le titre du poème. Mais ce « feu d'artifice », fait d'« acier », confère un nouveau sens à la fête... Lorsque le poète écrit que l'« éclairage » de la guerre qui illumine et embrase le monde est « charmant », il faut prendre en compte la double signification de cet adjectif. Il est séduisant, voire ravissant, mais est-ce que cet enchantement ne serait pas justement provoqué par un « charme », un pouvoir qui ensorcelle, qui exerce une action magique sur le poète-soldat ? C'est du moins ce que laisse croire le vers

suivant : « Artifice d'artificier ». Selon la terminologie militaire, un « artificier » désigne le soldat employé à la confection des travaux pyrotechniques. Le poète-artilleur est bien placé pour se présenter comme un « artificier », mais la présence du terme « Artifice », placé en retrait par rapport aux autres vers, renvoie moins à une composition pyrotechnique qu'à un subterfuge. L'« artificier » désigne avant tout métaphoriquement le poète, qui éblouit – et s'éblouit – par des images où les engins de guerre s'allient au corps de la femme. Son « [a]rtifice » consiste précisément à savoir trouver le charme, le beau au cœur de l'explosion meurtrière. Voilà ce qu'est l'art de « [m]êler quelque grâce au courage ». Dans ce vers polysémique, le locuteur présente les deux qualités fondamentales du poète-soldat : le versificateur sait reconnaître et exprimer la « grâce » en toutes circonstances; le guerrier est brave et tient dignement son rang. Chez le poète-soldat, ces deux qualités se « mêlent », c'est-à-dire qu'il y a du « courage » dans l'action de poétiser la guerre et de lui trouver des charmes féminins, et qu'il y a une « grâce » dans cette posture du soldat valeureux, sachant braver le « feu d'artifice d'acier ». Soulignons enfin que l'emploi du mot « grâce » permet de signifier la beauté, le « charme », mais aussi la beauté telle qu'elle est incarnée par la femme. Les Grâces, divinités de la beauté qui appartenaient, avec les Muses, à la suite d'Apollon, ne sont plus qu'une ici. La « grâce » apollinarienne, avec son petit « g », n'est plus divine, mais elle garde ses proportions mythiques : elle est *la* femme que le poète parvient à « mêler [...] au courage », à insérer dans le monde en guerre duquel elle est exclue.

Dans les pages qui suivent, nous voudrions présenter deux autres exemples de mise en poème de l'amour en guerre. Le premier texte retenu, « L'adieu du cavalier », permettra de montrer comment Apollinaire reprend à son compte le leitmotiv du guerrier « nouant son sort d'amoureux à son destin de combattant⁴⁶⁸ ». Comme le titre de ce poème permet de le deviner, cette destinée ne sera pas heureuse. Mais l'Apollinaire de *Calligrammes*, tout comme celui des *Poèmes à Lou*, « s'efforce de faire varier à l'infini les liens qu'il tisse entre l'amour et la guerre⁴⁶⁹ ». Aussi, dans la pièce « Simultanéités », nous verrons comment les réalités du front sont transfigurées par le poète en autant de signes lui permettant de garder espoir en d'éventuelles et heureuses retrouvailles avec l'amour.

C) « L'adieu du cavalier »

Comme nous l'avons précédemment souligné, il est désormais un lieu commun de la critique apollinarienne que d'insister sur le fait que les deux premiers vers de ce poème – « Ah Dieu ! que la guerre est jolie / Avec ses chants ses longs loisirs » (C, 117) – ont été mal lus et interprétés par quantité de poètes et de critiques pourtant considérés comme des lecteurs avertis. En effet, une part importante des commentaires que ces vers ont suscités a été consacrée à la question de la mise en poème enjouée et sereine de la guerre dans « L'adieu du

⁴⁶⁸ Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005, p. 78. La citation de Laurence Campa à laquelle renvoie cette note a trait aux *Poèmes à Lou*. Mais nous sommes d'avis que de larges pans de son analyse de la « dialectique de l'amour et de la guerre » dans les textes poétiques qu'Apollinaire adressait à son amante Lou – la comtesse Louise de Coligny-Châtillon (1881-1963) – peuvent aussi servir à une lecture des poèmes d'amour en guerre contenus dans *Calligrammes*, poèmes qui ont été nombreux à être écrits en même temps que ceux à Lou.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

cavalier » en particulier et dans *Calligrammes* en général. Or, nous sommes d'accord pour dire, à la suite d'Henri Meschonnic, que le poème qui nous intéresse est loin de donner à lire une « guerre en dentelle » :

Il serait étrange que dans cette suite où domine la double entente, l'ironie, la dérision, seuls ces deux vers diraient bêtement ce qu'ils ont l'air de dire [...]. Il y a quand même lieu [...] de rappeler ces vers à leur ensemble, dont on les a bêtement tirés, pour les remettre, par respect pour l'écoute multiple qu'ils imposent, dans une valeur qu'au sens propre du mot il faut appeler ésotérique : une lecture du dedans. Car cette suite ne cesse de montrer qu'elle parle un double langage⁴⁷⁰.

En citant hors de leur contexte ces deux vers qui n'annoncent pas explicitement la topique amoureuse qui s'impose dans le reste du poème, on court effectivement le risque de perdre de vue les sens du texte qu'ils introduisent.

Voici comment se présente le premier quatrain de l'« Adieu du cavalier » :

Ah Dieu ! que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs
Cette bague je l'aie polie
Le vent se mêle à vos soupirs (C, 117)

L'exclamation « Ah Dieu ! » par laquelle s'ouvre le poème constitue un rappel homophonique de l'« adieu » du titre du poème – terme qui, nous le verrons, sera par la suite repris en tête de la deuxième strophe. D'entrée de jeu, ce procédé homonymique invite à considérer que la formule exclamative « Ah Dieu ! » peut signifier l'expression d'une consternation face à de l'irréparable. Dans le premier vers, la « guerre » est dite « jolie » : l'adjectif choisi, qui renvoie habituellement à quelque chose de mignon, d'élégant, d'agréable à voir, contraste par rapport à la gravité du sujet dont il sert à préciser la nature. Dans le discours

⁴⁷⁰ Henri Meschonnic cité dans Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 223.

poétique de 1914-1918, la « guerre » a maintes fois été considérée noble, nécessaire, admirable, grande, voire belle – au sens où elle donne lieu à de « belles actions » qui soulignent l'héroïsme des combattants –, mais d'insister sur sa « joliesse », d'aussi légère manière, a quelque chose de provocant. Cela revient à rabaisser le sublime de la pompe militaire au rang du coquet, à déviriliser la geste guerrière. À cela s'ajoute que le mot « joli » est employé dans quantité d'expressions où son sens premier – aimable, charmant – est renversé. Par exemple, dire : « c'est du joli » pour désigner quelque chose ou une situation qui a mal tourné.

Le deuxième vers, qui débute par la préposition « Avec », se rapporte directement au premier. D'innombrables commentateurs l'ont lu comme l'expression d'une vision idyllique de la « jolie guerre » présentée plus haut. Autrement dit, Apollinaire ferait comme tous ces « bourreurs de crâne » patriotes et comparerait l'horrible guerre des tranchées à une campagne reposante, de laquelle toutes les horreurs auraient été expurgées : au front, tout se passe à merveille, les soldats chantent et se reposent⁴⁷¹. Mais ces vers, s'ils prêtent le

⁴⁷¹ C'est l'opinion d'Antoine Fongaro qui écrit : « J'ose espérer que tout le monde sera d'accord pour estimer que les vers 2, 3 et 4, avec les *chants*, les *longs loisirs*, la *bague* et les *soupirs*, donnent de la guerre un tableau idyllico-mélancolique qui jure avec le tragique angoissant du massacre et des souffrances des soldats en première ligne. C'est la guerre sinon en dentelles, du moins en madrigal. » « Apollinaire, la poésie et la guerre », dans *Que Vlo-Ve ?*, série 3, n° 1, janvier-mars 1991, p. 18. Le critique n'a visiblement pas remarqué qu'en poétisant les « chants » et les « longs loisirs », Apollinaire dialogue avec la rumeur sociale des années de guerre et qu'il reprend à son compte deux motifs qui ont joué un rôle important dans le discours propagandiste de 1914-1918. Le premier permet de souligner que le moral des troupes est bon : dans la presse, on rappelle souvent que les poilus marchent en fredonnant des airs patriotiques, que cette musique saine les ravigote, permet d'entretenir la haine de l'ennemi et donne de l'allant sur les champs de bataille. Le second est mis de l'avant pour rappeler que le soldat français est bien traité par l'Armée, mais surtout pour insister sur la supériorité militaire française : l'ennemi est aisément maîtrisé, laissant au poilu du temps pour ses loisirs dans les tranchées où il fait bon vivre en toute sécurité, entouré de camarades bienveillants. Ce sont ces propos qui présentent une « guerre en

flanc à une telle lecture, peuvent être lus d'une toute autre manière. La préposition « Avec » peut aussi servir à marquer les moyens, les manières permettant de rendre la « guerre [...] jolie ». Elle serait « jolie / Avec ses chants ses longs loisirs » : autrement dit, grâce à eux. Les « chants », qui peuvent aussi bien désigner de la poésie sérieuse que de la chanson populaire, donnent forme et rythme – et donc joliesse – à la guerre. Ces « chants » qu'évoque le poète-soldat peuvent aussi bien renvoyer à ceux des innombrables chantres ayant pris la plume pour versifier la guerre qu'aux siens propres – le poème reste flou sur ce point. Outre les chants, les « longs loisirs » constituent autant d'occasions permettant d'enjoliver la guerre. La suite du poème donne plus de précisions à ce sujet.

« Cette bague je l'aie polie ». Ce vers évoque une pratique courante parmi les soldats de 14-18 : la fabrication de bagues à partir du métal récupéré des douilles d'obus. Pendant leur temps libre, des combattants s'échappent symboliquement de la zone des armées en transformant le métal qui les menace à longueur de journée en « bagues » destinées à être envoyées aux aimées, aux femmes restées à l'arrière. Voilà en effet une manière d'« enjoliver » la guerre, de se l'approprier pour la transfigurer. C'est dans le cadre de ce vers, où la sémantique amoureuse fait son entrée dans le poème, qu'est introduit le sujet d'énonciation. En écrivant « Cette bague je l'aie polie », le poète-soldat précise bien que durant ses périodes de « longs loisirs », il n'a eu de cesse de revenir sur son ouvrage, de le lustrer, de lui accorder toute son attention – la rime « jolie / polie » donne d'ailleurs à lire que c'est moins la « guerre » que cette

dentelles » et nous verrons que le poème « L'adieu du cavalier » ne les reconduit pas tels quels, mais qu'il les retravaille, les resémantise.

« bague », témoignage d'amour et de fidélité patiemment ciselé, qui présente des attraits. Des soins particuliers ont été apportés à la finition de cette bague et il semble que l'amant a voulu réaliser un bijou qui soit parfait, à l'image d'un amour idéal qu'il sert à symboliser. Mais au vers suivant, les choses se compliquent : « Le vent se mêle à vos soupirs ». Cet octosyllabe peut être lu de deux manières, selon le sens qui est accordé au mot « vent ». Il peut être considéré comme l'auxiliaire du poète, en tant que médium lui communiquant les états d'âme de l'aimée éloignée par la guerre. Ce souffle charrie des « soupirs », des plaintes mélancoliques et douloureuses qui laissent présager le pire. Le « vent » peut aussi être interprété comme un symbole de vide, d'absence. De ce point de vue, plus tragique encore que le premier, le poète-amant esseulé au front soulignerait qu'aux « soupirs » de celle qu'il aime se « mêle » sa propre solitude.

D'une manière ou d'une autre, cette passion bat de l'aile et la suite du poème l'achève définitivement :

Adieu ! voici le boute-selle
Il disparut dans un tournant
Et mourut là-bas tandis qu'elle
Riait au destin surprenant (C, 117)

Dans ces vers, le régime d'énonciation poétique change complètement par rapport à celui de la première strophe. Le locuteur ne prend plus la parole à la première personne, mais choisit plutôt d'opérer un dédoublement : il se désigne désormais par le biais d'un « il » dépersonnalisant. Car le « boute-selle » qui « sonne la trompette ordonnant aux cavaliers de bouter (placer) la selle sur le cheval⁴⁷² » n'est pas celui qui est désigné par le pronom « Il ». Celui qui « disparut dans un

⁴⁷² Voir le « Glossaire » mis au point par Claude Debon à la fin de son ouvrage *Calligrammes de Guillaume Apollinaire, op. cit.*

tournant » est le poète-soldat qui disait « je » plus tôt et qui a obéi au signal de départ donné par le « boute-selle ». Mais il s'agit bien entendu d'une fiction. Cette « façon de se voir comme un autre, cette objectivation à travers le regard supposé d'autrui⁴⁷³ » crée un effet de mise à distance qui permet au poète, jouant soudainement le rôle du narrateur omniscient de sa propre histoire, d'imaginer sa fin, de composer un dénouement à sa vie. L'« Adieu » exclamatif par lequel débute la strophe n'est donc pas « sérieux » : il sert d'embrayeur à une affabulation.

Au front, l'amour a la vie dure : il est miné par la solitude et par les inquiétantes pensées du poète qui s' imagine les « soupirs » de son amante. Privé d'espoir, entrevoyant son avenir de très sombre manière, le guerrier se représente l'aboutissement de sa vie comme un inévitable échec, un anéantissement imminent : il « mourut là-bas tandis qu'elle / Riait au destin surprenant ». Les tourments amoureux sont exacerbés en un scénario catastrophe dans lequel le poète-soldat imagine que sa mort au champ d'honneur suscitera le rire de celle qu'il aime. Celle-ci considérera la disparition inopinée – ou inespérée ? – de son amant comme l'aboutissement amusant d'un « destin surprenant ». Ici, le revers amoureux est indissociable de l'infortune militaire : la cruauté d'« elle » est synonyme de la mort d'« il ». Cette polysémie lyrico-guerrière empêche de déterminer la nature exacte de ce trépas : le poète-soldat tombé à l'ennemi meurt simultanément d'amour et de guerre.

⁴⁷³ Jean Starobinsky, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 115.

D) « Simultanités »

Dans le poème « Océan de terre », le front est comparé à un « océan qui ne repose jamais » sur lequel déferlent des « vagues crayeuses » (C, 134). Aux premières lignes, où la terre est sans cesse labourée et retournée sur elle-même par les obus, où des tranchées sont continuellement creusées de part et d'autre du *no man's land*, la terre est en mouvement comme l'eau d'un océan. Ici, la métaphore maritime est générée par la guerre telle qu'elle s'offre à la vue du poète. Dans la première strophe de « Simultanités », la figure océanique refait surface mais puisqu'il fait nuit, l'ouïe prend le relais de la vision :

Les canons tonnent dans la nuit
On dirait des vagues tempête
Des cœurs où pointe un grand ennui
Ennui qui toujours se répète (C, 153)

En pleine noirceur, les tirs des pièces d'artillerie émettent un bruit continu qui évoque aux oreilles du poète celui que font les « vagues » dans la mer. La sonorité des salves est associée au son d'une mer agitée, d'une « tempête ». Mais la tourmente de la guerre est aussitôt assimilée à celle des hommes qui la font. C'est la « tempête / Des cœurs où pointe un grand ennui ». Cette image permet de signifier plusieurs choses en même temps. Elle dit la violente perturbation des « cœurs » qui débattent en raison de la furie des canons qui mettent la vie des soldats en péril. Elle rappelle aussi la colère des combattants chez lesquels « pointe un grand ennui » et qui, pour cette raison, « tempêtent », manifestent leur ras-le-bol d'une guerre interminable. Enfin, le terme « cœurs » renvoie aussi au siège des passions et donne à lire qu'au front, les soldats emportés par la guerre – comme les marins le sont par la mer – se retrouvent loin de leurs amours et qu'un

« grand ennui » s'emparerait d'eux. « Ennui qui toujours se répète », précise le poète, qui non seulement réécrit le mot « Ennui », mais qui l'affuble aussi d'un « E » dont la majuscule permet de souligner toute la « grandeur ».

Les trois strophes suivantes présentent un soldat anonyme, toujours désigné par le biais du pronom « Il ». Ce sujet est singulier en ce que le fracas de la « tempête », dans laquelle il est jeté comme tous les autres soldats évoqués plus haut, ne lui parvient pas de la même manière. Au contact de la guerre, son « cœur » ne débat pas et en lui ne « pointe [nul] grand ennui ». Ce soldat paraît plutôt emporté par une calme euphorie :

Il regarde venir là-bas
Les prisonniers L'heure est si douce
Dans ce grand bruit ouaté très bas
Très bas qui grandit sans secousse

Il tient son casque dans ses mains
Pour saluer la souvenance
Des lys des roses des jasmins
Éclos dans les jardins de France

Et sous la cagoule masqué
Il pense à des cheveux si sombres
Mais qui donc l'attend sur le quai
O vaste mer aux mauves ombres (C, 153)

Dans la première strophe, la vue des « prisonniers » évoque le bon déroulement des opérations militaires : les soldats aux côtés desquels « Il » se bat reviennent victorieux, accompagnés d'ennemis mis hors de combat. À cette vision rassurante se superpose ensuite la description d'un moment, d'une « heure [...] si douce » vécue au centre de la guerre, mais en toute sérénité. Les canons ne « tonnent » pas aux oreilles de ce combattant : ils émettent un « grand bruit ouaté » doux et étouffé. Ils n'assourdissent pas davantage puisque ce bruit « très

bas / Très bas [...] grandit sans secousse. » La répétition de la formule « très bas », aux troisième et quatrième vers, se veut un rappel de celle du mot « ennui », qui a lieu au même endroit dans la strophe précédente. Cette relance signale que contrairement à ce qui se passe pour ses camarades, le soldat désigné par le pronom « Il » n'est pas « ennuyé » par la canonnade. Tout se passe comme si ce curieux combattant en poste aux premières lignes entendait et voyait la guerre de loin, sans être dérangé par sa « secousse ». Il est là mais absent, comme s'il était emporté par un rêve le transportant dans un ailleurs.

Le motif du songe est au cœur de la deuxième strophe. Là, une scène de bombardement est transfigurée en un spectacle botanique. Au front, on dit des soldats qui se prosternent et baissent la tête à l'approche des obus qu'ils « saluent » les projectiles. Notre fantassin « tient son casque dans ses mains » mais ce geste de protection est métamorphosé en un signe de civilité effectué pour « saluer la souvenance », pour accueillir des souvenirs qui reviennent en mémoire. Les troisième et quatrième vers de ce quatrain donnent des indications sur la nature de ces réminiscences. Les explosions des obus qui tombent sur le champ de bataille sont converties en éclosions de fleurs « dans les jardins de France⁴⁷⁴ ». Ces « lys », symbole de pureté, ces « roses », fleurs d'amour, et ces « jasmins » parfumés évoquent le songe amoureux, la pensée d'une femme désirée. La terrible pluie d'obus qui s'abat autour du soldat devient une voluptueuse volée de souvenirs qui sort le rêveur de la guerre, qui le ramène à un passé heureux.

⁴⁷⁴ On retrouve une image similaire dans le poème « Les grenadines repentantes », où Apollinaire joue avec le terme « grenade », qui peut à la fois désigner une arme de combat et un fruit exotique. Il écrit : « Et que la grenade est touchante / Dans nos effroyables jardins » (C, 115)

Après cette scène de bombardement, la troisième strophe évoque une attaque aux gaz. Le visage du soldat se retrouve « sous la cagoule masqué » : protégé, mais aussi dissimulé par son masque, le soldat peut laisser libre cours à ses songes sans qu'on s'aperçoive qu'au milieu du nuage toxique, « Il pense à des cheveux si sombres ». L'adjectif « sombre » connote le lugubre, le sinistre, et l'on s'attendrait à ce que ce qualificatif soit utilisé pour désigner la nappe de gaz mortelle qui enveloppe les soldats. Or, il évoque ici, très positivement, l'opacité de la chevelure de cette femme à laquelle pense le soldat. Les deux derniers vers de cette séquence de trois strophes, où est présenté un amant ravi par la « souvenance » d'une aimée qui lui permet de couler une « heure si douce » dans le tumulte de la guerre, insistent *in fine* sur d'éventuelles retrouvailles : « Mais qui donc l'attend sur le quai / O vaste mer aux mauves ombres ». Dans ce passage, le sujet de l'énonciation poétique (celui qui rapporte tout ce dont il a été question jusqu'ici : le bruit des « canons » et le « grand ennui » des combattants dans le premier quatrain, puis les songes amoureux du soldat désigné par le pronom « Il ») renoue avec la figure maritime du début du poème. Il dit s'interroger au sujet de l'identité de cette personne qui « attend sur le quai » le retour du soldat amoureux car les « mauves ombres », qui courent à la surface de la « vaste mer », l'empêcheraient de bien voir. Mais si on file la métaphore front/océan, ces « mauves ombres » renvoient bien sûr aux nuages de gaz qui embrouillent le champ de bataille, étant lui-même cette « vaste mer ». De ce point de vue, le « quai » ne désigne pas vraiment un ouvrage d'accostage, mais la plateforme qui longe la voie dans une gare, ce lieu où s'abolit la frontière entre les mondes combattant et civil. Tout ce travail allégorique, avec les jeux de signifiants qu'il

provoque, donne l'impression que la question que se pose le locuteur n'en est pas vraiment une, que le sujet de l'énonciation poétique sait très bien « qui [...] attend sur le quai » le sujet de son énoncé, « Il ». Les strophes qui suivent lèvent ce doute et disent bien que « Il », c'est « Je » :

Belles noix du vivant noyer
La grand folie en vain vous gaule
Brunette écoute gazouiller
La mésange sur ton épaule

Notre amour est une lueur
Qu'un projecteur du cœur dirige
Vers l'ardeur égale du cœur
Qui sur le haut Phare s'érige (C, 153-154)

Dans ces vers, il s'opère un transfert d'énonciation qui rappelle celui dont il a été question dans le poème « L'adieu du cavalier » : là, le « je » initial s'effaçait derrière le « il » impersonnel de la troisième personne; ici, c'est le scénario inverse : le « Il » disparaît et cède sa place au « Je » (à cette différence près que le pronom « Je » n'est pas employé dans « Simultanités » : ce sont les adjectifs possessif « notre », puis « mes » et « tes » (C, 154) qui permettent de désigner le sujet d'énonciation s'exprimant en son nom propre, sans médiation aucune). Daniel Delbreil a bien montré que dans *Alcools*, « Apollinaire joue avec son "je", au plan de l'énonciation comme au plan de l'énoncé [et que] ses poèmes ne sont pas, linguistiquement parlant, aussi autocentrés qu'on pourrait le croire⁴⁷⁵. » Il remarque dans ce recueil que lorsqu'un « travail de dissimulation » du Je est effectué, c'est le plus souvent

en retardant [...] l'apparition du héros-narrateur dans un poème qui s'ouvre sur un mode relativement impersonnel. [...] C'est un portrait ou un paysage qui est d'abord donné, et l'intervention

⁴⁷⁵ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Fasano/Paris, Schena/Didier, 1999, p. 75.

personnalisée du narrateur se fait en un second temps pour marquer la valeur morale, affective, symbolique de la description⁴⁷⁶.

Le procédé narratif que le critique décrit ici est celui-là même dont use Apollinaire dans « Simultanités ». Ce passage du « Il » au « Je » (sous-entendu) « marque clairement la distance que prend le poète avec un lyrisme traditionnel⁴⁷⁷ ». Mais ce qu'il est surtout intéressant de souligner est que ce transfert énonciatif ne perturbe en rien le régime allégorique du poème. Ce n'était pas seulement parce qu'il prenait la parole sous le couvert du pronom « Il » (désignant un soi-disant autre) que le poète s'autorisait des glissements sémantiques, où le réel de guerre se voyait continuellement transfiguré en images propres à évoquer des songes d'amour. Après avoir mis un terme à cet effet de dépersonnalisation, le poète continue dans cette voie. Nous verrons maintenant comment il s'y prend.

Dans la première des deux strophes citées plus haut, les « Belles noix du vivant noyer » désignent les beaux souvenirs qui prennent forme dans la tête du poète-soldat, ce « vivant noyé » plongé dans la « tempête » de la guerre mais qui réchappe au naufrage. La « grand folie », c'est la Grande Guerre qui, malgré son insanité et les coups répétés de ses déflagrations (« gauler » signifie battre un arbre à l'aide d'une gaule pour en faire tomber les noix ou les fruits), ne parvient pas à déloger les pensées qui renvoient à la « Brunette » à qui le poète-soldat s'adresse. Non seulement ces images remémorées sont-elles plus fortes que celles que donnent à voir la guerre, mais ce sont justement ces dernières qui permettent

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 76. Delbreil définit le « lyrisme traditionnel » comme un « chant direct du moi sur le moi ("je" sujet de l'énonciation et "je" comme objet central du discours) ». *Idem.*

aux premières de prendre forme et de s'imposer. La « mésange » qui « gazouill[e] / [...] sur [l']épaule » de cette femme, c'est le poète-oiseau se nourrissant à même les « Belles noix » qui métaphorisent ses souvenirs et qui dédie son chant à l'aimée.

Leur amour à tous deux « est une lueur », une aube dans la « nuit » en guerre. Cette lumière est aussitôt assimilée à celle que permet d'émettre dans la noirceur du front le « projecteur », cet appareil qu'on emploie pour éclairer le ciel et prévenir d'éventuelles attaques aériennes – ou pour assister le tir des pièces contre avions. Mais comme c'était le cas dans la strophe liminaire du poème, où la « tempête » de la guerre devient vite celle qui rugit dans les « cœurs » des combattants, le « projecteur » en question métaphorise le « cœur » du poète. La « lueur » d'amour que projette ce cœur est dirigée « Vers l'ardeur égale du cœur / Qui sur le haut Phare s'érige ». Le rayon lumineux qui part du poète est dirigé vers le « cœur » du « Phare », qu'on suppose être sa lanterne. L'« ardeur » du faisceau de ce second cœur « égale » celle du premier. La lumière du phare constitue un prolongement de celle émise par le poète, de telle sorte que la « Brunette », aussi loin soit-elle, puisse apercevoir la « lueur » de cet amour qui continue de scintiller malgré la séparation. L'érotisme, absent de ce poème jusqu'ici, est explicite dans ces vers. L'« ardeur » qui « s'érige » de même que le « haut Phare » renvoient à des images dont il est inutile de préciser la nature ici : elles témoignent de la « hauteur » du désir qu'éprouve le poète, qui aime corps et âme.

Dans plusieurs poèmes de guerre d'Apollinaire, « la violence des armes vient alimenter l'expression de la passion amoureuse. La fureur de l'amour

fusionne avec la folie de la guerre⁴⁷⁸ ». Il semble que dans la pièce qui nous intéresse, le poète ait pris le parti de transfigurer la violence de cette nuit de guerre en douces évocations sensuelles (ce sont les « cheveux si sombres » qui alimentent l’imaginaire féminin); il s’agit pour celui qui songe au cœur du tumulte de faire intervenir la femme et l’amour « sans secousse » – et ici, il faut apprécier l’ambivalence du terme « secousse », qui signifie l’ébranlement mais aussi, dans un registre plus populaire, l’orgasme. Le poète passe au travers de la « grand folie » de la guerre comme il pourrait vivre une « heure si douce » en compagnie de son amante s’il était près d’elle. Cette atmosphère « ouatée » s’accorde mal avec la « fureur de l’amour ».

Le motif du « phare » est de retour au début de la dernière strophe de « Simultanités », qui s’ouvre sur le vers suivant : « O phare-fleur mes souvenirs » (C, 154). Dans l’expression « phare-fleur », le mot « fleur », tout comme le terme « phare » auquel il est rattaché, est compris dans son acception érotique : il désigne le sexe féminin. Les pensées relatives aux relations sexuelles interrompues par la guerre s’imposent encore ici, mais ces « souvenirs » érotiques sont aussitôt écartés, comme si leur évocation risquait de renvoyer le poète à des désirs charnels depuis trop longtemps frustrés. Les vers qui suivent font retour sur le motif déjà convoqué de la chevelure et sur celui des « yeux », deux prudes attributs classiques de la femme dans le discours amoureux :

Les cheveux noirs de Madeleine

⁴⁷⁸ Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 86. Sur l’érotisme belliqueux dans *Calligrammes*, voir tout particulièrement l’article déjà cité d’Anna Whiteside, « Poèmes de guerre et d’amour, ou la double chevauchée d’Apollinaire », et l’article suivant d’Antoine Fongaro : « De l’obscène à l’érotique voilé dans *Calligrammes* », dans *Culture et sexualité dans la poésie d’Apollinaire*, Paris, Champion, 2008, p. 385-401.

Les atroces lueurs des tirs
Ajoutent leur clarté soudaine
À tes beaux yeux ô Madeleine (C, 154)

Ce qui l'est moins, classique, est que la beauté féminine se révèle au poète grâce aux « atroces lueurs des tirs » qui illuminent la nuit. Il y a une volonté dans ce passage d'opposer l'« atroce » au « beau », de distinguer l'horreur de la guerre des attraits de « Madeleine », ou de confondre, de superposer, de rendre « simultanés » le désir amoureux et l'expérience guerrière. Mais ce contraste est paradoxal : c'est la sublimation de l'« atroce lueur » en une « clarté soudaine » (qui renvoie à la belle « lueur » de l'amour dont il a été question dans la strophe précédente) qui fait resplendir la beauté de tous ses feux. Les « tirs » font non seulement briller les « beaux yeux », ils leur « ajoutent » aussi de la splendeur. D'un bout à l'autre de « Simultanités », ce sont les manifestations concrètes et brutales de la guerre qui permettent d'évoquer le souvenir de l'aimée, qui renforcent l'illusion de sa présence, qui donnent de la réalité à son corps désiré et qui l'embellissent.

Cette guerre dans laquelle est jeté le poète-soldat n'est pas « éludée » comme le croyait André Breton, qui écrivait que dans *Calligrammes*

les pires réalités de l'époque [...], les plus légitimes inquiétudes [étaient] détournées au bénéfice d'une activité de jeu [...] tandis que l'esprit s'obstine on ne peut plus déraisonnablement à vouloir trouver son bien dans le « décor » de la guerre⁴⁷⁹.

Chez Apollinaire, c'est parce que le geste poétique s'empare de la guerre en tenant compte de ses « pires réalités » qu'il parvient, à partir de cette matière, à

⁴⁷⁹ André Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 33.

mener le discours ailleurs. Les poésies rassemblées dans *Calligrammes* disent toujours l'événement militaire en dehors du littéral et les détours continuels qu'elles effectuent du côté de l'amour et de l'érotisme servent précisément à penser la guerre en dehors de sa seule circonstance. Les poèmes considérés dans les pages qui précèdent, « À Nîmes », « Fête », « L'adieu du cavalier » et « Simultanités », trouvent effectivement leur sens dans le « décor de la guerre » : ils le poétisent de telle sorte que les sens des mots qui servent à dire ce paysage supplicé et ahurissant soient réversibles et puissent signifier, de manière concomitante, l'amour et la guerre, la détresse passionnelle et la mort militaire. Il s'agit-là d'un « jeu » poétique, qui, contrairement à ce qu'en pensait Breton, nous paraît tout à fait « raisonnable » : chercher à transcender la succession, le récit, le témoignage pour aboutir à l'écriture de poésies où les sens se bousculent, où les jeux de signifiants permettent plusieurs lectures, simultanément.

On a souvent dit que cette métamorphose du champ de bataille en un univers de signes renvoyant à l'amour, au désir, au corps de la femme, constituait une manière de banaliser l'horreur de la guerre, de l'évacuer du discours poétique. Or, on peut très bien considérer, comme le fait Frédéric Rousseau, que ces motifs obsessionnels témoignent à leur façon d'une pénible réalité de la vie militaire :

certains poèmes du soldat Apollinaire [...] expriment sa propre frustration sexuelle, et plus largement celle ressentie par de très nombreux hommes combattants. [...] ses vers expriment tout l'amour porté à cet autre, au corps féminin dont il est privé par la guerre [...]. La liberté que s'octroie le poète est certes exceptionnelle, et de fait, peu d'hommes ont su trouver des mots aussi forts, aussi denses : Apollinaire sait exprimer la souffrance de

la communauté combattante privée de tendresse féminine, privée de l'autre sexe⁴⁸⁰.

Cela est vrai mais il nous semble qu'en mêlant la guerre à l'amour et à l'érotisme, le poète dévoile aussi le complexe de pulsions logé dans la peur et les hallucinations qu'elle suscite. Établir une analogie entre les « lueurs des tirs » et la « clarté » des « beaux yeux » de l'aimée, c'est aussi développer des moyens qui permettent de résister à l'horreur de la guerre, de lui donner un sens :

In its essential immediacy, writing rose to meet the need to leave some personal trace in a war which eliminated humans more than any previous conflict; writing also served to fight back psychologically against the violence experienced, and sustain a link with those at the rear⁴⁸¹.

Mais plus encore, le motif érotique permet de créer une série de contrastes au milieu de la plus grande désolation : l'inhumanité de la guerre ressort d'autant mieux qu'elle se représente sur fond de sentiments amoureux. Le poète réintroduit ainsi une certaine tension poétique en superposant des registres contradictoires. Tel est aussi le principe à la base de la poétique éluardienne, où le sujet d'énonciation oppose à la brutalité du conflit la tranquillité et le calme qu'il espère pouvoir retrouver une fois les armes déposées. Le maître mot servant à désigner ce à quoi rêve le poète-soldat jeté dans la tourmente est le « bonheur », terme qui revient continuellement sous sa plume. Contrairement à l'amour en guerre apollinarien, qui s'exprime par le biais d'images martiales, la sémantique

⁴⁸⁰ Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, *op. cit.*, p. 273, 274 et 276.

⁴⁸¹ Nicolas Beaupré, « New writers, new literacy genres (1914-1918): the contribution of historical comparatism (France, Germany), dans Pierre Pursegile, *Warefare and belligerence. Perspectives in First World War Studies*, Leiden/Boston, Brill, 2005, p. 323-324.

du bonheur éluardien n'emprunte jamais au langage guerrier – ce qui ne l'empêchera pas, nous le verrons, de s'ouvrir elle aussi à l'érotisme.

4. Éluard – « Je rêve d'un espoir tranquille » : la guerre sans tambour ni trompette

Les critiques qui se sont intéressés aux vers de guerre écrits et publiés par Éluard entre 1914 et 1918 s'entendent tous pour affirmer que le poète a toujours gardé ses distances par rapport au « grand discours [qui] s'était répandu sur toute l'Europe [et qui] avait mis le feu au monde⁴⁸² ». Éluard n'a jamais flirté avec cette parole « tout à fait claire (mais mensongère), tout à fait logique (mais démente), tout à fait cohérente (mais mortelle)⁴⁸³ » qui circule en France durant les années de guerre. Il s'est au contraire efforcé

de démobiliser l'éloquence, de mettre la logique en congé, d'envoyer la raison en permission et de demander des comptes à la parole quasi universelle qui avait couvert les cris du massacre général⁴⁸⁴.

Jacques Gaucheron considère pour sa part que « les poèmes du *Devoir* sont assidus à éviter l'épique », qu'ils « dépoétise[nt] la guerre [et] désensibilise[nt] l'épopée que les *grands écrivains* de l'armée entretiennent⁴⁸⁵ ». Le critique ne situe pas la parole en guerre d'Éluard par rapport à la rumeur sociale, comme le fait Claude Roy, mais montre qu'elle se distingue de ces innombrables voix poétiques enrégimentées qui se font entendre pendant la Grande Guerre. Gaucheron ne donne pas davantage de précisions quant à l'identité de ces

⁴⁸² Claude Roy, « Préface », dans Paul Éluard, *Poésies 1913-1926*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸³ *Idem*

⁴⁸⁴ *Idem*.

⁴⁸⁵ Jacques Gaucheron, « Notes sur deux poètes en guerre avec la guerre Léon Moussinac, Paul Éluard », *art. cit.*, p. 152. L'auteur souligne.

« grands écrivains » auxquels il fait référence. Jean Gaulmier se risque, lui, à en nommer deux. Il écrit :

dans une époque de folie, où règnent les puérités cocardières de Rostand, où Apollinaire lui-même délire par instant, fier d'être « artiflot », Éluard d'emblée trouve le ton juste, les mots directs, une pudeur qui échappe aux fausses esthétiques⁴⁸⁶.

Les noms de « Rostand » et d'« Apollinaire » permettent d'évoquer, respectivement, les versificateurs patriotes, tous ces chantres « officiels » du conflit dont les poésies sont déclamées lors des cérémonies officielles et imprimées dans la presse quotidienne, et les poètes de l'Esprit nouveau, regroupés autour des revues avant-gardistes *SIC* et *Nord-Sud*, qui versifient la guerre de façon novatrice et inattendue, de manière à rendre compte, poétiquement, du choc provoqué par le conflit. Le nom d'« Éluard » permet quant à lui de désigner une voix unique dans cette mêlée poétique, un chant « juste » qui s'applique à dire la guerre et qui parvient à ses fins précisément parce qu'il « échappe aux fausses esthétiques⁴⁸⁷ ».

Pour notre propos, ce qu'il faut surtout retenir des trois commentaires critiques dont il vient d'être question est que, chacun à leur manière, ils insistent sur le fait qu'Éluard aurait mis la guerre en poème « sans effets oratoires⁴⁸⁸ ».

⁴⁸⁶ Jean Gaulmier, « Continuité d'Éluard », *loc. cit.*, p. 69.

⁴⁸⁷ Gaulmier, qui ne dissimule pas son parti pris, suggère qu'en 14-18, seul Éluard serait parvenu à poétiser convenablement le conflit étant donné que son chant ne sombre pas dans le registre des « fausses esthétiques », qui sont celles représentées par les deux poètes qu'il cite, Rostand et Apollinaire. L'emploi qui est fait ici de l'adjectif « fausses » est tendancieux et rappelle que « très souvent, les analyses qu'on consacre [aux poésies de guerre d'Apollinaire, mais aussi à celles de l'ensemble des versificateurs ayant pris la plume entre 1914 et 1918] impliquent un jugement – éthique et esthétique – comme si les problèmes particuliers posés par ces écrits permettaient, imposaient même, de transgresser la neutralité axiologique que le commentaire littéraire se sent normalement tenu de respecter. » Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁸⁸ Lucien Scheler, « Introduction », dans Paul Éluard, *Œuvres poétiques complètes I*, *op. cit.*, p. XXII.

C'est ce que les expressions « démobiliser l'éloquence » et « dépoétiser la guerre », de même que le terme « pudeur », permettent de souligner. Jean-Pierre Juilliard observe à juste titre que dans les recueils d'Éluard publiés entre 1914 et 1918, le poète-soldat qui prend la parole est « [i]nsensible à la tourmente qui rugit et fait éclabousser ses vertigineux et assourdissants feux d'artifice⁴⁸⁹ ». L'« insensibilité » dont parle le critique ne doit pas être confondue avec de l'indifférence. Sous la plume de Juilliard, il va de soi que le sérieux et le tragique des circonstances militaires sont au rendez-vous dans *Le Devoir*, *Le Devoir et l'inquiétude* et les *Poèmes pour la paix*; mais le discours poétique s'ouvre à eux sans la pompe et la solennité qu'affectionnent les versificateurs patriotes – et, surtout, sans faire usage des formules « vertigineuses » mises au point par les poètes modernistes, qui transfigurent les « feux d'artifice » de la guerre en un spectacle poétique⁴⁹⁰.

Dans les pages qui suivent, ce sont les mécanismes et les effets de sens de cette poésie de guerre « effervescente de limpidité⁴⁹¹ » qui retiendront notre attention. Afin de présenter cette parole poétique où le conflit s'exprime « en mots très simples⁴⁹² », nous procéderons en deux temps. Premièrement, nous analyserons trois extraits de poèmes tirés respectivement du *Devoir*, du *Devoir et l'inquiétude* et des *Poèmes pour la paix* ; ces extraits ont été choisis parce qu'ils thématisent les motifs du sommeil, de la vie et de l'amour. Ces trois topiques,

⁴⁸⁹ Jean-Pierre Juilliard, *Le regard dans la poésie de Paul Éluard*, *op. cit.*, p. 8-9.

⁴⁹⁰ Ce qui n'empêche pas que cette « spectacularisation » de la guerre puisse elle-même être tragique : c'est le cas dans *Discours du Grand Sommeil* et dans plusieurs pièces de *Calligrammes*.

⁴⁹¹ Claude Roy, « Préface », dans Paul Éluard, *Poésies 1913-1926*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹² Jacques Gaucheron, « Notes sur deux poètes en guerre avec la guerre Léon Moussinac, Paul Éluard », *loc. cit.*, p. 153.

dont il a été question dans les sections précédentes de ce chapitre, sont celles qui, dans l'ordre, ont permis à Cocteau, à Drieu La Rochelle et à Apollinaire de transcender poétiquement l'événement guerrier. Nous verrons que dans les poésies d'Éluard, ces motifs sont abordés beaucoup plus « directement », dans des vers où les détours figurés n'ont pas l'extravagance de ceux des trois autres poètes, et qu'ils ne jouent pas du tout les mêmes rôles dans l'économie des textes qui les accueillent. Deuxièmement, nous nous pencherons sur quelques-uns des textes poétiques ayant vu le jour en juillet 1917, à l'occasion de la parution du recueil *Le Devoir et l'inquiétude*. Il sera démontré que si la thématique du sommeil, de la vie et de l'amour a permis à Cocteau, à Drieu et à Apollinaire d'effectuer une « transmutation poétique⁴⁹³ » de la guerre, c'est le motif du bonheur qui traverse l'œuvre d'Éluard en question. Ce bonheur est radicalement étranger au conflit qui le compromet et l'éloigne des hommes. Il est perdu, on y rêve, on s'y rattache pour tenir. Le bonheur éluardien, tout de calme et de tranquillité, peuplé par les amoureuses demeurées à l'arrière, n'est pas poétisé par le biais d'un intertexte guerrier. Il s'accorde avec la simplicité du verbe qui sert à le décrire.

⁴⁹³ Cette expression est employée par André Breton dans le chapitre qu'il consacre à Apollinaire dans *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 24. La formule revêt un sens positif sous sa plume (chose rare lorsque l'auteur du *Manifeste du surréalisme* parle des poèmes de guerre publiés dans *Calligrammes*) et désigne un poème d'Apollinaire que Breton appréciait tout particulièrement : « La nuit d'avril 1915 ». Dans les *Entretiens* avec André Parinaud, Breton disait ceci à son interlocuteur : « Quelles que soient les grandes réussites [...] – je pense à des poèmes tels que « La nuit d'avril 1915 » – j'estime qu'en sa personne la poésie avait été incapable de surmonter l'épreuve. » André Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 33.

Dans ce passage, le poète-soldat éluardien s'adresse à un camarade vraisemblablement gêné à l'idée de laisser les « autres » faire le guet dans la nuit. Lui aussi est « touché » par leur « infortune », mais comme il l'explique : « ils ont dormi ! » durant le jour, alors qu'eux-mêmes étaient à leur « tâche ». Il n'est que justice que le soir venu, ce soit à leur tour de se reposer. Voilà un scénario du front, une « tranche de vie » fidèle aux témoignages d'innombrables combattants des tranchées⁴⁹⁶. Sa mise en poème appelle toutefois quelques commentaires.

La coupe qui scinde le troisième vers à l'hémistiche – et qui divise par la même occasion la strophe en deux parties – est unique dans le recueil : il s'agit de la seule occurrence d'une telle perturbation formelle dans l'ensemble du *Devoir*. Ce dérèglement métrique permet de mettre en évidence la répétition du terme « tâche » et d'isoler le mot « infortune ». Une « tâche » peut être un ouvrage qu'il faut exécuter, pour lequel on a été assigné, mais elle peut aussi désigner un travail que l'on doit mener à bien, dont on se fait une obligation – un « devoir » qui renvoie au titre du recueil. La répétition du mot souligne cette ambiguïté sémantique que les trois premiers vers de la strophe ne permettent pas de désembrouiller. Dans la deuxième moitié du sizain, il n'est pas dit que

⁴⁹⁶ Dans *Le Feu* de Barbusse, le narrateur rappelle que les combattants sont « de simples hommes qu'on a simplifiés encore, et dont, par la force des choses, les seuls instincts primordiaux s'accroissent : instinct de la conservation, égoïsme, espoir de survivre toujours, joie de manger, de boire, de dormir. » Cité dans Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, op. cit., p. 161. Le soldat Daniel Mornet rappelle ceci dans ses souvenirs de guerre : « Dormir, boire, manger. Quand les Boches ou nos chefs nous en laissent le loisir, ce sont ces trois problèmes que nous nous proposons, dans l'ordre, de résoudre. » Cité dans François Cochet, *Survivre au front. Les poilus entre contrainte et consentement*, op. cit., p. 168. Les témoins sont nombreux à avoir souligné que les veilles de nuit étaient particulièrement pénibles et craintes par les soldats en raison de l'obscurité : « Parfois, dans la nuit sombre surgissaient des patrouilles allemandes : on croyait à une attaque et c'étaient des paniques folles, des fusillades qui mettaient les secteurs voisins en émoi et provoquaient des salves d'artillerie des deux côtés. » Louis Barthas cité dans François Cochet, *Survivre au front 1914-1918. Les poilus entre contrainte et consentement*, op. cit., p. 116.

l'« infortune / Des autres » est relative au fait qu'ils doivent « ouvrir l'œil » : cette malchance a plutôt à voir avec le moment (« la nuit ») prescrit pour le tour de garde. De ce point de vue, le fractionnement du deuxième vers aurait alors pour fonction de donner à lire – et à voir – que le terme « infortune » ne doit pas se trouver sur la même ligne que mot « tâche » car ce voisinage risquerait d'en dénaturer le sens. Mais quoi qu'il en soit, il n'en demeure pas moins que cette « tâche », qui doit être accomplie et à laquelle le poète accorde de l'importance, renvoie aussi à ses yeux au malheur de certains combattants devant s'en acquitter dans des conditions particulièrement pénibles.

Dans ces vers du *Devoir*, le motif du sommeil n'est pas allégorisé comme il l'était chez Cocteau. Là, le « Grand Sommeil » de la guerre endort tout sur son passage, à l'exception du poète-soldat qui dort debout, qui passe au travers du conflit à la manière d'un « personnage de féerie ». Il rêve éveillé et cet endormissement d'insomniaque déforme le réel de guerre à ses yeux, comme si la radicale étrangeté du monde des premières lignes ne pouvait être assimilable à de la réalité, qu'elle ne pouvait relever que de la fantasmagorie. Or, nul onirisme de la sorte chez Éluard. La guerre endort, certes, mais concrètement cette fois. Le sommeil vers lequel se dirigent le poète-soldat et « [s]on vieux » camarade est celui du juste : « il est tard », ils ont rempli leur « tâche » et veulent dormir. Voilà tout. Mais voilà aussi une voix rare dans le paysage poétique de 14-18 : celle d'un poète-soldat qui représente sans fard la vie au front dans ce qu'elle a de plus élémentaire.

La dernière strophe du poème « Supplice », publié pour la première fois en 1917 dans *Le Devoir et l'inquiétude*, se lit comme suit :

Oh ! toute cette vie,
Tout près de moi, le feu qui brûle...
Dites ? Serais-je ridicule ?
Oh ! vous tous, transis, hardis,
Je vous le dis : Notre vie brûle ! (*DI*, 32)

Il y a d'abord toute cette énergie déployée, tous les gestes effectués par les combattants qui entourent le poète-soldat qui s'exclame : « Oh ! », car « tout près de [lui] », il y a « le feu qui brûle », la guerre qui fait rage, qui menace et qui nie « tout cette vie ». C'est cette contradiction que soulignent les points de suspension à la fin du deuxième vers. Mais immédiatement après avoir soulevé ce paradoxe, le locuteur s'adresse à ses camarades – et aussi, indirectement, au lecteur – en s'interrogeant : « Dites ? Serais-je ridicule ? » Pourquoi celui qui prend la parole serait-il « ridicule » ? Est-ce parce qu'il répète une évidence (le feu tue) ou parce qu'il ose défier cette « parole mortelle » qu'évoquait Claude Roy, ce discours qui, durant toute la guerre, n'a eu de cesse de souligner la beauté du sacrifice, la noblesse d'un « mort pour la France », l'héroïsme d'un « tué à l'ennemi » ? Au quatrième vers, l'interjection « Oh ! » souligne l'urgence d'un retournement : « vous tous, transis, hardis / Je vous le dis : Notre vie brûle ! » Au « Dites ? » interrogatif du troisième vers s'oppose maintenant un énoncé où le verbe « dire » est employé à l'affirmatif : « Je vous le dis ». La proclamation « Notre vie brûle ! » est adressée à l'ensemble des combattants, aux « transis » comme aux « hardis », autrement dit aux désenchantés et aux déterminés. Mais ce « vous » auquel s'adresse le poète peut tout aussi bien désigner les lecteurs qui sont implicitement pris à partie par le poème, tous les lecteurs, qu'ils soient mobilisés

ou non, qu'ils soient pour ou contre la marche de la guerre. C'est pour cette raison que l'adjectif possessif « Notre » est écrit avec un grand « N » : la guerre menace tous les hommes, militaires et civils confondus.

Chez Drieu La Rochelle, la guerre n'est pas un phénomène qui « brûle » la vie des hommes, mais un événement providentiel, l'occasion inespérée qui s'offre aux êtres dignes d'en profiter de mener une « vie brûlante », stimulante, lumineuse. Au contact du feu, dans l'affrontement et jusque dans la mort, les guerriers rochelliens engendrent la vie, ils alimentent le chaos. Cette conception hallucinée de la guerre, qui n'est pas considérée comme phénomène de mort mais à la manière d'un coût viril qui ramène la vie au premier plan, participe d'une vision futuriste du conflit, où la violence est synonyme de régénération. Cette ardeur, cet emportement lyrique empreint d'un bellicisme ouvertement célébré, voilà précisément tout ce que la poésie d'Éluard évite de thématiser. La « vie », dans le passage de « Supplice » dont il a été question, c'est l'espace de temps compris entre la naissance et la mort, l'ensemble des activités qui remplissent pour chaque être cette durée de l'existence. Et le poète est celui qui, au risque de paraître « ridicule », répète candidement que la guerre « brûle » toute cette vie, qu'elle l'achève et l'use prématurément.

Les *Poèmes pour la paix* sont publiés en 1918, quelques mois avant la fin des hostilités. Les onze strophes numérotées qui composent cette plaquette de vers constituent autant de courtes pensées dans lesquelles le poète s'imagine la paix revenue et s'y projette. Les trois sujets sur lesquels revient sans cesse le poète-

soldat dans ce recueil sont les suivants : sa femme, ses enfants, sa poésie. Voici les deux premières strophes :

I

Toutes les femmes heureuses ont
Retrouvé leur mari – il revient du soleil
Tant il apporte de chaleur.
Il rit et dit bonjour tout doucement
Avant d’embrasser sa merveille.

II

Splendide, la poitrine cambrée légèrement,
Sainte ma femme, tu es à moi bien mieux qu’au temps
Où avec lui, et lui, et lui, et lui, et lui,
Je tenais un fusil, un bidon – notre vie ! (*PP*, 49)

Précisons d’abord qu’au début de la première strophe, il n’est pas dit que « toutes les femmes » sont « heureuses » parce qu’elles « ont / Retrouvé leur mari ». Le poète écrit plutôt que « toutes les femmes heureuses » sont celles qui « ont / Retrouvé leur mari » : tous ne sont pas revenus, toutes ne sont pas heureuses. La nuance est importante car elle rappelle que chez Éluard, la « guerre en dentelle » n’est pas à sa place. Mais les vers suivants, consacrés aux couples réunis par et dans la paix, sont, eux, idylliques, car ils renvoient au monde de l’après-guerre. De retour des champs de bataille, l’homme communique une ardente « chaleur » à sa femme et cette flamme n’a rien à voir avec le « feu qui brûle » du front. Cette « chaleur » est celle de la vie à laquelle est « revenu » le rescapé (d’où le recours à la métaphore solaire, symbole de la vie). Et toute cette « chaleur » qu’irradie le « mari » de retour de la guerre, il est difficile de lui attribuer une quelconque signification sexuelle puisqu’au vers suivant, le poète écrit : « Il rit et dit bonjour tout doucement / Avant d’embrasser sa merveille. » Nous ne sommes pas ici dans la chambre à coucher, mais au pas de la porte.

La strophe suivante est teintée d'un érotisme très léger où le corps de la femme, qui a « la poitrine cambrée légèrement », est « [s]plendide » et admiré. Mais cette femme est « Sainte » : ce caractère sacré de pureté met un frein à l'élan sexuel. Ainsi, lorsque le poète écrit « tu es à moi », il semble que ce constat renvoie moins à l'idée d'un accouplement, d'une relation sexuelle, qu'à celle de l'union maritale, de l'alliance. De ce point de vue, le potentiel érotique de la « poitrine » s'estompe presque complètement : les seins (on entend le mot dans « Sainte ») symbolisent davantage la mère nourricière que la femme désirée. Enfin, depuis que le « mari » a retrouvé sa femme, leur union va « bien mieux qu'au temps » où le locuteur était au front, entouré d'hommes, et qu'il n'avait d'autre choix que de vivre son amour (pour lequel il se battait : « Je tenais un fusil, un bidon – notre vie ! ») en pensées.

Dans ces vers, les motifs de l'amour et de la guerre se côtoient mais ne s'unissent pas. Les deux *Poèmes pour la paix* dont il a été question insistent par ailleurs sur le fait que ce voisinage n'est pas heureux : le bonheur matrimonial est compromis par l'activité guerrière. Chez Apollinaire, le référent guerrier entraîne un glissement vers celui de l'amour et le feu de la guerre réanime l'étincelle des passions. Le poète-soldat apollinarien n'attend pas la fin des hostilités pour « retrouver » la femme aimée : il métamorphose le réel de guerre en signes qui permettent d'évoquer le souvenir amoureux ou le corps désiré. Et les retrouvailles imaginaires sont rarement « douces » ou « légères » comme le sont celles du poète-soldat éluardien : elles sont ardentes, jamais chastes, toujours sensuelles ou ouvertement érotiques. Cet amour en guerre est risqué, souvent belliqueux, marqué au sceau de la violence et de la mort. Chez Éluard, l'amour demeure un

idéal qui ne pourrait que se souiller s'il était mis en contact direct avec la guerre. Cet amour, qui reprend vie « tout doucement », « lentement », une fois les armes déposées, est symbolisé par le mariage et les enfants, autant de signes qui s'opposent à ceux de la guerre, qui désunit les hommes et qui les tue.

Chez Cocteau, Drieu La Rochelle et Apollinaire, le chant vise à provoquer de l'enchantement, à resémantiser la guerre. C'est à partir du « magma insaisissable » du conflit que ces poètes « construi[sent] sur la page docile une architecture de signes heureusement proportionnés et savamment distribués, [signes qui] redonne[nt] une assiette convenable, attrayante même, à une situation instable qui ne peut que dégénérer⁴⁹⁷ ». Le poète-soldat éluardien, tout comme ses trois compatriotes, est ébranlé par la guerre mais contrairement à eux, il ne cherche pas à compenser le choc ressenti par une « écriture artiste [qui] parachève l'appropriation et la domestication d'un ensemble de réalités qui décontenancent⁴⁹⁸ ». Il s'emploie au contraire à mettre la guerre en poème en la réduisant à sa plus simple expression. C'est-à-dire qu'il n'oublie pas ses éclats, ni son caractère extraordinaire, mais qu'il en parle communément, en termes simples qui n'exaltent pas le conflit. La poétisation de la guerre est ici simplifiée, ramenée à une sorte de vérité des gestes les plus humains.

⁴⁹⁷ Denis Ferraris, « La guerre en ses atours. Esthétique du charivari », *art. cit.*, p. 9-10.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

B) « Je vais pensant au grand bonheur » (DI, 38)

Nous voudrions à présent examiner quelques-uns des textes poétiques du recueil *Le Devoir et l'inquiétude*. Rappelons que, dans ce livre de vers, Éluard réédite tous les poèmes précédemment parus dans *Le Devoir* et qu'il les jumelle à dix nouvelles pièces écrites entre les mois de janvier et de mars 1917 – période durant laquelle le poète qui s'est porté volontaire pour rejoindre les rangs de l'infanterie se trouve aux premières lignes. Ce sont les poèmes écrits par Éluard dans les tranchées qui retiendront notre attention dans les pages qui suivent.

Dans ces poèmes écrits au front, le motif du « bonheur » joue un rôle allégorique fondamental. Il n'a pas échappé aux critiques de l'œuvre éluardienne que l'insistante et paradoxale thématization du bonheur, dans des textes poétiques « de guerre », était quelque chose d'exceptionnel sur la scène littéraire des années 1914-1918. Tous sont tombés d'accord pour dire que la poétisation de ce motif est un signe évident à même de rappeler que « contrairement à la plupart des poètes, [Éluard] exprime son horreur de la guerre⁴⁹⁹ ». Nicole Boulestreau écrit que dans ces textes, « [u]ne distance absolue coupe le monde en deux : le lieu du feu et le lieu du bonheur⁵⁰⁰ ». Pour Jean-Pierre Juilliard, aux tranchées, le poète-soldat éluardien est réduit à « happ[er] au vol des miettes du bonheur de vivre qui s'effrite⁵⁰¹ ». Cette poétisation acharnée du bonheur compromis par la guerre servirait à souligner toute l'horreur du conflit. Mais alors, que faire de ce titre

⁴⁹⁹ Lucien Scheler, « Introduction », dans Paul Éluard, *Œuvres poétiques complètes I*, op. cit., p. XXII.

⁵⁰⁰ Nicole Boulestreau, *La poésie de Paul Éluard. La rupture et le partage, 1913-1936*, op. cit., p. 25.

⁵⁰¹ Jean-Pierre Juilliard, *Le regard dans la poésie de Paul Eluard*, op. cit., p. 12.

embarrassant qu'est : *Le Devoir et l'inquiétude* ? Si l'« inquiétude » indique que la guerre pose problème aux yeux du poète, on doit toutefois convenir de deux choses : premièrement, cette « préoccupation », ce « doute » relatif au conflit que le poète met de l'avant est un sentiment beaucoup moins fort que celui de l'« horreur » que le critique Lucien Scheler prête au poète ; deuxièmement, cette « inquiétude » est précédée par le constat d'un « devoir », d'une obligation morale au caractère martial évident. La question du « devoir », quoiqu'elle soit relativisée par la seconde partie du titre, est néanmoins posée et doit être prise en considération. Or, ce « devoir » embarrasse les critiques qui sont tous d'avis que les poésies du *Devoir et l'inquiétude* sont exclusivement « inquiètes », écrites « contre » la guerre. Aussi évitent-ils de mentionner ce titre gênant ou font-ils semblant que le « devoir » est absent du recueil. Dans certains cas, l'aveuglement paraît être de mauvaise foi. Par exemple, dans son article intitulé « Deux poètes en guerre contre la guerre : Léon Moussignac et Paul Éluard », Jacques Gaucheron cite ces vers extraits du poème « *De Profundis* » de Jean-Marc Bernard :

Nous sommes si privés d'espoir
La paix est toujours si lointaine
Que parfois nous savons à peine
Où se trouve notre devoir

Le critique poursuit en affirmant qu'« il n'est pas question de ce devoir dans les poèmes de guerre de Paul Éluard⁵⁰² ». Or, nous ne voyons pas ce qui différencie le « devoir » qu'évoque Jean-Marc Bernard de celui que convoque Éluard dans ce poème sans titre du *Devoir et l'inquiétude* :

⁵⁰² Jacques Gaucheron, « Notes sur deux poètes en guerre avec la guerre Léon Moussinac, Paul Éluard », *loc. cit.*, p. 153.

Le devoir et l'inquiétude
Partagent ma vie rude
(C'est une grande peine
De vous l'avouer) (*DI*, 37)

Certes, dans *Le Devoir et l'inquiétude*, le conflit éloigne le bonheur des hommes jetés dans la guerre et les trois strophes qui suivent, extraites du poème « Supplice », sont, de ce point de vue, particulièrement éloquentes :

Tous ceux qui se chauffaient
À un bon feu l'hiver
Trouvent la chose amère :
On les a destitués.

Ils se gonflaient l'âme et le corps
De chaleurs infinies,
N'étaient dehors
Que pour prouver leur chaude vie.

Ils ont les pieds gelés,
Ils ont les yeux gelés
Et rêvent de sanglots
Pour le feu désolé (*DI*, 31)

Ici, le « lieu du bonheur » qu'évoquait Nicole Boulestreau est celui qui est poétisé le premier. Il se présente comme un « lieu de mémoire », celui du souvenir d'un « avant » heureux auquel la vie militaire est venue mettre fin. Il y avait jadis le « bon feu » brûlant dans l'âtre, qui « chauffait » les hommes de retour du « dehors » hivernal. Dans le froid de la paix, ils « se gonflaient l'âme et le corps / De chaleurs infinies », ils existaient et menaient une « chaude vie ». La guerre est survenue et « les a destitués » car elle a tout renversé : le « feu désolé » fait désormais rage à l'extérieur et sa chaleur ne réchauffe pas les hommes qui s'y frottent. Ceux-ci demeurent figés, « corps et âme », dans un froid qui glace jusqu'aux larmes.

« Supplice » est un dispositif sémantique qui s'échafaude autour d'une succession d'oppositions sur le thème du « feu » et dans lequel « une distance absolue » sépare effectivement le passé de la paix du présent en guerre. Mais ce poème dichotomique est unique dans *Le Devoir et l'inquiétude*. Ailleurs dans ce recueil, le bonheur n'est pas aussi nettement distinct du malheur de la guerre qu'on ne l'a dit. Dans plusieurs pièces, le poète-soldat éluardien laisse entendre que le bonheur perdu dans la tourmente pourra être reconquis et que ces retrouvailles avec le bien-être ne seront célébrées qu'au prix d'une lutte armée. Mais cela, le poète le suppose, y pense, en doute même : « Le devoir et l'inquiétude / Partagent ma vie rude ». Pour ces raisons, il n'affirme jamais explicitement que la guerre est le seul moyen de recouvrer le bonheur qu'elle est venue interrompre : il laisse plutôt le doute planer.

Les trois poèmes dont il sera question dans les pages qui suivent évoquent tous des moments de repos, des permissions, des temps libres, autant d'instant volés à la guerre⁵⁰³. C'est pendant ces périodes d'accalmie, lors desquelles le poète est momentanément à l'abri du feu, qu'il lui est possible de prendre la mesure de tout ce que la guerre a brûlé, mais aussi de réfléchir aux moyens à envisager pour s'assurer que les hommes ne soient plus jamais « destitués ».

C) « Fidèle »

Le poème « Fidèle » présente une escouade de soldats cantonnés dans un village de l'« arrière », situé à distance de la ligne du front :

⁵⁰³ Dans le *Devoir*, c'est le phénomène inverse qui peut être observé. Voir la section de premier chapitre consacrée à Éluard.

Vivant dans un village calme
D'où la route part longue et dure
Pour un lieu de sang et de larmes
Nous sommes purs. (*DI*, 30)

L'assonance « Vivant / village » donnée à lire dans le premier vers indique que cet endroit « calme » dans lequel se trouvent les combattants en est un où la vie reprend ses droits. Ce « village » est toutefois relié au champ de bataille, ce « lieu de sang et de larmes », par une « route longue et dure ». Ce chemin que les soldats devront éventuellement emprunter est aussi pénible et éprouvant que la guerre vers laquelle elle mène. Dans les trois premiers vers de cette strophe, tout oppose le monde plongé dans la guerre à ce « village calme » qui échappe à ses secousses. Enfin, le poète-soldat prend la parole en son nom – mais aussi au nom de ses camarades – et affirme : « Nous sommes purs ». Cette qualité de pureté, que le locuteur reconnaît au groupe de soldats dont il fait lui-même partie, est intrigante dans le contexte de cette strophe. À quoi se rattache-t-elle ? Les soldats sont-ils « purs » parce que ce « lieu » leur est toujours inconnu, parce qu'ils n'ont pas encore été confrontés au combat qui les attend au bout de la route et qui les souillera ? Ou, comme la rime « dure / purs » tend à le suggérer, sont-ils « purs » parce qu'ils se conforment stoïquement aux « dures » conditions de la vie militaire, parce qu'ils acceptent de faire leur « devoir » dans l'adversité ? Pour l'instant, le poème s'ouvre à ces deux lectures⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ Dans sa correspondance de guerre, Éluard a employé le mot « purs » dans un contexte où, cette fois, le sens qu'il accorde à ce mot n'est pas ambigu. À son père, il écrit : « nous serons les *Purs*, les Anciens de la Paix. [...] Nous ne seront pas les vaincus, mais les Vainqueurs. » (Paul Éluard, *Lettres de jeunesse, op. cit.*, p. 53.) Aucune consonance internationaliste dans ce « nous » collectif : Éluard s'adresse à son père, lui-même mobilisé, qu'il surnomme son « vieux poilu ». Ce sont les soldats de l'armée française qui sont désignés par ce pronom, eux qui seront les « Vainqueurs » de la guerre en cours. Il ne fait pas de doute que dans cette lettre, les « Purs » sont ceux qui auront combattu, qui auront risqué leur vie pour réinstaurer la « Paix » en

La deuxième strophe du poème se présente comme suit :

Les nuits sont chaudes et tranquilles
Et nous gardons aux amoureuses
Cette fidélité précieuse
Entre toutes : l'espoir de vivre. (*DI*, 30)

Il se dégage toujours de ces vers cette impression de « calme » qui régnait dans la strophe précédente. C'est dans une atmosphère nocturne « chaud[e] et tranquill[e] », qui évoque l'apaisement, la quiétude des « nuits » telles qu'elles s'écoulent en temps de paix, que les soldats ont une pensée pour leur « amoureuse », qui constitue précisément une « images inversé[e] de la guerre, [qui] symbolis[e] l'arrière, la vie normale, la vraie vie en somme⁵⁰⁵. » Mais ces hommes sont loin de leur « amoureuse » et savent que le bonheur de ces « nuits [...] chaudes et tranquilles » qu'ils passent au « village » ne durera qu'un temps : c'est le calme avant la tempête. Cette appréhension de temps difficiles à venir, d'une montée éventuelle vers le « lieu de sang et de larmes », se manifeste dans le traitement du motif de la « fidélité ». Celle-ci, que les soldats « gardent » aux aimées, n'est plus pensée comme une loyauté conjugale : la guerre les réduit à envisager leur avenir d'une manière beaucoup plus élémentaire. L'« espoir de vivre » est bien, « entre toutes » les « fidélités » imaginables, la plus « précieuse » puisqu'elle est à la base de toutes les autres. Les soldats éluardiens tiennent à la vie, s'espèrent avant tout survivants.

Europe. Dans la première strophe du poème « Fidèle », cette acception martiale du terme « purs » est suggérée : le poète-soldat et ses camarades sont prêts à emprunter la route « longue et dure » les menant au feu. Mais dans le poème, contrairement à ce qui se passe dans la correspondance du poète, la « pureté » rime aussi avec l'ingénuité de soldats n'ayant toujours pas subi leur baptême du feu. Cette double lecture, à laquelle ces vers s'ouvrent, ne manque pas de rappeler le titre du recueil, lui-même ambivalent : *Le Devoir et l'inquiétude*.

⁵⁰⁵ Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, op. cit., p. 265.

Il peut sembler banal que des soldats risquant la mort à la guerre chérissent l'« espoir de vivre ». Mais dans le discours poétique des années 1914-1918, dire qu'on souhaite s'en sortir vivant n'est pas chose commune. Chez les trois autres poètes qui ont été étudiés ici, nous n'avons trouvé aucun passage dans lequel ce vœu aurait été exprimé. Le guerrier rochellien, qui « fait le don de chacune de [s]es minutes » à la « mort [...] secret de la vie » (*I*, 18), va même jusqu'à formuler le souhait inverse, celui de marcher stoïquement et fièrement à la mort. Le poète-soldat apollinarien a souvent le cafard, la guerre « creuse un grand vide dans son âme » (*C*, 124) mais lorsqu'il dit « Demain l'assaut », il ne poursuit pas en formulant qu'il espère survivre : il rappelle que les « ennemis » sont « trop sûrs d'eux » (*C*, 128-129) et se voit victorieux. Jean, dans le *Discours du Grand Sommeil*, n'a pas à s'inquiéter pour sa vie car il est à l'abri de la mort : il parcourt le front « par un moyen d'ange » (*DGS*, 209).

Dans la poésie patriotique telle qu'on pouvait la lire en première page d'un quotidien parisien en 1917, dire qu'on souhaite rester en vie est proscrit puisque cela reviendrait à dire qu'on craint la mort alors qu'en bonne logique cocardière, mourir à la guerre est un sort enviable :

Quoi de plus beau que la mort du guerrier,
Tombant soudain sur le champ de bataille ?
Sans peur il voit la mort enchanteresse :
Calme, impassible, il périt sans tristesse⁵⁰⁶.

Enfin, dans le corpus poétique pacifiste, on répète à l'envi que le sang coule inutilement et que la vie des hommes est beaucoup plus belle et précieuse que leur éventuelle mort au champ d'honneur. Mais les poètes n'insistent pas sur le thème

⁵⁰⁶ Martin de Condé, *Chants de guerre*, cité dans Jean Bacon, *Les saigneurs de la guerre. Brève histoire de la guerre et de ceux qui la font*, op. cit., p. 191.

de la survivance car pour eux, dire « nous gardons l'espoir de vivre », c'est encore accepter la guerre, consentir au sacrifice – quand bien même la mort militaire n'est pas ennoblie ou glorifiée⁵⁰⁷.

En affirmant une chose aussi simple, aussi fondamentale que : « nous gardons [...] l'espoir de vivre », le poète-soldat éluardien prononce une évidence que les versificateurs de la Grande Guerre n'ont pourtant pas formulée. Mais comment interpréter cette expression ? À la manière du dernier vers de la deuxième strophe (« Nous sommes purs »), celui-ci, par lequel se clôt la seconde, est ambigu. L'« espoir de vivre » est celui de rester vivant, de retrouver le « village calme », mais celui de la vie civile, où se trouve le bonheur, c'est-à-dire les « amoureuses », la « chaleur » et la « tranquillité » de la paix – tout ce qui s'oppose au « long », au « dur », au « sang », aux « larmes » de la guerre. Mais l'« espoir de vivre » ne présuppose aucune condamnation de cette guerre qui risque d'ôter la vie. Cette expression annonce de la résignation, un consentement à prendre part à une mêlée potentiellement mortelle⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Dans les *Chants du désespéré*, Charles Vildrac représente un poète-soldat rêvant de se soustraire au combat : « Je connais dans un ravin / Obstrué par les feuillages / Une carrière ignorée / Où nul sentier ne conduit. / [...] / Sous le viorne et sous la ronce / J'y voudrais vivre blotti. » Mais aussi séduisante soit-elle, la solution de l'abandon de poste devant l'ennemi demeure gênante; non parce qu'elle est risquée ou qu'elle fait passer celui qui s'y résigne pour un lâche, mais parce qu'elle rappelle jusqu'à quel point les hommes ont repoussé les limites de la barbarie : il faut désormais se cacher pour ne pas avoir à tuer ses semblables. C'est la raison pour laquelle le locuteur du poème de Vildrac conclut en affirmant ceci : « Je voudrais avoir été / Le premier soldat tombé / Le premier jour de la guerre. » S'il n'avait pas survécu, s'il était mort au plus tôt, ce poète-soldat n'aurait eu à se reprocher aucun acte criminel. Charles Vildrac, « Chant d'un fantassin », dans *Chants du désespéré 1914-1920*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, p. 19-21.

⁵⁰⁸ Ici encore, il est intéressant d'établir un parallèle entre l'œuvre poétique et la correspondance du poète. En mars 1917, Éluard est évacué des tranchées pour des raisons de santé. Cette évacuation, que d'aucuns jugeraient providentielle, est au contraire mal prise par le poète, qui écrit à son ami et éditeur Gonon : « J'espère que mon esprit va reprendre un peu de sa "force" ou, au moins, que je vais cesser de souffrir et aller bientôt reprendre mon "travail". Sinon, je me ferai cocher de fiacre ou distributeur de prospectus. Triste ressource d'un "vivant". » *Lettres de jeunesse, op. cit.*, p. 144. Le mot « vivant », mis entre guillemets par Éluard, rappelle l'« espoir de

Les soldats au nom desquels le poète-soldat prend la parole ici sont des hommes « fidèles » à la vie, à un bonheur passé. La guerre a interrompu cette existence paisible mais tout se passe comme si ce n'était qu'en empruntant sa « longue et dure » route que les choses allaient reprendre leur cours normal.

D) L'« endroit où est son bonheur »

Le poème qui suit, sans titre, évoque le retour de permission d'un camarade :

Ce n'est pas tous les jours dimanche
Et longue joie... Il faut partir.
La peur de ne pas revenir
Fait que son sort ne change.

Je sais ce qu'il a vu,
Ses enfants à la main,
Gais et si fiers de ce butin,
Dans les maisons et dans les rues. (*DI*, 35)

L'endroit dont il est question ici, où se trouvent « maisons » et « rues » demeurées intactes, évoque un décor urbain situé à bonne distance du feu. Dans cette ville, le temps passé loin de la guerre n'est pas évoqué en termes militaires (la « permission »), mais par une référence propre à la vie civile : il correspond à un long « dimanche », jour de repos traditionnel auquel les soldats n'ont plus droit

vivre » du poème analysé. Fidèle, malgré les souffrances endurées au front, au discours qu'il tenait à son père deux ans plus tôt, le fantassin Éluard, qui fait partie du camp des « Purs », de ceux qui seront les « Anciens de la Paix », juge que d'être exposé vaut mieux, pour un « vivant », que d'être éloigné du champ de bataille où se joue le drame qui engendrera, comme il l'écrivait, « la Vérité ». Cette éthique sacrificielle, selon laquelle seul le consentement à la « dure » vie du front est à même d'engendrer un monde meilleur, se situe dans un système de représentation et d'interprétation de la guerre partagée par la majorité des soldats français : « Les enjeux du conflit étant perçus comme immenses, ils justifiaient une guerre immense et des sacrifices immenses eux aussi : de la légitimité profonde de cette lutte, les soldats, au delà de leurs souffrances et de leur lassitude, n'ont, dans leur masse, pas réellement douté. » Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la Nation, la Guerre : 1850-1920, op. cit.*, p. 319.

dans l'armée, où le rythme de l'activité guerrière n'a plus rien à voir avec la division habituelle du temps. L'expression « Et longue joie », suivie des trois points de suspension, semble d'ailleurs rappeler, non sans ironie, ce que la majorité des combattants permissionnaires pensaient, à savoir que les instants de bonheur passés loin de la guerre ne leur étaient jamais accordés en assez grand nombre. Mais la seconde partie du vers, elle, n'est pas ironique : « Il faut partir. » L'usage du point ne laisse plus sa place au sous-entendu : l'énoncé qu'il ponctue est sans appel. Le verbe « falloir », ainsi placé immédiatement devant « partir », indique que ce départ est de nécessité. Mais est-il commandé par une obligation ou entendu au sens d'un devoir à accomplir ? Ici encore, l'expression est ambiguë. Ce départ peut être considéré comme une fatalité : le retour à la vie militaire, contraignant, était inévitable et le séjour du soldat parmi les siens trop court. Il peut aussi se rapporter à un engagement moral. Autrement dit, à la guerre comme à la guerre : la permission est un moment heureux qu'on voudrait prolonger mais les circonstances guerrières, qui ne sont certes pas « joyeuses », commandent néanmoins la mobilisation des forces vives de la nation.

Les deux premiers vers de la strophe liminaire de ce poème montrent que la séparation qui délimite le monde du feu et celui y échappant, jugée « absolue » par la critique, n'est pas aussi accusée qu'elle ne le paraît. Ces vers expriment, simultanément, le « devoir » et l'« inquiétude ». Les deux derniers vers brouillent encore davantage cette délimitation franche entre l'« avant » et l'« arrière », entre la vie civile et la vie militaire. Dans le civil, on travaille tous les jours sauf le dimanche. La fin de cette journée de repos et de « longue joie » marque le recommencement, le début d'une nouvelle semaine de labeur. Le lundi matin,

« il faut partir » pour travailler. Pour le soldat, la permission est un congé à la suite duquel il doit retourner à sa « tâche ». Le retour au travail du combattant est beaucoup plus cruel que celui du civil, car pour le premier, il implique un danger de mort qui fait en sorte que la « peur de ne pas revenir » s'installe. Or, l'ex-civil devenu le soldat qu'on a mobilisé pour faire la guerre « travaille ». C'est ce qui fait « que son sort ne change ». Ce parallèle suggère que le combat que s'apprête à retourner livrer le soldat, dont la permission est terminée, est semblable au « travail » que le civil reprend le lundi matin. Ce qui frappe ici, c'est la continuité de la vie d'un univers à un autre : l'individu fait son travail, tantôt comme civil, tantôt comme soldat. La guerre n'est pas la « fin du monde », mais une dimension du monde.

Dans la deuxième strophe, la frontière qui sépare le monde de l'« avant » et celui de l'« arrière » est encore une fois compromise. Cela se passe au troisième vers avec l'emploi du terme « butin ». En contexte militaire, lequel prévaut dans ce poème, le mot « butin » désigne ce que les soldats triomphants pillent chez l'ennemi à la suite d'une victoire. La marque du pluriel aux mots « gais » et « fiers » indique qu'ici, ce sont les « enfants » qui éprouvent ces sentiments par rapport à leur « butin ». Ces derniers sont donc comparés à autant de petits soldats vainqueurs qui se seraient emparés de leur père permissionnaire comme d'une capture de guerre. Dans l'univers enfantin qui est le leur, la guerre est un jeu, mais tout innocent soit-il, ce jeu rappelle ceci : que le père, dans la « vraie » guerre, court le risque de finir en « butin », d'être séparé des siens.

La troisième et dernière strophe du poème donne plus de précisions au sujet du lieu dans lequel le soldat souhaite « revenir » :

Il a vu l'endroit où est son bonheur,
Des corsages fleuris d'anneaux et de rondeurs,
Sa femme avec des yeux amusants et troublants
Comme un frisson d'air après les chaleurs (*DI*, 35)

Le bonheur se trouve « dans les maisons et dans les rues de l'arrière », où circulent les enfants du combattant et, surtout, sa femme. Ce sont d'abord les « corsages » et les « rondeurs » qui sont mentionnés et le pluriel dit bien l'excitation éprouvée à la vue de toutes ces femmes, desquelles le soldat a été coupé par une guerre qui impose de longues périodes de séparation. Mais au vers suivant, le soldat reprend contact avec « sa femme » et la charge érotique des retrouvailles – les « yeux amusants et troublants » – n'est pas dissimulée (contrairement à ce qui se passait dans les vers des *Poèmes pour la paix* analysés plus haut). Ceci rappelle que « dans l'esprit de nombreux soldats, la permission, le retour à l'arrière, sont clairement associés à la détente sexuelle⁵⁰⁹ ». La femme suscite un « frisson d'air après les chaleurs ». Elle insuffle au soldat un courant d'émotion vive – on dit aussi de l'orgasme qu'il est le « grand frisson » – après que celui-ci soit passé dans la guerre, lieu des « chaleurs » et du feu, symbolisant l'étouffement, la brûlure.

Cette strophe se termine par le vers suivant :

Et tout son amour de maître du sang (*DI*, 35)

L'expression « maître du sang » renvoie l'image d'un chef de famille, d'un patriarce protecteur de sa femme et de ses enfants, auxquels sont consacrées deux des trois strophes de ce poème. Cette posture d'homme gardien de son bonheur, de « tout son amour », est indissociable du contexte guerrier sur lequel

⁵⁰⁹ Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, *op. cit.*, p. 267.

fait fond le poème. Elle doit être rattachée à la mention des « chaleurs » évoquées au vers précédent. C'est le passage dans la guerre, où le soldat met sa vie en danger, qui justifie ce statut de « maître du sang » : il rappelle que « la défense des siens acquiert en effet une importance centrale [pour les combattants de 14-18]; leur protection donne un sens concret aux souffrances et aux sacrifices consentis⁵¹⁰. »

Pas une strophe de ce poème où le « devoir » et l'« inquiétude » ne s'entremêlent. Le thème de la permission permet un chassé-croisé des motifs du front et de l'« arrière » qui génère de l'ambiguïté. Les jeux de sens s'articulent autour de certains mots-clés (« partir », « peur », « butin », « chaleurs », « maître du sang ») et permettent en fin de compte de saisir toute la portée de ce mot qui est certainement le plus important du poème : « bonheur ». Ce bonheur concerne la vie d'avant la guerre, les enfants et la femme qui échappent à ses « chaleurs », mais il n'est pas dit, comme l'affirme Jacques Gaucheron, que « l'exigence inconditionnelle du bonheur [...] s'oppose à la mort, au froid, à la guerre⁵¹¹ ». L'opposition conceptuelle forte, voilà justement ce que ce poème tâche à tout prix d'éviter, lui qui s'échafaude sur une série de sous-entendus et de formules polysémiques. C'est plutôt de mélange, ou d'interpénétration qu'il faut parler ici : le bonheur est compromis par la guerre, mais il n'est pas dit que pour retrouver, pour le perpétuer, il ne faille pas combattre. Lorsque le poète affirme qu'« il faut

⁵¹⁰ Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la Nation, la Guerre : 1850-1920*, *op. cit.*, p. 314.

⁵¹¹ Jacques Gaucheron, « Notes sur deux poètes en guerre avec la guerre Léon Moussinac, Paul Éluard », *loc. cit.*, p. 153.

partir », il témoigne à la fois d'une contrainte, celle de laisser son bonheur derrière lui, et de la nécessité de le défendre.

E) La peine de l'aveu

Le motif du bonheur est à nouveau présent dans cet autre poème sans titre du *Devoir et l'inquiétude*, poème dont la première strophe a été citée précédemment :

Me souciant d'un ciel dévasté,
De la pluie qui va nous mouiller
Je vais pensant au grand bonheur
Qui nous saisirait si nous voulions. (*DI*, 37)

Les deux premiers vers de cette strophe permettent d'évoquer le monde en guerre selon deux perspectives différentes. La première est globale : le « ciel dévasté » métaphorise la dévastation de la guerre dans toute son ampleur; la seconde est davantage limitée : la « pluie qui va [...] mouiller » les soldats permet de dire la misère dans laquelle sont plongés les combattants jetés dans la tourmente. La nature exacte du « grand bonheur » qui pourrait « saisir » le groupe de soldats dont fait partie le locuteur n'est pas précisée. Toutefois, il ne fait pas de doute qu'aux yeux du poète-soldat, les « soucis » dont il est question dans les deux premiers vers en entravent la réalisation. Ce « grand bonheur » ne pourra être vécu qu'une fois sorti de la guerre. Mais alors, comment s'y prendre ? La strophe suivante, citée précédemment, offre quelques éléments de réponse :

Le devoir et l'inquiétude
Partagent ma vie rude
(C'est une grande peine
De vous l'avouer) (*DI*, 37)

Le premier vers, qui reprend mot pour mot le titre du recueil, se présente comme une réponse à la question posée plus haut. Pour se « saisir » du bonheur, il y a d'abord le « devoir », la solution du combat. Cela signifie qu'il faut non seulement accepter la guerre, mais aussi la juger nécessaire et considérer que l'« emploi de la violence ne relèv[e] plus seulement de la transgression d'une norme centrale de la vie sociale, mais devient une mission légitime⁵¹² ». Mais cette issue belliqueuse n'est pas admise d'emblée. Le doute s'empare du poète qui, tout en faisant son « devoir » (il est au front et fait état de sa « vie rude »), ne peut s'empêcher de ressentir de l'« inquiétude ». La mention de la « rudesse » qui caractérise la vie du poète-soldat témoigne de cette ambivalence. Le quotidien « rude » est pénible et difficile; toutefois, l'emploi de ce qualificatif permet d'insister sur le fait que cette « vie » aux premières lignes est supportée dans l'adversité.

La suite, placée entre parenthèses sous le signe de la confiance – le poète s'adresse à un « vous » désignant tout lecteur potentiel –, permet de dire que l'aveu de ce « partage » suscite chez le poète-soldat une « grande peine ». Celle-ci se présente comme une contrepartie du « grand bonheur » dont il a été question précédemment (et le rapport entre ces « grands » sentiments est d'autant plus marqué du fait qu'ils sont tous les deux évoqués au même endroit, à la fin du troisième vers de leurs strophes respectives). Nous avons vu que le « grand bonheur » correspond à un moment où les armes auront été déposées. La « grande peine », pour sa part, paraît moins se rapporter à une impasse morale – celle de

⁵¹² Anne Duménil, « Les combattants », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, op. cit., p. 334.

confesser publiquement être « partagé » entre « le devoir et l'inquiétude » – qu'à l'action même de révéler que le premier a été accepté en dépit du fait que l'épreuve soit inquiétante. La « grande peine » est celle qui consiste à consentir à la guerre pour y mettre fin.

Suite à ce difficile aveu, le poète nous laisse sur une note d'espoir :

Ça sent la verdure à plein nez.
Sur plein ciel, en plein ciel, le vol des hirondelles
Nous amuse et nous fait rêver...
Je rêve d'un espoir tranquille. (*DI*, 37)

Dans la zone des armées, « [ç]a sent la verdure » : la nature n'a pas perdu tous ses droits et sa présence est une manière de dire que la guerre ménage quand même aux combattants certains moments de paix. Le « ciel dévasté » dont il était question dans la première strophe est éclairci par « le vol des hirondelles ». Leurs tournoiements « amuse[nt] » les soldats, mais ils les font aussi « rêver ». Se faire « amuser », c'est à la fois être trompé par quelqu'un ou quelque chose qui donne de faux espoirs ; mais, plus positivement, c'est aussi avoir l'attention détournée de ses soucis par quelque chose de distrayant, d'égayant. Similairement, « rêver » c'est à la fois prendre ses désirs pour des réalités et, sur une note plus positive, laisser aller son imagination dans le sens d'un souhait, d'un idéal. Le « vol des hirondelles », qui évoque la liberté, l'indépendance, plonge les soldats dans des pensées confuses : il les ramène à leur sort d'hommes inquiets, traqués et enrégimentés, tout en leur rappelant que le « devoir » qu'ils accomplissent leur permettra un jour de profiter de la liberté qu'ils auront recouvrée.

Le motif du « rêve » est repris dans le dernier vers et cette fois, c'est à titre personnel que le poète-soldat le convoque. Son « rêve » est celui d'un « espoir tranquille ». Pour l'instant, dans la tourmente, cet « espoir » est mêlé à de l'agitation, il est lié à l'exercice du « devoir » qui renvoie plutôt, comme nous l'avons vu plus haut, à un « espoir de vivre », à la « peur de ne pas revenir ». Mais cette action, ce « grand travail à faire » (*DI*, 40), devrait permettre d'obtenir en retour le « grand bonheur », celui d'un « espoir tranquille ».

Dans les poèmes rapportés des tranchées, le vers éluardien n'accorde aucune attention au spectacle guerrier et n'est attentif qu'aux moments d'accalmie :

Content d'avoir trouvé dans la pluie et le vent
Une tiède maison où boire et reposer
Mes bruyants compagnons ont secoué leur capote (*DI*, 37)

L'inquiétant vacarme de la guerre ne constitue qu'un bruit de fond très étouffé dans ces poésies; c'est l'impérieux bonheur, auquel le conflit a mis fin et qu'il importe avant tout de reconquérir, qui est claironné haut et fort dans ces vers :

Et pour rêver ici, plus tard, de ce bonheur
Qui va les prendre pour toujours, ils crient très fort.

Leurs grands gestes font peur au grand froid du dehors. (*DI*, 37)

Le « bonheur » éluardien, dans ces poèmes de guerre, c'est ce qui se trouve à l'arrière de la zone des armées : les rues tranquilles, les maisons chaudes, le « frisson d'air » qu'insufflent les amoureuses. Mais c'est aussi le rêve d'une paix durable qui toucherait l'ensemble de la collectivité humaine. Pour atteindre ce bonheur, pour faire « peur au grand froid du dehors », pour mettre fin à la guerre,

il faut que les hommes fassent de « grands gestes », qu'ils travaillent et cette tâche, c'est celle qui incombe au soldat.

Il a beaucoup été question, dans les pages qui précèdent, de la « simplicité » poétique éluardienne. Au début de cette section consacrée aux vers du *Devoir et l'inquiétude*, nous avons insisté sur le fait que la facture esthétique de ce recueil est différente de celles qui sont données à lire dans les œuvres de Cocteau, de Drieu La Rochelle et d'Apollinaire. Chez ces trois poètes on peut observer ce même besoin

d'introduire, au-dessus du langage proprement dit, un nouvel ordre de convention permettant d'atténuer les références trop directes aux circonstances présentes et de prendre, par conséquent, une distance [...] à leur endroit⁵¹³.

Nous affirmions ensuite que chez Éluard, la parole poétique ne cherche pas à « s'émanciper d'un réel immédiat et à le *dépasser* comme tel », mais qu'elle tente plutôt d'en rendre compte, de s'insérer dans ce « réel » de guerre sans détonner, de parler du conflit sans pirouettes stylistiques qui risqueraient d'être comprises comme les marques d'un engouement pour le sujet abordé. Les différentes analyses menées ici montrent qu'un tel travestissement poétique de la guerre n'est effectivement pas observable dans *Le Devoir et l'inquiétude*.

Mais, comme nous espérons l'avoir bien souligné, la poétique éluardienne, bien qu'elle soit moins flamboyante que celle de ses trois contemporains, n'en demeure pas moins dense et polysémique. C'est à bon droit que Claude Roy affirme, dans la préface qu'il signe pour les *Poésies 1913-1926*, que « la parole

⁵¹³ Predrag Matvejevitich, *La poésie de circonstance*, cité dans Monique Jutrin, « *Calligrammes* : une poésie engagée ? », *art. cit.*, p. 10.

première d'Éluard [est] innocente-savante, donnée-méritée, immédiate-méditée, naïve-rusée⁵¹⁴. » Pour démobiliser les signes de la guerre et les remotiver à sa guise, le guerrier rochellien jette un « cri »; le poète soldat apollinarien ouvre une « bouche » qui a « des ardeurs de géhenne » (*C*, 177); « Jean » compose des chants « d'une force athlétique » (*DGS*, 161). Le poète-soldat éluardien fait trembler les sens, mais à voix basse, sans ne jamais hausser le ton.

Dans le premier chapitre, nous avons vu qu'à l'occasion de la Première Guerre mondiale, les poètes sont demeurés fidèles aux références les plus communément partagées. Les poésies de guerre patriotiques et pacifistes sont organisées autour d'un nombre limité d'images et de leitmotif qui circulent, presque inchangés, d'une œuvre à l'autre. Les œuvres poétiques de guerre écrites au même moment par Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard se distinguent toutefois de toutes ces poésies de propagande. Elles instaurent un dialogue critique avec les lieux communs et les clichés rhétoriques qui sont véhiculés dans tous ces textes poétiques embrigadés : nous pouvons retrouver les traces de ces références communes, mais mêlées à d'autres traces qui en complexifient le sens. Les poètes retenus refusent de participer à cette banalisation du discours poétique guerrier et les représentations du conflit, dans leurs poèmes, ne se cristallisent pas autour de thématiques convenues. Chez eux, la poésie de guerre ne va jamais toute seule. Elle thématise certes la guerre de

⁵¹⁴ Claude Roy, « Préface », dans Paul Éluard, *Poésies 1913-1926*, *op. cit.*, p. 13.

façon obvie, mais chacun des poètes retenus parle aussi d'autre chose et interdit qu'on réduise le poème à la seule tragédie militaire. Un motif étranger à ceux que convoque habituellement la topique guerrière se profile toujours d'un bout à l'autre des recueils. Leur développement participe à créer des réseaux de sens qui permettent non seulement de suggérer des représentations inédites du conflit, mais aussi de faire signifier la poésie dans d'autres registres que le guerrier.

Conclusion

1. Retour sur la poésie embrigadée

Le discours critique consacré au domaine poétique français du XX^e siècle est clair sur ce point : lorsque la poésie se frotte aux événements militaires, c'est à ses risques et périls. Par exemple, les poètes de la Résistance, qui se sont engagés avec conviction dans la guerre en « éprouv[ant] la mission d'opérer un rachat par le chant et d'aller peut-être jusqu'au sang⁵¹⁵ », n'ont cessé de se justifier. La poésie leur a permis d'« échapper à la censure », de « combattre la propagande » et de « maintenir [une] culture humiliée⁵¹⁶ ». Aujourd'hui, personne n'est dupe du fait que si la poésie résistancialiste est bien connue, rééditée et légitimée, c'est entre autres parce que la cause dans laquelle étaient engagés ses auteurs est considérée comme la seule acceptable dans les circonstances. La bienveillance des spécialistes à l'endroit des poètes qui ont pris le maquis et qui l'ont versifié permet de nuancer les propos d'Anna Boschetti, qui écrit que

[s]i la « littérature de guerre » nous gêne, quelles que soient les qualités esthétiques des œuvres, c'est que la définition du personnage de l'intellectuel élaborée au cours du XX^e siècle implique, comme trait constitutif, un souci d'universalité sur le plan éthique, condamnant la guerre ainsi que toute autre forme de discrimination⁵¹⁷.

Ce qui « gêne » les critiques, c'est que certains poètes se compromettent dans le discours de propagande et, surtout, qu'ils prennent le mauvais parti en ne se positionnant par franchement contre la guerre lorsqu'elle n'est pas jugée « juste ».

Or, si une hécatombe majeure du XX^e siècle est aujourd'hui considérée comme

⁵¹⁵ Jean Starobinsky, « Introduction à la poésie de l'événement », dans *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*, Paris, Minizoé, 1999, p. 15-16.

⁵¹⁶ Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française II : dynamique et histoire*, op. cit., p. 724.

⁵¹⁷ Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, op. cit., p. 198.

ayant été inutile, c'est bien celle de la Grande Guerre, cette « putain de guerre⁵¹⁸ ». Tandis que le Résistant de 39-45 représente toujours une figure héroïque et qu'il incarne celui qui a tout risqué pour libérer la France du joug fasciste, le poilu de 14-18 est moins aujourd'hui un héros de guerre qu'une victime, un « mort pour rien » au nom d'une monstrueuse machination impérialiste à caractère industriel. La guerre des tranchées est partout considérée comme une boucherie sans nom, comme l'acte fondateur d'un « court XX^e siècle » marqué au sceau de violences guerrières sans précédent dans l'histoire de l'humanité. La sauvagerie du premier conflit mondial choque toujours autant et dans le champ des études littéraires, cette forte impression qu'elle laisse n'est pas sans conséquence. Force est de reconnaître que bien souvent, les « qualités esthétiques » sont secondaires dans le jugement qu'on porte sur les œuvres littéraires qui thématisent 14-18 : la primauté est accordée au « plan éthique » dès qu'il est question de poésie de guerre.

Le corpus poétique de la Grande Guerre est principalement composé de poésies didactiques ou de propagande. Cet arsenal impressionnant de poèmes est presque exclusivement belliqueux. Ces poèmes cocardiers sont continuellement dépréciés par les commentateurs, qui jugent que de telles pièces sont l'œuvre de poètes aliénés par les circonstances guerrières qui hochent le « joujou patriotisme », recyclent de vieilles imageries d'Épinal et héroïsent scandaleusement les combattants. En marge de ces textes patriotiques, on trouve des poésies pacifistes qui prennent l'exact contre-pied des précédentes : là, les

⁵¹⁸ Jacques Tardi, *Putain de guerre*, Paris, Casterman, 2008, 88 p.

prétendus « honneurs » de la guerre ont vidé la place et ce sont ses « horreurs » qui pointent. Pour des raisons morales évidentes, on juge beaucoup moins sévèrement ces poèmes, dans lesquels la guerre est condamnée comme un mal absolu – et ce, en dépit du fait qu'esthétiquement, ils ne valent pas mieux que leurs rivaux affectés, eux, à la glorification du conflit.

Il a été question de ces poésies dans le premier chapitre de ce travail, où nous avons tâché d'aborder ce corpus de manière à resituer le commentaire dans une perspective qui soit aussi littéraire. Notre objectif était de démontrer que malgré leur foisonnement, ces textes poétiques sont finalement très peu diversifiés. Selon nous, le principal intérêt de tous ces poèmes réside justement dans cette homogénéité qui les caractérise. Toutes ces poésies qui voient le jour pendant le conflit sont emblématiques d'une manière de poétiser la guerre largement répandue en France entre 1914 et 1918. Ces poèmes occupent presque tout le paysage poétique et les lieux communs, clichés et autres leitmotifs qu'ils charrient, avec si peu de variations d'une œuvre et d'un auteur à l'autre, saturent l'imaginaire social. La présentation des principales thématiques reconduites dans les poésies patriotique et pacifiste a permis de faire voir qu'il était impossible, pour qui ambitionnait de versifier la guerre tandis qu'elle faisait rage, de ne pas tenir compte de ces innombrables vers « à thèse ». Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard ont tous dialogué avec ces chants « engagés », même s'ils ont déplacé les topoï qui les caractérisent. Grâce à d'ingénieuses « manipulations poétiques⁵¹⁹ », leur dialogue est parvenu à ébranler les rhétoriques officielles, à

⁵¹⁹ Voir l'article de Michèle Touret : « Manipulations poétiques. Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars », *art. cit.*

redynamiser le sémantisme facile d'une poésie de guerre massivement uniformisée.

2. Avez-vous lu Apollinaire ?

Les entreprises poétiques les plus novatrices qui ont vu le jour durant la tourmente, celles qui s'inscrivent dans la voie tracée par la modernité, ont été divisées en deux sous-groupes par la critique. Le premier est celui réunissant les poètes qui se seraient efforcés de versifier à rebours des circonstances, de manière à ce que leur poésie constitue « un moment de beauté arraché à l'incohérence du monde⁵²⁰ ». Michel Décaudin et, à sa suite, quantité de critiques ayant pris le relais des idées développées dans *La crise des valeurs symbolistes*, sont d'avis que l'activité poétique menée par l'avant-garde entre 1914 et 1918 n'est recevable que lorsque celle-ci fait abstraction de la guerre. Le deuxième groupe est celui dans lequel ont été rangés les poètes qui ont reconduit la poésie jusqu'au centre du conflit et qui se sont servis d'elle pour le poétiser. C'est à ce second groupe de poètes que notre travail était principalement consacré.

Au fil des pages, le lecteur aura remarqué que les spécialistes demeurent le plus souvent perplexes lorsqu'ils se retrouvent nez à nez avec des œuvres poétiques modernistes ouvertement résolues à représenter la guerre des tranchées. Rapportons-nous à l'accueil qui a été réservé à *Calligrammes* d'Apollinaire – qui, au demeurant, est le seul recueil de 14-18 à avoir suscité une réaction critique le moins étayée. Apollinaire est indiscutablement le plus illustre des poètes

⁵²⁰ Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française II : dynamique et histoire*, op. cit., p. 658.

casqués de 14-18. Mais il doit surtout sa notoriété au supposé « échec » des poésies qu'il a rapportées du front. Dans ses *Entretiens* radiodiffusés en 1952, André Breton affirmait ceci au sujet du poète : « j'estime qu'en sa personne la poésie [a] été incapable de surmonter l'épreuve⁵²¹. » Breton enchaîne en parlant d'une œuvre qui, elle, en aurait été « capable » : il s'agit des *Lettres de guerre* de Jacques Vaché. Il se rappelle alors que « devant l'horreur de ces temps [...], il [Jacques Vaché] [lui] apparut comme le seul être absolument indemne, le seul qui eut été capable d'élaborer la cuirasse de cristal tenant à l'abri de toute contagion⁵²²... » Cette seconde citation permet d'éclairer le sens que Breton accorde à l'expression « surmonter l'épreuve » : elle veut dire échafauder une parole rare, subtile et savante, « cristalline », qui s'élève au-dessus de la tourmente et, qui plus est, ose la tourner en dérision⁵²³. La topique guerrière serait donc une « contagion » au contact de laquelle la poésie va nécessairement s'affaiblissant et en « s'obstin[ant] on ne peut plus déraisonnablement à vouloir trouver son bien dans le "décor" de la guerre⁵²⁴ », Apollinaire aurait malencontreusement perdu de vue que le poète digne de ce nom se doit de garder ses distances vis-à-vis des circonstances et des contingences de l'Histoire.

Cette opinion défavorable à l'endroit des poèmes de guerre rassemblés dans *Calligrammes*, fondée sur une conception du « grand poète » et de la « poésie pure » héritée du Parnasse et du Symbolisme (conception que ne renieront pas les surréalistes), est encore aujourd'hui largement répandue. En

⁵²¹ André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 33.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Il s'agit du « rire vengeur et étouffé » (*Ibid.*, p. 34.) que Breton admirait tant dans les *Lettres de guerre* de Vaché. Voir aussi l'article qui est consacré à cet écrivain dans André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 33.

1996, on pouvait encore lire qu'avant la guerre, Apollinaire « construisait [...] des constellations complexes jusqu'à en devenir fantaisistes, en vue d'assurer par d'immenses *efforts l'effet* d'une emprise poétique sur le Temps, c'est-à-dire sur le monde »; or, une fois la guerre déclarée, « à partir du moment où l'objet *obus* s'est mis à l'obséder, il s'est contenté, par un geste non moins manifeste, du cadre de la simple description pour en faire ressortir les "merveilles de la guerre"⁵²⁵ ». Peter Por redit ici ce que Breton consignait 40 ans avant lui : jusqu'en août 1914, Apollinaire est poète. Après cette date, il est un rimailleur enrégimenté de second ordre.

Ces jugements à l'emporte-pièce sont heureusement combattus par certains critiques auxquels nous nous rallions, qui considèrent que dans les « poèmes de la guerre » d'Apollinaire, le conflit est beaucoup moins *représenté* ou « décrit » qu'il n'est *problématisé* grâce à un discours poétique hautement polysémique. Mais il n'en demeure pas moins que *Calligrammes* est encore aujourd'hui considéré comme un accident dans le parcours poétique du poète d'*Alcools* et comme une scorie dans le paysage poétique du début du XX^e siècle. Un des problèmes majeurs que pose ce recueil est qu'on parvient difficilement à le situer dans l'histoire littéraire. Il est reconnu que les expérimentations thématiques et formelles qui caractérisent les poèmes de guerre d'Apollinaire empêchent qu'on les range du côté des poésies didactiques qui ont été présentées dans le premier chapitre; mais en même temps, parce que ces poèmes traitent aussi franchement de la guerre, on refuse de considérer qu'ils se situent dans la tradition de la modernité depuis Baudelaire – étant entendu que l'écrivain

⁵²⁵ Peter Por, « Apollinaire durant la guerre : reprise d'une controverse », *art. cit.*, p. 132.

d'« avant-garde » est « indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale [et qu'il] ne reconna[ît] aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art⁵²⁶ ». Cette impasse a entraîné à sa suite deux types de réactions. La première consiste à faire des années 1914-1918 une sorte de *no man's land* dans l'histoire de la poésie française. Selon cette perspective, un recueil comme *Calligrammes* est représentatif de cette période instable qui se présente comme « un simple interrègne aux contours incertains et aux aspirations vagues entre le symbolisme et le surréalisme⁵²⁷ ». La seconde consiste à maintenir un silence – qui est en soi très éloquent. C'est par exemple le choix qu'ont fait Jean-Yves Tadié et ses collaborateurs dans leur tout récent ouvrage intitulé : *La littérature française : dynamique et histoire II*. Sur la quatrième de couverture, on lit que « [l]e parti ici pris est de restituer des évolutions dans l'Histoire, car la littérature vit aussi au rythme de la vie politique, intellectuelle, voire matérielle⁵²⁸. » Malgré cette entrée en matière engageante, le lecteur reste sur sa faim : la littérature de la Grande Guerre fait l'objet d'une seule page, tout entière consacrée à la prose. Rien sur la poésie : le recueil *Calligrammes* ne figure pas même à l'index des œuvres citées.

3. Grande Guerre et modernité poétique

Pour toutes les raisons qui viennent d'être évoquées, les poésies de guerre d'Apollinaire, mais aussi toutes les œuvres poétiques de facture avant-gardiste

⁵²⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 132.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 12. La citation placée entre guillemets est extraite de *La crise des valeurs symbolistes* de Michel Décaudin.

⁵²⁸ Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire II*, op. cit.

dans lesquelles la guerre est thématifiée, sont généralement exclues de l'histoire de la modernité poétique du début du XX^e siècle. C'est pourquoi *Calligrammes*, mais aussi *Discours du Grand Sommeil* de Cocteau, *Interrogation* de Pierre Drieu La Rochelle et *Le Devoir, Le Devoir et l'inquiétude* et les *Poèmes pour la paix* de Paul Éluard n'ont intéressé qu'une poignée de spécialistes et que le nombre d'articles savants qui ont été consacrés à ces recueils est terriblement réduit. Tout se passe comme si ces livres de poésies qui ont consenti à faire écho aux circonstances tragiques de la guerre étaient des objets honteux, déplacés.

Notre thèse visait à démontrer que cette disqualification est injustifiée. Les recueils précédemment mentionnés mettent en évidence qu'il est possible de versifier la guerre de manière à ce que la poésie ne soit pas engloutie par les circonstances. Dans ces œuvres, « la circonstance est, dans le même geste, marquée et excédée par le poème⁵²⁹. » Il est important de le souligner. Les poésies en question thématifient la guerre en toutes lettres, elles la « marquent », la laissent paraître. Elles la travaillent aussi en retour, la resémantisent et l'« excèdent » : c'est-à-dire qu'elles déplacent les représentations consensuelles et traditionnelles de la guerre, mais aussi qu'elles les reconfigurent, les contrarient.

Ces œuvres poétiques, qui font travailler la langue dont on se servait alors communément pour dire la guerre, s'inscrivent de plain-pied dans la modernité poétique. Elles portent la trace de plusieurs des débats et des postulats esthétiques qui avaient cours jusqu'à la veille de la guerre. Nous avons toutefois remarqué que chez les quatre poètes étudiés, trois enjeux poétiques, parmi ceux qui agitaient

⁵²⁹ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *art. cit.*, p. 71.

les esprits épris de modernité, reviennent systématiquement d'une œuvre à l'autre et y jouent des rôles de premier plan. Ces enjeux sont : le statut du sujet poétique, l'autoréflexivité et la question de la visée référentielle de la poésie. Il ne tient pas du hasard que ces trois questions se soient imposées et répercutées dans tous ces recueils écrits à l'occasion du premier conflit mondial. C'est que les circonstances guerrières ont ramené ces enjeux poétiques au premier plan, elles en ont ébranlé les fondements et les ont pour ainsi dire dramatisés.

Les deuxième, troisième et quatrième chapitres ont été consacrés, respectivement, aux trois problématiques qui viennent d'être présentées. Ils ont permis de montrer comment Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard ont tenu compte de ces difficultés..

4. Percées

Le deuxième chapitre, « Des poètes dans la tourmente », pose la question de la présence, mais aussi de la figuration du sujet dans le discours poétique. Les quatre auteurs ont mis en poème des instances énonciatrices qui, disant « Je », mettent en valeur une subjectivité dans le drame collectif et insistent sur leur propre singularité. Ces poètes-soldats se distinguent nettement des locuteurs qui se manifestent dans les poésies patriotiques et pacifistes, eux qui prennent la parole au « nous » de manière à souligner leur appartenance qui à la communauté nationale, qui aux tenants de la paix. Ces poètes-soldat ne sont pas non plus superposables à ces innombrables témoins de guerre, auxquels il est arrivé de prendre la parole à la première personne mais qui, au nom de la vérité et d'un souci de déposition sincère, « s'interdi[sen]t tout arrangement fabulateur et toute

licence d'imagination⁵³⁰. » Les sujets d'énonciation élaborés dans *Calligrammes*, *Discours du Grand Sommeil*, *Interrogation* et *Le Devoir*, sont « foncièrement ambivalent[s] [et sont] un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction⁵³¹ ».

Au fil des poèmes, nous avons vu les poètes décliner leur identité, que ce soit de manière cryptée ou en se nommant directement. Ce faisant, ils incitent le lecteur à établir des rapports d'homologie entre le sujet poétique à l'origine du chant et leur personne propre, ils le conduisent à penser que le poète-soldat qui est à la source de l'énonciation, c'est eux-mêmes. Les mises en scène à caractère autobiographique que produisent les poètes, qui présupposent une transparence du sujet à lui-même, sont trop manifestes pour être niées et il n'est pas interdit de conclure qu'elles se sont imposées aux poètes en raison des circonstances guerrières : il y a pour eux risque de mort, de disparition, et face à ces éventualités, un besoin de consigner certains détails et certains épisodes de leur expérience guerrière singulière et personnelle s'est fait jour. Mais nous n'avons pas mené une étude biographique et les poètes eux-mêmes se sont assurés que les pistes autobiographiques qu'ils ont ouvertes dans leurs recueils conduisent le lecteur qui les emprunterait trop directement dans un cul-de-sac interprétatif.

D'une manière qui leur est propre, les poètes insistent tous pour que le rapport d'homologie ainsi établi entre le sujet d'énonciation et leur personne ne soit pas une simple procédure d'identification, permettant d'attester leur présence au feu. Nous avons démontré qu'au moment même où les vers des poètes paraissent solidement ancrés dans la biographie, le « Je » poétique désigne en fait

⁵³⁰ Maurice Genevoix, « Préface », dans *Ceux de 14*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1950, p. 9.

⁵³¹ Dominique Combe, « La référence dédoublée Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *art. cit.*, p. 39-63.

leur Moi empirique *et* quelqu'un d'autre, un sujet fictif ne pouvant relever que de l'univers poétique. Ce dédoublement est à l'origine d'une dislocation de l'instance énonciative, d'un flou identitaire où l'authenticité et l'unité du sujet poétique sont compromises. Ce travail de « fictionnalisation » met en évidence le rôle-clé que jouent les figures ambiguës de poètes-soldats dans ces sauts au cœur de l'imaginaire qu'effectuent les poésies de guerre étudiées. L'altérité inhérente à ces sujets poétiques, qui sont très reconnaissables et pourtant irréductibles au sujet empirique, se présentent comme des personnages mi-véridiques mi-allégoriques, rappelle aussi que les poètes qui les ont créés n'ont pas perdu de vue que la dépersonnalisation du « Je » poétique est un des acquis fondamentaux de la modernité poétique.

Il est reconnu que la « "mise en abyme" [est] l'un des dispositifs essentiels de la littérature du XX^e siècle dans son ambition de réflexivité⁵³² ». Le troisième chapitre, « Une autoréflexivité en contexte », a permis d'établir que les poésies de guerre des quatre auteurs étudiés, loin d'être exclusivement tournées vers le monde extérieur et consacrées à sa représentation, font aussi retour sur elles-mêmes. Chez Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard, la poésie s'ausculte, mais les miroirs que le chant se tend reflètent aussi toujours des images de guerre. Le pur poème du poème, qui « ne renferme que la poésie, en une dose essentielle, et ne [...] signifie rien d'autre qu'elle⁵³³ », n'est pas à l'ordre du jour. Quoique la réflexion sur la poésie se fasse toujours sur fond de guerre, il

⁵³² Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire II*, op. cit., p. 611.

⁵³³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 225.

ne faudrait cependant pas croire que cette prégnance de la topique guerrière à même le commentaire spéculaire est l'occasion de développements touchant aux « fonctions » de la poésie en temps de guerre.

Chez les poètes retenus, la question qui se pose est plutôt celle des conséquences de l'événement pour la poésie, des rapports qu'entretiennent entre eux le chant poétique et l'action guerrière. Les poésies autoréflexives étudiées dans ce chapitre montrent que les circonstances militaires font effet sur le geste poétique principalement de deux manières. Elles forcent d'abord l'attention du côté des réalités guerrières jusque là inconnues, voire inimaginables, que ces poésies sont attachées à thématiser. Ces défis que pose la représentation de la guerre peuvent, selon les cas, inquiéter, surprendre ou enthousiasmer. L'impact de la guerre sur l'écriture poétique se fait aussi ressentir d'une autre façon, beaucoup plus concrète celle-là. Au front, il n'est plus possible de versifier comme avant, comme on le faisait au temps de la paix. Non seulement la guerre modifie radicalement les conditions dans lesquelles la poésie s'écrit (raréfaction du papier, contraintes de temps, pénurie de lieux convenables à l'écriture), mais en mettant en danger la vie des poètes eux-mêmes, elle risque aussi à tout moment de mettre un terme définitif à l'œuvre entreprise. Ces changements et ces périls qui menacent la poésie sont aussi au cœur du discours autoréflexif.

Chez chacun de ces auteurs, la métadiscursivité est toujours un geste personnel, touchant à leur propre projet poétique. Apollinaire est le seul à être allé plus loin : il a aussi cherché, dans certains textes poétiques, à suggérer des directions esthétiques à l'usage des poètes qui, comme lui, considéreraient que « La Victoire avant tout sera / De bien voir au loin / De tout voir / De près / Et

que tout ait un nom nouveau » (C, 182). Son statut de chef de file de l'avant-garde poétique, qu'on lui reconnaissait dès avant la déclaration de la guerre, n'est certainement pas étranger à ce désir qu'exprime Apollinaire de rallier sous son égide les poètes qui « quêt[ent] partout l'aventure » (C, 183). Mais les poèmes autoréflexifs de *Calligrammes* qui prennent un tour programmatique ne visent aucunement à imposer les termes d'une « poétique de guerre » unique qui serait la seule valable. Il appartient à chacun de trouver le « nom nouveau » qui lui convient pour poétiser la guerre.

Enfin, les recueils choisis, loin d'entretenir des rapports avec l'événement guerrier de manière secondaire ou fortuite, sont au contraire attachés à sa représentation et à sa mise en forme poétique. Dans le quatrième chapitre, « Topiques guerrières », nous avons cherché à identifier puis à analyser les principaux effets de sens des mécanismes et des rouages qui sous-tendent les thématisations du premier conflit mondial proposées par les quatre poètes.

Dans les œuvres étudiées, la guerre n'est pas soumise à la reconduction de thèmes convenus et ce qui a avant tout retenu notre attention dans ce chapitre est lié à la découverte suivante : dans les œuvres analysées, un motif étranger à ceux que convoque habituellement la topique guerrière se profile toujours d'un bout à l'autre des recueils. Ces thèmes, qui proviennent de l'extérieur du monde militaire et qui détonnent à son contact, ne servent pas aux poètes à mener leurs textes ailleurs, à prendre congé de la guerre. C'est plutôt le contraire : ils sont mis en poème de manière à pouvoir fusionner, dans un rapport de concomitance constant, avec le motif de la guerre. Chez les quatre poètes étudiés, qui partagent tous cette

aspiration consistant à représenter la guerre dans des poésies attentives aux jeux de polysémie, où le conflit puisse se déployer selon des figures et des images originales, le développement de ces thèmes exogènes s'est avéré être un principe esthétique de première importance. Grâce à lui, tout ce que le conflit présente de concret, de matériel, de tangible (autrement dit le « réel de guerre » auquel les poètes tâchent de donner de la réalité, qu'ils décrivent et dont ils parlent) et tout ce que le conflit fait ressurgir du côté des idéologies, de la politique, des débats de société (ce sont les enjeux de la « culture de guerre » officielle et des cultures parallèles – le pacifisme, principalement – auxquels les poètes sont sensibles et dont leurs textes portent la trace), tout cela, au contact de ces thèmes paramilitaires, est littéralement transfiguré et devient de la matière poétique pouvant signifier sur plusieurs plans à la fois. Ces mélanges de topiques et les interférences sémantiques qu'ils provoquent sont ce qui permet aux poètes de faire entrer la guerre dans le poème de manière très concrète. Lorsqu'ils emploient des termes comme « obus », « tranchée », « mitrailleuse », « devoir » ou « France », ces mots renvoient à ce qu'ils désignent et symbolisent dans le discours social. Mais en étant intégrés dans des recueils où sont développés de manière insistante des thématiques autres que guerrières, qui génèrent des réseaux de sens parallèles, ces mots sont continuellement signifiants dans d'autres registres que le militaire. Ces effets de « décontextualisation » permettent de confronter les représentations usuelles de la guerre à d'autres, nouvelles et inédites : il s'agissait de l'amour chez Apollinaire, du rêve chez Cocteau, de la vie chez Drieu La Rochelle et du bonheur chez Éluard. Dans les recueils de guerre de ces auteurs, le conflit n'est jamais

thématisé seul : la guerre est intégrée dans des saisies plus larges de l'expérience humaine par le langage.

Entre 1914 et 1918, Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard ont élaboré des œuvres poétiques qui mettent ceci en évidence : une littérature « intéressée » aux préoccupations extérieures mérite sa place sous le soleil de l'avant-garde au même titre que les productions « désintéressées ». La catégorie générique de la « poésie de guerre », jugée indigne parce qu'utilitaire et propagandiste, acquiert grâce à des recueils comme *Calligrammes*, *Discours du Grand Sommeil*, *Interrogation* et *Le Devoir et l'inquiétude* ses lettres de noblesse. La poétisation de la Grande Guerre en régime de modernité n'est toutefois pas allée sans heurts. Pour ces quatre poètes qui ont pris le parti de versifier le conflit, il n'était plus possible d'écrire comme avant, il leur a fallu repenser et déplacer certains des enjeux et des acquis esthétiques qui définissaient la poésie moderne telle qu'elle était communément admise jusqu'en août 1914.

Or, si les poétiques élaborées entre 1914 et 1918 par les quatre poètes retenus s'inscrivent bel et bien dans un rapport de continuité avec les recherches menées par leurs confrères s'inscrivant dans le courant de la modernité depuis la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au déclenchement de la guerre, on doit aussi reconnaître qu'à plus d'un égard, elles annoncent les futures expérimentations esthétiques des surréalistes. Les jeux formels, l'éclatement du texte sur la page, la dispersion du sujet poétique, les glissements sémantiques, la part faite à la violence, au rêve et à la fantasmagorie, toutes ces caractéristiques que donnent à lire les poésies de guerre étudiées préfigurent, en pleine tourmente, certains des

aspects essentiels qui fixeront la démarche surréaliste. Nous citerons ici un extrait du *Second manifeste du surréalisme* qui est crucial pour notre propos :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point⁵³⁴.

En lisant ces phrases, nous n'avons pu nous empêcher de reconnaître, au travers des combinaisons antinomiques qui sont mises de l'avant, les grands thèmes fédérateurs qui ont structuré les œuvres poétiques étudiées dans ce travail. L'union de « la vie et [de] la mort » fait inmanquablement penser au discours du guerrier d'*Interrogation*, qui envisage le trépas militaire comme un acte régénérateur et qui dit : « O mort, tu es le secret de la vie. » (*I*, 18) La jonction entre « le passé et le futur » rappelle le questionnement du poète-soldat éluardien, qui sait que la guerre a ruiné le bonheur qu'il vivait avant son éclatement mais qui se demande si la poursuite des combats est ou n'est pas le meilleur moyen de le retrouver, le moins tard possible : « Quelqu'un sait-il où nous allons ? / Allons-nous délivrer la joie [...] ? » (*D*, 36) Rayer les frontières entre « le communicable et l'incommunicable », cela fait bien sûr penser au souci du poète combattant qui prend la parole dans *Calligrammes*, lui qui n'a de cesse de répéter que le conflit rend patent un réexamen de la parole poétique : « O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage ». (*C*, 180) Enfin, la rencontre entre « le haut et le bas » est au cœur du *Discours du Grand Sommeil*, où le poète juché sur son nuage et son « ange » partent tous deux se tremper les pieds au fond des

⁵³⁴ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*. Cité dans Jean-Yves Tadié, *La littérature française : dynamique & histoire II*, op. cit., p. 663.

tranchées, où le « souffle » de la poésie doit permettre de faire sentir la guerre, cette « bête de mort sans nom, / lacustre, / reconnaissable à son haleine / dans la boue » (*DGS*, 170).

Derrière le « mobile » que Breton reconnaît à « l'activité surréaliste » dans le passage cité plus haut, qui consiste à appréhender des concepts reconnus contradictoires dans une perspective synchronique, de manière à dégager des correspondances, à tendre des ponts entre des domaines habituellement considérés inconciliables, nous avons aussi reconnu cette exigence que les quatre poètes réclament à la poésie : celle de s'emparer de la guerre et de rendre sa présence significative à la fois dans « le réel et l'imaginaire ».

5. Épilogue : la « Secousse » d'Aragon

Au début des deuxième, troisième et quatrième chapitres, un poème écrit par un auteur exclu du corpus principal a été rapidement analysé. Ces courtes études ont permis de démontrer que les enjeux poétiques qui préoccupaient Apollinaire, Cocteau, Drieu La Rochelle et Éluard entre 1914 et 1918 étaient aussi pris en compte, au même moment, par Cendrars, Breton et Soupault, autant de poètes qui s'inscrivaient dans le courant de l'Esprit nouveau. « Shrapnells » de Cendrars met en évidence que la figuration du sujet poétique sous les traits d'un poète-soldat à l'identité incertaine n'est pas le privilège exclusif des quatre poètes à l'étude. « Pour Lafcadio » de Breton redit que lorsqu'il fait retour sur lui-même, le poème de guerre moderniste fait aussi toujours retour sur les circonstances guerrières qui lui sont contemporaines. « Carrefour » de Soupault s'inscrit dans un recueil où le conflit est thématé dans des poésies où la topique guerrière est

continuellement mêlée à un motif qui lui est étranger et au contact duquel s'étend son potentiel de signification.

Les pièces versifiées par ces trois derniers poètes rappellent et confirment ce que nous affirmions plus haut. La Grande Guerre a fait trembler la poésie moderne qui, en retour, n'a pas manqué de tenir compte de ce bouleversement. Pour faire face au choc, certains des principes directeurs et des acquis esthétiques qui caractérisaient la modernité poétique avant août 1914 ont dû être repensés. Parmi ceux-ci, les trois qui ont fait l'objet des deuxième, troisième et quatrième chapitres de ce travail apparaissent comme les plus préoccupants.

Un dernier exemple permettra de le prouver : le poème « Secousse » d'Aragon, daté « *Août 1918* » et publié en 1919 dans le premier recueil de vers du poète, *Feu de joie*. Cette pièce, écrite quelques mois avant la fin des hostilités, se présente comme une sorte de bilan des recherches esthétiques menées par tous les versificateurs dont il a été question au fil de ce travail. Voici le poème, cité intégralement :

BROUF

Fuite à jamais de l'amertume
Les prés magnifiques volants peints de frais
tournent

champs qui chancellent
Le point mort
Ma tête tinte et tant de crécelles

Mon cœur est en morceaux
le paysage en miettes

Hop l'Univers verse
Qui chavire L'autre ou moi
L'autre émoi La naissance à cette solitude
Je donne un nom meilleur aux merveilles du jour
J'invente à nouveau le vent tape-joue
le vent tapageur

Le monde à bas je le bâtis plus beau
Sept soleils de couleur griffent la campagne
Au bout de mes cils tremble un prisme de larmes
désormais Gouttes d'Eau

On lit au poteau du chemin vicinal
ROUTE INTERDITE AUX TERRASSIERS
Août 1918⁵³⁵

Pour des raisons d'espace, nous ne pouvons mener ici une analyse détaillée de ce poème, une lecture vers à vers de celui-ci qui permettrait d'en faire voir toute la richesse, qui est exceptionnelle. Nous concentrerons donc notre attention sur certains passages-clé, dans lesquels les trois points de poétique que nous voulons dégager sont développés.

Afin de montrer comment l'écriture aragonienne s'est emparée de la problématique relative à la poétisation du sujet dans la poésie de guerre, nous attirerons d'abord l'attention sur le dernier vers de la première strophe : « Ma tête tinte en tant de crécelles ». Il s'ouvre sur un adjectif possessif singulier, « Ma », qui permet d'introduire un sujet lyrique prenant la parole en son nom propre. Celui-ci émerge, sonné, de l'espace de la guerre où tout bascule (dans les vers qui précèdent, les « champs qui chancellent » désignent le coin de pays soumis au déchaînement du feu au milieu duquel se trouve le locuteur – l'onomatopée « BROUF », qui ouvre le poème en évoquant un bruit de fracas sourd et creux, sert à dire l'explosion d'un obus). L'assourdissement du poète est paradoxalement musical (l'enchaînement allitératif de la consonne « t » génère une harmonie imitative : les crécelles émettent ce bruit sec et répétitif) et ceci rappelle au passage que la poésie ne perd pas ses droits dans la tourmente, qu'elle a le

⁵³⁵ Aragon, « Secousse », dans *Le Mouvement perpétuel* précédé de *Feu de joie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, p. 38-39.

pouvoir d'harmoniser le dissonant. Ce sujet d'énonciation, qui vient de faire son apparition dans le poème, est aussi au cœur de la très courte deuxième strophe, où il précise les effets qu'ont eus sur lui la secousse de l'explosion initiale : « Mon cœur est en morceaux / le paysage en miettes ». Cet alexandrin scindé à l'hémistiche dit que le locuteur a été secoué de l'intérieur à la manière du paysage à l'extérieur. Ce poète-soldat exposé à la guerre constate que son cœur a éclaté en même temps que l'obus. C'est ce ravage sensible qui permet d'expliquer la « [f]uite à jamais de l'amertume » annoncée plus haut. La tristesse qui était ressentie devant le spectacle guerrier, antérieurement au choc décisif, n'est plus car le « cœur », qui en est le siège, est désormais en morceaux.

Venons-en maintenant aux trois premiers vers de la troisième strophe, qui sont cruciaux pour notre propos :

Hop l'Univers verse
Qui chavire L'autre ou moi
L'autre émoi La naissance à cette solitude

L'interjection « Hop » est d'un drôle amer : elle souligne ironiquement la rapidité, mais aussi l'imprévisibilité du renversement de « l'Univers » – l'univers qui verse renvoie simultanément ici au paysage bouleversé *et* au monde du poète-soldat qui s'écroule au milieu des « champs qui chancellent ». Cette expression banalise ce qui renvoie à la plus haute métaphysique : le passage de la vie à la mort. Le poète-soldat a été renversé par l'explosion et a cru que son heure était venue. Mais il a survécu. Et le souvenir de cet épisode traumatique se dit dans un vers où l'usage des majuscules donne à lire un monologue intérieur sur le mode interrogatif : « Qui chavire ? L'autre ou moi ? » Ce que ces deux questions implicites évoquent, c'est l'insupportable hasard qui règne sur le champ de

bataille. Comme le dit le narrateur-combattant de *Clavel soldat*, roman de Léon

Werth :

Ici, [au front], on ne peut pas rassembler sa chance, l'opposer à la mort. Les chances adverses sont éparées. Elles flottent dans l'air. On est un point. Coïncidera-t-il ou non avec le trajet d'une balle ou d'un obus ? Ne coïncide-t-il pas déjà avec le trajet encore virtuel que tout à l'heure, demain, dans un mois, suivra l'obus ou la balle⁵³⁶ ?

« Qui chavire ? L'autre ou moi ? » C'est-à-dire : à qui le tour ? À ces questions, le vers suivant répond à sa manière : « L'autre émoi ». Le jeu d'homophonie invite bien sûr à lire « L'autre et moi ». Autrement dit, quoique survivant, contrairement à l'« autre » qui n'a vraisemblablement pas eu cette chance, le poète aurait laissé une part de lui-même au centre de l'explosion, il y serait mort symboliquement en quelque sorte. C'est là l'« autre émoi », qui est de se sentir vivant après s'être cru mort, et la survivance ne sera pas vécue dans la continuité avec le passé : il y a recommencement, « naissance à cette solitude ». L'isolement ressenti par le poète-soldat, qui n'a pas véritablement « chaviré » du côté de la mort, rappelle ce sentiment éprouvé par d'innombrables rescapés du champ de bataille, celui d'avoir vécu une expérience incommunicable, qu'il faudra assimiler seul.

En avril 1918, Aragon a 21 ans et est affecté au 355^e régiment d'infanterie.

En juillet 1918, il participe à l'offensive menée par le Général Mangin en Champagne et le 6 août, alors qu'il se trouve aux premières lignes, Aragon est

⁵³⁶ Léon Werth, *Clavel soldat*. Cité dans Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 220. Au sujet de la question du hasard sur les champs de bataille, les historiens Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker écrivent qu'au front « les savoir-faire individuels des combattants ont été ramenés à peu de chose. En 1914-1918, la disproportion se révèle écrasante entre les moyens de tuer et les moyens de se protéger. Échapper au feu devient une simple question de chance, compte tenu de l'intensité nouvelle de celui-ci et de la largeur du terrain balayé par les balles, les obus, les gaz. Les hommes avaient moins d'issue que jamais. » *14-18, retrouver la guerre*, op. cit., p. 38.

enseveli vivant non pas une, ni deux, mais bien trois fois sous des gerbes de terre soulevées par les explosions d'obus de gros calibre. On le déterre à temps les trois fois, mais au cours d'un de ces ensevelissements, Aragon perd une lettre sous terre. Cette lettre s'est retrouvée sur le cadavre d'un soldat qui, lui, est mort lors de l'explosion. Les autorités militaires vont alors se servir de cette lettre pour identifier le corps devenu méconnaissable de ce soldat, de sorte qu'Aragon va officiellement être déclaré mort. Dans *Le roman inachevé*, publié en 1956, le poète est revenu sur les suites de cette journée éprouvante du 6 août :

Mais l'inscription que dit-elle
Je lis et je ne comprends plus
C'est pourtant mon nom que j'épelle
[...]
À l'ombre d'une croix de bois
À huit cent mètres de Couvrelles
Quel est celui qu'on prend pour moi
[...]
Je suis mort en août mil neuf cent dix-huit sur ce coin de terroir
Ça va faire pour moi bientôt trente-huit ans que tout est fini⁵³⁷

Dans « Secousse », Aragon a davantage crypté l'évocation de cet épisode : « Hop l'Univers verse / Qui chavire L'autre ou moi ». Le premier vers évoque un monde soudainement sens dessus dessous qui renvoie aux événements de cette journée particulièrement traumatisante qu'a vécue Aragon le 6 août 1918. Le second vers évoque pour sa part l'erreur d'identification qui a conduit les autorités militaires à déclarer Aragon mort.

Toutefois, comme nous l'avons vu, le poème se suffit à lui-même et n'a pas besoin d'être éclairé par telle allusion biographique pour être signifiant. Dans « Secousse », Aragon évoque une expérience personnelle. Mais les références qui

⁵³⁷ Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 68, 69 et 70.

renvoient à la personne et à la vie de l'auteur sont inscrites de manière à ce que le biographique ne vienne pas miner, mais plutôt dynamiser le potentiel métaphorique du texte. Il en va de même pour les indications paratextuelles. Nous savons maintenant que la date « *Août 1918* » est relative à la chronologie personnelle d'Aragon. Mais on aurait tort de la considérer uniquement dans une perspective biographique, car son inscription au bas du poème demeure signifiante même si le lecteur ignore qu'Aragon parle de lui. Entre autres choses, cette datation permet de situer le poème dans le temps et, surtout, dans l'Histoire : « *Août 1918* » constitue un repère chronologique qui renvoie à un moment lors duquel le premier conflit mondial faisait toujours rage. La date est aussi un repère sémantique qui permet de suggérer une interprétation du titre qui chapeaute le poème. Une « Secousse » ainsi datée évoque le choc du premier conflit mondial. Nous ajouterons que le mot « terrassiers », placé directement au-dessus de l'indication « *Août 1918* », désigne les fantassins de 14, ces hommes des tranchées qui manipulaient la pelle davantage que le fusil.

Aussitôt la « naissance à cette solitude » annoncée, on remarque l'apparition du « Je » : l'expérience se réfère désormais à une subjectivité qui s'exprime formellement – et, pourrait-on dire, « officiellement » – au moyen de la première personne. Ce « Je » souligne l'acte de naissance d'une parole singulière et c'est à partir de ce moment-clé que le locuteur se désigne ouvertement poète et que le poème bascule franchement dans l'autoréflexivité :

Je donne un nom meilleur aux merveilles du jour
J'invente à nouveau le vent tape-joue
Le vent tapageur

Le monde à bas je le bâtis plus beau

Le travail poétique, c'est tout d'abord de « re-nommer » la guerre, de trouver des nouveaux noms pour la dire. Il faut se souvenir ici des réflexions sur la poésie de guerre dont il a été question dans le premier chapitre, celles d'un Henri Ghéon par exemple. Dans son poème intitulé « Art poétique », celui-ci jugeait qu'en temps de guerre, « les plus pauvres rythmes ont un accent » et s'exclamait : « ah ! pour l'instant, il ne s'agit pas de bien dire ». Selon lui, toute inspiration patriotique méritait d'être mise en vers, même en mauvais vers, car consacré aux plus beaux des sujets, comme la « France », l'« héroïsme » ou le « sacrifice », tout poème était réussi. Aragon ne partage pas cet enthousiasme : chez lui, il s'agit de « mieux dire », de donner un « nom meilleur » à la guerre, aux « merveilles du jour » qui disent, avec une ironie nouvelle, le saccage du paysage par les obus et la mort au tournant.

Le travail poétique passe aussi par l'intervention d'images, et non pas seulement par le document ou le témoignage. Il s'agit pour le poète-soldat de créer du « nouveau » en imaginant des formules inusitées : « inventer à nouveau le vent tape-joue ». Ici, dire c'est faire : le « vent tape-joue » est une expression conçue pour désigner le souffle de l'explosion qui projette des débris de terre et de métal. Cette image originale, qui réinvente le « vent tapageur », permet de poétiser la guerre sans pathos et loin des clichés qui ont cours. Tout ce travail du poème vise à élever le discours poétique au-dessus de la circonstance sans pour autant la perdre de vue : chez Aragon, il s'agit d'embellir le bas.

Le poète nous donne un bel exemple de ce travail d'esthétisation très sophistiqué dans les trois dernier vers de cette strophe :

Sept soleils de couleur griffent la campagne
Au bout de mes cils tremble un prisme de larmes
désormais Gouttes d'Eau

Dans l'« Univers » renversé de la guerre, le « soleil » ne renvoie plus à l'astre solaire mais aux explosions qui illuminent le monde terrestre. Ainsi multipliés et rabaissés au niveau du sol, les « sept soleils » sont autant de détonations qui « griffent la campagne ». Mais ce « monde à bas », comme l'« Univers renversé », ne désigne pas seulement le paysage supplicié par la guerre : il évoque aussi le monde intérieur du poète. Voici donc comment ce dernier « bâtit plus beau » son propre « émoi » :

Au bout de mes cils tremble un prisme de larmes
désormais Gouttes d'Eau

Le poète joue ici avec l'expression « voir à travers un prisme » qui sert à dire qu'on voit la réalité de manière déformée. Des larmes, qui sont retenues par les cils du poète, forment un prisme devant ses yeux et déforment son monde. Ces larmes sont celles de l'amertume dont il était question au début du poème. Mais cette amertume a fui à jamais et c'est la raison pour laquelle le poète précise en dernière instance que ses « larmes sont désormais Gouttes d'Eau » : les traces de la sensibilité ont été neutralisées par la guerre.

Le poème « Secousse » donne ainsi de la guerre une représentation atypique, laquelle repose sur des images et des figures ayant pour principale fonction de resémantiser l'événement guerrier. Les troisième et quatrième vers de la première strophe sont exemplaires de cette volonté : « Les prés magnifiques volants peints de frais / tournent ». Il s'agit d'un alexandrin amputé de son dernier

segment, « tournent », lequel est mis en relief par un rejet qui le renvoie à la ligne suivante. Ce vers donne l'impression de présenter un décor champêtre, offrant à la vue des « prés magnifiques » et des moulins dont les « volants peints de frais / tournent ». Mais la marque du pluriel aux mots « prés » et « volants » permet d'établir un rapport d'homologie entre ces termes. Ce sont les « prés magnifiques », à la manière des « volants peints de frais » d'un moulin, qui « tournent » dans les airs, qui s'élèvent dans le ciel. Les « prés » sont soulevés par l'explosion de l'obus qui tombe au premier vers du poème – et si le verbe « tournent » est rejeté au vers suivant et placé directement sous « Les prés », c'est bien pour insister sur le fait que ce ne sont pas les pales d'un moulin qui tournent ici. Dans un pareil cadre de destruction, nous pouvons apprécier à sa juste valeur toute la charge d'ironie qui est contenue dans l'adjectif « magnifiques ». Ce ne sont pas des gerbes de terre que soulèvent les obus, mais de vastes étendues, de grandes portions d'espace. Ces morceaux de paysage, fraîchement arrachés au sol, sont « peints de frais ». La destruction devient un spectacle dans lequel le poète est à la fois l'acteur et le spectateur.

L'intervention d'Aragon dans le domaine de la poésie de guerre ne se limite toutefois pas à ce travail de sappe effectué par le texte sur les représentations coutumières du conflit qui avaient cours entre 1914 et 1918. On aura remarqué l'absence, dans « Secousse », de mots ou d'expressions renvoyant directement au vocabulaire militaire : pas d'obus, de balles, d'ennemis, de baïonnettes, de tranchées, de boue, de sang, de charges, de gaz, de barbelés, de tous ces termes qui foisonnent dans la littérature de la Grande Guerre. Ce poème est parvenu à dire la guerre sans jamais la nommer directement. « Secousse », comme tous les

poèmes analysés dans le dernier chapitre, n'est pas qu'un poème de guerre : il est aussi un poème d'amour.

L'onomatopée « BROUF », par laquelle s'ouvre le poème, évoque la « Secousse » du titre. Imaginons que cette « secousse » ne désigne plus la déflagration d'un obus, comme nous l'avons suggéré plus haut, mais qu'elle renvoie directement au trouble d'ordre affectif dont il est question au vers suivant : « Fuite à jamais de l'amertume ». L'éloignement définitif de ce chagrin dont il est fait état suggère que l'effondrement liminaire renvoie à une rupture définitive, à une séparation qui serait la « Secousse » même. Dans les vers qui suivent, la succession d'images hallucinées, où « les prés magnifiques tournent » et où « les champs chancellent », métaphoriserait le vertige, la perte de repères d'un sujet lyrique désorienté par cette déconvenue amoureuse. Sous le choc, sa « tête tinte » et, précision importante, son « cœur est en morceaux ». Cet aveu du poète, qui déclare avoir le cœur brisé, fait entrer le motif de la rupture amoureuse dans le poème. La saisie poétique de ce thème est ensuite renforcée puisqu'au début de la troisième strophe, immédiatement après l'indication précisant que l'« Univers » du sujet lyrique « verse », il est explicitement fait référence à une tierce personne : « Qui chavire L'autre ou moi » – l'« autre » désignant ici l'amoureuse. Au vers suivant, le jeu d'homophonie, qui donne à entendre « L'autre et moi », permet d'évoquer le souvenir du passé, celui du temps de l'union. Mais c'est « L'autre émoi » qui est écrit : désormais, il n'est plus question de ce beau trouble qui naît d'une émotion sensuelle, mais de celui qui naît de l'appréhension, de l'anxiété d'un « moi » désormais seul, pour qui tout est à

refaire : c'est « La naissance à cette solitude », le moment pour l'amoureux contrarié de se retrouver seul.

Le poème s'ouvre alors à un discours méta-poétique qui, au lieu d'être lié aux horreurs de la guerre, traduit la déception amoureuse. Les « merveilles du jour » auxquelles il « donne un nom meilleur » renvoient, toujours aussi ironiquement, à ses tristesses; le « vent tape-joue » dans le contexte d'une séparation, peut évoquer plusieurs choses : le soufflet, le départ en « coup de vent » de l'aimée qui fait mal, le vide douloureux de celui qui se retrouve seul. Le projet de « bâti[r] plus beau » le « monde à bas » est toujours aussi significatif lorsqu'on relit ce poème à l'aune du discours amoureux qui le parcourt :

Sept soleils de couleur griffent la campagne
Au bout de mes cils tremble un prisme de larmes
désormais Gouttes d'Eau

Dans le contexte d'un poème consacré à un amour perdu, les « Sept soleils de couleur » rappellent non plus des explosions mais l'arc-en-ciel, phénomène qui, comme on sait, permet de voir les *sept couleurs* du *prisme* grâce aux jeux de la lumière du soleil à travers des *gouttes d'eau*. Habituellement enchanteur et ravissant, l'arc-en-ciel « griffe la campagne », il strie l'horizon du poète, dont la vision est troublée par un « prisme de larmes ». Au terme de la strophe, les larmes sont « désormais Gouttes d'Eau » : manière de dire que la séparation est consommée, définitive.

Enfin, le poète affirme qu'« [o]n lit au poteau du chemin vicinal / ROUTE INTERDITE AUX TERRASSIERS. » Ce « poteau » signale que nous sommes arrivés au terme d'un parcours poétique, au bout de la route de vers pavée de ce poème « secoué ». Le « chemin vicinal » métaphorise « Secousse », ce poème

d'amour dans lequel le poète promène sa peine en pleine campagne. Le revers amoureux qui l'accable lui fait voir le monde à l'envers, le conduit au cœur d'un espace sans dessus dessous où tout chancelle – et ce coin de pays qui apparaît complètement chamboulé aux yeux du poète serait humoristiquement « interdit aux terrassiers », à ces hommes qui travaillent le sol et qui seraient impuissants devant ce décor où les « prés magnifiques » virevoltent en plein ciel. Dans une perspective plus large, le « chemin vicinal » peut aussi être considéré comme l'allégorie d'une voie (voix) poétique ambiguë, s'ouvrant à la fois à la thématique de l'amour et à celle de la guerre. Parce que comme nous l'avons dit plus haut, les « terrassiers » peuvent aussi désigner les combattants des tranchées, les guerriers qui, comme le poète-soldat prenant la parole dans « Secousse », sont les spectateurs et les victimes d'un conflit qui pulvérise les prés et les hommes qui s'y trouvent. Voilà pourquoi la route qui mène aux champs de bataille devrait être « interdite aux terrassiers ».

La guerre, la mort, l'amour, la perte : c'est de tout cela dont il est question dans « Secousse ». Cette pièce d'Aragon lie conflit et passion de telle sorte que la mise en poème de la violence guerrière permette d'alimenter l'expression de la déception amoureuse, et vice versa. La coprésence de ces motifs fait évidemment penser à Apollinaire. Mais le plus souvent, dans *Calligrammes*, c'est le conflit tel qu'il se manifeste concrètement aux yeux du poète-soldat qui donne de la réalité au songe amoureux. Chez Apollinaire, le réel des premières lignes, dûment inventorié et nommé, aide à trouver les mots pour dire l'Absenté. Dans

« Secousse », la guerre n'est jamais nommée directement⁵³⁸ et cette façon qu'a le poète de parler d'elle à mots couverts crée un effet de superposition thématique – davantage qu'un effet d'interpénétration thématique, comme c'est le cas chez Apollinaire. « Secousse » ne donne pas à lire, simultanément, un poème de guerre et d'amour : pour appréhender ces deux réseaux de sens, le lecteur doit relire le texte en resémantisant ses signes, qui ont été choisis de manière à pouvoir désigner à la fois une détresse guerrière et une mésaventure amoureuse.

Dans ce poème, où se conjuguent destin collectif et lyrisme intime, où l'expérience individuelle marquée au sceau de l'autobiographie se noue à l'expression poétique d'un Moi fictif et métamorphosable, où l'écriture interroge ses moyens, où les événements historiques sont relatés de manière à ce que leur évocation puisse servir à désigner quelque ailleurs, nous retrouvons tous les enjeux esthétiques qui ont le plus profondément marqué les démarches poétiques des auteurs étudiés dans ce travail⁵³⁹. Le traitement poétique de la Grande Guerre

⁵³⁸ Cet effort de dissimulation n'est pas motivé par un quelconque souci qui consisterait à préserver le « beau » langage poétique de ces « laideurs » que seraient les termes renvoyant trop explicitement à l'univers militaire : dans d'autres poèmes de *Feu de joie*, le poète n'hésite pas à employer des mots comme « sang », « mort » ou « fantassin ».

⁵³⁹ Ce poème annonce aussi les grands principes de la poétique aragonienne considérée dans son ensemble. Embrassant la totalité de la production versifiée d'Aragon en une seule phrase, Olivier Barbarant écrit : « [l']ambition majeure qui réunit alors tous ces livres, et qui fait leur superbe *impureté*, tient à ce que le créateur brasse chaque fois ensemble les enjeux poétique de la Langue, du Sujet et de l'Histoire⁵³⁹. » « Introduction », dans Aragon, *Œuvres poétiques complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. XXXII. La thématization de la guerre et de l'amour dans « Secousse » sera aussi reprise dans les poèmes de la Résistance écrits au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Comme l'écrit encore Olivier Barbarant, « le chantonement gris et grisant du *Crève-cœur* (1941) déjà nattait les inquiétudes de la guerre à la souffrance des amants séparés. [...] L'appel à la renaissance nationale était aussi l'élan vers une réappropriation identitaire. » *Ibid*, p. XXX.

dans « Secousse » donne un aperçu des défis qui se présentaient au poète moderniste qui entreprenait de versifier la Grande Guerre entre 1914 et 1918.

À ce jour, le traitement de la topique guerrière dans la poésie française de 1914-1918 n'a été l'objet d'aucune entreprise de description systématique. Notre travail se voulait une première tentative de synthèse sur la question. Notre objectif était de présenter sous un éclairage nouveau les œuvres poétiques les mieux connues et d'attirer l'attention sur certaines œuvres injustement méconnues ou ignorées. Nous avons voulu montrer que les poésies de guerre d'Apollinaire, de Cocteau, de Drieu La Rochelle et d'Éluard, mais aussi celles d'Aragon, de Breton, de Cendrars et de Soupault donnent tort à ceux qui croient toujours que la violence engendrée par les guerres, que leur cruauté et la brutalité des combats défient l'expression et relèvent d'une manière d'indicible. Ni esthétisation naïve et gratuite de la guerre, ni poésie de circonstance, les textes analysés ici annoncent les bouleversements du langage poétique à venir. Depuis l'avènement de la modernité baudelairienne, la poésie française n'avait pas été confrontée de façon aussi globale et profonde à une telle demande de sens, liée directement à l'événement d'une guerre aux dimensions jamais vues. Ce serait une erreur de lire ces textes poétiques de 14-18 comme une simple parenthèse dans l'évolution de la poésie. À bien des égards, comme le montrent les œuvres des poètes analysés ici, ces vers font bien plus que poétiser la guerre : ils accueillent l'expérience de la

guerre comme une aventure poétique, en refusant à la fois de banaliser la tragédie et de trahir le poème.

Bibliographie

Bibliographie

I. CORPUS PRIMAIRE

1.1 Corpus principal

Guillaume Apollinaire, *Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995, 188 p.

Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi de *Discours du Grand Sommeil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997, 247 p.

Pierre Drieu La Rochelle, *Interrogation*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1917, 101 p.

Paul Éluard, *Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, 219 p.

1.2 Autres œuvres étudiées

Jean Aicard, *Le Témoin 1914-1916*, Paris, Flammarion, 1916, 143 p.

Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1267 p.

Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, 1854 p.

Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, 190 p.

Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005, 465 p.

Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990, 527 p.

Guillaume Apollinaire, *La Femme assise*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979, 156 p.

Guillaume Apollinaire, *Lettres à sa marraine 1915-1918*, Paris, Gallimard, 1979, 108 p.

Louis Aragon, *L'Œuvre poétique, tome I 1917-1920*, Paris, Livre Club Diderot, 1974, 426 p.

Louis Aragon, *Le Mouvement perpétuel précédé de Feu de joie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, 158 p.

Louis Aragon, *L'Œuvre poétique, tome I 1917-1920*, Paris, Livre Club Diderot, 1974, 426 p.

Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, 255 p.

Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996, 236 p.

Georges Bannerot, *Cantique des morts, poèmes (1914-1916)*, Paris, l'Île-de-France, 1916, 39 p.

Paul Barbier (Abbé), *Des Chants dans la tourmente, poésies de guerre*, Paris, G. Crès et Cie, 1917, 90 p.

Paul Barbier (Abbé), *Dans le bruit des batailles.*, G. Crès, 1918, 158 p.

Henri Barbusse, *Le Feu*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, 411 p.

G. Bargeil, *Aux Soldats de l'an seize, suivi de quelques poèmes de guerre*, Paris, Jouve, 1916, 46 p.

Louis Barthas, *Les Carnets de guerre de Louis Barthas, tonnelier, 1914-1918*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Essais », 2003, 564 p.

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, 253 p.

Louis Bertrand, *Une voix dans la mêlée : poèmes de la guerre*, Paris, la Grande revue, 1918, 157 p.

Alloend Bessand, *Poèmes de guerre et non poèmes guerriers*, Paris, Éditions Georges Crès et C^{ie}, 1918, 106 p.

Théodore Botrel, *Refrains de guerre. 1^{ère} série, Les chansons de route (1^{er} janvier-31 août 1915)*, Paris, Payot, 1915, 198 p.

André Breton, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, 194 p.

Joseph Cahn, *Vers de terre, de terre de France. Poèmes*, Imp. F. Deshayes, Paris, sans date, 23 p.

Blaise Cendrars, *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël, 2005, 431 p.

Gabriel Chevallier, *La Peur*, Paris, Le Passeur, 2002, 315 p.

Paul Claudel, *Trois poèmes de guerre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1915, 26 p.

Marie-Louise Clément, *La nouvelle épopée : poèmes et récits de guerre, 1914-1916 ; précédés de Poésies patriotiques*, Paris, Jouve, 1916, 128 p.

Eugène Cluzel, *Perles tricolores, poèmes patriotiques de la grande guerre*, Courances, E. Cluzel, 1918, 12 p.

Jean Cocteau, *Lettres à sa mère I (1898-1918)*, Paris, Gallimard, 1989, 525 p.

Jean Destrains, *La France victorieuse, poème national*, Paris, Lemerre, 1915, 31 p.

Pierre Drieu La Rochelle, *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, Paris, Gallimard, 1993, 588 p.

Pierre Drieu La Rochelle, *Fond de cantine*, Éditions de la Nouvelle revue française, 1920, 82 p.

Pierre Drieu la Rochelle, *La comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », 1982, 230 p.

Paul Éluard, *Lettres de jeunesse*, Paris, Seghers, 1962, 222 p.

Eugène Foncrais, *Les Phares. Poèmes avec une préface*, Paris, Jouve et C^{ie}, 1918, 48 p.

Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 277 p.

Maurice Genevoix, *Ceux de 14*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1950, 780 p.

Henri Ghéon, *Foi en la France. Poèmes du temps de guerre - per patriam ad dominum*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1916, 194 p.

André Gide, *Roman, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, 1614 p.

Fernand Hauser, *La France sauvée, poèmes de la grande guerre*, Paris, Bloud et Gay, 1916, 176 p.

Albert Heumann, *De la Souffrance et de la haine (poèmes)*, Paris, Jouve, 1917, 61 p.

Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, 444 p.

Henry Jacques, *Nous, de la guerre*, poèmes, Paris, E. Fasquelle, 1918, 243 p.

Pierre Jean Jouve, *Vous êtes des hommes*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1915, 120 p.

Pierre Jean Jouve, *Poème contre le grand crime*, Genève, Éditions de la revue « Demain », 1916, 51 p.

Ernst Jünger, *Orages d'acier*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 2002, 379 p.

Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 471 p.

Charles Mary, *Avant et pendant la mêlée, poèmes d'un soldat*, Paris, Jouve, 1917, 60 p.

Henri Mérrou, *Face à la guerre, poèmes patriotiques d'un croyant*, Thonon-les-Bains, J. Masson, 1918, 32 p.

Nord-Sud Revue littéraire 1917-1918 – Collection complète, Paris, Jean-Michel Place, 1980, n.p.

Jean Plaine (Abbé), *L'Assaut, épisode vécu de la Grande Guerre. Poème en vers*, Vannes, Lafolye frères, 1918, 4 p.

Justin Pons, *Poèmes de guerre. Vers la victoire*, Paris, Jouve, 1918, 95 p.

Henri de Régnier, *1914-1916 Poésies*, Paris, Mercure de France, 1918, 137 p.

Léon Reppelin, *Sous les ailes de la mort, poèmes du front, 1914-1917*, Montauban, impr. de Barrier, 1918, 216 p.

Pierre Reverdy, *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, 403 p.

Jean Richepin, *Poèmes pendant la guerre 1914-1918*, Paris, Flammarion, 1919, 206 p.

Albert Riondel, *Poèmes de la Grande guerre*, Paris, Lemerre, 1917, 208 p.

André Rivoire, *Poème d'un soir de guerre. L'Humble offrande, pièce en un acte, en vers*, Paris, Lemerre, 1916, 33 p.

Edmond Rostand, *Le vol de la Marseillaise*, Paris, Fasquelle, 1919, 359 p.

Léon Schneider, *Au bruit du canon, poésies et souvenirs de guerre*, Paris, le "Réveil chansonnier", 1916, 40 p.

SIC – Collection complète 1916-1919 (n^{os} 1 à 54), Paris, Jean-Michel Place, 1993, 504 p.

Philippe Soupault, *Aquarium*, Paris, Lachenal & Ritter, 1984 (1917), 38 p.

Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Paris, Lachenal & Ritter, 1981, 219 p.

Marcel Toussaint-Collignon, *Le Dard et l'épée, 1914-1916*, Paris, Lemerre, 1917, 85 p.

Francis Trochu, *Poèmes de la guerre, 1914-1915*, Paris, Jouve, 1915, 207 p.

Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, Paris, Mille et unes nuits, 2001, 61 p.

Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, 251 p.

Joseph Vassivière, *L'Âme française. Ode à la France*, Paris, Lemerre, 1918, 15 p.

Charles Vildrac, *Chants du désespéré 1914-1920*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, 77 p.

Léon Werth, *Clavel soldat*, Paris, Viviane Hamy, 2006, 376 p.

1.3 Anthologies de poésies de guerre (1914-1918)

Hugues Delorme, *Les poètes de la guerre. Recueil de poésies parues depuis le 1^{er} août 1914*, Paris, Berger-Levrault, 1915, 136 p.

Ian Higgins, *Anthology of First World War French Poetry*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1996, 144 p.

Ernest Prévost, Charles Dornier, *Le livre épique, anthologie des poèmes de la Grande Guerre*, Paris, Librairie Chapelot, 1920, 368 p.

Romain Rolland, *Les poètes contre la guerre. Anthologie de la poésie française 1914-1919*, Genève, Éditions du Sablier, 1920, 145 p.

Nancy Sloan Glodberg, *En l'honneur de la juste parole. La poésie française contre la Grande Guerre*, New York, 1993, 412 p.

II. CORPUS SECONDAIRE

1. Guillaume Apollinaire

Louis Aragon, « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », dans *Europe*, décembre 1935, p. 132-137.

André Billy, « Préface », dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. ix-xlvi

Anna Boschetti, *La poésie partout Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, coll. « Labor », 2001, 345 p.

Jean Burgos, Claude Debon, Michel Décaudin, *Apollinaire, en somme*, Paris, Champion, 1989, 279 p.

Michel Butor, « Préface », dans Guillaume Apollinaire, *Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 7-17.

Laurence Campa, *Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005, 219 p.

J. G. Clark, « La poésie, la politique et la guerre : autour de “ La petite auto ”, “ Chant de l'honneur ” et “ Couleur du temps ” », dans *La revue des lettres modernes*, n^{os} 450-455, janvier 1975, p. 7-63.

Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après Alcools – I – Calligrammes : le poète et la guerre*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1981, 186 p.

Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, 248 p.

Claude Debon (dir.), *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2006, 238 p.

Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2008, 384 p.

Michel Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 2002, 287 p.

Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Fasano/Paris, Schena/Didier, 1999, 743 p.

Geneviève Dormann, *La gourmandise de Guillaume Apollinaire*, Paris, Albin Michel, 1994, 210 p.

Antoine Fongaro, « Apollinaire, la poésie et la guerre », dans *Que Vlo-Vé ?*, série 3, n° 1, janvier-mars 1991, p. 17-19.

Antoine Fongaro : « De l'obscène à l'érotique voilé dans *Calligrammes* », dans *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*, Paris, Champion, 2008, p. 385-401.

Susan Harrow, « The autobiographical and the real in Apollinaire's war poetry », dans *Modern Language Review*, vol. 97, n° 4, octobre 2002, p. 821-834.

Monique Jutrin, « *Calligrammes* : une poésie engagée ? », dans *Que Vlo-Vé ?*, série 1, n° 5, janvier 1975, p. 27-42.

Marie-Louise Lentengre, « L'écriture de la guerre chez Apollinaire, Marinetti et Ungaretti », dans Michel Décaudin et Sergio Zoppi, *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes. 17^e Colloque Apollinaire*, Turin, Presses de l'Université de Turin, 1997, p. 209-226.

Peter Por, « Apollinaire durant la guerre : reprise d'une controverse », dans *Littératures*, n° 34, printemps 1996, p. 121-144.

Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1969, 570 p.

Claude Tournadre, « Notes sur le vocabulaire de la guerre dans *Calligrammes* », dans *La Revue des lettres modernes – série Guillaume Apollinaire* 13, n°s 450-455, 1976, p. 65-75.

Anna Whiteside, « Poèmes de guerre et d'amour, ou la double chevauchée d'Apollinaire », dans *The French Review*, vol. IV, n° 6, mai 1981, p. 804-809.

2. Jean Cocteau

Jacques Brosse, « Préface », dans Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance* suivi de *Discours du Grand Sommeil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997, p. 7-11.

Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, 10/18, 1965, 173 p.

Monique Lange, *Cocteau Prince sans royaume*, Paris, JC Lattès, 1989, 365 p.

Philippe Rehage, « "Badinage belliciste" ? Le rôle de la guerre dans *Thomas l'imposteur* », dans *La Revue des lettres modernes – série Jean Cocteau* 3, 2001, p. 141-151.

Francis Steegmuller, *Cocteau (Une biographie)*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, 408 p.

3. Pierre Drieu La Rochelle

Marie Balvet, *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme : Drieu La Rochelle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1984, 231 p.

Jacques Baron, « Mesure de la poésie », dans Marc Hanrez, *Pierre Drieu la Rochelle*, Paris, l'Herne, coll. « Les Cahiers », n° 42, 1982, p. 301-312.

Dominique Desanti, *Drieu La Rochelle ou le séducteur mystifié*, Paris, Flammarion, 1978, 476 p.

Pierre Drieu La Rochelle, *Sur les écrivains*, Paris, Gallimard, 1964, 364 p.

Marc Hanrez, « Drieu, le poète au départ », dans Marc Dambre, *Drieu La Rochelle écrivain et intellectuel*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 119-127.

Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001, 469 p.

Jean-Marie Pérusat, *Drieu La Rochelle ou le goût du malentendu*, Frankfort, Bern, Las Vegas, Peter Lang, 1977, p. 20.

4. Paul Éluard

Nicole Boulestreau, *La poésie de Paul Éluard. La rupture et le partage, 1913-1936*, Paris, Klincksieck, 1985, 301 p.

Jean-Yves Debreuille, *Éluard ou le pouvoir du mot. Propositions pour une lecture*, Paris, Nizet, 1977, 187 p.

Luc Decaunes, *Paul Éluard. L'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982, 267 p.

Jacques Gaucheron, « Notes sur deux poètes en guerre avec la guerre », dans *Europe*, n^{os} 421-422, 1964, p. 146-155.

Jean Gaulmier, « Continuités d'Éluard », dans *Europe*, 40^e année, n^o 403-404, novembre-décembre 1962, p. 67-70.

Brian Gill, « Textes dadaïstes de Paul Éluard », dans *Studi Francesi*, vol. 31, n^o 2, 1987, p. 231-240

Jean-Pierre Juillard, *La poésie dans le regard de Paul Éluard*, Paris, La pensée universelle, 1972, 148 p.

Gilles La Montagne, « Éluard : la cinquième roue du carrosse Dada », dans *Si Que*, vol. 4, 1979, p. 157-68

Albert Milgelgrün, *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Éluard : Peinture et langage*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, 265 p.

Claude Roy, « Préface », dans Paul Éluard, *Poésies 1913-1926*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 9-15.

Lucien Scheler, « Préface », dans Paul Éluard, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. xi-lvii.

Andras Vajda, « Dada dans la poésie d'Éluard », dans *Europe*, vol. 525, 1973, p. 231-42.

5. Théorie, histoire et critique littéraires

5.1 Modernité poétique

Louis Aragon, *Chroniques I (1918-1932)*, Paris, Stock, 1998, 497 p.

Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994, 159 p.

Olivier Barbarant, *Aragon : la mémoire et l'excès*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, 253 p.

Olivier Barbarant, « Introduction », dans Aragon, *Œuvres poétiques complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. xxi-xlvi.

Andrée Barret, « Blaise Cendrars et l'Esprit Nouveau », dans *Europe*, n^{os} 421-422, 1964, p. 137-146.

Roland Barthes, « Littérature et méta-langage », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 106-108.

Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1988, 553 p.

Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, PUM, coll. « Socius », 2005, 410 p.

Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, 446 p.

Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 247 p.

Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Privat, 1960, 532 p.

Michel Décaudin, « Soupault en 1917 : *Aquarium* », dans *Présence de Philippe Soupault. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 15-22.

Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le livre de poche, coll. « Références », 1999, 316 p.

Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983, 308 p.

Raymond Jean, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1974, 428 p.

Anne Mairesse, « Nouveau lyrisme et autobiographie », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 433-449.

Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001, 162 p.

Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1969, 366 p.

Jean Starobinsky, *La relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, 408 p.

Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », dans *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 422-441.

Nathalie Watteyne, *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota Bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 354 p.

5.2 Sociocritique de la poésie

Marc Angenot, « Poésie et discours social en 1889 : banalisation et raréfaction du poétique », dans *Littératures*, n° 3, 1989, p. 1-27.

Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », dans *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, pp. 11-24.

Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, 223 p.

Pédrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement*, Paris, UGE, 1979, 311 p.

Pierre Popovic, « Situation de la Sociocritique – L'École de Montréal », dans *Spirale*, n° 223, novembre-décembre 2008.

5.3 Ouvrages et articles consacrés aux représentations de la guerre dans la littérature

Scott Bates, « Préface », dans Nancy Sloan Goldberg, *En l'honneur de la juste parole. La poésie française contre la Grande Guerre*, New York, Peter Lang, 1993, p. 8-17.

Nicolas Beaupré, *Écrire la guerre, écrire en guerre France – Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS, 2006, 292 p.

Nicolas Beaupré, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre des écrivains combattants de 1914-1918 », dans DUMÉNIL (Anne), BEAUPRÉ (Nicolas), INGRAO (Christian) éd., *1914-1945 L'ère de la guerre. Violence, mobilisation, deuil, tome I - 1914-1918*. Paris, Agnès Viénot, 2004, p. 169-182.

Nicolas Beaupré, « New writers, new literacy genres (1914-1918): the contribution of historical comparatism (France, Germany), dans Pierre Purseigle, *Warefare and belligerence. Perspectives in First World War Studies*, Leiden/Boston, Brill, 2005, p. 323-343.

Geneviève Colin, Jean-Jacques Becker, « Les écrivains, la guerre de 1914 et l'opinion publique », dans *Relations internationales*, n° 24, hiver 1980, p. 425-442.

Simone Delesalle, « La guerre, la poésie », dans *Europe*, n^{os} 421-422, 1964, p. 174-184.

Denis Ferraris, « La guerre en ses atours. Esthétique du charivari », dans *Revue des sciences humaines*, tome LXXV, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 5-21.

Paul Fussler, *The Great war and modern memory*, New York / London, Oxford University Press, 1975, 363 p

Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, 292 p.

Micheline Kessler-Claudet, *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, Nathan, 1998, 127 p.

Michel Lacroix, *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2004, 388 p.

Marie-Louise Lentengre, « Un univers dans une revue », dans *SIC - Collection complète de 1916 à 1919 (numéros 1 à 54)*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. I-XX.

Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995, 316 p.

Elizabeth A. Marsland, *The Nation's Cause. French, English and German poetry of the First World War*, London/New York, Routledge, 1991, 284 p.

Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1917 à 1928*, Paris, Les Étoiles, 1929, 727 p.

Philippe Olivera, « Culture en guerre, culture d'exception ? Essai de mesure des formes de l'imprimé du temps de guerre », dans Rémy Cazals, Emmanuelle Picard, Denis Rolland, *La Grande Guerre, pratiques et expériences*, Paris, Privat, 2005, p. 189-199.

Germana Orlandi Cerenza, « Dans le secret d'*Aquarium* », dans Arlette Albert-Birot, Nathalie Nabert, Georges Sebbag, *Philippe Soupault, l'ombre frissonnante. Colloque de l'ICP*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 2000, p. 21-30.

Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1996, 302 p.

Léon Riegel, *Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre, 1910-1930*, Paris, Klincksieck, 1978.

Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français, 1919-1939*, Genève, Slatkine, 2000, 627 p.

Jean Rouaud, « Rire bleu », dans Jean-Pierre Turbergue, *1914-1918 – Les Journaux de tranchées. La Grande Guerre écrite par les poilus*, Paris, Éditions Italiques, 1999, p. 5-7.

Albert Schinz, *French Literature of the Great War*, D. Appleton & Company, New York – London, 1920, 337 p.

Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991, 377 p.

Nancy Sloan Goldberg, « Le combat des mots par les mots », dans *En l'honneur de la juste parole La poésie française contre la Grande Guerre*, op. cit., p. 19-42.

Jean Starobinsky, *La poésie et la guerre. Chroniques 1942-1944*, Paris, Minizoé, 1999, 72 p.

Michèle Touret, « Manipulations poétiques. Autour de *La guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 109-125.

Carine Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001, 219 p.

Carine Trevisan, « Jean Norton Cru. Anatomie du témoignage », dans Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 47-65.

5.3 Généralités

Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, 247 p.

Madeleine Ambrière (dir.), *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 637 p.

Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 223 p.

Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1993, 344 p.

Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p.

Henri Béhar, « Introduction », dans Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est dada.*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 5-24.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992, 567 p.

André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio », 1966, 445 p.

- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, 173 p.
- André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, 312 p.
- André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, 182 p.
- Jean-Jacques Brochier, *L'aventure des surréalistes 1914-1940*, Paris, Stock, 1977, 324 p.
- Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Labor/Nathan, 1986, 188 p.
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1987, 426 p.
- Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, 196 p.
- Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998, 382 p.
- Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 265 p.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris, Mille et une nuits, 2005, 78 p.
- Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Guides de la langue française », 1992, 337 p.
- Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1964, 188 p.
- Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le Livre de Poche, 1963, 441 p.
- Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio/essais », 1990, 189 p.
- Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1991, 242 p.
- Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2007, 929 p.

Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 315 p.

Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome I 1898-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, 320 p.

6. Ouvrages et articles consacrés à l'histoire de la Première Guerre mondiale

Marc Angenot, *L'antimilitarisme : idéologie et utopie*, Montréal, Discours social/Social Discourse, nouvelle série, vol. I, 2001, 131 p.

Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2000, 272 p.

Stéphane Audoin-Rouzeau, *À travers leurs journaux : 14-18, les combattants des tranchées*, Paris, Armand Colin, 1986, 223 p.

Jean Bacon, *Les Saigneurs de la guerre. Brève histoire de la guerre et de ceux qui la font*, Paris, Phébus, 315 p.

Jean-Jacques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre (1850-1920)*, Paris, SEDES, 1995, 387 p.

Jean-Jacques Becker, *L'Europe dans la Grande Guerre*, Paris, Belin, 1996, 319 p.

Jean-Jacques Becker, *1914 Comment les Français sont entrés dans la guerre*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, 637 p.

Jean-Jacques Becker, « Unions sacrées et sentiment des responsabilités », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 205-218.

François Cochet, *Survivre au front. Les poilus entre contrainte et consentement*, Paris, Éditions 14-18, 2004, 263 p.

Emmanuelle Cronier, « Permissions et permissionnaires », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 591-600.

Anne Duménil, « Les combattants », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 321-338.

Marc Ferro, *La Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1990, 412 p.

Olivier Forcade, « Information, censure, propagande », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 451-466.

Michel Goya, *La chair et l'acier. L'invention de la guerre moderne (1914-1918)*, Paris, Tallandier, 2004, 479 p.

Frédéric Gros, *États de violence. Essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 2006, 309 p.

Gilbert Guilleminault, *La France de la Madelon 1914-1918. Le Roman vrai de l'Arrière*, Paris, Denoël, 1965, 341 p.

John Horne, « Ouvriers, mouvements ouvriers et mobilisations industrielles », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 601-612.

John Horne, « Atrocités et exactions contre les civils », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 367-380.

Jacques Meyer, *La vie quotidienne des soldats pendant la Grande Guerre*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1966, 379 p.

George L. Moose, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999, 291 p.

Christophe Prochasson, Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1991, 302 p.

Christophe Prochasson, « La littérature de guerre », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, p. 1189-1202.

Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 2004, 340 p.

Frédéric Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de 14-18*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 2003, 412 p.

Michel Winock, « Au nom de la patrie... », dans *14-18 : Mourir pour la patrie*, Paris, Seuil, coll. « Points / Histoire », 1992, p. 11-31.

