

## Dire la guerre par les moyens du poème

*The Poetry of War* de James Anderson Winn. Cambridge University Press, 241 p.

Olivier Parenteau

---

Numéro 223, novembre–décembre 2008

Pour la sociocritique : l'École de Montréal

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16745ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Parenteau, O. (2008). Dire la guerre par les moyens du poème / *The Poetry of War* de James Anderson Winn. Cambridge University Press, 241 p. *Spirale*, (223), 21–23.

# Dire la guerre par les moyens du poème

THE POETRY OF WAR de James Anderson Winn

Cambridge University Press, 241 p.

par OLIVIER PARENTEAU

[...] any battle or bombing raid or artillery barrage has the aesthetic purity of absolute moral indifference — a powerful, implacable beauty.

— Tim O'Brien, *The Things They Carried*

To sand go tracers and ball ammunition.  
To sand the green smoke goes.  
Each finned mortar, spinning in light.  
Each star cluster, bursting above...

— Brian Turner, *Here, Bullit*

## Propagande

Il y a au moins deux raisons de se réjouir lorsqu'on lit ceci au dos d'un ouvrage intitulé *The Poetry of War* : « *Poets from Homer to Bruce Springsteen have given voice to the intensity, horror and beauty of war.* » D'abord parce que cette phrase annonce d'entrée de jeu que seront considérés « poètes » des versificateurs de tout acabit : beau présage d'une salubre indifférence vis-à-vis des hiérarchies auxquelles nous ont habitués les spécialistes de la poésie de guerre, qui osent rarement convoquer d'autres œuvres que celles de poètes consacrés. On laisse sous-entendre ici qu'en ce qui a trait à la poésie de guerre, les couplets d'une chanson populaire méritent d'être examinés au même titre que les chants d'un chef-d'œuvre de la littérature mondiale. Mais il y a plus : la citation laisse entendre que l'auteur compte s'aventurer en terrain critique puisqu'il sera question de poètes ayant reconnu une part de « beauté » dans la guerre. En effet, l'immense majorité des travaux consacrés à la poésie de guerre ne tient compte que des poètes soucieux de versifier l'horreur des conflits armés — ces mises en poèmes désenchantées de la guerre s'accordent davantage avec la sensibilité morale des critiques du xx<sup>e</sup> siècle, mais il n'empêche que toute cette attention qui leur est accordée a entraîné à sa suite cette conséquence : a été relégué aux oubliettes tout un pan du legs poétique guerrier occidental, celui regroupant ces innombrables poésies où s'est exprimée une fascination pour la guerre.

J'avoue que cette phrase-choc propre à aguicher le lecteur est pour beaucoup dans ma décision de me procurer l'essai de James Anderson Winn. Et le livre est à la hauteur du programme qu'elle annonce. Après avoir lu *The Poetry of War*, il ne fait pas de doute que la mention de Springsteen, placée immédiatement à la suite de celle d'Homère sur la quatrième de couverture (voisinage que d'aucuns considéreraient comme un très sérieux outrage aux mœurs littéraires), n'est pas un simple coup publicitaire. Il s'agit d'un moyen permettant d'annoncer l'ouvrage d'un critique

qui ambitionne d'embrasser le discours poétique guerrier depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours et qui est résolument déterminé à accorder autant d'importance aux classiques qu'aux *minores*, aux poètes (et rockers!) professionnels qu'aux versificateurs amateurs.

## Tactique

Tous les textes poétiques retenus dans *The Poetry of War* thématisent sans ambages — et non dans les marges — le conflit qu'ils s'attachent à représenter, qu'il s'agisse de la guerre de Troie, de la Seconde Guerre mondiale ou du Vietnam. Il est clair que le critique privilégie l'analyse de ce type d'œuvres pour renforcer sa thèse voulant que les poèmes qui entretiennent des rapports explicites et directs avec le motif « guerre » ont été classés en fonction de catégories qui se refusent à toute forme de réaménagement : poésie patriotique, épique, pacifiste, etc. Or, une lecture attentive révèle que, très souvent, ces textes sont en fait polysémiques et qu'ils autorisent l'équivoque et le doute : « *many poems [...] encourag[e] the reader to consider several conflicting interpretations of war at the same time.* » Les cases dans lesquelles ont été rangées les poésies de guerre seraient des outils de classement utiles mais souvent impropres à désigner convenablement les textes qu'elles rassemblent. L'objectif de Winn n'est pas de suggérer telle nouvelle classification mais plutôt de démontrer en quoi les poésies de guerre qu'il étudie sont ambiguës.

Ce travail est effectué en deux temps. Ont d'abord été ciblés six ensembles thématiques, qui forment autant de chapitres : « *Honor and Memory* », « *Shame and Slaughter* », « *The Cost of Empire* », « *The Myth of Chivalry* », « *Comrades in Arms* », « *The Cause of Liberty* ». Un tel découpage peut rappeler celui de tous ces essais un peu trop scolaires qui sont consacrés à la littérature de guerre et qui s'attachent à identifier certains thèmes récurrents (thèmes le plus souvent très « concrets » : la destruction, l'assaut, les armes, la mort) pour ensuite en démontrer la prégnance dans les textes. James Winn, quant à lui, procède autrement : non seulement son découpage thématique permet de prendre en considération des aspects très divers de la lutte armée (l'éthique guerrière, le concret du carnage, la dimension politique des conflits, la psychologie du combattant, etc.), mais son analyse des textes poétiques révèle que la mise en poème de ces différents

motifs est rarement univoque. Il y a du jeu, de la transformation et des dérèglements à l'œuvre depuis l'Antiquité (ainsi écrit-il, évoquant l'*Illiade* d'Homère : « *the poet was not only capable of composing a poem of some fifteen thousand lines, but also capable of building into its structure a subtle critique of the very code of honor he so carefully describes* ») jusqu'à l'époque contemporaine (entre autres exemples, à propos du poème « *Soldiers Bathing* » [1942] de Frank Templeton Prince : « *By enacting within the poem the difficulty of facing erotic feelings, Prince transforms the tension between reticent propriety and passionate desire and links that personal tension to the larger, more public tension between violence and love* »), en passant par le xvii<sup>e</sup> siècle (Winn propose une lecture détaillée et particulièrement savoureuse du poème célèbre « *To Lucasta, Going to the Wars* » de Lovelace, et conclut que « *"To Lucasta" is so beautifully made that it as been an anthology piece for 350 years, but its aesthetic excellence has helped to conceal its deep dishonesty* »).

### Avancées

Les poésies règnent en maîtresses, elles investissent l'ouvrage et quels que soient leur siècle d'origine, leur visée ou leur valeur esthétique, elles sont prises pour ce qu'elles sont : autant de dispositifs textuels qui, chacun à sa manière, s'emparent de la topique « guerre », dialoguent avec elle et lui confèrent du sens. Le poème de guerre ne sert pas ici de prétexte à des considérations de poétique évanescentes ou, pire, à des jugements moraux ; c'est toujours à partir de lui que s'élaborent les analyses et les développements. En effet, Winn a non seulement le mérite de s'être intéressé à des poésies belliqueuses, emphatiques et traditionnelles qui laissent effectivement pantois — lesquelles sont ouvertement méprisées par une *doxa* critique ne cessant de rappeler qu'elles relèvent d'une catégorie poétique déconsidérée, jugée subalterne : celle de la « poésie de circonstance » —, mais il a de plus choisi de les juger en fonction de critères esthétiques (et non éthiques). Toutefois, c'est lorsqu'il se penche sur les poésies attentives aux jeux de polysémie, où la guerre se déploie selon des motifs originaux, que ses lectures sont les plus intéressantes. Une attention toute particulière est alors portée à des procédés stylistiques qui nourrissent une réflexion sur les rapports entretenus entre discours poétique et circonstances guerrières. D'un point de vue formel, la prise en compte des ressources de la versification (rimes, enjambements, césures, découpage strophique) permet de dégager leur potentiel de signification. Winn insiste sur l'intertextualité — « *poems on war engage not only the historical past but the poetic past, with consequences that are not merely literary* » — et rappelle que les emprunts et les références aux œuvres du passé témoignent du

fait que la guerre est un sujet dont la saisie ne va pas de soi ; aussi, lorsqu'un poème est écrit à la première personne, l'auteur se garde bien d'associer indûment le « Je » à la personne réelle, biographique, de l'auteur : il parle alors d'un « *speaker* », d'un sujet lyrique à l'identité floue, accordant ainsi toute son autonomie au texte.

Ces lectures attentives aux jeux de signifiant et de rythme permettent de souligner la richesse de textes poétiques considérés individuellement, mais dans une perspective plus globale, elles devraient aussi intéresser les historiens de la poésie. Il est généralement admis que c'est au cours de la Première Guerre mondiale qu'auraient volé en éclats les bases d'un discours poétique guerrier jusqu'alors le plus souvent contraint par les circonstances. Or, si les poésies de guerre écrites à l'occasion de conflits antérieurs à la Grande Guerre ne s'inscrivent pas dans le courant de la modernité, on doit reconnaître que leurs factures esthétiques présentent de l'originalité tout en prêtant le flanc aux apories et à la dérive sémantique. L'ouvrage de Winn illustre bien que les vers de guerre écrits avant 1914 ne sont pas entièrement engloutis par l'événement dont ils cherchent à rendre compte poétiquement.

.....

**Après avoir lu *The Poetry of War*, il ne fait pas de doute que la mention de Springsteen, placée immédiatement à la suite de celle d'Homère sur la quatrième de couverture (voisinage que d'aucuns considéreraient comme un très sérieux outrage aux mœurs littéraires), n'est pas un simple coup publicitaire. Il s'agit d'un moyen permettant d'annoncer l'ouvrage d'un critique qui ambitionne d'embrasser le discours poétique guerrier depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours et qui est résolument déterminé à accorder autant d'importance aux classiques qu'aux mineurs, aux poètes (et rockers !) professionnels qu'aux versificateurs amateurs.**

.....

### Contre-attaque

Si la grande variété du corpus considéré est stimulante — ce sont les œuvres de poètes issus de l'Antiquité (Homère et Virgile), de la France médiévale (Chrétien de Troye) et, principalement, de l'Angleterre et des États-Unis (pour ce qui touche aux études anglaises, Winn s'intéresse surtout aux xvii<sup>e</sup>, xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles) —, on doit toutefois reconnaître que par moment, il y a surcharge. Il arrive un peu trop souvent que des extraits de poèmes particulièrement intéressants et qui appelleraient plus d'attention soient cités pour être ensuite maigrement commentés. C'est tout particulièrement le cas des vers de guerre anglais de 14-18, qui sont reproduits en très grand nombre dans l'ouvrage. À leur sujet, Winn note ceci : « *many poems written during the early years of the war were contrived to cheat the eye, using a nostalgic vocabulary drawn from earlier poets to camouflage the bloodshed of the present.* » Une telle affirmation appelle deux commentaires. Premièrement, la Grande Guerre a avant tout relancé l'écriture de poésies patriotiques de style « *high diction* ». L'élan cocardier et belliqueux que cultivent la majorité des poètes durant les premiers mois d'une guerre qu'on imagine très brève résiste 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 cherché à trouver un sens supérieur au conflit. Deuxièmement, le « vocabulaire nostalgique » évoqué par Winn renvoie à toutes ces expressions empruntées au discours épique qu'affectionnaient maints poètes et dont l'emploi tendait effectivement à dédramatiser les réalités choquantes d'une guerre usinière. L'auteur a raison d'écrire que « *chivalry [is] a completely closed system — nostalgic, imaginary, and disconnected from reality* », mais il ne voit qu'une partie du problème lorsqu'il considère que son emploi dans la poésie n'a d'autre fonction que de sublimer l'horreur. C'est là faire abstraction du fait que le réel de la première guerre industrielle défie les ressources du langage, même poétique : pour beaucoup, les mots manquent, littéralement.

Enfin, pourquoi Winn n'a-t-il pas tenu compte des développements poétiques qu'a suscités — et que suscite certainement toujours — la guerre en Irak? La publication de certains recueils n'a pourtant pas manqué de défrayer les manchettes littéraires. En 2005, un fantassin américain

nommé Brian Turner publiait un recueil de vers au titre évocateur, *Here, Bullit*, et aussitôt, l'expression consacrée de « War Poet » refaisait surface dans le discours critique. L'accueil fut unanime : ces poésies écrites au front ont été récompensées par pas moins de huit prix littéraires (tout récemment, le recueil était inscrit au catalogue du *New York Times* « Editor's Choice » Selection). Deux ans plus tôt, en 2003, c'était le dramaturge anglais Harold Pinter, considéré en Angleterre comme « *the nation's most sacred living playwright* », qui faisait paraître un recueil de vers intitulé *War*. L'homme qui a été lauréat du prix Nobel de littérature en 2005 versifiait ceci sous le titre « *Democracy* » : « *There's no escape./The big pricks are out./They'll fuck everything in sight./Watch your back.* » Qu'en penserait James Anderson Winn? ●

## DOSSIER POUR LA SOCIOCRIQUE : L'ÉCOLE DE MONTRÉAL

# Flâner est-il encore possible ?

par RÉGINE ROBIN

Régine Robin est l'auteure d'une œuvre au caractère multi-forme et hybride, à la fois (auto) fictionnelle et critique, qui comprend près d'une trentaine de livres. Du *Cheval blanc de Lénine* (1979) à *Cybermigrances* (2004) en passant, entre autres, par *La Québécoise* (1983), *L'amour du yiddish* (1984), *Kafka* (1989), *Le deuil de l'origine* (1993), *L'immense fatigue des pierres* (1996), *Le Golem de l'écriture* (1997), *Berlins Chantiers* (2001) et *La mémoire saturée* (2003), elle déploie, avec une liberté de ton et de style malheureusement trop peu commune dans le monde universitaire, une pensée irrespectueuse des genres, des catégories et des cloisonnements institués où prime le souci d'élucider l'ancrage social des arts et de la littérature.

Ce foisonnement « *indisciplinaire* »<sup>1</sup> est en grande partie organisé autour de deux motifs indissociablement liés et métonymiques de la démarche adoptée par Régine Robin : la ville, comme fine pointe d'un monde archisignifiant devant constamment être interprété et réinterprété, et la figure du flâneur, comme représentant par excellence de l'attitude critique d'ouverture curieuse et libre qui est valorisée.

En février 2008, Régine Robin passait dans les studios de la Téléq afin de contribuer à un projet pilote visant à l'établissement d'une banque de données audiovisuelles en ligne portant sur la sociocritique montréalaise. Tiré d'un entretien qu'elle accordait à cette occasion à Yan Hamel, le texte suivant décrit la nouvelle forme que prendra le dialogue entre la cité et la promeneuse dans l'essai que Régine Robin s'apprête à publier.

...

Mon prochain livre s'intitulera *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*. J'y parlerai de quatre villes énormes. Ce ne sont pas simplement des villes, ce sont des villes monstres, comme on les appelle : New York, Los Angeles, Tokyo et Londres. J'ai choisi ces cités parce qu'elles sont des supports de notre imaginaire, même si on n'y a jamais mis les pieds. Ce sont des villes qui nous habitent par leur littérature immense et surtout par leur cinéma ou par leurs séries télévisées. Combien de génériques où il y a le pont de Brooklyn, le skyline de New York, les palmiers de Los Angeles, etc.? Je pars de là : ces villes-là, on les connaît, et non seulement on les connaît, mais elles sont complètement fantasmées, et finalement on aime mieux le fantasme que la réalité.

Et puis, dans ces villes, il n'y a plus d'original, il n'y a que des copies, c'est quelque chose qui m'a beaucoup attirée. Il n'y a pas de premier moment : il n'y a que des décors, des décors qui se copient. Bref, la notion d'authenticité, quand on travaille