



HAL
open science

Les Artistes et la guerre

Isabelle Brasme

► **To cite this version:**

Isabelle Brasme (Dir.). Les Artistes et la guerre. Michel Houdiard éd., 9, 178 p., 2017, Essais sur l'art, 978-2-35692-160-4. hal-03051337

HAL Id: hal-03051337

<https://hal.science/hal-03051337v1>

Submitted on 22 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

essais sur l'art
collection

Les artistes et la guerre
volume IX

Michel Houdiard Éditeur

Les Artistes et la guerre

Collection Essais sur l'art

Les Artistes et la guerre

Volume IX

Ouvrage publié

avec le soutien de l'Université Paul Valéry de Montpellier

Michel Houdiard Éditeur

© MICHEL HOUDIARD ÉDITEUR, 2017
11, rue Monticelli, 75014 Paris
1^{re} édition
ISBN 978-2-35692-160-4

La collection Essais sur l'art offre au lecteur francophone des traductions d'essais inédits d'écrivains et artistes de langue anglaise. Tous ces essais se présentent comme des réflexions sur l'art : le roman, la poésie, le théâtre, la peinture, le cinéma, la musique, etc. La collection choisit de mettre en lumière la forme, la pratique et le genre dits « mineurs » de l'essai ou de l'écrit d'artiste, d'une part parce qu'il est un laboratoire permettant à l'artiste de problématiser librement sa propre pratique et d'en exposer les principes esthétiques, et, d'autre part, parce qu'il permet aux lecteurs de découvrir, en marge de la critique d'art autorisée, le pendant théorique et réflexif souvent méconnu qui accompagne la création d'un univers artistique. Chaque traduction est accompagnée d'une lecture critique destinée à mettre en valeur l'originalité de la perception de l'art proposée dans ces essais.

Collection créée par le centre de recherche EMMA
(« Études Montpelliéraines du Monde Anglophone », EA741)
de l'Université Paul-Valéry Montpellier3

Directrice de collection : Christine Reynier

Comité éditorial :

Claire Davison (Université Sorbonne nouvelle-Paris3)
Camille Fort-Cantoni (Université Picardie Jules-Verne)
Christine Raguét (Université Sorbonne nouvelle-Paris3) Christine Reynier (Université Paul-Valéry Montpellier3)
Pascale Sardin (Université Michel de Montaigne-Bordeaux3)

Coordinatrice du volume 9 : Isabelle Brasme

INTRODUCTION

Isabelle Brasme

Ce recueil d'essais est né de la volonté de commémorer le centenaire de la Première Guerre mondiale. Un siècle après un conflit qui fut souvent désigné par la périphrase « Armageddon » outre-Manche, et qui marqua une rupture fondamentale dans l'Histoire, mais aussi dans l'idéologie et les arts, il apparaît en effet opportun de réfléchir à la façon dont la guerre a pu influencer l'écriture, les modes de pensée et les choix esthétiques des écrivains anglophones. Si la Grande Guerre est au cœur de la majorité des essais qui figurent ici, ce recueil ne s'y limite pas toutefois : l'expérience de la bataille de Velestino qui opposa la Grèce et la Turquie en 1897 sert de toile de fond à la chronique de Stephen Crane ; et un affrontement d'un autre type, l'Insurrection de Pâques 1916 à Dublin, qui vient s'inscrire comme une guerre dans la Guerre, fait l'objet de la dernière contribution du volume.

Les auteurs des essais sélectionnés pour ce volume viennent d'horizons divers : ils sont américain, comme Stephen Crane ; anglais, comme May Sinclair, Isaac Rosenberg et E.M. Forster ; irlandais, comme Colm Tóibín ; ou encore anglo-allemand, comme Ford Madox Ford. Leur rôle dans le conflit qu'ils s'attachent à décrire, où ils cherchent à analyser les conséquences pour la littérature, varie lui aussi, et avec celui-ci, leur proximité au combat : si Ford et Rosenberg sont directement impliqués dans les opérations de guerre, écrivant depuis les tranchées mêmes où ils combattent, Crane et Sinclair sont des témoins directs des événements, lui en tant que chroniqueur pour le *New York Journal*, elle en tant qu'infirmière sur le front belge. À l'inverse, E.M. Forster et Colm Tóibín sont ici en position de *scholars*, à distance géographique et temporelle des conflits dont ils font mention. Forster écrit depuis le continent indien, au début des années 1920 ; Tóibín écrit un siècle après les Pâques sanglantes.

Or, cette gradation dans la proximité au combat a des conséquences directes non seulement sur le propos tenu par les auteurs, mais également sur les modalités d'écriture adoptées par chacun d'entre eux. Ce dernier aspect constitue le fil directeur de cette collection d'essais : outre la question de la représentativité de la guerre elle-même,

les auteurs interrogent plus ou moins explicitement la menace que la guerre constitue pour l'écriture même. C'est pourquoi les textes ont été organisés selon ce critère de proximité ou de détachement par rapport aux hostilités.

Dans son désir d'être présent à la bataille de Velestino, Crane cherche à se rendre témoin de l'attitude mentale des combattants face à la guerre ; mais l'auteur de *La Conquête du courage* souhaite également bénéficier d'une observation directe des combats qu'il puisse mettre à profit dans son écriture fictionnelle. La virtuosité littéraire du texte traduit et analysé par Guillaume Tanguy est palpable dans ce qui est pourtant officiellement une chronique de guerre. Le mélange d'étrangeté et d'enthousiasme fébrile peut notamment faire songer au récit de la bataille de Waterloo au début de *La Chartreuse de Parme*. Chez Crane, la guerre semble avant tout avoir une valeur d'inspiration, voire de catalyseur pour l'écriture littéraire.

May Sinclair, passionnée par les avancées psychologiques du tournant du siècle, est elle aussi principalement intéressée par les conséquences psychologiques et psychanalytiques de la guerre, et leur retombée sur l'écriture. Ses essais critiques qui font suite à son *Journal d'Impressions en Belgique* semblent infirmer la notion selon laquelle une nouvelle modalité d'écriture, fondée sur le principe de l'impression, est nécessaire pour rendre l'expérience inédite de la guerre et du monde qui émerge à sa suite. Cette ambivalence est déroutante à première vue, mais s'avère parfaitement symptomatique de la complexité et de l'instabilité inhérentes à la période de la Grande Guerre et des années qui suivirent. Tout comme E.M. Forster au même moment, c'est-à-dire au début des années 1920, Sinclair semble au premier abord vouloir minimiser l'influence qu'eut la guerre de 1914-2018 sur les esprits et les arts. Leslie de Bont met cependant en lumière la réticence et la tension présentes dans les deux textes ici traduits, qui nous révèlent que pour Sinclair comme pour Aldington, le poète dont Sinclair analyse l'œuvre dans le deuxième essai traduit, il existe une tension entre le désir de représenter la guerre dans toute son ampleur et le refus de lui sacrifier intégrité psychologique et aptitude à écrire ; cette résistance est notamment rendue possible par la sublimation, à travers l'idéal de l'Antiquité pour Aldington, et la doctrine néo-idéaliste pour Sinclair.

Comme le commentaire de Leslie de Bont nous le rappelle, Sinclair fut profondément influencée par l'esthétique de l'impressionnisme littéraire qui fut conceptualisée par Ford Madox Ford. À l'instar de Crane et Sinclair, Ford s'attache également à ce qu'il appelle de son côté la psychologie de la vie au combat ; dans l'essai ici traduit, écrit depuis le front de Ypres à l'automne 1916, il mentionne d'ailleurs Crane, le faisant figurer en auguste compagnie, aux côtés de Homère, Shakespeare, Zola ou encore Tourgueniev, comme un auteur dont il

considère qu'il a brillamment relaté l'expérience de la guerre *en raison de*, et non en dépit de, son statut de spectateur et non d'acteur. De fait, le texte de Ford tente de cerner le caractère fondamentalement inédit, inouï, et par conséquent indicible, de l'expérience psychologique de la guerre des tranchées. La sensation de défamiliarisation causée par ce vécu est telle que ce texte révèle avant tout la façon dont on ne peut *pas* rendre compte de l'horreur de la bataille de la Somme. Ford saura transformer cette aporie représentationnelle pour en faire la dynamique même de ses écrits à venir, dont la magistrale tétralogie *Parade's End*: l'écriture s'achemine toujours vers une potentialité esthétique, sans jamais l'atteindre de façon stable et définitive.

La menace qu'exerce la guerre sur l'écriture et l'esthétique est confirmée par la sélection de textes de Isaac Rosenberg, traduite et commentée par Sarah Montin. Poète proche de l'imagisme, demeuré marginal parmi les *war poets* britanniques, Rosenberg apparaît dans ces bribes comme la figure poignante d'un poète dont la réflexion esthétique, dont la voix singulière, en plein essor à l'aube du conflit mondial, ainsi que l'atteste son énergique « Leçon sur l'art », est peu à peu mise en déroute et anéantie par la guerre. Les extraits de sa correspondance écrite depuis le front dessinent l'extinction progressive de la voix théorique et poétique de Rosenberg, jusqu'à son aveu d'« impuissance » dans les dernières lettres ici présentées, et sa mort près d'Arras, en avril 1918.

Forster, quant à lui, prononce sa conférence dans un entre-deux tout à fait intéressant: quelques années après la fin de la Grande Guerre, mais avant que ne devienne patente la révolution esthétique de ce que l'on appela le « *high modernism* », le modernisme longtemps considéré comme canonique dans la littérature britannique, et qui s'établit principalement à travers les œuvres de James Joyce et de Virginia Woolf. Sylvain Belluc parle à ce propos de « contretemps »; néanmoins, il souligne la capacité saisissante de Forster à anticiper les conséquences à long terme du conflit sur les lettres. Si Forster semble à première vue rejeter l'idée que le grand écrivain permette à ses orientations esthétiques d'être altérées par les événements extérieurs, son panorama des lettres britanniques du début des années 1920 finit néanmoins par démontrer une influence plus insidieuse, mais infiniment plus profonde du cataclysme mondial sur la littérature, à travers une « méfiance de l'idéalisme », et la mort de « l'aspiration » téléologique qui caractérisait l'époque victorienne.

Un siècle plus tard, à distance temporelle et idéologique des grands conflits du début du vingtième siècle, Colm Tóibín dresse un compte-rendu de l'insurrection irlandaise de 1916, survenue comme une guerre dans la Guerre. Ce long récit s'inscrit en contrepoint des textes qui le précèdent, et se lit au rebours de nos attentes et de nos habitudes. De fait, paradoxalement, le contexte des hostilités

mondiales, mais aussi le caractère d'épisode de guerre à part entière que revêt l'insurrection de Pâques 1916, sont très peu pris en compte dans le texte. Pascal Bataillard, qui traduit et commente le texte de Tóibín, replace les événements dans leur contexte national et mondial, et souligne le parallèle entre les deux types d'opérations guerrières : les offensives sur le front de la Somme et la répression de l'insurrection par les troupes britanniques. Le ton détaché et l'extrême précision de l'exposé de Tóibín reposent sur la volonté de ce dernier de briser la mystique doloriste qui entoure les insurgés irlandais, en offrant une vision alternative à l'hagiographie dont Tóibín fut lui-même nourri dans son enfant.

En définitive, la réticence qui transparaît dans son propos n'est pas si distante de celle dont on a pu faire l'expérience dans les textes précédents. De fait, le point commun le plus saillant des textes présentés dans ce recueil, par-delà leurs différences de perspective ou de temporalité, est la tension, l'oscillation constante entre l'élan de l'écriture et le caractère inimaginable, et par là-même irréprésentable des violences de la guerre. Cette question posée par les humanités est fondamentale : car à travers les conséquences de la guerre sur la civilisation et les lettres, ce sont la pérennité et le devenir de l'humanité qui sont interrogés.

PREMIÈRE PARTIE

SE FAIRE LE TÉMOIN DE LA GUERRE :
LES CHRONIQUEURS

CRANE À VELESTINO (1897)

Stephen Crane

Athènes, le 10 mai — (transmis par dépêche depuis Volos.) —
Quand cette guerre sera terminée, on se souviendra de Velestino
comme de sa plus grande bataille.

Les Grecs essayèrent d'abord un revers à Larissa, et le monde
entier s'attendait à un dénouement des plus rapides, mais Velestino a
prouvé que les soldats grecs, lorsqu'ils sont bien commandés, peuvent
tenir tête aux Turcs malgré leur infériorité numérique. Cette bataille
a prouvé leurs qualités de combattants, leur résistance, leur âpreté, ce
qui, après Larissa, a dû surprendre le monde entier.

Je sais que toute la Grèce s'en réjouit, et cette bataille eut sur
les soldats grecs le même effet que le champagne : elle les rendit
euphoriques. Certes, l'armée se retira de Velestino, mais elle n'y était
pour rien. Le commandant s'en mordit les doigts et laissa échapper
un juron lorsqu'il reçut l'ordre de battre en retraite. Il savait que
son armée tenait la victoire à portée de main. Trois jours plus tôt,
il avait enrayé l'avance des Turcs de façon admirable, les abattant au
fur et à mesure qu'ils déferlaient sur lui. C'est dans cette atmosphère
d'ivresse de la victoire qu'arriva l'ordre de se replier. Pourquoi
cet ordre ? Des revers, ou quelque semblable événement survenu
ailleurs, en furent peut-être la cause, si tant est qu'il y ait eu une
explication.

Smolenski savait, bien sûr, que cette retraite condamnait Volos, et
il pestait comme un soldat et comme un général. Mais, tout comme
un soldat et un général, il obéit aux ordres et les Turcs occupèrent
Velestino — ce après trois jours de combats victorieux. Les soldats
exultaient, le commandant était sûr de son fait — et c'est alors que le
Prince héritier ordonna la retraite. Mon sentiment est que les Turcs
avaient dû contourner les Grecs par l'extrême gauche. Il ne fait guère
de doute, à l'heure où j'écris, qu'on en sait davantage à New York qu'à
Volos sur ce point. Quoi qu'il en soit, les Turcs n'auraient jamais pu
contourner les Grecs par la droite, et nous, qui vîmes les choses les
plus terribles sur ce flanc, sommes sceptiques quant à la violence des
combats sur le flanc gauche.

L'ordre du repli abasourdit tous les hommes de cette compagnie. Que de commentaires, parmi les soldats ! Personne ne voulait se replier, sauf les rares soldats qui se seraient repliés de toute façon. Les Grecs n'ignoraient pas que les Turcs étaient supérieurs en nombre mais, malgré leur supériorité, ils leur avaient infligé une raclée pendant trois jours, et voulaient renouveler l'exploit.

Certains correspondants virent plus de combats que moi. J'étais plutôt mal en point, et je m'étais hâté de quitter Pharsale lorsque j'avais eu vent de la violente offensive lancée contre Velestino. Je savais que la prise de Velestino exposait presque complètement la base de l'armée à Volos, et de ce fait je ne ménageai pas ma peine, mais n'arrivai qu'à midi le deuxième jour. J'avais déjà assisté à des échauffourées et à des escarmouches, mais ceci fut ma première grande bataille.

Le grondement des fusils était prodigieux. De loin on eût dit une étoffe que l'on déchire ; de plus près, cela ressemblait au crépitement de la pluie sur un toit de tôle et, de très près, ce n'était qu'une série de longues détonations. C'était un bruit magnifique — plus magnifique que tout ce que j'eusse pu imaginer dans mes rêves, plus impressionnant que le grondement des Chutes du Niagara, et plus grandiose que le tonnerre ou qu'une avalanche, parce qu'il était empreint de cet émerveillement devant la tragédie humaine. C'était le bruit le plus magnifique de toute mon expérience, plus que celui de n'importe quelle symphonie. Ce fracas était idéal.

Cela n'est qu'un point de vue. Ceux qui périrent là en auraient peut-être un autre.

Le massacre des Turcs fut colossal. Le feu des Grecs était si nourri que les soldats turcs se protégeaient les yeux de leurs mains pendant l'assaut. À huit reprises, pendant cette journée, les Turcs chargèrent, et à chaque fois ils furent repoussés. En désespoir de cause, leur cavalerie attaqua même l'ennemi sur une colline rocheuse et escarpée. Ces escadrons insensés et sauvages furent pratiquement anéantis. Des fragments épars refluèrent lentement, laissant la plaine noire d'hommes et de chevaux morts ou blessés. De loin, on eût dit un jeu. On ne voyait pas de sang, pas la moindre expression — rien qui fût horrible.

Ce jour-là, toutes les offensives turques se révélèrent catastrophiques pour les assaillants. Les soldats grecs, eux, combattirent avec la régularité d'employés comptables, jamais fatigués ni mécontents. Ce fut un superbe spectacle. Les Grecs, constamment exposés au feu de l'artillerie même lorsque cessaient les tirs d'infanterie, combattirent sans jamais se plaindre. Les Turcs étaient en grand nombre et se battaient selon les préceptes de leur religion, mais les Grecs ne se découragèrent pas et leur infligèrent une raclée. Les combats avaient lieu tantôt dans des collines pelées, tantôt dans des plaines verdoyantes, mais les Grecs tinrent toujours leur position.

Une fois la nuit tombée, des obus explosaient de temps à autre, éclairant les ténèbres. À leur lueur rouge je vis des blessés que l'on évacuait vers Volos. Leurs cris de douleur étaient rares. Ils étaient silencieux dans l'ensemble.

Dans la grisaille du petit matin, les tirs d'infanterie reprirent. Ils crépitèrent dans les collines, réveillant les batteries, et bientôt tout le spectacle recommença.

Les canons turcs étaient supérieurs à ceux des Grecs, qui étaient surtout équipés de mortiers de montagne. L'artillerie turque se composait principalement d'armes classiques, et j'appris à maudire les officiers allemands qui en dirigeaient le tir. Je crois que ces officiers sont l'aboutissement logique de la civilisation allemande, qui affirme qu'un homme doit avant tout être un soldat ; il finit par n'être plus qu'un soldat, et n'a plus rien d'un homme. Je considère ces officiers allemands comme autant de tueurs à gages. C'est un sentiment qui vous tient à cœur dans de telles circonstances.

J'observai pendant longtemps l'infanterie grecque, vêtue de bleu, s'engager dans une petite plaine et prendre position. La guerre prend du temps. La chronologie rapide des batailles n'est pas exacte. Un homme aurait le temps de se raser, de déjeuner ou de prendre son bain pendant des batailles qui, d'après les descriptions qu'on en lit, semblent rapides comme l'éclair. Pendant que je regardais, les Turcs changèrent de tactique, délaissant le flanc droit des Grecs dans la plaine pour se diriger vers leur flanc gauche sur l'escarpement rocheux. Puis les combats se dérobèrent au regard.

Les Grecs étaient dans des tranchées, confortablement aplatis dans la boue, tirant méthodiquement, tandis que les Turcs se rapprochaient dangereusement d'eux. Toutes les crêtes étaient ourlées de fumée. Je vis des soldats dans la tranchée faire une pause et boire à leur gourde, faire coulisser leur cartouchière pour mettre derrière eux les douilles vides, ou se retourner pour parler à un camarade. Puis ils reprirent le combat.

Je remarquai un lieutenant qui se tenait debout à l'arrière d'une tranchée, en train de rouler une cigarette, les jambes écartées. Il se tenait dans cette posture insouciant lorsqu'une balle lui traversa le cou. Son domestique sortit de la tranchée et s'agenouilla en pleurs à côté du corps, malgré la bataille. Les hommes durent le traîner par les jambes pour le ramener dans la tranchée.

Les soldats de réserve qui arrivaient passèrent devant un oratoire en bord de piste. Ils s'arrêtèrent pour se signer et pour prier. Un obus frappa l'autel et le détruisit. Les hommes à l'arrière de la colonne durent prier devant les ruines de l'autel.

Un officier de batterie envoya un homme à l'arrière pour lui trouver une autre paire de jumelles, sa première paire ayant été brisée par une balle de fusil. L'homme, par erreur, ramena une bouteille

de vin. Pendant ce temps, les Turcs se mettaient en formation sur une petite colline herbeuse, à environ un kilomètre de là. L'officier ne décolerait pas contre le soldat qui s'était trompé, mais à aucun moment il ne lâcha cette bouteille de vin.

Un membre de la Légion Étrangère arriva de la gauche, blessé à la tête. On lui avait fait un bandage d'une maladresse admirable, avec à peu près huit mètres de toile. Je remarquai un petit drapeau anglais de soie brodé sur sa manche. Il était dépité et disait que la bataille était terminée. La plupart des blessés décrètent la bataille terminée.

La nouvelle arriva du flanc gauche, que les Turcs avaient essayé de les contourner de ce côté, mais en vain. Je ne vis aucun correspondant et supposai qu'ils étaient tous au cœur de la bataille.

À droite, les Turcs se mirent en formation et commencèrent lentement à traverser la plaine tandis que les batteries de mortiers ouvraient le feu sur eux. Je vis des soldats se diriger vers l'arrière pour parer une éventuelle attaque latérale en direction de Volos.

À droite, le combat dans la plaine commença. Pareils à des ombres, une multitude de Turcs avançaient lentement vers les tranchées grecques, repérables à leurs panaches de fumée grise. Des tirs commencèrent à s'abattre sur les tranchées en haut de la colline et aussi sur la batterie à l'arrière. J'espérais que les Grecs dans la plaine se hâteraient de déloger les Turcs de leur position. C'est ce qu'ils firent vaillamment au terme d'une attaque d'infanterie aussi rapide que féroce. Le petit bois où avait lieu le combat était comme embrasé. Il y eut un crépitement et un grondement prodigieux, puis les Turcs, vaincus, se replièrent. Dans les lignes grecques, ce fut la liesse générale : les officiers se pavanaient, et dans les tranchées les hommes arboraient un large sourire. C'est-à-dire, voyez-vous, à cet instant précis, vers la fin de l'après-midi, qu'arriva l'ordre de battre en retraite.

Smolenski, apparemment, avait essuyé les plus rudes combats. Cependant, le centre et l'aile gauche près de Karadja, et à Pharsale même, s'étaient à nouveau repliés. Nul ne savait pourquoi. Nous ne savions rien de leur situation, mais cet ordre semblait invraisemblable.

Smolenski, paraît-il, en pleura.

Je descendis assister au repli. Curieusement, les Turcs parurent comprendre l'ordre aussi vite que nous. Ils rapprochèrent leurs batteries avec une rapidité étonnante pour l'armée turque. Votre correspondant fut passablement pilonné en chemin.

La retraite ne fut pas désordonnée, mais lugubre et empreinte de colère. Un régiment d'evzones, ces soldats portant la fustanelle, fort de deux mille hommes, vint couvrir la retraite et, à la lueur du crépuscule éclairé par les explosions des mortiers turcs, les Grecs battirent lentement en retraite. L'ordre d'avancer et de se faire laminer n'effraie jamais les soldats, mais l'ordre de se replier en effraie plus d'un. Une retraite est toujours moins ordonnée qu'une avancée. Mais

celle-ci fut particulièrement honorable. Les soldats avançaient à la cadence habituelle et restaient groupés.

Un train arriva — le dernier train grec à parcourir ce trajet avant longtemps. Il essuya des tirs nourris. Je voulais voir le conducteur, mais en vain. Il y a peu d'hommes, même dans l'armée grecque, aussi braves que ce conducteur. La combinaison d'un accident ferroviaire et d'un bombardement est un fâcheux événement. Pendant tout le retour dans le train, un homme couvert de bandages ensanglantés me tint, en grec, un discours exubérant.

J'envoie cette dépêche de Volos, mais elle sera encore sous presse que les Turcs seront déjà ici.

Traduction de Guillaume Tanguy

CRANE À VELESTINO :
LE FONCTIONNEMENT D'UNE ÉCRITURE

Guillaume Tanguy

La fascination de Stephen Crane pour le sport et la guerre est bien connue. Elle s'inscrit dans une recherche personnelle de la masculinité et dans une révolte contre la culture victorienne marquée, selon le mot d'Ann Douglas, par la féminisation. Après avoir évoqué la guerre dans le roman qui l'avait rendu célèbre — *La Conquête du courage* —, Crane souhaitait faire l'expérience concrète du combat et devint correspondant de guerre. À la fin de l'année 1896, il tenta de gagner Cuba afin de couvrir l'insurrection. Sachant qu'il serait difficile de gagner l'île à cause du blocus naval, il résolut finalement de se rendre en Grèce, où un conflit avec la Turquie était imminent. Il signa un contrat de reporter de guerre avec le *New York Journal*, dirigé par William Randolph Hearst, arriva à Athènes le 8 avril 1897, et commença à publier des dépêches vers la fin du mois. La guerre gréco-turque, surnommée guerre de Trente Jours, se déroula entre le 18 avril et le 18 mai 1897. Malgré quelques victoires, les Grecs furent mis en déroute par l'armée turque soutenue militairement par l'Allemagne. Un armistice imposé par les grandes puissances européennes mit fin au conflit. La bataille de Velestino, la plus importante de la guerre, fut l'une des rares victoires remportées par les Grecs même si, par une décision qui semble aberrante, le Prince héritier ordonna à l'armée de battre en retraite, au grand dam du général Smolenski. Après la fin des combats en juin, Crane rentra en Angleterre. Au total, pendant la période de mai à juin 1897, il devait publier seize dépêches sur le conflit gréco-turc.

Crane avait réussi à atteindre son objectif, celui de se rendre dans un pays en guerre : il arriva à Athènes le 8 avril, peu de temps avant la déclaration de guerre contre la Turquie. À présent, il voulait être au cœur des combats. Il se rendit d'abord en Épire mais, ayant appris que de violents affrontements se déroulaient en Thessalie, il gagna cette province en compagnie d'autres journalistes américains, dont Richard Harding Davis et John Bass. Le 4 mai, il gagna Velestino, où

eut lieu la principale bataille du conflit (Cazemajou 129-131). Atteint de dysenterie, il ne put se rendre sur le théâtre des opérations que le 5 mai, ayant manqué un jour de combats.

Ce qui frappe dans cette période de la vie de Crane, c'est sa détermination absolue à se rendre sur une zone de guerre. Comme le note Joseph Conrad, dont il était devenu l'ami en Angleterre, « rien n'aurait pu le retenir. Il était prêt à traverser l'océan à la nage » (Robertson 138).¹ Pourquoi ? La guerre permettait tout d'abord à Crane de mettre à l'épreuve sa masculinité, de « toucher du doigt la grande mort » comme l'avait fait Henry Fleming. Le journaliste John Bass décrivit la façon dont, pendant la bataille de Velestino, Crane se tint assis sur une caisse de munitions, fumant une cigarette.² Aussi est-il troublant de lire, dans cette dépêche, ainsi que dans « Un fragment de Velestino », la description semblable d'un lieutenant exposé aux tirs, fumant une cigarette, et finalement abattu d'une balle dans la gorge, comme si Crane évoquait par procuration l'instant de sa propre mort. Il s'agit de rechercher le danger extrême de façon presque suicidaire, sans toutefois tomber dans la pose, comme le montre le texte, qui débusque les faux-semblants.³ Car c'est bien l'attitude *mentale* face à la mort, et non le comportement visible, que scrute l'auteur : « Lorsque Bass lui demanda quel était l'aspect du combat qui l'impressionnait le plus, Crane répondit que c'était “l'attitude mentale des hommes” » (Wertheim, *Encyclopedia* 21). Néanmoins, Crane avait une autre raison de traquer la guerre. Il désirait authentifier la vision du combat formulée dans *La Conquête du Courage*. Il « se rendait en Grèce car, ayant beaucoup écrit sur la guerre, il estimait qu'il était grand temps qu'il assiste à quelques combats » (Robertson 141). Après son retour en Angleterre, il affirma à Conrad qu'il avait vu juste.

LE CONTEXTE JOURNALISTIQUE ET LA FIGURE DU REPORTER DE GUERRE

La publication de « Crane à Velestino » dans le *New York Journal* pose la question du rapport de Crane à la presse. Il peut sembler étonnant de voir l'auteur de *La Conquête du courage* signer des articles pour Randolph William Hearst. Hearst, et son rival Joseph Pulitzer, qui détenait le *New York World*, incarnent en effet l'émergence du *yellow journalism* (la presse à scandale) dans les années 1890. Pour ces magnats de la presse, tous les moyens étaient bons pour augmenter le tirage : titres accrocheurs, recherche de l'événement spectaculaire, vision manichéenne, photos truquées. Ces journaux exerçaient un pouvoir considérable sur l'opinion, à tel point que certains historiens affirmèrent que Hearst avait contribué au déclenchement de la guerre hispano-américaine ; on sait par ailleurs que Hearst aurait inspiré à

Orson Welles son *Citizen Kane*. Si Crane, pour des raisons financières, travailla pour ces deux journaux entre 1896 et 1898, l'expérience ne fit qu'accentuer la vision critique de ce monde qu'il avait déjà exprimée dans *La Conquête du courage* et dans *Active Service* (1899), son dernier roman. Même si Hearst cherchait à exploiter la renommée de Crane, celui-ci résista à toute tentative d'instrumentalisation grâce à son écriture. Loin de donner dans le sensationnalisme, la présente dépêche, par exemple, cultive la déflation ironique : elle insiste sur l'absurdité de la guerre, puisque la victoire se solde par un repli,⁴ ou encore sur sa banalité, en comparant les soldats à des employés de bureaux. On y voit également le général Smolenski étouffer un juron et se mordre les doigts. Par ailleurs, en évoquant à plusieurs reprises les morts et les blessés, elle souligne ce que le récit de guerre cherche parfois à occulter — la mort et la souffrance (Benfey 210). C'est donc par l'énergie subversive de son écriture que l'écrivain résista aux forces culturelles qui tentaient de l'utiliser. Cette stratégie apparaît encore dans la célèbre photo pour laquelle il posa chez un photographe à Athènes, avant de quitter la Grèce : on y voit un Crane prenant la pose, en tenue de correspondant de guerre, assis sur des rochers de carton-pâte. En adressant ce cliché, dédicacé à Sam S. Chamberlain, directeur de rédaction du *New York Journal*, Crane dénonçait la propension des médias à manipuler l'histoire.

Un autre intérêt des dépêches de Crane est la réflexion qu'elles proposent sur le reporter de guerre, figure encore récente à l'époque puisqu'elle était apparue au milieu du XX^e siècle lors de la guerre américano-mexicaine de 1846-1848 (McLoughlin 48). Une des premières dépêches de Crane, « Les correspondants de guerre en Grèce » (*Prose and Poetry* 931-933), porte précisément sur ce phénomène. Crane y note la pléthore de journalistes, qu'il compare à des parasites, ironisant sur leur sentiment d'« infailibilité absolue » et sur leurs certitudes « inébranlables » — le terme anglais « *ironclad* » (*Prose and Poetry* 932), qui désigne aussi un cuirassé, servant à produire un jeu de mots. Bref, les textes que publie Crane *dans* la presse sont souvent *contre* la presse. La défiance affichée à l'égard des journalistes leur confère une dimension corrosive.

LE TITRE ET DE L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

Il convient de rappeler ici que le texte proposé au lecteur, et le titre, portent déjà la trace de choix éditoriaux. Crane avait envoyé sa dépêche par câble, mais elle fut retranscrite de deux façons différentes par la rédaction. La version que nous traduisons ici fut publiée dans l'édition new-yorkaise du *Journal*, alors que la seconde fut publiée dans d'autres éditions du même journal. Ces difficultés d'ordre textuel sont analysées de façon exhaustive par Fredson

Bowers, qui y consacre non moins de vingt-cinq pages d'annotations.⁵ Il n'est pas inutile de comparer le début de ces deux versions (nous avons retenu la première version du texte, tel qu'il figure dans l'édition de *The Library of America, Prose and Poetry*, qui nous servira de référence).

Première version :

Crane at Velestino

ATHENS, MAY 10—(By Courier from Volo.)—When this war is done Velestino will be famed as its greatest battle.

The Greeks began with a reverse at Larissa, and the world expected the swiftest possible conclusion, but Velestino has proved that the Greek soldiers when well led can cope successfully with Turks, even though outnumbered. This battle has proved them good fighters, long fighters, stayers. It must have surprised the world after Larissa.

I know all Greece rejoiced, and this battle's effect upon Greek soldiers is like champagne. It made them perfectly happy. To be sure, the army retreated from Velestino, but it was no fault of this army. The commander bit his fingers and cursed when the order came to retreat. He knew that his army had victory within its grasp. For three days he had been holding the Turks beautifully in check, killing them as fast as they fell upon him. In the middle of the intoxication of victory came the orders to fall back. Why? Reverses or something of the sort in other places may have been the reason, if there was a reason.

Seconde version :

Stephen Crane at Velestino

BY COURIER FROM VOLO TO ATHENS, May 10.—Velestino will surely be famous as one of the greatest battles of this war. The Greek reverse began at Larissa, and the world expected a quick conclusion, but Velestino proved that Greek soldiers could, when well led, successfully cope with the overwhelming numbers of Turks. It proved them good fighters and long fighters and stayers. It must have been generally surprising after Larissa, and it occasioned general rejoicing throughout Greece, and its effect upon the Greek soldiers was great. It made them perfectly happy. To be sure the army retreated from Velestino, but it was not the fault of the army. The commander bit his fingers and cursed when the order came to retreat. He was at the time perfectly confident of success. For three days he had been holding the Turks beautifully in check and inflicting heavy loss. Then came the orders to fall back, due to reverses or something else in other places.

D'emblée, il apparaît que la seconde version gomme la tendance qu'a Stephen Crane de composer des paragraphes lapidaires. Le pronom « je » est souvent biffé, tout comme l'image du champagne,

remplacée par une expression très plate qui normalise le style (« *was great* »). La référence explicite au fait de tuer, qui constitue la réalité même de la guerre (« [...] *holding the Turks beautifully in check, and killing them as fast as they fell* »), est remplacée par un euphémisme convenu (« *inflicting heavy loss* »), d'autant plus dommageable que le rapprochement de « *beautifully* » et de « *killing* » introduisait une tension ironique. Dans la première version, Crane insiste sur l'absurdité de l'ordre de battre en retraite (« *Why?* », « *if there was a reason* »), ce qui disparaît dans la seconde. Or cette donnée fait partie de la modernité du texte. Citons à ce propos Benfey :

Crane annonce [...] la désillusion et la colère d'écrivains tels que Wilfrid Owen et Robert Graves qui, vingt ans plus tard, tentèrent de donner un sens au carnage de la Première Guerre mondiale. Les textes de Crane sur la guerre furent particulièrement bouleversants pour cette génération ultérieure. Ford Madox Ford décrit ainsi l'influence de Crane : « C'en était fini de l'idée du héros tombé au champ d'honneur ; nous savions que nous tomberions comme des balayeurs, sombrant ignoblement dans des fleuves de boue ». (Benfey 212-213)

Plusieurs répétitions disparaissent également (« *battle* », « *world* », « *victory* », « *reason* »), or on sait que cet élément allait devenir un des piliers de l'écriture moderniste, en particulier chez Hemingway. Enfin, la réécriture modifie radicalement le sens : dans la première version, Crane montre que ce qui commença par un revers (« Les Grecs essuyèrent d'abord un revers à Larissa ») fut suivi d'une victoire, éphémère certes — mais Crane au moment où il écrivait ne pouvait le savoir —, alors que la seconde version semble indiquer que le conflit fut essentiellement une série de revers (« Le revers grec commença à Larissa »). Cette différence tient à une modification linguistique, qui fait passer la notion de « revers » du prédicat au sujet.

Un autre lieu stratégique de l'article est le titre lui-même, qui relève en l'occurrence d'une décision éditoriale. Hearst, bien décidé à exploiter jusqu'au dernier dollar la notoriété de Crane, affublait souvent ses dépêches « de titres fracassants, où le nom de l'auteur était destiné à mettre les lecteurs en appétit » (Cazemajou 132-133). Le titre « Crane à Velestino » illustre cette volonté d'instrumentalisation. De même, l'autre dépêche consacrée à cette bataille, intitulée « *A Fragment of Velestino* », publiée le 13 juin 1897, fut publiée avec le sous-titre invraisemblable : « *That Was the Romance, 'The Red Badge of Courage'—A Story. This is the Reality, The Battle To-day in Greece — A Fact* ». Le champ journalistique était donc sous-tendu par des forces idéologiques visant à façonner l'opinion publique.

LE CHAÎNON MANQUANT

La première œuvre de Stephen Crane traduite en français fut *La Conquête du courage*, parue en 1939. Dans les années 1960, les traductions se multiplièrent, incluant d'autres nouvelles — et de la poésie. Les traductions les plus récentes datent de 2006. Le recueil de textes traduits par Pierre Leyris, intitulé *L'Arpent du Diable et autres choses vues* (1996), est un des rares à s'intéresser à la non-fiction de l'auteur. Il permet de découvrir une autre facette de l'écrivain, et de récuser la vision du journalisme de Crane comme une sorte d'égarement.⁶

En 1897 Crane assista, on l'a vu, à la bataille de Velestino. Cette expérience devait lui inspirer trois textes, deux dépêches et une nouvelle. La première, intitulée « *Crane at Velestino* », publiée dans le *New York Journal* le 11 mai 1897, est celle que nous avons retenue dans le présent volume. L'autre, intitulée « *A Fragment of Velestino* », fut traduite par Pierre Leyris sous le titre « Une bataille en Grèce ». Quant à la nouvelle intitulée « *Death and the Child* », publiée à l'automne 1897, elle a été traduite par Daniel Depland en 1995 dans un ouvrage intitulé *Un mystérieux héroïsme*, dirigé par Yves Carlet. L'intérêt de la présente dépêche est multiple : outre le fait qu'elle n'avait pas été traduite jusqu'à présent, elle marque un jalon essentiel dans la vie de Crane — sa première expérience *vécue* de la guerre (« *his first encounter with real war* », Benfey 204). Surtout, dans la mesure où elle forme le premier volet d'un triptyque, elle constitue le chaînon manquant permettant d'analyser le fonctionnement d'une écriture.

Si, au début de sa carrière, l'imagination de Crane précédait souvent l'expérience, comme l'a fait remarquer Benfey, la comparaison de ces trois textes montre que le rapport se complexifia en 1897. « *Crane à Velestino* », « *Un fragment de Velestino* » et « *La Mort et l'enfant* » sont unis par de nombreux rappels intratextuels (mort d'un lieutenant, remarques sur la lenteur du déroulement des batailles, rôle joué par les correspondants de guerre, anecdote de la bouteille de vin, etc.). Cependant, si la seconde dépêche, « *Un fragment de Velestino* » (traduite par Michel Leyris) est un texte journalistique, sa facture semble souvent plutôt littéraire : absence de date, narrateur désincarné, événement dés-historicisé : à la fin de l'article, le lecteur ne sait pas qui a gagné la bataille. L'incipit lui-même, relatif à la couleur du ciel — « Le ciel était d'un bleu paisible et magnifique » — n'est pas sans rappeler celui de « *The Open Boat* ». Ce qui prévaut donc, c'est la dimension « anhistorique, universelle » (Robertson 135), phénomène qui s'accroît dans « *La Mort et l'enfant* », où les marqueurs spatio-temporels précis disparaissent. La comparaison de ces trois textes révèle ainsi un processus de « transmutation » par lequel le texte « transcende [...] le fait divers vécu » (Leyris 12-14). La première étape de ce processus

apparaît clairement dans « Crane à Velestino », d'où l'importance de ce texte : on y voit en effet deux régimes d'écriture, l'un littéraire, l'autre journalistique, dialoguer, produisant un texte hybride, caractérisé par une forme de « continuum générique » (Aron). Le journalisme sert à la fois à valider des récits antérieurs et à inspirer de nouveaux textes. Cette double fonctionnalité est un des aspects fondamentaux de l'écriture de Crane à la fin des années 1890.⁷

LA TENSION ENTRE REPORTAGE ET LITTÉRATURE

Faut-il lire ce compte rendu de bataille comme un texte journalistique ou comme un texte littéraire ? Le fait que Crane ait fait l'effort de se rendre sur un théâtre de guerre peut à première vue suggérer une démarche journalistique. En effet, comme l'a montré Kate McLoughlin, la proximité par rapport aux combats est le critère essentiel de la crédibilité du journaliste de guerre.⁸ De même, la dimension descriptive d'une partie du texte, ainsi que la volonté de corriger une vision erronée de la guerre — comme lorsqu'il affirme « La chronologie rapide des batailles n'est pas exacte » — semblent accréditer cette hypothèse.

Bien souvent, néanmoins, la démarche du texte n'est pas journalistique parce que le journalisme lui-même est représenté comme un prisme déformant, comme le montraient déjà *La Conquête du courage* et « Les correspondants de guerre en Grèce ». Ce qui s'affirme ici, c'est la vision et le style de l'artiste.⁹ Cette vision souligne la pluralité du réel, la multiplicité des perspectives, annonçant la philosophie pragmatiste de William James : la perception du monde ne réfère pas à une entité stable, mais résulte d'une sélection partielle de données (Dooley 30). Crane illustre cette idée en suggérant la variété des points de vue possibles : celui des soldats, celui du général Smolenski, celui du soldat blessé, et enfin celui du correspondant lui-même, dont la perception disjointe du réel est soulignée par l'agencement rhapsodique du texte. Par ailleurs, en jouant sur la focale (« plus loin », « de plus près », « de très près ») et sur les effets de cadrage (plan général sur l'armée grecque vêtue de bleu, gros plan sur le drapeau brodé sur la manche du soldat anglais), le texte établit une corrélation entre distance et perception. Plus l'observateur est loin, plus il est tenté d'esthétiser la guerre : la connaissance est contextuelle (Dooley 40-41).

L'autre donnée fondamentale est le statut du protagoniste : est-il participant, ou simple observateur ? À l'époque, il arrivait que les correspondants de guerre s'engagent militairement dans le conflit, à l'instar de Richard Harding Davis pendant la guerre hispano-américaine de 1898 (McLoughlin 50-52). Même si ce ne fut pas le cas de Crane, on perçoit la volonté d'être au plus près de l'action,

afin d'accéder à la vision du combat qui est celle du soldat. Crane est essentiellement observateur mais, au moment de la retraite, il est « copieusement pilonné », comme s'il était lui-même combattant. Il se rapproche également des soldats en montant dans le train qui évacue les blessés, où il écoute le récit d'un soldat grec et cherche à parler au conducteur héroïque de la locomotive. Le texte annonce ainsi la dialectique entre observateur et participant qui informe « La Mort et l'enfant », nouvelle inspirée de la guerre gréco-turque où le protagoniste, correspondant de guerre, croit pouvoir devenir combattant. Dans notre dépêche, ce qui intéresse Crane n'est pas tant le statut de soldat que son point de vue.

La vision de Crane se caractérise également, comme le note James B. Colvert, par la conscience de l'incongruité du réel :

Crane's imagination was energized by an acute sense of the contradictory. He images the world as a complex of contrasts, a mystery of bewildering opposites impossible to reconcile. 'But to get at the real thing!' he wrote in 'War Memories.' 'It seems impossible.' Is war 'magnificent' or is it 'squalid'? Neither, as the correspondent says. (Reports of War, « Introduction » xxi)

Parfois, la guerre semble héroïque : « Le roulement des fusils était prodigieux ». Lorsqu'elle est vue de loin, elle évoque une expérience esthétique, comme le souligne la diacope sur « magnifique ». Elle se métamorphose en « cataracte », en « tragédie », ou en « symphonie ». À d'autres moments, elle paraît sordide, et le point de vue devient désabusé. Le spectacle esthétique fait place à la réalité du massacre des Turcs. L'assaut et le repli sont observés de près, car on voit les Turcs se protéger les yeux. Le combat est brutal, ce que soulignent dans le texte anglais les allitérations, le rythme trochaïque (« *Scattered fragments slid slowly back* », *Prose and Poetry* 935) et l'image d'une marée meurtrière qui, en se retirant, laisse un mélange d'hommes et de bêtes mutilés. Puis Crane clôt le paragraphe en réintroduisant une dernière fois l'image d'un spectacle « grandiose », soulignant à nouveau le sentiment de dualité.

La vision n'est pas seulement pluraliste, mais aussi ironique. Crane déconstruit l'idée de la bataille comme moment paroxystique. « La guerre prend du temps », écrit-il, et n'est pas qu'une série de hauts faits. L'ordinaire y a sa place : un soldat peut se raser, déjeuner, ou prendre son bain.¹⁰ Le métalangage utilisé (« lorsqu'on lit les descriptions qui en sont faites », nous soulignons) dénonce le récit comme vecteur d'illusion, qu'il s'agisse de fiction ou de non-fiction, et l'on se souvient que le protagoniste de *La Conquête du Courage* s'était laissé duper par ce qu'il avait lu dans la presse (Gullason 203).

La dimension artistique du texte apparaît enfin sur le plan stylistique. Le cœur esthétique de la dépêche est formé de quatre vignettes qui

frappent par leur modernisme et leur parti pris imagiste. Ces quatre paragraphes, composés pour la plupart de phrases juxtaposées de façon paratactique, sont autant de fragments d'un tout qui se disloque. Crane isole des images qui condensent le sens, ou plutôt non-sens, de la guerre. Mort subite et absurde d'un lieutenant, à laquelle s'adjoint la réaction pathétique du domestique — on notera l'insistance sur une même partie du corps, les jambes, qui, au lieu de mettre en évidence la continuité, suggère le contraste absolu entre les deux hommes (arrogance d'un côté, ridicule de l'autre), scellant ainsi une vision caustique du monde. Destruction aveugle de l'oratoire, avec toute la charge symbolique y afférant, et vision incongrue d'hommes réduits à prier devant une absence de présence — comment ne pas songer au *nada* d'Hemingway? Méprise cocasse du soldat ramenant une bouteille de vin au lieu d'une paire de jumelles à son officier, lequel malgré sa colère ne lâche pas la bouteille. Enfin, réduction du valeureux blessé de guerre à un simple couard — l'épigramme final tombe comme un couperet: « La plupart des blessés décrètent la bataille terminée ». On voit donc comment, dans ce texte, Crane jette les bases, aussi bien thématiques que stylistiques, de ce que Hemingway allait commencer à explorer dans *in our time*. Dans ce recueil de 1925, un des thèmes centraux est la guerre, et les nouvelles sont séparées les unes des autres par des vignettes. En outre, l'une de ces vignettes dépeint une situation très proche de celle décrite par Crane. Après une victoire, des soldats reçoivent l'ordre de se replier: « *We were frightfully put out when we heard the flank had gone, and we had to fall back* » (*in our time* 37). Cette convergence — thématique, esthétique et philosophique — est à ajouter à la liste des ressemblances, dressée par Philip Young, entre Crane et Hemingway.

L'étude de cette dépêche permet en définitive de mesurer l'importance de la non-fiction de Stephen Crane. La complexité des enjeux textuels souligne la façon dont l'œuvre cranienne s'inscrit dans les débats idéologiques de l'époque, tout en résistant à l'emprise des discours dominants. Par ailleurs, la porosité entre deux régimes d'écriture révèle le fonctionnement d'une œuvre où le journalisme sert non seulement à valider *a posteriori* une vision personnelle, mais aussi à inspirer de nouveaux textes.

NOTES

1. Sauf indication contraire, les citations originellement en anglais ont été traduites par l'auteur du commentaire. Les références des traductions citées figurent dans la bibliographie en fin d'ouvrage.

2. Stanley Wertheim, *A Stephen Crane Encyclopedia* 21. On retrouve une

situation semblable dans « *Death and the Child* », où Peza assiste à la bataille assis sur une caisse de munitions (*Prose and Poetry* 956).

3. Dans *Maggie*, Crane stigmatisait déjà les fanfaronnades des habitants du Bowery (Tanguy 31-37).

4. Une autre dépêche parle d'incohérence : « *The whole of this sharp, hard attack was incoherent, and the strength of the drama of it was in this incoherence. [...] It was simply a shifting, changing, bitter, furious struggle, where one could not place odds or know when to run* » (« *A Fragment of Velestino* », *Reports of War* 42).

5. Stephen Crane, *Reports of War* 424-450. Citons également l'avant-propos de Bowers : « *The textual problems posed by some of these dispatches are not to be taken lightly, and indeed for intricacy the problem of the copy of No. 5 (I, II, III) and its transmission has no rival, perhaps, in the late nineteenth century* » (« *Foreword* », *Reports of War* ix).

6. Bassan xiv-xviii.

7. La remarque de Michel Leyris est à cet égard intéressante, même si on peut nuancer l'idée selon laquelle « Crane à Velestino » n'est qu'une « dépêche hâtive » : « Le présent recueil regroupe maintenant les écrits de Crane journaliste. Pas n'importe lesquels. Les dépêches hâtives, les articles de routine sont écartés. N'ont été retenus que des textes traitant de sujets que Crane a choisis pour de bonnes raisons, observés mieux qu'attentivement, travaillés enfin à distance, à loisir et à grand-peine. Dans son œuvre, la différence n'est pas tant entre littérature et journalisme qu'entre ce qu'il n'écrit que pour gagner sa vie et ce qui lui importe de manière essentielle comme témoignage humain et comme œuvre d'art [...]. D'ailleurs, il est souvent malaisé de distinguer dans ses récits entre fiction et non-fiction ». (Crane, *L'arpent du diable* 14)

8. « *[T]he underlying principle [of war journalism] is that the credibility of an account is in direct proportion to the news-gatherer's proximity to events* » (McLoughlin 48-49).

9. « *[Crane] seldom recorded what he saw and did as a historical event. [Even his journalistic reports] are marked by [his] style, by the sudden appearance of a characteristic metaphor or image [...]. Certain details of image and metaphor, flickers of the irrepressible imagination, intrude into the most routine of reports. [...] As readers of the Journal, the World and the Westminster Gazette in 1897 may have appreciated, he saw war, and often rendered it, as an artist rather than as a reporter* » (James B. Colvert, « *Introduction* », *Reports of War* xxi-xxvii).

10. Crane reprend l'idée dans « *A Fragment of Velestino* », créant un rappel intratextuel : « *All processes of battle are slower than accounts of them. There is plenty of time for everything if your side is holding its own. [...] There are many pauses, many waits during a big battle, when apparently one would have time to lunch in great comfort* » (« *A Fragment of Velestino* », *Reports of War* 41).

JOURNAL D'IMPRESSIONS EN BELGIQUE (1915)
ET « LES POÈMES DE RICHARD ALDINGTON » (1921)

May Sinclair

JOURNAL D'IMPRESSIONS EN BELGIQUE : INTRODUCTION

Ce livre est un « journal d'impressions », et ce n'est rien de plus. Il ne pourra satisfaire les lecteurs qui chercheraient des informations précises et détaillées sur la Belgique, la guerre, les ambulances et sur le quotidien à l'hôpital, et ne voudraient pas lire un récit personnel sur le sujet. Pour ce qui est des faits et des événements importants, nous renvoyons ces lecteurs à des ouvrages tels que ceux d'E. A. Powell, comme *Guerre en Flandres*, de Frank Fox *The Agony of Belgium*, de Dr. H. S. Souttar *A Surgeon in Belgium* ou de Louise Mack *A Woman's Experiences in the Great War*.

Pour la plupart de ces impressions, je ne peux certifier que leur exactitude psychologique; certaines d'entre elles étaient particulièrement infimes, et très peu furent consignées sur le moment, sur place, comme je l'ai fait ici. Ce livre est un journal seulement dans la mesure où il s'agit d'un compte-rendu du quotidien dans ses moindres détails, l'écriture est aussi fidèle que possible, et a été aussi immédiate que les circonstances me le permirent. Mais les circonstances me le permettaient rarement et j'étais systématiquement en retard : j'avais une semaine de retard lorsque j'ai rédigé la première des dix-sept entrées et j'avais quatre mois de retard lorsque j'ai rédigé la dernière.

C'était inévitable. Car pendant la dernière semaine du siège d'Anvers, quand les blessés étaient amenés par centaines à Gand et quand les combats se rapprochaient de plus en plus de la ville, et quand, à la fin, les Allemands nous repoussaient de Gand à Bruges, puis de Bruges à Ostende, puis d'Ostende à Dunkerque, on ne pouvait pas s'asseoir à une table pour coucher ses impressions sur le papier (cela aurait été impossible même si on avait eu suffisamment de sang-froid pour vouloir le faire). Tout ce que l'on pouvait faire, c'était de griffonner dans un carnet quelques notes sur ce qu'il se passait.

Chaque jour avait été consigné par une note, les impressions étaient saines et sauves, bien plus que si elles avaient été consignées au fil du temps, au fur et à mesure qu'elles surgissaient. Peu importe le retard que j'avais accumulé dans mon journal ; je l'ai tout de même tenu. Je n'ai pas remanié, brodé, ou commenté les notes originelles prises dans mon carnet, je les ai simplement rédigées. Chacun de ces dix-sept jours avait sa propre spécificité et baignait dans une atmosphère particulière ; chacun est un souvenir unique et immuable, et le peu de temps qui a passé, loin d'affadir et de brouiller ce souvenir, l'a cristallisé et l'a rendu net et pur. En rédigeant, j'ai fait attention de toujours bien me cantonner aux événements du jour, de ne jamais rien ajouter et de laisser chaque moment tel qu'il était. J'ai consigné l'impression imparfaite et absurde que m'a laissée chaque journée, dans toute son absurdité et son imperfection, tout comme j'ai consigné l'émotion brute de cette journée, dans sa brutalité, plutôt que de la contaminer avec les réflexions qui me sont venues ultérieurement.

Je ne présente aucune excuse pour les nombreuses erreurs que j'ai pu faire ; lorsqu'elles étaient repérables, je les ai corrigées dans une note. Aujourd'hui encore, je ne sais pas à quel point je me suis trompée sur le nombre exact de kilomètres, sur l'orientation de ma boussole, ou sur les positions des batteries et les mouvements des armées ; mais pour d'autres choses, je n'ai aucun doute ; et ce témoignage a au moins la valeur d'un « document humain ».

On pourra me poser une question : « mais pourquoi, alors que vous avez eu la chance d'aller sur le terrain avec un corps d'ambulanciers qui s'est distingué par ses nobles vertus, pourquoi donc n'avez-vous pas fait le récit de ses actes héroïques ? » Eh bien, je n'ai pas raconté cette histoire pour d'excellentes raisons. Lorsque j'ai commencé à tenir ce journal, je me suis juré de ne noter que ce que je voyais ou ressentais, et d'éviter, autant que faire se peut, de relater des informations de seconde main. J'ai eu la malchance de n'assister qu'à très peu des actions du corps des ambulanciers. De plus, ce corps d'ambulanciers n'en était qu'à ses débuts, et ce sont précisément ces débuts, ces premiers balbutiements, incontrôlables, partiellement irresponsables, et fascinants qui sont montrés ici. Après ces dix-sept jours passés à Gand, le corps a réellement commencé à mûrir. C'est à Fumes, à Dixmunde, et à La Panne, après mon départ, qu'il a accompli ses actions les plus mémorables.

Mais ce n'est pas à moi de raconter cette histoire. Elle a déjà été pour partie racontée par le Dr Souttar, et pour une autre par M. Philip Gibbs et bien d'autres. Le reste est encore à venir.

M.S.

15 juillet 1915

LES POÈMES DE RICHARD ALDINGTON

Il y a plus de six ans que les poèmes de Richard Aldington ont été publiés dans la première anthologie imagiste. Ont suivi sept autres poèmes, parus dans le recueil *Some Imagist Poets*, puis, en 1917, les recueils *Rêverie* et *Myrrhinè and Konallis*, et enfin, en 1919 *Images of War, Images of Desire* et *Images*.

Durant ces six ans, d'autres poètes se sont fait connaître, alors qu'ils étaient complètement inconnus lorsque M. Aldington, lui qui n'était encore qu'un tout jeune homme, composait déjà ses poèmes « Choricos » et « À un Marbre grec ». Aldington attend toujours d'être compris et apprécié : ce qui aurait pu lui arriver, s'il se présentait comme un fils de la nation ou comme un enfant de son époque ou si, tout en ayant gardé son âme grecque, il était plus docile et apaisable, ou s'il était prêt à faire des compromis et à être conciliant ; ou s'il était en fait une personne et un poète qu'il n'est pas. Il aurait pu trouver de l'inspiration chez Anyté, Théocrite, Méléagre de Gadara ou chez n'importe qui d'autre ; il aurait pu écrire autant qu'il le voulait sur les :

agiles et pales demoiselles
Filles du dieu Océan¹

... ou à propos d'Argyria
qui fait chanceler les roseaux et murmure
Entre des bouquets de joncs fleuris
Flotte d'hirondelles,
Enfant de la mer, refroidie par les vagues²

... ou à propos d'Isis
Droite et mince
Comme un phallus de marbre³

...Alors, il aurait été compris et apprécié, plus ou moins intelligemment, mais seulement s'il avait utilisé une forme connue, une forme qui, par une irrésistible association d'idées convoquant mille références littéraires aurait pu faire dire aux lecteurs et aux critiques hypnotisés : « ça c'est de la poésie ! ». Alors qu'en fait, il décourage ses lecteurs en écrivant à propos de sujets inconnus, en utilisant un style inconnu et des formes inconnues comme le *vers libre*.⁴

Son austérité décourage : lecteurs et critiques la prennent pour de la froideur et sont prompts à penser qu'Aldington est à la fois pervers et insincère, car, bien qu'il soit un sujet de l'empire britannique et qu'il soit né à l'ère chrétienne dans un pays chrétien, il célèbre les

amours de Myrrhinè et de Konallis comme l'aurait fait un Grec, sans aucune honte ni mépris.

Et c'est pourtant là que se trouve sa plus belle réussite : il crée cette unité en trois points entre la forme, l'esprit et la substance, qui prouve sa sincérité, son naturel et l'authenticité de son inspiration grecque. Richard Aldington est habité par la beauté, par un désir de beauté, par cette émotion absolue comme nul autre poète anglais depuis Shelley, à la seule exception de H. D. Le Richard Aldington d'avant-guerre refuse de reconnaître la réalité de quoi que ce soit qui ne soit pas beauté. Il comprend la beauté, « la beauté élyséenne, la grâce mélancolique », car il a connu le chagrin et la mort. Son « Choricos » rappelle d'ailleurs la sombre musique des chœurs de tragédies grecques :

Les chants antiques
Cheminent plaintivement vers la mort

★

Les chants cheminent
Depuis ce pays vert,
Qui surplombe les vagues,
Comme une feuille
Qui serait posée sur les fleurs d'une jacinthe ;
Et ils cheminent depuis les eaux,
Les vents nombreux et la lune sombre
Et ils arrivent,

En silence, planant à travers la douce brume de Cimmérie
Volant vers les calmes rivages
Qu'elle garde pour nous,
Qu'elle a construite pour que l'on puisse dormir
Pendant les jours argentés du commencement de la terre —
Proserpine, fille de Zeus.

★

Et de tous les chants anciens
Qui cheminent vers les couloirs bleu hirondelle
Traversant le courant sombre de Perséphone,
Seul reste,
Celui-ci que nous t'adressons
Ô Mort
Que nous t'adressons
En entonnant un dernier chant.

Ou prenons l'exemple de « À un marbre grec ». Le poème a la quiétude et la ferme beauté d'un marbre finement sculpté.

Pòtnia pòtnia
Blanche et sérieuse déesse
Aie pitié de ma tristesse
Ô le silence de Paros.

Je ne suis pas de ceux qui sont à tes pieds,
Ces vêtements, ce décorum ;
Je suis ton frère,
Ton amant d'avant qui te pleure.
Et tu ne m'entends pas.

Dans notre solitude, j'ai murmuré à tes oreilles
Nos amours en Phrygie,

L'extase lointaine des zéniths brûlants
Quand les flûtes fragiles
S'arrêtaient à l'ombre des cyprès,
Quand les doigts cuivrés du berger
Couraient sur de frêles épaules ;
Et que seules chantaient les cigales.
Je t'ai parlé des collines,
Et du zézaïement des roseaux
Et du soleil sur ta poitrine,

Et tu ne m'entends pas.
Pòtnia pòtnia
Tu ne m'entends pas.

Observez comment il procède, observez les pauses et la cadence.

Ces textes, qu'Aldington a composés avant ses vingt ans, furent les premiers poèmes qu'il ait publiés. Ils font déjà preuve de certitude et sont ponctués de fines finitions. Aldington maîtrise déjà la forme et le rythme qui correspondent à sa démarche. Il y fait déjà preuve d'une assurance certaine et ponctue ses textes de fines finitions. Il maîtrise déjà une forme et un rythme qui correspondent absolument à sa démarche. Lorsqu'il est à son meilleur niveau, son rythme est distingué, plus volontaire, plus appuyé que celui de M. Flint, moins subtil que ceux de H.D. ou d'Ezra Pound. Techniquement, il n'a rien écrit de mieux que ces premiers poèmes, ou que « Stèle », un texte plus tardif :

Pan, ô Pan,
 L'oréade pleure dans le jardin d'oliviers et de pierres
 Sur le versant de la colline.
 Là fleurissent les fragiles
 Anémones bleues et pourpres.
 Là le narcisse sauvage parfumé
 Se courbe parmi les pierres grises.
 Mais Pan, ô Pan,
 L'oréade pleure dans le jardin d'olives et de pierres
 Elle n'écoute pas les lézards couleur de mousse
 Ni les papillons jaune crocus,
 Car sa flûte de roseaux
 Joue les pleurs du vent,
 Sa flûte qui chantait
 Le vent de la montagne,
 Sa flûte est cassée.

Pan, ô Pan,
 Alors que tu te précipites des pics
 Avec les filles des bois et des fleurs
 Et les faunes hurlant,
 Tu ne te rends pas compte que tu as cassé son petit roseau
 Avec le piétinement de tes sabots.
 Et elle pleure dans le jardin aux oliviers.

Jusqu'à présent, les affinités d'Aldington n'ont fait aucun doute. Ce qui nous trompe, ce sont les dates : Richard Aldington aurait dû naître plusieurs siècles avant Jésus Christ, à l'époque où Sappho et Anyté de Tégée étaient jeunes. Ainsi, sa joie de vivre aurait été constante ; au lieu des conflits et des doutes, il aurait connu cet équilibre harmonieux entre relations intimes et relations sociales, communément appelé le bonheur. Être né à la fin du dix-neuvième siècle et avoir été jeune lors des premières années du vingtième siècle furent un grand malheur pour un poète comme Aldington. Car sa modernité ne fait aucun doute. L'autre moitié de son art n'est pas grecque, elle apporte une douleur, une insatisfaction ou une tristesse qui était complètement inconnue à l'âme grecque.

La vie d'un poète antique de n'importe quelle époque qui se serait achevée avant le déclin de la civilisation grecque était placée sous le signe de l'harmonie et de la beauté bien plus que nous ne pouvons l'imaginer aujourd'hui. Sa sensibilité esthétique n'était pas sans cesse malmenée, il n'y avait pas de conflits intenses opposant son âme à ce qui l'entoure ; le poète n'était pas harcelé ou handicapé par un sévère sens moral. Au-delà d'une occasionnelle satiété et de l'anticipation de la mort, aucun obstacle ne pouvait se tenir entre lui et le bonheur. Il

ne connaissait presque rien du *taedium vitae* des poètes romains. Sa complainte ne prenait pas pour cible la vie, mais la mort qui devait mettre un terme à cette joyeuse suite de sensations. Sa tristesse était essentiellement celle de l'élégie.

La mort n'inquiète pas particulièrement le poète moderne. Elle n'est pour lui qu'un incident désagréable supplémentaire, venant mettre un terme à une série d'incidents tout aussi désagréables. Sa finalité la rend même acceptable. La complainte du poète moderne porte sur la vie, sa laideur et sa discorde. Ainsi, Richard Aldington apporte sa triste modernité au cœur du monde grec. La joie qu'il éprouve à contempler la beauté est la joie pure des Grecs anciens qui chantaient la beauté idéale et immaculée ; mais la sienne contient une insatisfaction profonde et incurable. La beauté lui fait mal, alors qu'elle ne pouvait pas faire mal aux Grecs, car Aldington, lui, est témoin de la place dangereuse et éphémère que celle-ci occupe dans le monde moderne.

À un moment donné, le monde moderne a eu raison de lui, et les poèmes qui furent publiés immédiatement après « Choricos », ainsi que tous les autres, ne font que témoigner de cet échec. Son rêve païen a pris brutalement fin et il s'est réveillé pour se retrouver parmi les modernes. Il est convaincu, malgré lui, que le poète moderne doit être moderne ; qu'il doit assimiler le monde tel qu'il est aujourd'hui, ou alors sombrer dans l'oubli, probablement pour l'éternité. Il se rend compte que l'on peut trouver de la beauté dans le monde moderne, une beauté bizarre, capricieuse, discordante qui n'en demeure pas moins perçante et envoûtante. Mais il s'en est séparé. Il ne peut s'en saisir ni se l'approprier. Il ne voit que de la laideur, d'où cette impression de conflit, d'incomplétude profonde que les poèmes de cette période de transition évoquent.

Il se promène dans Kensington :

Les estropiés vont à l'église.
Leurs béquilles frappent les pavés,
Et ils portent de maladroites bottes cloutées.

Leurs vêtements sont noirs, leurs visages arborent la souffrance et la méchanceté ;
Leurs jambes se sont fanées
Comme des cosses de haricot séchés.

Leurs yeux sont aussi bêtes que ceux des grenouilles.
Et le dieu, Septembre,
S'est arrêté un moment auprès d'eux,
Coiffé d'une guirlande de feuilles pourpres.

Il tendait un rameau de chêne pédoncule,
 Il souriait comme le bel Hermès
 Taillé dans le marbre.

À la sortie du cinéma :

De la vermine humaine par millions
 Grouille et respire
 La nuit le long des arches bordant les rues caverneuses.
 (Heureusement, de rapides processus chimiques
 Vont nous en débarrasser.)⁵

Comme son contemporain Jean de Bosschère, il n'a aucune illusion. « Enfance », le poème le plus réussi de cette période, témoigne d'une énergie sauvage et sans remords.

L'amertume, le malheur, et la misère de l'enfance
 Ont épuisé mon amour de Dieu,
 Je ne crois pas en la bonté divine,
 Je peux croire
 En des dieux vengeurs.
 Mais surtout, je crois
 En des dieux amers et ennuyeux
 En des dieux cruels et petits,
 Qui ont brûlé vif mon enfance.

Où est la sérénité grecque ? Pourtant, son style reste ferme, dense et intense. S'il a fallu à Rossetti plus de quatre cent vers pour en finir avec le cas Jenny, M. Aldington n'en a, lui, besoin que de dix-huit :

Tu étais ma compagne de jeu à la plage
 Nous avons nagé ensemble
 Ton corps de petite fille n'avait pas de poitrine.

Et je t'avais presque oubliée,
 Toi et ton prénom.

Aujourd'hui, je déambule dans les rues.
 Celle qui touche mon bras et qui parle avec moi
 C'est... qui sait ? ... Hélène de Sparte,
 Dryope, Laodamie.

Et te voici
 Une prostituée sur Oxford Street.⁶

Telles sont ses tentatives de synthèse. Parfois, il est obsédé par la frustration et l'échec. Sa série de poèmes d'amour date du milieu et de la fin de la guerre ; elle commence avec « Rêverie », composé quand « le soleil chaud brûl[ait] la blanche tranchée », où :

La folie des fusils résonne dans le silence
Avec de soudaines et brèves explosions de sons,
Et les hommes meurent, sous le soleil tranquille
Et l'horreur, la douleur et le bruit s'abattent sur la terre ;

les vers continuent sur ce ton grave, avec une grande dignité et un calme qui rappelle l'Attique :

...Certains aiment Dieu
D'autres leur pays et d'autres l'argent,
Certains sont heureux à l'idée de toujours obéir aux ordres,
D'autres obéissent par dévotion à une cause —
Mais moi, je suis indifférent à tout ça
Car je ne suis né que pour elle,
Que pour l'aimer...

Puis :

Si seulement on était morts, tous les deux,
Morts depuis des siècles et des siècles,
Et oubliés, si seulement notre race et notre langue avaient été
oubliés,
Et que l'on était morts depuis si longtemps
Qu'aucun souvenir de l'agitation de la vie
Ne vienne plus nous troubler.

Nous serions ensemble, toujours ensemble,
Toujours dans un pays de mille fleurs
Et de brillants rayons de soleil et d'ombre rafraîchissante ;
Nous n'aurions même pas besoin de nous embrasser
Ou de nous tenir la main ;
Être ensemble nous suffirait.

Elle se baisserait pour cueillir une fleur,
Une fleur pâle, doucement parfumée et fragile,
(Une fleur dont je tairai le nom.
Le symbole, pour nous, de tout l'amour du monde.)
Et je la regarderai sourire
Et je verrai les pâles fleurs de sa poitrine
Comme le vêtement clair qui s'ouvre sur son décolleté.

Ce texte est beau et poignant, et pourtant qu'il est serein ! Alors que les autres poètes de guerre tentaient avec une ferveur obstinée de composer des chants pouvant rendre compte de l'infinie brutalité, de la crasse et de la misère sordide des tranchées, Richard Aldington est revenu à son beau monde grec, et il a écrit *Myrrhine et Konallis*, un des plus exquis recueils de poèmes d'amour de notre langue ; des poèmes qui, si Aldington n'avait jamais rien écrit d'autre, devraient suffire à lui garantir une place de choix dans le canon littéraire.

Cela ne fait aucun doute : il s'agit d'amours lesbiennes, mais M. Aldington nous donne à voir son innocence et sa candeur païenne, ainsi que son pathos mortel, et il n'y a pas une seule image qui ne soit belle. Les silhouettes, exquises et fragiles, défilent scintillantes, comme s'il s'agissait d'une procession figurée sur une frise de marbre, recouverte d'or, mais dont les couleurs ont été lavées par la lumière d'un monde trop distant, mort depuis si longtemps qu'il ne peut plus faire naître en nous ni répulsion, ni condamnation, ni blâme : un monde qui n'est pas vraiment réel.

[...] (Et dire que les gens se demandaient si un seul de nos talents qui allait survivre à la guerre.) Lorsqu'il traite des passions modernes, M. Aldington, païen incorruptible, fait preuve de la même franchise et de la même naïveté.

Le parfum de sa chair reste avec moi,
Demeure dans ma bouche et dans mes narines
Après qu'elle est partie,
Et aucune saveur de vin ou de fleur
Ne peut en venir à bout.⁷

Et encore :

Ton corps a les splendeurs des terres dorées
Chargées de soleil et de chaleur brûlante-
Charmantes et sauvages.

★

Des petits seins comme les tiens
Ont senti la morsure de l'aspic
Quand les dieux ont refermé leurs lèvres.⁸

Et il continue ainsi, jusqu'à ce que les images de la guerre défilent les images de désir :

Réserve.

Bien que tu me désires, je vais prétendre être endormi,
Et garder mes yeux fermés quand arrivera le jour,
Car, alors que je suis étendu à côté de ton corps sombre et doré,
Je pense aux morts, à mes morts et à leur repos.

Jusqu'à ce qu'un doute effroyable l'envahisse.

Et pourtant et pourtant
Je ne suis toujours pas libéré de mon amertume,
Car, alors que je pense si tendrement à elle,
Peut-être que là-bas, de l'autre côté de la Manche,
Ses yeux sourient à un autre homme
Comme ils me souriaient à moi.
Et sa bouche rouge le poignarde de passion
Comme elle me poignardait moi,
Est-ce qu'une femme peut être belle et fidèle?⁹

C'est parce que je ne peux pas séparer le Richard Aldington d'avant-guerre et celui d'après-guerre, l'auteur de *Myrrhine et Konallis* et celui de « Choricos » que je suis assez déconcertée par certains de ses poèmes de guerre (*Images of War*). Ils appartiennent à cette moitié moderne de lui qui est incomplète, et dont la fusion s'est faite de manière imparfaite avec son autre moitié. On dirait que ces deux parties n'ont pas jailli spontanément de son être, mais plutôt qu'elles en ont été arrachées, par une force extérieure cruelle qui violente son génie. Elles sont sincères et directes, et sont des comptes rendus fidèles de son expérience :

Alors, puisqu'on en parle, la pire mission que je n'aie jamais eue
C'était l'année dernière, sur ce même front
Je devais aller récupérer les plaques d'identité de ceux
Qui étaient exposés sur les barbelés depuis six mois
Juste un peu plus loin.
Le pire,
C'était qu'ils se décomposaient sous mes doigts.
Dieu merci on ne pouvait pas voir leur visage ;
Ils portaient des masques à gaz.¹⁰

Il y a des vers, des passages d'une grande beauté :

Nuit après nuit voilà la lune
Hautaine et parfaite.

Certains de ces poèmes sont parfaits, mais il manque aux autres quelque chose de vital et de nécessaire qui a été éteint à un moment donné, entre la conception et l'écriture. Ils sont trop calmes. On dirait que la retenue surhumaine qui permet aux êtres humains d'affronter l'horreur et le grand danger a contenu l'impulsion première et passionnée qui animait ces textes. Ceux-ci se distinguent des poèmes de guerre de D. H. Lawrence, qui, malgré leur violence hystérique, sont des écrits intolérables et bouleversants.

Mais on trouve toujours un ou deux poèmes parfaits :

Je pleure nos mains, nos mains qui ont caressé des roses et la peau des femmes, et de vieux livres, et des marbres de Carrare. Je pleure nos mains qui ont vénéré la beauté, adoré la beauté, les cheveux tressés, les robes de soie et les doigts délicats, qui ont adoré le bronze, et le bois, et la pierre, et les parchemins froissés. Qui, si blanches, ont vénéré, ont adoré.

Je pleure nos mains.¹¹

Et « Une Déesse terrestre », « Après l'offensive », « 1917 », et « Un Village ». Et « Trois Petites filles » :

Marianne, Madeline, Alys,
Trois petites filles que j'avais l'habitude de croiser
Il y a deux mois,
Trois petites filles dont les pères ont été tués
Et dont les mères perdues,
Trois petites filles avec des chaussures trouées
Et de terribles quintes de toux.
Trois petites filles qui nous vendaient des bonbons
Trop près des bombardements.
Trois petites filles qui portaient des noms de saintes,
Et avaient des yeux d'ange.
Trois petites filles, où en êtes-vous aujourd'hui ?
Marianne, Madeline, Alys.

Son inhumanisme l'a quitté :

Car il y a tant à aimer,
Tant à voir et à comprendre
Tant de naïveté, de fantaisie,
Même dans un village aussi terne que celui-ci.¹²

[...] Si l'on cherchait ses sources et ses affinités, il est clair que Richard Aldington a une immense dette envers Walter Savage Landor. Il n'y a pas d'autre auteur de « poésie en prose » avec qui l'on pourrait

faire de comparaison plus judicieuse. Certes, ces trois dernières années, il n'a rien écrit qui ne surpasse ses meilleurs poèmes, à l'exception de « *Epilogue* » et « *Images of Desire* ». Cependant, on ne peut pas parler de problème de maturation dans son cas : un tel trouble peut se produire à vingt ans, mais pas à vingt-cinq. C'est Richard Aldington le Grec qui a fait sa mue et s'est transformé en génie précoce ; le poète moderne qui sommeille en lui n'a pas encore fini de cheminer vers la maturité. Il n'est peut-être pas encore complètement conscient de son art. Il est impossible de croire que cet esprit vaincu par ces cinq années de guerre qu'il a traversées avec une force constante ne puisse survivre à la paix ; impossible de croire qu'un talent si fin et si solide ne puisse se développer et résister. Son style n'est alourdi ni par la fantaisie, ni par l'excentricité ou l'obscurité, mais reste toujours placé sous le signe de la clarté et de l'immédiateté des discours sincères. Il n'y a pas de tournures de phrases perverses ni d'inversions artificielles. Dans le pire des cas, ici et là, on trouve un rythme suranné, une cadence inégale ou sous-développée, ou un vers plat. Si elle n'a rien à voir avec l'éventail complexe et subtil des émotions de H.D., sa langue est plus claire et plus simple, et à son apogée, son rythme n'en est pas moins musical. Il y a plus de musique dans ses cadences non rimées que chez n'importe quel autre auteur contemporain de *vers libre*.

Il se trouve que ce poète, qui détestait tant la guerre, et qui était si détaché de l'époque moderne, de l'état de l'Europe et du destin des empires, ne peut être lu sans le prisme de la guerre en Europe ; cette influence a été trop profonde, ses réactions trop marquées. C'est extraordinaire et absolument merveilleux qu'il ait pu conserver sa clarté perspicace et sa santé mentale malgré tout, que son emprise sur la beauté et son excellente technique n'aient pas diminué d'un pouce, que le danger et l'horreur qu'il a vécus n'aient jamais produit chez lui un cri ignoble ou une phrase indigne d'un héros. Il ne s'est jamais abaissé à médire des généraux et de leur stupidité mortifère, mais il porte sa plainte auprès d'un tribunal plus digne, en protestant et en montrant son « dédain » magnifique :

Est-ce que les dieux nous ont abandonnés à nos besoins
 Comme les hommes les plus vils et les plus communs ?
 Est-ce que les doux yeux gris
 D'Artémis nous ont menti,
 Le discours d'Hermès était-il un leurre,
 La gloire portée par les cheveux d'Apollon un piège ?

Vides, nous devons nous mouvoir sur une terre tout aussi vidée,
 Les portails sont fermés.

Nos prières restent sans réponses ;
 Rien ne reste pour nous sauver,
 Aucun murmure pour contrer le destin
 Si ce n'est que nous sommes plus justes que les dieux injustes
 Plus pitoyables qu'ils ne le seront jamais.¹³

Si vous me demandez ce qu'il « incarne », je vous dirai qu'il n'incarne que ça : le défi et l'endurance indomptables, combinés à sa fidélité incorruptible à la réalité et à la beauté. Il s'agit de qualités morales, mais elles ont un pendant esthétique.

Je ne veux pas parler d'un poète comme s'il s'agissait d'un candidat à la députation ; mais sinon, je dirais de lui qu'il incarne la liberté, la liberté de sujet, la liberté de forme et de traitement, la liberté de tenir en échec les traditions et les conventions. Il n'adhère peut-être pas au manifeste « Imagiste », même s'il a toujours défendu l'image concrète plutôt que le mot abstrait ; mais je pense qu'il serait d'accord avec l'axiome de M. Flint : « le défi de la poésie, c'est la sincérité ; le défi de la sincérité, c'est le style ; et le défi du style, c'est la personnalité ».

Cette affirmation implique une critique : il faut définir le terme de « personnalité » en incluant la notion de qualité poétique, ce qui nous amène à un cercle vicieux car le moins que l'on puisse dire, c'est que sans personnalité, il n'y a pas de style, et sans style, il n'y a pas de poésie.

La personnalité : si l'on évalue les écrits de Richard Aldington sur ce point, ceux-ci se démarqueront largement, que l'on prenne ses premiers poèmes, « Choricos » ou « Bromios », ou l'un de ses derniers, « Épilogue » :

Mais nous qui ne nous droguons pas de mensonges
 Savons, avec un pathos si profond, que nous n'avons (n'aimons)
 Que la chaleur et la beauté de cette vie,
 Avant que ne tombe l'obscur noirceur sans fin.
 Ici, pendant quelque temps, nous voyons le soleil
 Et sentons l'odeur des vignes sur les collines en terrasse
 Et nous chantons, pleurons, nous battons, mourrons de faim et
 nous rassasions, et nous aimons
 Des lèvres et des douces poitrines qui sont bien trop sucrées pour
 l'innocence...

Traduction de Leslie de Bont

NOTES

1. « Choricos », *Image*.
2. « Argyria », *Images*.

3. « In the Via Sistina », *Images*.
4. NDLT : En français dans le texte.
5. « Church Walk, Kensington », *Images*.
6. « Daisy », *Images*.
7. « Her Mouth », *Images of Desire*.
8. « Portrait », *Images of Desire*.
9. « Reserve », *Images of Desire*.
10. « Trench Idyll », *Images of War*.
11. « Our Hands »», *Images of War*.
12. « A Village » », *Images of War*.
13. « Battlefield », *Images of War*.

LA GUERRE ET LE DIALOGUE DISCURSIF: IDÉALISME
ET INTÉRIORITÉ À L'ÉPREUVE DE LA PREMIÈRE GUERRE
MONDIALE CHEZ MAY SINCLAIR

Leslie de Bont

Si, dès août 1914, la question du pacifisme ou de l'engagement militaire divise les artistes britanniques, la très populaire romancière May Sinclair (1863-1946), choisit, elle, de soutenir l'effort de guerre. Le 17 septembre 1914, elle signe la déclaration commune des cinquante-trois auteurs britanniques défendant l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne, et le 25 septembre, elle part pour la Belgique avec une équipe médicale issue de la Clinique médico-psychologique (*Medico-Psychological Clinic*) de Londres, dont elle était membre fondateur. Sa fonction au sein de cette équipe, composée d'ambulanciers, de médecins et d'infirmières, est d'emblée mal définie: secrétaire ou journaliste, elle peine à trouver sa place, elle qui n'a quasiment « pas d'expérience médicale ». (Sinclair 1915; 15) Cette position est symptomatique de la place qu'occupe Sinclair dans l'histoire littéraire britannique aujourd'hui, à la fois majeure et mineure, à la fois au centre et en arrière-plan.

Avant la parution de ses romans, poèmes, essais philosophiques et psychologiques, écrits féministes ainsi que de ses critiques littéraires¹ qui s'inspirent indéniablement de ces dix-sept jours passés près du front belge, Sinclair publie d'abord un journal, *Journal d'Impressions en Belgique*, à propos de cette expérience, dont trois fragments furent initialement publiés dans *The English Review* en mai et juin 1915. Il s'agit du premier journal d'une femme publié qui relate les années de la grande guerre (Raitt 2000; 163). Dès son introduction, présentée ici, il montre la difficulté à écrire la guerre, ainsi que l'enjeu nouveau qui intéresse Sinclair: il s'agit de rendre compte, non pas des faits et autres actes héroïques, mais des impressions, c'est-à-dire d'explorer les effets de la guerre sur le rapport au monde et à l'écriture de la romancière. La démarche se rapproche à la fois des expérimentations modernistes et des avancées de la recherche en psychologie, qui sont deux des grandes dynamiques qui structurent l'œuvre sinclairienne. Plus précisément, la guerre va permettre à Sinclair de faire dialoguer

les modes de discours (fiction, poésie, essais philosophiques et psychanalytiques, articles critiques, journaux intimes etc.), comme le définit Bakhtine, de les combiner au sein d'un même texte, afin de produire une œuvre qui puisse vraiment rendre compte du caractère inédit de la Première Guerre mondiale.

La guerre se trouve en effet au cœur des théories psychanalytiques et philosophiques de Sinclair, réunies dans son grand essai néo-idéaliste, *Une Défense de l'idéalisme* (1917). Le néo-idéalisme est un courant philosophique fondé par Sinclair; il allie la psychanalyse jungienne, plutôt que la psychanalyse freudienne, à l'idéalisme philosophique, et se concentre sur les conditions et enjeux liés à la sublimation de la Libido, avatar sinclairien de l'absolu idéaliste. Quatre de ses romans, largement autobiographiques, ont également pour cadre la Première Guerre mondiale : *Tasker Jevons* (1916), *L'Arbre du paradis* (1917), *Le Romanesque* (1920) et *Anne Severn et les Fielding* (1922). Cependant, le point de vue de la romancière évolue au fil des écrits : à l'encouragement de l'effort de guerre, à la justification ou à l'idéalisation des combats comme contexte propice à la sublimation, succèdent l'humour noir ou la désillusion de romans plus sombres qui confirment la remise en question du bien-fondé des conflits armés, déjà amorcée dans l'essai sur Aldington en 1921.

Pourtant, en 1924, Sinclair déclare dans un entretien que la Première Guerre mondiale n'a probablement pas eu d'effets durables ou irréversibles sur la littérature anglaise. Livrant ses propres perceptions, et utilisant certaines précautions rhétoriques, Sinclair affirme curieusement que la guerre a donné naissance à un « esprit de légèreté » mais qu'elle n'a pas engendré de changement profond dans la société (Walker 2). Notons que dans le même entretien, elle évoque la possibilité d'une prochaine guerre, qui serait d'un genre nouveau, prolongeant les mutations technologiques et la barbarie du premier conflit mondial. Aussi Sinclair semble-t-elle tout de même consciente de l'ampleur inédite de la Première Guerre mondiale, même si, six ans après sa fin, elle participe à la désacralisation du conflit et tente de minimiser ses effets sur les populations civiles. Cette affirmation n'en demeure pas moins singulière, et témoigne de la manière changeante et très personnelle dont Sinclair négocie son rapport à la guerre. En effet, le texte définitif de son journal montre peut-être une forme de déni ou de refus, couplée avec une insistance, qui semble néanmoins perdurer, à idéaliser les combats, interprétés à travers le prisme de la sublimation néo-idéaliste. En d'autres termes, la guerre pose problème à Sinclair et les réponses qu'elle tente d'esquisser reposent sur une approche dialogique et une écriture exploratoire.

Ni ses essais philosophiques et psychanalytiques, ni ses grands romans de guerre ne mettent la cruauté de la guerre au cœur de leurs démonstrations : ils se concentrent bien davantage sur l'infiniment

petit de la guerre, les détails crus, ou sur la nouveauté de l'expérience des combats modernes. Suzanne Raitt nous rappelle d'ailleurs que par souci de précision et de vraisemblance, Sinclair a consulté le poète Richard Aldington sur sa représentation de la vie dans les tranchées et des bombardements (Raitt 2000, 180). Mais, comme le suggère la critique de May Sinclair sur les poèmes de Richard Aldington, paru en mai 1921 dans *The English Review*, ce n'est pas le souci du détail factuel qui unit les représentations sinclairiennes et aldingtoniennes des expériences de guerre.

Poète imagiste dont les poèmes de guerre ainsi que le roman *Mort d'un héros* (1929) s'inspirent au moins partiellement de son expérience sur le front pendant la guerre, Richard Aldington (1892-1962) est, comme Sinclair, un artiste particulièrement attaché à l'Antiquité grecque et à la représentation du désir. Dans les écrits de guerre d'Aldington, Doyle remarque un sens de la dérision tout à fait particulier (Doyle 54) mais il souligne aussi la manière dont le poète exprime la dureté de cette expérience (Doyle 55) : « les poèmes de guerre rendent compte de son horreur et de son souhait de protéger sa sensibilité d'artiste » (Doyle 56). En d'autres termes, se pose chez Aldington comme chez Sinclair une question similaire, bien qu'explorée différemment : comment montrer l'ampleur de la guerre sans se laisser dévorer par celle-ci ? Leurs réponses montrent qu'un certain nombre de points communs structurent leurs écrits de guerre, qui impliquent, à différents degrés, un travail sur l'intériorité et le désir d'une part, et sur l'idéalisme face à l'intensité sensorielle d'autre part.

Chez Sinclair, la guerre est d'abord un contexte riche, permettant la sublimation et l'apparition de la réalité absolue, décrites ici dans son essai philosophique de 1917, où elle apparente le héros de guerre aux artistes et aux amants :

Les amants, les poètes, les peintres, les musiciens, les mystiques et les héros les connaissent : [...] ces moments où toutes les choses que l'on a côtoyées, sans vraiment les voir, [...] se métamorphosent en un instant, nous divulguent leur secret et nous montrent la vie immortelle qu'ils cachent en leur sein. (Sinclair 1917 ; 379)

Ici, Sinclair est assez proche du modernisme et de ses épiphanies, mais l'extrait contraste avec « l'inhumanisme » sombre d'Aldington, pour qui la force plus grande, l'intensité de la guerre, sont incarnées par les nombreuses références aux dieux de l'Antiquité grecque, qui symbolisent la force d'un destin que le simple soldat ne peut maîtriser. Le portrait de cette guerre idéaliste ne résiste ainsi pas à la mise en situation des romans. Faisant référence à un poème envoyé par son frère Michael comparant l'expérience d'un soldat à une extase

amoureuse, puis à une extase religieuse (Sinclair 1917b ; 395), Nicholas dans *L'Arbre du paradis* livre, lui, ses propres analyses :

Le poème qu'il m'a envoyé, écrit par quelqu'un d'autre, qui parle de ce superbe sentiment du combattant [...], n'est rien d'autre que le signe d'une pathologie sexuelle. Il pense que la guerre, ce n'est que ça, et bien il ne connaît pas grand-chose ni à la guerre ni à l'amour. Ils se trompent tous car pour eux, seul compte l'envie de tuer, et pas celle d'être tué. (Sinclair 1917b ; 368-9)

Le plaisir du danger implique finalement d'être à la fois proie et prédateur, et l'excitation n'est pas uniquement sexuelle, comme Sinclair le retranscrit dans son journal, avec un regard clinique :

J'imagine que c'est de l'excitation, bien que cela n'y ressemble pas. La vitesse de votre voiture peut vous enivrer, mais là vous êtes sobre. Votre cœur bat lentement, à vitesse constante, mais avec un léger frisson insidieux qui va crescendo. Cette sensation est tout à fait agréable. (Sinclair 1915 ; 12)

Mettant l'accent sur les sensations et l'auto-analyse, ces deux textes reposent sur un décalage entre le ressenti et les attentes et évoquent une forme de dissociation, entre l'esprit et le corps, causée non pas par les troubles hystériques, tels que Pierre Janet les décrit,² mais plutôt par la situation de danger, que Sinclair désigne comme « la dislocation fantastique causée par la guerre » (Sinclair 1915 ; 106). Elle souligne l'alternance entre ses états de conscience extrêmes, telle qu'une « exceptionnelle lucidité » (Sinclair 1915 ; 292) et des états semi-conscients, provoqués par exemple par un manque chronique de sommeil. L'esprit semble faire l'expérience d'une certaine distance qui pourrait être à la fois le signe d'un hébètement ou d'un état mystique. Mais contrairement au poète, pour qui la dissociation est sombre et liée à l'amour, et ne peut s'exprimer sur le champ de bataille, la désillusion sinclairienne ne vient pas. Sinclair l'écrit d'ailleurs : Aldington « détestait la guerre », alors qu'elle a cherché à l'idéaliser. Cependant, certains des romans de guerre plus tardifs viennent compléter les descriptions cliniques ; le désespoir et la peur des personnages sinclairiens, soldats et civils, sont toujours abordés à l'aide de la synthèse néo-idéaliste mais ils montrent également que le cadre idéaliste ne suffit pas. Pour rendre compte des enjeux inédits de la grande guerre, il faut confronter, ou faire dialoguer, les textes, les sources, les expériences et les points de vue.

Dans ses romans comme dans son journal, Sinclair représente bien une forme de glorification directement issue de la tradition littéraire,

mais c'est davantage un héroïsme du retour qu'un héroïsme du départ ou de l'engagement. D'ailleurs, ses trois poèmes de guerre, dont « *To a Field Ambulance in Retreat* » (1914, publié en exergue du journal de guerre), portent eux aussi essentiellement sur l'après-coup et la difficulté du retour. C'est d'ailleurs aussi le propos d'Aldington dans le recueil *Exile and Other Poems* (1923), qui traite de l'impossible guérison du soldat. Dans les poèmes de Sinclair et d'Aldington, comme dans leurs romans, le soldat est un être particulier, non pas parce qu'il a combattu mais parce qu'il a survécu, car son esprit s'est battu et se bat encore pour se réadapter à la vie civile. En effet, l'héroïsme de guerre ne repose plus sur l'expérience des combats : Sinclair et Aldington représentent une nouvelle forme d'héroïsme, qui passe par l'esprit du soldat, confronté à un lot de troubles nouveaux : outre le *shell shock*, auquel vont s'intéresser Virginia Woolf et Rebecca West, ou encore l'extase et l'intimité des combats, tabou largement occulté par les récits des guerres précédentes, l'ennui dans les tranchées ou la peur paralysante de l'ennemi invisible, ponctuent les textes de Sinclair et hantent la poésie aldingtonienne. La vie psychique complexe des soldats fait ainsi dorénavant partie intégrante de la représentation du fait militaire. L'héroïsme n'est ainsi plus idéalisé et s'éloigne des valeurs morales partagées par tous les combattants, pour intégrer au contraire les particularités de chaque psychisme, au point d'esquisser parfois des figures troublantes d'anti-héros.

Chez Sinclair comme chez Aldington, la guerre change aussi les rapports entre hommes et femmes. Chez Sinclair, les femmes ne sont pas uniquement des références absentes : nombre de personnages, à l'image de Sinclair elle-même, s'engagent et vont sur le front. Incarnant une forme moderne du genre chevaleresque, elles offrent un contrepoint plus positif aux amours impossibles, détruites et désabusées de Richard Aldington, comme dans le poème « *Our Hands* », que Sinclair cite dans son essai. Ainsi, alors que, dans ses écrits de guerre, Sinclair ne peut se passer ni des approches psychanalytiques freudiennes et jungiennes ni de sa lecture si personnelle des philosophies idéalistes, Aldington, lui, lie le désir à un idéal perdu, submergé par l'intensité de l'expérience de la guerre, là où Sinclair compare la sexualité à l'acte héroïque — deux contextes favorables, selon elle, à la sublimation. Sinclair et Aldington proposent en outre chacun une lecture tout à fait personnelle de la pulsion de mort, telle qu'elle est définie par Sabina Spielrein (Spielrein 182), notion reprise par Freud en 1920 dans *Au-delà du Principe de Plaisir* ; la guerre met au jour leurs difficultés à dire la nouveauté de la guerre moderne et montre leur besoin de lier le combat à une forme d'idéal, celui de l'antiquité grecque qui symbolise l'avant-guerre perdue pour Aldington ; celui de la sublimation qui incarne chez Sinclair, une forme de potentialité, tournée vers le futur.

La sublimation guerrière connaît pourtant aussi chez Sinclair des zones d'ombre, que Sinclair explore en adaptant les recherches esthétiques d'un autre auteur qui lui est contemporain, Ford Madox Ford, et son courant littéraire, l'impressionnisme. De manière tout à fait significative, ce travail sur l'impression, déjà contenu dans le titre du journal, sera développé plus avant dans les derniers romans ; ou plutôt, il sera adapté, comme Sinclair le fait toujours, et confronté aux cadres néo-idéalistes à partir desquels elle mène ses propres expériences dialogistes.

Les grandes clefs de l'impressionnisme, selon Ford, sont l'observation, la psychologie, la préférence pour « les paroles [d'un personnage], plutôt que la description [de sa] personnalité [...] » afin de pouvoir « donner une impression, ou deux, ou trois, ou autant que vous le voulez, des endroits, des personnes, des émotions, que l'on trouve tous simultanément en jeu dans les émotions de l'écrivain » (Ford 1914a ; 173-4). Une comparaison avec l'introduction du journal de Sinclair permet de montrer à quel point la Première Guerre mondiale, et son lot d'expériences inédites, offre un contexte dense, où entrent aussi en jeu le lot d'émotions et d'impressions complexes décrites plus haut : il s'agit de produire un « document humain [...] [dont on] ne peut certifier que [son] exactitude psychologique ».

Mais l'impressionnisme sinclairien est toujours conçu dans un rapport très étroit avec les réflexions théoriques. À l'immédiateté de l'histoire racontée au coin du feu (l'effet que Dowell souhaite atteindre dans *Le Bon soldat* de Ford), ou à la poésie imagiste, répondent les productions intertextuelles de Sinclair. Ainsi, la brutalité exacerbée de John Conway dans *Le Romanesque* peut être lue comme l'émanation d'un concept adlérien, auquel Sinclair fait référence dans *The Way of Sublimation* :

Le Dr Alfred Adler, à Vienne, a montré que la source des névroses réside dans un « sentiment d'insuffisance » (*Gefühl der Mindervertigkeit* ou, chez Janet, le *sentiment de l'incomplétude*). Ce sentiment provient d'une insuffisance avérée de l'organisme, dont l'origine est parfois à chercher avant la naissance [...]. Selon Adler, les névroses naissent des efforts héroïques déployés par le moi, qui tente de s'affirmer et de compenser des déficiences. La compensation est la visée vers laquelle le névrosé tend, sans s'en rendre compte, mais pas sans impuissance. (Sinclair 1915b ; 37-8)

Le vocabulaire utilisé ici et dans le roman, pour décrire John Conway, est le même que celui qu'emploie Freud dans le premier des *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), soulignant encore une fois l'influence cruciale de la psychanalyse sur les écrits sinclairiens. La brutalité se donne ici à lire non plus comme une réaction attendue

face à l'intensité de la guerre, mais comme complexe d'infériorité, engendrant une névrose. Ni vraiment woolfienne, ni pleinement fordienne, l'écriture sinclairienne de la guerre semble ainsi davantage dialoguer avec elle-même, comme lorsqu'elle convoque les discours théoriques par bribes ou par références allusives, soulignant à sa manière la complexité de sa forme et de son propos.

Le dialogue entre psychanalyse et recherches esthétiques est d'ailleurs prolongé à l'extrême par Sinclair à travers son intérêt pour l'imagisme d'Aldington. L'image, selon Ezra Pound est ce qui permet de « présenter un complexe intellectuel et émotionnel instantanément » (Pound 1913 ; 200) ; mais, encore une fois, l'un et l'autre se distinguent par la manière dont ils s'en approprient les codes, les confrontant notamment à une réflexion sur le langage et sur le rythme. En effet, là où Aldington utilise l'antiquité grecque pour convoquer des images présentant la complexité de l'expérience de la guerre moderne, Sinclair, elle, tire parti de la polysémie du mot complexe, à propos duquel elle propose, encore une fois, une lecture psychanalytique. L'image ainsi incarnée implique pour Sinclair une nouvelle définition du rôle du personnage et de la voix narrative : les remarques analytiques du narrateur omniscient s'effacent au profit des mots des personnages, qui deviennent bien davantage porteurs de la complexité du sens. Chaque personnage, porteur d'une subjectivité unique, est ainsi le créateur de son propre corpus d'images et de rythmes, garantissant alors au texte une matière première quasiment infinie.

L'influence si spécifique de l'imagisme est aussi manifeste dans la méfiance entretenue vis-à-vis du symbole, jugé trop simple pour pouvoir rendre compte de la guerre. Comme les imagistes, Sinclair explique que le symbole ne suffit pas à rendre compte d'une réalité et qu'il faut plutôt explorer les résonances qu'il a eues ainsi que les représentations et utilisations qui en ont été faites (Sinclair 1915b ; 34), afin de pouvoir rechercher la subtilité et la complexité des enjeux qu'il soulève.

L'un des symboles les plus commentés de Sinclair se trouve dans *L'Arbre du paradis* ; il s'agit de l'arbre du paradis du titre, « protégeant la famille Harrison » depuis deux générations (Sinclair 1917b ; 63). L'arbre fonctionne comme une extension métaphorique de la famille, symbolisant ainsi son inertie et il est littéralement mis à mal par la violence exercée tout à tour par la Première Guerre mondiale, le combat des Suffragettes ou encore la révolution irlandaise. Happés par ces mouvements qui les dépassent, les enfants Harrison renient l'arbre et le système qu'il incarne (Sinclair 1917b ; 334) pour créer leur propre mode de vie. Remarquons par ailleurs que l'arbre est d'emblée doté d'un double sens : Anthony, le père de famille, un marchand de

bois, soutient qu'il s'agit d'un frêne (« *ash-tree* », ou arbre à cendres, dans le texte original) et non d'un arbre du Paradis (Sinclair 1917b; 10), dont la portée symbolique rappelle la matérialité de la mort. Illustration probable de l'étude de Jung sur la portée symbolique de l'arbre dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, cet arbre semble doté de ramifications symboliques infinies (Jung 1912; 366-75).³ À première vue, il pourrait ressembler à un symbole moderniste, annonçant l'épiphanie, mais l'utilisation ironique qu'en fait le texte montre surtout l'appropriation sinclairienne de l'esthétique imagiste.

« Est-ce possible que tout cela me plaise? » (Sinclair 1915; 10), écrit Sinclair dans son journal de guerre. Ce texte curieux montre en effet, avant la problématisation, la négociation complexe de Sinclair avec ce conflit armé, dépeint avec terreur et idéalisme. Afin de mieux explorer le doute et la perplexité qu'il engendre, Sinclair a recours à une synthèse tout à fait unique entre divers modes de discours. Philosophie, idéalisme, psychanalyse, prose romanesque et poésie imagiste dialoguent chez Sinclair, et proposent ainsi une version alternative du modernisme canonique et de l'écriture de guerre, évoquant ici et là dans le journal, une forme d'art-thérapie, technique expérimentée, mais pas encore nommée, à la *Medico-Psychological Clinic*.

NOTES

1. Sinclair fut en effet une critique littéraire majeure du modernisme : ses textes, comme les extraits de son article sur les poèmes de Richard Aldington, sont également de puissants révélateurs des lignes de force de ses propres questionnements esthétiques.

2. Sinclair s'inspire en effet directement de la théorie de la dissociation hystérique de Janet pour étudier les causes psychiques des expériences exceptionnelles, auxquelles elle associe l'expérience psychique des combats (Sinclair 1917a; 290). La dissociation selon Janet, aujourd'hui plutôt désignée par le terme de troubles dissociatifs, fait en effet référence à l'exercice dissocié de facultés et fonctions communément liées, telles que les facultés langagières, la conscience et la mémoire.

3. Voir également Jung 1916; 248-9, qui insiste sur l'absurdité de la lecture de l'arbre comme symbole phallique, puisque celui-ci a également à voir avec la maternité. Le réseau de signification que l'on peut associer à l'arbre, conclut Jung, est aussi complexe et infini que les représentations de la libido. Nous remarquons enfin que l'arbre est également d'une image clef chez Darwin. La défaite de l'arbre, chez Sinclair, face aux images de vortex, dans *L'Arbre du paradis*, signale ainsi pour Sinclair le développement de nouveaux paradigmes.

DEUXIÈME PARTIE

AU CŒUR DES HOSTILITÉS : LA MENACE DU SILENCE

UN JOUR DE BATAILLE
DE *MILES IGNOTUS*:¹
L'ESPRIT ET LES ARMES (1916)

Ford Madox Ford

Je ne cesse de me demander pourquoi je ne peux rien écrire — pourquoi je ne peux pas même penser quoi que ce soit qui me semblât digne d'être pensé ! — sur la psychologie de cette vie sous les drapeaux dont j'ai été largement témoin. Et pourquoi ne suis-je pas même capable d'évoquer des images de la Somme ou des plaines autour de Ploegsteert ? Avec ma plume, j'étais autrefois capable de « visualiser les choses », selon la formule qui avait cours. Ce n'est pas là une grande prétention, puisque la « visualisation » est la facette la plus petite, la moins scintillante, de ce diamant taillé en table que constitue l'art.

Tout de même, c'était mon *métier*,² mon petit domaine à moi. Je pouvais vous faire voir la cour d'Henri VIII ; le métro de Gower Street ; des palais à Cuba ; le sacre du roi : tout ce que j'avais vu, et mieux encore, tout ce que je n'avais pas vu. À présent, je ne pourrais pas vous faire voir Messines, Wijtschate, ou St Eloi ; ni La Boisselle, le Bois de Bécourt ou de Mametz ; bien que j'aie passé des heures, des jours, des semaines entières à les regarder. Aujourd'hui, le simple fait de regarder un plan grossier de la ligne de Front et d'y lire « Ploegsteert » ou « Armentières » semble faire surgir des tableaux extraordinairement précis et colorés derrière mes globes oculaires — de petits tableaux qui comportent toute la brillante minutie des enluminures médiévales : tableaux de tours, de toits, de ceintures d'arbres et de soleil ; mais aussi d'hommes, explosant en pluies de sang et dissous en un suintement boueux ; ou d'avions et d'obus qui se détachent du bleu translucide. Mais quant à les quant à les mettre... en mots ! Non : l'esprit stoppe et se met au point mort, et quelque chose dans le cerveau stoppe et s'éteint : tout comme le pied gauche stoppe net et le pied droit claque sur la dure asphalte pour se ramener au même niveau — sur le « carré », après l'ordre « Halte », à Chelsea !

Pour ma part, une frontière invisible semble se dresser dans mon cerveau entre la profession des Armes et l'esprit qui met les choses en mots. Et je me demande : pourquoi ? Et je me demande : pourquoi ?

Je lisais l'autre jour, dans un des hebdomadaires sérieux, un article perspicace sur un sujet quelque peu similaire : pourquoi les grands livres portant sur la psychologie de la guerre (tels que *La Conquête du courage* de Stephen Crane ou même *La Débâcle* de Zola) avaient pu être écrits par des civils qui n'avaient jamais entendu de coup de fusil ou fait manœuvrer une escouade. Mais la raison en est évidente : ce n'est pas Hector de Troie — ce n'est pas même Hélène ! — qui écrit *L'Iliade* ; ce n'est pas Lear qui écrit *Lear*, et c'est Tourgueniev, et non Bazarov, qui écrit *Pères et fils*. Les spectateurs voient l'essentiel du Jeu ; mais il serait saugrenu d'aller dans l'extrême inverse en affirmant que l'un des joueurs ne retiendrait, mentalement, absolument rien du Jeu.

Je parle bien sûr de l'aspect psychologique des opérations guerrières. Je me rappelle m'être tenu à un poste d'observation pendant la « poussée » de juillet sur la Somme. C'était le poste nommé Max Redoubt, sur le point culminant de la route entre Albert et le bois de Bécourt. D'un côté, le regard s'élevait vers le bastion touffu de Martinpuich, que les Boches occupaient encore ; de l'autre, le regard s'abaissait sur Mametz, sur Fricourt, sur l'Ancre, sur Bécourt-Bécordel, sur La Boisselle, sur Pozières. Nous occupions tous ces lieux ; ou peut-être n'avions-nous pas encore Pozières. Un immense nuage de fumée planait sur « *High Wood* » :³ noir et comme terreux. L'offensive avait commencé.

Et il me vint à l'esprit qu'il se déroulait là le fait le plus prodigieux de l'histoire. Car dans le territoire qui s'étendait sous nos yeux, ou tout juste cachés par des replis dans le sol, il devait y avoir — de chaque côté — un million d'hommes, avançant l'un contre l'autre et propulsés par une force morale invisible dans un Enfer de terreur qui assurément n'a pu avoir son égal en ce monde. Dans ce vaste paysage, c'était là une sensation extraordinaire.

Mais cette sensation n'allait pas plus loin. Je n'avais pas d'explication ; pas de déclaration d'ordre psychologique pertinente ou intéressante à faire — ni de généralisation. Nous étions là : ces millions d'hommes, abandonnés, sur un radeau dans l'espace. Mais quant à ce qui nous avait rassemblés en ce paysage, je ne pouvais que me rabattre sur la formule convenue : telle est la Volonté de Dieu. Rien d'autre ne pouvait pleinement appréhender la situation. Il semblait que j'avais moi-même dérivé jusque-là en obéissant à des signes indifféremment écrits sur des bribes de papier : le télégramme ADJ. A/R 2572/26 ; un bon de transport ferroviaire jaune ; un ordre d'embarquement blanc ; un ordre de mouvement rose ; un billet ressemblant à un ticket de vestiaire ordonnant au Cdt. de notre bataillon de nous recevoir. Mais la Volonté qui nous avait amenés jusqu'ici ne semblait pas, ou si peu, être notre propre Volonté. Certes, ce qui avait mis en branle les membres plutôt las et raides sous notre équipement avait probablement sa réelle

origine dans notre cerveau ; mais ce n'était pas l'impression que l'on avait. Il y a tant d'attente — une telle éternité d'attente — dans la vie d'une armée en mouvement ou engagée dans une offensive contre les tranchées ennemies, que l'impression prédominante est celle d'apathie. Les moments où l'on peut sentir sa volonté individuelle en action se limitent presque à deux types d'événements : la détermination à ne pas ralentir pendant la marche, et la détermination à ne pas être laissé en arrière quand on « monte à l'assaut ».

Même une tâche qui, à première vue, est individualiste, est trop contrôlée pour être autre chose que délimitée. Si vous êtes officier de patrouille, les limites de vos fonctions sont fixées ; si vous êtes officier de renseignement d'un bataillon placé sur un poste d'observation, la catégorie d'objet qu'il vous est enjoint d'observer est strictement limitée en portée. Et au sein des limites prescrites, il faut prêter attention à tant d'éléments que tous les autres objets à voir ou entendre, toutes les autres réflexions, sont considérablement atténués. Et bien sûr, si vous êtes dans l'acte même de tirer au fusil, votre portée d'observation est plus limitée encore. De façon atténuée mais tout à fait tyrannique, rôdent dans votre esprit les consignes des instructeurs de tir sur les champs d'entraînement de Splott ou de Veryd. Les consignes selon lesquelles la planchette de hausse doit être relevée, avec le haut du guidon aligné sur les épaules du "V" du cran de mire, sont toujours présentes à l'esprit, même quand le "V" du cran de mire joue un rôle de meurtrière entre vous et le soleil et le vent, et quand la lame du guidon ressemble à une barre au travers de cette meurtrière. Et ce petit objet sombre qui ressemble à une marmite, à l'équerre duquel il faut aligner la barre et la meurtrière, ne ressemble en rien à la tête d'un homme. C'est juste une marmite.

En combat — et dans la zone de combat — le monde entier, y compris l'humanité, semble prendre l'aspect d'une matière inéluctablement dominée par la gravité. De grands fragments de marmite volent çà et là, faisant éclater de grands morceaux de chair : puis l'un et l'autre tombent, pour gésir dans la poussière parmi les immenses chardons. Cela semble être absolument tout. Les espoirs, les passions, les terreurs ne semblent guère exister en-dehors de nous-mêmes — et n'existent en nous-mêmes qu'à des degrés variables. Le jour où je fus envoyé au poste d'observation Max Redoubt pour observer quelque chose, on me commanda également d'aller jusqu'au dépôt d'un autre bataillon au Bois de Bécourt et de procéder à certains arrangements préliminaires pour prendre la relève du dépôt.

Les préoccupations afférentes à ma mission engourdisaient totalement mes capacités d'observation. De cela, je suis certain. C'est en fait le sens de responsabilité qui est vraiment engourdissant : votre « travail » est d'une importance tellement plus immense que tout autre nécessité humaine, ou que toute considération d'humanité,

de pitié ou de compassion. Quand votre cran de mire et votre guidon sont alignés sur cet objet sombre en forme de marmite, vous êtes incapable de vous souvenir que cette marmite abrite des espoirs, des craintes, des aspirations, ou qu'elle a de l'importance pour des épouses, des enfants, un père et une mère Il s'agit simplement d'une cible que vous abattez sur le champ de tir. Votre satisfaction est semblable à celle que vous éprouvez quand vous réussissez un beau coup au golf.

Ce n'est là que simple matière — toute l'humanité n'est que simple matière ; en communion avec les arbres, les obus sur le bord de la route, les wagons de munitions, les obusiers et les rares murs de maisons qui tiennent encore debout. En apparence, je suis un homme qui s'est pris d'un vif intérêt pour les différents aspects de l'humanité : dans la courbure d'un cil, une expression de joie, un geste de désespoir. Jadis, quand je voyais un homme blessé dans un accident de circulation ou victime d'une crise d'épilepsie sur le bord de la route, je ressentais certaines émotions : je me demandais ce qu'il adviendrait de lui, ou ce que je pouvais faire pour lui. Ou pour se rapprocher encore davantage de la réalité, quand, aux alentours de Turnham Green ou de Swiss Cottage, en temps de paix, j'ai vu de poussiéreux canons « *18-pounders* »⁴ de couleur kaki, passer en tintant derrière les braves chevaux, je me souviens d'avoir ressenti des émotions : d'avoir senti que les canons avaient l'air venimeux, dangereux, ou qu'ils semblaient à l'affût, tels des serpents aveugles.

Mais ce jour-là, comme je sortais de Max Redoubt pour m'engager sur la route de Bécourt, j'arrivai au beau milieu d'une dizaine ou d'une douzaine d'hommes lamentablement blessés, et qui attendaient près d'une boucle de la voie de tram afin, je suppose, qu'un trolley les emmène à un poste de tri des blessés. Je me souviens de ce fait ; mais quant à l'aspect de ces hommes — rien ! Ou si peu. Ils étaient en uniforme kaki ; certains avaient des bandages blancs autour de la tête ; ils étaient regroupés sur un bout de talus : ils faisaient songer aux fragments bas et déchiquetés d'un mur marron et blanc démoli par une canonnade. Et ils sont aussi flous dans ma mémoire que des arbres oubliés.

Il en est de même pour les canons qu'en temps de paix j'avais trouvés intéressants ou pittoresques : ils passaient devant moi en cliquetant dans une procession sans fin ; ils creusaient de lents sillons dans la route sableuse derrière d'immenses et monstrueux tracteurs d'artillerie, tels d'incroyables fourneaux de cuisine. Plus loin dans le bois ils étaient en action : une douzaine d'obusiers navals convertis, tels d'énormes crapauds noirs qui sifflaient, crachaient du feu en haletant, faisaient trembler la terre, et regagnaient en courant leurs refuges de branchages verts. Les obus partaient dans de longs gémissements traînants

Mais il semblait que tout cela ne signifiait rien. On ne songeait

pas à l'endroit où les obus immenses touchaient le sol, réduisant des bataillons entiers à rien. On ne songeait pas que l'avancée des canons de l'Artillerie Royale voulait dire que la Poussée progressait. Même les obus ennemis qui gémissaient au-dessus de nos têtes ne signifiaient pas grand-chose ; et les signes visibles que, peu auparavant, ces obus avaient atterri dans le nouveau cimetière britannique, ne semblaient rien impliquer de très personnel. L'on *raisonnait* que les obus pouvaient y atterrir de nouveau à tout instant : mais l'on *sentait* que ce ne serait pas le cas. J'ignore pourquoi. Et bien sûr cela ne voulait rien dire. Dans des moments de grand danger j'ai eu la conviction que j'étais immunisé : huit kilomètres derrière la ligne, j'ai eu la certitude effroyable d'une mort immédiate parce qu'un avion était bombardé à un kilomètre de distance. La principale raison de ces états d'esprit est tout à fait banale. Si l'on a beaucoup à faire, on n'a pas peur : quand on a du temps libre, on peut être vraiment terrifié. La banalité même de notre occupation, et de la terre, de l'herbe, des arbres et du ciel, fait apparaître la notion de mort ou même de blessures comme exagérée et hors de proportion. On est dans un champ, on écrit un message sur un bout de papier ordinaire avec un crayon ordinaire — « de C/O peloton n° 1, B. Coy à C/O untel... » Rien ne pourrait être plus banal

L'idée de tragédie est donc tout simplement incongrue, et la mort tout à fait inconvenante. Non ! La raison a très peu à voir avec tout cela. Car vous pourriez être dans un vaste champ — un champ de 40 acres — et les Boches pourraient y décharger leurs habituelles salves de mortier. Votre raison — si vous n'êtes pas occupé à ce moment-là — vous dira que vous avez une chance sur 400 d'être touché. Mais cela ne vous rassure en rien. En revanche, j'ai été soulevé de terre et projeté à deux mètres par l'explosion d'un obus tout en me sentant parfaitement certain de mon immunité.

La puissance du sens de responsabilité est de fait prodigieusement hypnotique et conduit à une prodigieuse introspection. Je pensais auparavant qu'être sur le front en France reviendrait à me retrouver dans un cercle magique qui me couperait de tous mes problèmes personnels : mais rien n'est plus éloigné de la vérité. Il m'est arrivé de me rendre sur la ligne de front la nuit, inquiet, inquiet, inquiet à en dépasser l'entendement, au sujet d'événements qui se passaient chez moi, dans une mère patrie que j'avais peu d'espoir de revoir — si inquiet que tout sens de danger personnel disparaissait et que j'oubliais de me baisser quand les obus volaient près de nos têtes. Dans le même temps j'ai observé avec soin les angles, les coordonnées de boussole, les repères et les caillebotis qui se dessinaient devant nous : et je me suis inquiété — tout en continuant de m'inquiéter du reste — d'avoir pu négliger une précaution dans la protection de mes soldats, ou de ne pas être à l'heure, ou de mal comprendre un message —

jusqu'à ce que, graduellement, le sens de responsabilité éclipsât tout autre sentiment.....

Malgré tout, comme je l'ai dit, les sentiments personnels ne sont pas occultés; non plus que les affections personnelles. Si, par exemple, les blessés que j'avais vu près de Max Redoubt avaient été des hommes de mon propre Bat. ou d'un autre Bat. du Régiment Gallois qui était à côté du nôtre, j'aurais essayé de faire ce je pouvais pour eux — et assurément je m'en souviendrais aujourd'hui. Car je me souviens de tous les blessés que j'ai vus de mon propre Bat. Les pauvres hommes, ils viennent de Pontypridd, de Nantgarw, de Penarth, de Dowlais Works; ils ont de curieux accents, étranges et gutturaux tel le croassement de corbeaux; et ils appellent montagne la moindre colline... Et il n'est pas d'émotion aussi terrifiante et bouleversante que le sentiment qui vous envahit quand vos propres hommes sont morts. C'est un sentiment d'une colère une colère.... une profonde colère! Elle vous remue comme une force qui dépasse toute autre force dans le monde: inimaginable, irrésistible.....

Oui, je n'ai qu'une seule Image de Guerre dans mon esprit: c'est un nuage noir qui se précipite, tel le sombre nuage du shrapnel boche. Il s'abat à tout moment: sur le Bois de Mametz: sur le champ de tir de Veryd; sur l'étendue grise de la mer du Nord; sur le terrain de parade, dans la lumière du soleil, avec la fanfare, et le bouc étincelant comme l'argent, tandis que le SMR⁵ crie: « Hommes de base..... Fixe! » De cette sombre nébulosité émergent, brillants, tels des fragments brièvement voilés de lunes livides, les pâles visages des petits hommes bruns aux voix de corbeaux, les Evans, les Lewis, les Jones et les Thomas..... Nos morts!

C'est là l'image la plus réelle de la guerre que je garde en moi. Et cette vision, elle aussi, est personnelle, et elle est assumée avec, et non malgré, les responsabilités

Traduction d'Isabelle Brasme

NOTES

1. NDLT: *Miles ignotus* (latin) : soldat inconnu. Ce pseudonyme est empreint d'une note humoristique en anglais car Miles est aussi un prénom anglais, ce qui génère un battement entre le solennel et le familier.

2. NDLT: en français dans le texte

3. NDLT: l'anglais a été gardé pour désigner le Bois des Fourcaux: il était désigné par l'anglais « *High Wood* » y compris par l'armée française durant la Première Guerre mondiale, car il fut défendu par l'armée britannique durant la bataille de la Somme.

4. NDLT : Le canon *18-Pounder* était le modèle de canon utilisé par l'armée britannique durant la Première Guerre mondiale. Sa spécificité britannique lui valut d'être désigné par son nom anglais dans le jargon militaire français.

5. NDLT : Sergent-major régimentaire.

FORD MADOX FORD ET LE TRAUMATISME
DE LA GRANDE GUERRE:
VERS UNE RÉAPPROPRIATION DE L'ÉCRITURE

Isabelle Brasme

Ford Madox Ford (1873-1939) était un romancier, poète et essayiste dont l'importance au sein du modernisme britannique a été largement établie au cours des dernières décennies. Il demeure connu au premier chef pour ses deux romans *Le Bon soldat* et *La Fin de la parade*. Le premier fut publié en 1915, et si le sujet principal — l'adultère — semble éloigné des hostilités dans lesquelles l'Europe est alors plongée, le contexte de sa publication, le titre ainsi que la date du 4 août, date de l'entrée en guerre du Royaume-Uni en 1914, et qui ne cesse de résonner dans le texte tel un glas fatidique, ne laissent guère de doute sur l'importance de la guerre dans cet ouvrage qui dépeint l'effondrement d'une civilisation edwardienne, impérialiste et « Tory ». *La Fin de la parade* (*Parade's End*) est une tétralogie de romans publiés entre 1924 et 1928 ; bien qu'elle ne soit malheureusement pas encore traduite en français, elle est aujourd'hui considérée par la critique — mais également de façon croissante par le public, ainsi que l'atteste par exemple son adaptation télévisuelle par Tom Stoppard en 2012 — comme le chef d'œuvre de Ford. Elle dresse le portrait et l'évolution d'un homme empreint de valeurs héritées du dix-huitième siècle, qui est un témoin désabusé des prémices de la guerre dans le premier volume, devient officier sur le front de la Somme dans les deux volumes suivants, est alors victime de psychose traumatique et d'amnésie, et s'engage finalement dans un processus de reconstruction au lendemain de l'Armistice. Cette fresque romanesque fut saluée comme une contribution majeure à la littérature de la Première Guerre mondiale : Malcolm Bradbury estime qu'il s'agit du « roman britannique le plus important et le plus complexe qui traite de la Grande Guerre » (Bradbury xii) ; Samuel Hynes considère *La Fin de la parade* comme « le plus grand roman de guerre jamais écrit par un Anglais » (Hynes 140). C'est dire si la guerre, qu'elle servît de toile de fond implicite comme dans *Le Bon soldat* ou qu'elle fût centrale à la narration comme dans *La Fin de la parade*, joua un rôle

fondamental dans l'écriture fordienne. Ford affirma de l'année mille neuf cent quatorze qu'elle fut « coupée en deux » (Ford 1915a ; 15) : cette affirmation peut également être utilisée pour décrire l'ensemble de sa vie personnelle et de sa carrière littéraire, qui furent traversées, bouleversées et transformées par la guerre. Le déclenchement de la guerre eut une portée particulière pour cet Anglo-Allemand dont le nom de naissance était Ford Hermann Hueffer (il n'adopta le pseudonyme de Ford Madox Ford qu'en 1919), pour ce cosmopolite tout à la fois passionnément germanophile, francophile et patriote. La position de Ford était donc d'emblée marquée par l'ambivalence : il fut simultanément un spectateur des événements à qui la dualité de ses origines permettait de se dissocier de l'antagonisme anglo-allemand qui fut alors galvanisé, et un acteur pleinement impliqué dans l'effort de guerre britannique de par un patriotisme qu'il lui était d'autant plus indispensable d'afficher que Ford fut suspecté d'espionnage en faveur de l'Allemagne en raison de ses origines paternelles. En outre, il pressentit immédiatement les conséquences profondes et irréversibles que la guerre allait avoir sur la civilisation occidentale et sur la définition même de l'humain. Dès août 1914, dans ses « Portraits littéraires » publiés dans la revue *Outlook*, il s'interroge sur le futur de la littérature, sur les conséquences psychologiques de la guerre de masse, sur le devenir de l'humanité dès lors que les progrès technologiques sont mis au service de la destruction systématique de l'autre. Le 8 août, soit quatre jours après l'entrée en guerre du Royaume-Uni, on peut y lire :

À quoi bon écrire sur la littérature — le « *edler Beruf* », la noble profession ? Pas une âme ne voudra lire quoi que ce soit sur la littérature pendant des années et des années. Nous passons de mode. Nous autres écrivains, nous passons de mode. Et quand le monde retrouvera le loisir de réfléchir aux Lettres, le monde entier aura changé. Il aura changé en moralité, en style ; il aura changé en termes de relations humaines, de visions de la vie, peut-être même sans son langage, et sans nul doute dans son estimation de la littérature. Alors à quoi bon tout cela ? Je l'ignore. (Ford 1914b ; 174)

Les essais, poèmes, romans et nouvelles que Ford écrivit à partir de 1914 et jusqu'à sa mort en 1939, au seuil d'une autre guerre, mènent chacun à leur façon une exploration opiniâtre de ces questions.

Après avoir contribué à l'effort de guerre au travers d'ouvrages de propagande, Ford s'engagea dans l'armée britannique en 1915, malgré son âge (quarante-deux ans) et une santé fragile. Il écrivit alors qu'il se voyait « contraint de renoncer à la littérature et de [s]'offrir au service de Georges Cinq » (Ford 1965, 61). Il participa à l'organisation du transport du Troisième Bataillon du Régiment Gallois dans la

bataille de la Somme durant l'été 1916, y fut blessé et traumatisé par une explosion, puis fut posté dans le secteur d'Ypres. Malgré son évocation d'une renonciation à la littérature, Ford ne cessa pas d'écrire durant son service en France : il écrivit une préface à un roman de Violet Hunt, sa compagne d'alors ; plusieurs poèmes qui comptent parmi ses plus salués ; des lettres et des essais, dont celui présenté en traduction. Il est néanmoins indéniable que la participation active à la guerre marqua une cassure dans son écriture. Avec l'expérience directe de la guerre, Ford est confronté à une tension entre la nécessité de témoigner, nécessité qu'il ressentait comme une mission¹ et l'impossibilité de retranscrire l'inconcevable. Ses écrits durant la guerre ne cessent d'osciller entre le sentiment qu'il est de son devoir d'écrire sur la guerre, et celui d'une impuissance à écrire. C'est cette rupture et cette tension centrales à l'écriture de Ford après-guerre que le texte présenté en traduction s'attache à décrire.

De fait, cet essai, écrit à Ypres durant l'automne 1916² et portant sur l'expérience vécue dans la Somme, peut se lire dans une certaine mesure comme une *ars poetica* à rebours, une déconstruction esthétique, car il décrit la façon dont les fondements mêmes de la technique d'écriture fordienne sont sapés par le traumatisme de la vie sur le Front. Ford, dont l'activité littéraire est déjà prolifique avant 1914, prône avant-guerre la centralité de l'observation dans le processus de création esthétique. Collaborateur de Joseph Conrad jusqu'en 1909 — ils écrivirent ensemble des romans à quatre mains, comme *Les Héritiers* (1901) et *Romance* (1903) —, il partage avec ce dernier la célèbre doctrine du « *make you see* » telle que Conrad l'énonce dans sa préface au *Nègre du Narcisse* : « La tâche que j'essaie d'accomplir est, par le pouvoir du mot écrit, de vous faire entendre, de vous faire sentir — elle est avant tout, de vous faire *voir* » (Conrad 13). On trouve un écho à ce dogme dans le deuxième paragraphe de l'essai (« je pouvais vous faire voir la cour de Henri VIII »). Ford fut le principal théoricien de « l'impressionnisme littéraire ». ³ Ce mouvement, hérité de l'impressionnisme pictural, se concentre avant tout sur l'expérience visuelle : il s'agit de retranscrire les impressions et de les recréer chez le lecteur en préservant leur caractère changeant, évanescent et éminemment subjectif. Pour Ford, il est essentiel de « rendre » la vie et non de la raconter :

Nous vîmes que la Vie ne narrait pas, mais créait des impressions dans notre cerveau. Si à notre tour nous souhaitions produire sur vous un effet de vie, nous devons non pas narrer, mais rendre.... des impressions (Ford 1924 ; 182).

Cette posture implique l'effacement du sujet au profit de l'impression. Le maître à penser de Ford était Henry James, qui dans sa préface à

l'édition new-yorkaise de *Portrait de femme*, utilise la métaphore de la maison pour mettre en valeur la singularité de l'impression que doit s'attacher à rendre chaque travail de fiction :

La maison de la fiction a [...] non pas une seule fenêtre, mais un million, ou plutôt un nombre incalculable de fenêtre possibles; chacune d'entre elles a été percée, ou peut l'être, sur sa vaste façade, par le besoin de la vision individuelle et sous la pression de la volonté individuelle. [...] Elles ont pour signe particulier le fait que à chacune d'elles se tient une figure avec une paire d'yeux, ou au moins des jumelles, qui constituent encore et encore un instrument d'observation, un instrument unique, garantissant à la personne qui en fait usage une impression distincte de tout autre (James 1881; 7).

De façon plus générale, l'influence des arts picturaux est fondamentale dans l'esthétique de Ford : son grand-père était le peintre Ford Madox Brown, proche du mouvement Préraphaélite, et Ford enfant était en contact permanent avec la Confrérie; il écrivit divers ouvrages et essais sur Dante Gabriel Rossetti, Hans Holbein, mais aussi sur Paul Cézanne et sur les mouvements artistiques contemporains à son écriture, tels que le vorticisme, le cubisme, ou encore le futurisme. De fait, le champ lexical de la vision est omniprésent d'un bout à l'autre de l'essai. Au début des hostilités, Ford évoque d'ailleurs son impossibilité à écrire des textes littéraires sur la guerre (par opposition à ses essais et autres articles d'opinion), et met cette impuissance sur le compte de son éloignement du terrain d'action, qui l'empêche de *voir* la guerre :

J'ai été sollicité par au moins deux éditeurs et par plusieurs personnes pour écrire un poème sur la guerre actuelle, et j'ai pour habitude de faire ce qu'on me demande. [...] Donc si je dis que je suis incapable — absolument et désespérément incapable — d'écrire un poème sur la guerre actuelle, je le dis avec honte. C'est un aveu de pure impuissance.

Je suis tout simplement incapable de le faire. Je le voudrais; mais les mots ne viennent pas. Il y a la page blanche — et puis... rien. Cela est dû, je pense, à l'éloignement brumeux des terrains de bataille; l'impossibilité de visualiser quoi que ce soit, en raison d'une totale incapacité à croire la moindre chose que je lis dans les quotidiens. [...] De toute façon, les racines de la poésie tirent leur nourriture de la vue et de croyances. Ici je ne vois rien... [...] Cette guerre actuelle n'est qu'un nuage — un voile de tristesse hideux et implacable. Je ne vois même pas le pays sur lequel ce nuage flotte, bien qu'il se trouve que je connaisse presque tout le pays sur lequel le combat prend place. (Ford 1914d; 334)

Or, dans l'essai ici présenté, pourtant écrit depuis le Front, Ford insiste également sur son impuissance à « visualiser » le Front, c'est-à-dire à « mettre en mots » son expérience de la guerre. L'expression « mettre en mots », réitérée au fil du texte, est volontairement simpliste : car cette impossibilité de dire vient d'une faiblesse de l'esprit, de son incapacité à appréhender la réalité. Ford souligne d'ailleurs que les auteurs des grands textes littéraires dépeignant l'humanité au contact de la guerre — Crane, Zola, Homère ou encore Shakespeare — ne furent pas acteurs des événements qu'ils représentent, mais des témoins extérieurs à l'action. De fait, rares sont les romans narrant les combats de la Première Guerre mondiale qui furent écrits par des personnes ayant pris directement part aux opérations. En tout état de cause, *La Fin de la parade* constitue l'un des tout premiers romans à avoir été écrit par un vétérans, plusieurs années avant la vague de publications de 1929-1930 qui inclut *À L'Ouest rien de nouveau* de Erich Maria Remarque, *Adieu à tout cela* de Robert Graves, *L'Adieu aux armes* de Ernest Hemingway et les *Mémoires d'un Officier d'infanterie* de Siegfried Sassoon. La mise à distance temporelle d'au moins une décennie s'avéra indispensable avant de pouvoir revenir sur le trauma de la Grande Guerre.

Citant « Un Jour de bataille » dans son ouvrage *Une guerre imaginée*, ouvrage qui, précisément, s'attache à analyser pourquoi la guerre ne peut pas être imaginée, Samuel Hynes considère que cette incapacité à représenter la guerre relève d'un « vide imaginaire » (Hynes 2011 106), qui d'une part est dû aux tâches afférentes au métier de soldat et qui amoindrissent leur pouvoir d'imagination, mais qui d'autre part est spécifique au gigantisme de la « Grande Guerre » : la guerre se laisse approcher de façon parcellaire, par fragments, mais ne peut pas se concevoir, s'*imaginer* de façon globale. Sa signification ne se laisse donc pas appréhender. C'est pourquoi il semble impossible à Ford de retranscrire son expérience sous la forme un récit de fiction qui vectoriserait la guerre d'une manière ou d'une autre avec un rapport de cause à effet entre les événements de la narration, une fin, etc. De fait, dans cet essai, l'horreur de la guerre n'est approchée que par fragments, selon un processus qui amène une défamiliarisation de l'extrême violence évoquée, en particulier dans le traitement des corps bombardés et mitraillés : l'humanité en est évacuée puisque les têtes casquées aperçues dans le viseur du fusil ressemblent à des « marmites » ; puisque la chair qui explose est assimilée à de la « matière » et vient se confondre avec le paysage naturel. Ce processus de défamiliarisation, en venant invalider ou tout au moins suspendre la signification de ce qui est vécu par le soldat, permet d'appréhender l'insoutenable de façon périphérique, car il ne sera jamais question pour Ford, que ce soit ici ou dans ses écrits à venir, de rendre et par conséquent de revivre le combat de manière frontale.

Dès les premières lignes, un lien est établi entre la psychologie et l'écriture. De fait, Ford retrace le déroulement d'une expérience traumatique : le cerveau « stoppe net » et semble même connaître une forme de mort temporaire, ce qui correspond à une stratégie de refoulement de l'expérience traumatique dont le souvenir est encore trop vif pour être revécu.⁴ Alan Munton estime que Ford décrit ici l'expérience de la folie au contact de la guerre (Munton 113). Il est en effet possible d'analyser cet essai comme une forme d'auto-diagnostic de la névrose de la part de Ford : ce diagnostic se fait jour dès les premières lignes, avec la mention de la « psychologie », de « l'esprit », du « cerveau », avec le psittacisme impliqué dans la répétition de la question « Et je me demande : pourquoi ? » à la fin du troisième paragraphe. La folie acquiert une dimension mythique avec l'écho intertextuel à *Macbeth*, plus avant dans le texte : le paragraphe commençant par « mais il semblait que tout cela ne signifiait rien » décline à l'envi la fameuse expression issue de l'acte cinq de *Macbeth* : « La vie [...] est un conte narré par un idiot, plein de bruit et de fureur, qui ne signifie rien ».

La sensation grandissante d'une impossibilité à concevoir est retranscrite dans la ponctuation si particulière de Ford, et qui a été volontairement conservée dans la traduction, car son caractère d'étrangeté est également présent dans le texte original. Les signes de ponctuation forts du début du texte, comme les points d'exclamation ou d'interrogation, qui laissent entendre une puissante présence de la voix de l'auteur, laissent progressivement le pas aux points de suspension, dont la multiplicité grandissante (Ford va jusqu'à utiliser six points d'affilée) renforce l'impression d'un texte perforé, mitraillé, et menacé de silence par une violence insoutenable et par là-même indicible. De même, dès la première ligne, les tirets ne cessent d'interrompre la syntaxe d'une façon déconcertante pour le lecteur, afin de recréer chez ce dernier la sensation de choc et de paralysie de la pensée vécue par l'auteur. On retrouve ces stratégies d'expression du choc dans *La Fin de la parade*.⁵

À cette menace du silence, à cet engourdissement de l'esprit, doit être contrastée l'extrême précision employée à décrire le quotidien matériel de la guerre : les noms de lieux ; les multiples acronymes désignant les divers rangs, bataillons, etc., qui une fois encore ont été volontairement conservés et traduits dans leurs acronymes équivalents français ; et surtout, l'exactitude minutieuse de la description des armes, qui a d'ailleurs nécessité un travail approfondi de documentation sur l'artillerie de la Première Guerre mondiale pour pouvoir mener à bien la traduction. Ce surcroît de précision peut être interprété comme une stratégie de refoulement du trauma qui consiste à s'extraire de la portée globale de la situation en se concentrant sur des détails qui, pris isolément, fragmentent la scène et par conséquent en limitent la

violence. De surcroît, l'usage d'acronymes propres au monde de la guerre et du vocabulaire extrêmement précis de l'armement, outre qu'il impose une anonymisation à l'individu combattant, réduit à quelques initiales dénotant sa fonction militaire, finissent par conférer un certain hermétisme au propos : c'est comme si la précision atteignait un tel degré qu'elle en venait à s'invalider et à générer le flou au lieu de l'exactitude à laquelle on pourrait s'attendre. On touche ici à une notion fondamentale dans la théorie de l'impressionnisme fordien, qui oppose véridicité et authenticité, « fait » et « vérité » profonde. Chez Ford, en effet, que ce soit dans ses écrits théoriques, ses lettres, ou dans son œuvre littéraire, le vrai se révèle souvent dans l'inexactitude ; inversement, la plus factuelle des chroniques est selon lui la moins fidèle à l'authenticité de la vie. Une impression fautive, parce qu'elle est impression, révèle souvent bien plus de vérité sur la vie qu'un exposé des faits qui se prétendrait distancié et « objectif ».

Cette aporie représentationnelle est également au cœur de *No Enemy*, texte hybride écrit sur le Front et dans les mois suivant l'Armistice ; cet ouvrage hors norme, qui n'est ni un essai ni un roman, retrace les difficultés de Ford à trouver une forme littéraire pour représenter la guerre. Gringoire, le poète narrateur, double de l'auteur, y est présenté comme un :

poète sous le feu — sujet dont il refuse ici de dire quoi que ce soit, plaidant que parler de combat réel a pour conséquence de troubler son sommeil de cauchemars et aussi qu'il a l'intention de traiter du combat plus tard, quand l'amertume publique et ses propres émotions auront diminué. (Ford 2002 ; 66)

Une littérature de la guerre ne semble donc pas encore possible. De même, l'« Envoi » de *No Enemy*, écrit en français, souligne le fossé entre l'écriture littéraire d'avant et d'après-guerre :

Je vous présente ces considérations en forme de lettre, mon cher... j'aurais voulu plutôt écrire un essai, soigné, balancé, bien pensant. Mais il m'est impossible de ciseler de la prose ces jours-ci. « Que voulez-vous, » — comme disent nos Tommies, — « c'est la guerre ! » J'ai passé vingt-cinq ans à chercher des cadences, à chasser des assonances, avec une rage acharnée, comme celle du bon père Flaubert. Mais aujourd'hui je n'écris que des lettres, — longues, diffuses, banales. (Ford 2002 ; 149)

Cependant, si c'est au premier abord une crise de la poétique qui nous est présentée, on retrouve à bien des égards dans « Un Jour de bataille » une résurgence des principes fondateurs de l'impressionnisme

littéraire selon Ford, tels qu'il a pu les énoncer en 1914 dans son article « Sur l'Impressionnisme » :

En effet, je suppose que l'impressionnisme existe pour rendre ces effets étranges de la vraie vie qui sont comme autant de vues aperçues à travers un verre reluisant : à travers un verre si reluisant que dans le même temps où vous percevez au travers un paysage ou une cour, vous avez conscience que sa surface reflète le visage d'une personne derrière vous. Car vraiment, l'ensemble de la vie est ainsi : nous sommes presque toujours en un lieu tandis que notre esprit est tout à fait ailleurs (Ford 1914a ; 73).

La coexistence de différentes perspectives fait songer à l'esthétique cubiste. Dans le texte qui nous concerne ici, la superposition des impressions est rendue dans la simultanéité des pensées rationnelles (« l'esprit ») et des affects, mais aussi dans l'oscillation entre l'inquiétude sur le Front et l'inquiétude afférente à la vie personnelle qui continue de se dérouler en Angleterre. Or, cette vibration constante entre deux états d'esprit, deux niveaux de conscience radicalement différents, est au cœur de la définition de l'impressionnisme que Ford propose dans *Joseph Conrad : un souvenir personnel*, hommage à son ancien maître et collaborateur publié en 1924. Cet ouvrage lui permet, dix ans après ses articles « De l'impressionnisme », et après la période de bouleversements puis de reconstruction de la guerre et de l'après-guerre, de revenir sur sa théorie de l'impressionnisme et de la préciser encore davantage. Plus encore, on trouve dans le texte de 1924 un écho direct à notre essai de 1916 :

Si vous aviez effectivement pris part à ces hostilités, vous sauriez combien le combat effectif prend peu de part à votre mental. Vous seriez allongés à plat-ventre, dans une odeur nauséabonde, au beau milieu d'un immense, d'un horrible bombardement allemand se déroulant au-dessus et tout autour de vous, dans un enfer absolu. Mais, hormis la question occasionnelle et irascible : « quand diable nos hommes vont-ils se mettre en route et les faire taire ? », vos pensées étaient en réalité concentrées sur quelque chose de très lointain : sur les cheveux de votre fille Millicent, sur la chute du ministère Asquith, sur vos problèmes financiers [...]. Vous étiez là, mais de grands rayons de pensée venus du monde extérieur, lointain et inaccessible, occupaient la plupart du temps votre esprit de façon ininterrompue. (Ford 1924 ; 192)

Cette simultanéité des impressions est déjà pleinement exprimée à la fin de « Un Jour de bataille », avec la coexistence de l'inquiétude

attachée aux affaires se déroulant en Angleterre, et la préoccupation pour les soldats dont Ford est responsable. Cette superposition se retrouve également au cœur de la tétralogie *La Fin de la parade*, dont l'écriture fut contemporaine à *Joseph Conrad*.

En outre, ce texte repose sur un paradoxe magistral : il met en avant le vide représentationnel comme conséquence du vide psychologique, mais ce faisant, parvient malgré tout à exprimer, ou plus précisément — et en accord avec le principe de l'impressionnisme littéraire — à « rendre » du moins en partie les sensations ressenties sur le Front. Car bien que cet essai, non publié du vivant de Ford, ait été écrit avant tout comme un texte de réflexion sans prétention littéraire, la poésie proprement fordienne ne cesse d'y affleurer. Les multiples échos lexicaux y sont orchestrés de main de maître, tels de véritables motifs musicaux — Ford était musicien, et connaissait parfaitement la musique de Wagner. Ainsi, dans le paragraphe commençant par « mais il semblait que tout cela ne signifiait rien », les mots dénotant le sens et ceux désignant le néant sont minutieusement entrelacés afin de mettre en lumière le sentiment d'absurdité. Le texte est de plus marqué par un rythme soigneusement mis en œuvre pour figurer le ressac des sensations, le caractère haché de la pensée, ces haltes brusques du cerveau, notamment grâce à l'usage constant et déroutant des tirets déjà mentionné. De surcroît, c'est précisément dans les moments où Ford affirme ne pas pouvoir exprimer l'horreur de la guerre que le texte est au faite de sa puissance évocatrice et devient proprement poétique. Ainsi, dans le deuxième paragraphe, Ford génère une sorte d'*ecphrasis in absentia* — le tableau initial n'existant bien sûr que dans le cerveau de Ford — d'enluminures de l'horreur, à la fois insoutenables d'atrocité et fascinantes de beauté ; pour conclure de façon surprenante qu'il ne peut les « mettre en mots ». Le texte tout entier repose sur cette logique paradoxale de prétériorité.

Par ailleurs, à travers cette approche périphérique, et en accord avec la visée de l'impressionnisme littéraire qui vise avant tout à générer une impression chez le lecteur, c'est bien à ce dernier de reconstituer, de deviner, de ressentir ou du moins de pressentir l'inénarrable. Le récepteur est de fait pris à partie de façon de plus en plus directe au fil du texte. Cela transparait notamment dans l'évolution de l'énonciation. Le texte s'ouvre sur la première personne du singulier, un « je » qui se désigne comme un auteur — en crise — dans les premiers paragraphes. Mais ce « je », quand il rapporte des souvenirs de la Somme, laisse insensiblement la place à un pronom anglais qui n'a pas d'équivalent exact en français et se laisse traduire de diverses façons selon le contexte : « one », qui a été rendu selon les cas par « on » ou par « nous » (à partir de « la Volonté qui nous avait amenés jusqu'ici »). Ce « one », indéfini, élargit l'expérience à celle de tout soldat de la Grande Guerre. De fait, l'auteur se présente

en exerçant du texte comme un « soldat inconnu », *miles ignotus*, se définissant d'emblée comme un anonyme, une figure générique du combattant de la Première Guerre mondiale. Le caractère indiscriminé du « one » permet au lecteur de s'associer davantage à l'expérience du soldat ballotté par des ordres qui ne semblent pas faire sens : il permet d'élargir l'expérience individuelle au vécu collectif. Ce mouvement devient plus précis encore lorsque ce « one » laisse place à son tour à la deuxième personne, « you », au paragraphe suivant. Le lecteur est alors directement pris à partie : c'est lui qui se trouve soudain derrière le viseur du fusil, les yeux éblouis par le soleil et l'esprit rempli des consignes apprises sur le champ de tir. Le texte fait appel à l'imagination empathique du lecteur comme condition indispensable de sa réalisation.

Dans sa préface à *Finies les parades (No More Parades)*, qui constitue le deuxième tome de *La Fin de la parade*,⁶ Ford affirme que l'idée de la tétralogie a germé sur le saillant d'Ypres :

Cherchant un médium par lequel voir ce spectacle, je songeai à un homme — qui ne vivait alors plus — avec qui j'avais été très proche et avec qui — comme avec toi — j'avais un jour discuté de pratiquement tout ce qui existe sous le soleil. Il était le Tory Anglais par excellence.

À ce moment précis — ce devait être en septembre 1916, quand j'étais dans une région appelée le Saillant, et je me souviens de l'endroit exact où l'idée m'est venue — je me suis dit : comment tout cela apparaîtrait-il aux yeux de X ...—déjà mort, comme tous les Tories anglais ? Car, comme médium à travers lequel voir les difficultés qui sont après tout, en fin de compte, principalement des difficultés émotionnelles [...] qu'est-ce qui pouvait être mieux que le regard sceptique, non dénué de générosité, de froideur, ni de conviction, d'un état d'esprit disparu. [...] C'est cette décision d'utiliser les yeux de mon ami comme un médium que je mets en œuvre dans cette série de livres (Ford 2011 a ; 4-5).

La genèse de *La Fin de la parade* coïncide donc avec l'écriture de l'essai « Un Jour de bataille ». De fait, on trouve des échos directs à « Un Jour de Bataille » dans la tétralogie : la fin du texte est notamment très proche des dernières pages de *Finies les parades*, notamment dans le contraste saisissant entre le « nuage noir » de la guerre et la clarté rutilante de l'armée en parade.

Cet ensemble de quatre romans qui sera le *magnum opus* de Ford constitue la preuve la plus indéniable que malgré le trauma, l'écriture perdure. La façon dont Ford nous présente les prémices de *La Fin de la parade* nous laisse à penser que le texte dont il a été ici question

constitua un tournant pour Ford: à travers l'expression même de l'aporie représentationnelle se fait jour un mode de représentation alternatif, fragmentaire et périphérique, qui nous amène au bord de l'horreur et nous la fait ressentir sans pour autant (nous) la (faire) confronter de face. Malgré la gravité du sujet, malgré la multiplicité des négations et des silences qui émaillent et menacent la prose fordienne, c'est donc bien un espoir que laisse timidement entrevoir ce texte, « essai » dans son sens le plus littéral, mise à l'épreuve de l'écriture afin d'en découvrir les potentialités insoupçonnées.

NOTES

1. Voir par exemple son « Portrait littéraire » du 29 août 1914: « J'estime que notre tâche dans la vie — notre tâche à nous, les intellectuels, en ce moment — est d'extraire, au nom de l'humanité et des Lettres plus humanistes, toute la poésie que l'on peut obtenir de la guerre. Moi, en tout cas, je n'ai pas d'autre mission en ce moment » (Ford 1914c 71).

2. Le manuscrit porte l'inscription « Écrit dans le Saillant d'Ypres: 15 sept. 1916 ».

3. Pour une traduction et une présentation de l'un des articles fondateurs de Ford sur l'impressionnisme littéraire, voir Christine Reynier, « De l'impressionnisme » dans *Essais sur l'art* 1.

4. Zineb Berrahou a consacré sa thèse de doctorat (non encore publiée) à l'écriture de la guerre et du trauma chez Ford du début de la guerre jusqu'à *La Fin de la parade*. Son article « The "Painful Processes of Reconstruction" in the Novels of Ford Madox Ford (1918–1923) » apporte également un éclairage sur cette question.

5. Sur cette question, voir l'ouvrage: *Parade's End de Ford Madox Ford: vers une esthétique de la crise*, en particulier le chapitre intitulé « Sujet démultiplié, sujet éclaté » (Brasme 229–61).

6. Cette préface se présente sous la forme d'une épître dédicatoire adressée à son ami William Bird.

« LEÇON SUR L'ART », « DE L'ART MODERNE »
ET EXTRAITS DE LA CORRESPONDANCE DE GUERRE
(1914-1918)

Isaac Rosenberg

LEÇON SUR L'ART

Chacun, à sa manière, ressent une œuvre d'art. J'aimerais, avec cet essai découvrir un lien philosophique entre la pensée et l'œuvre d'art créée par l'esprit.

Je veux tout d'abord dire un mot de nos aspirations modernes ; nous avons certainement tous entendu dire que la culture européenne est aujourd'hui en pleine ébullition. Les multiples couches de la vie moderne, sa texture soigneusement enchevêtrée ; tout le tissu monstrueux de la modernité se complexifie chaque jour davantage et l'art, qui constitue à la fois le condensé et le paroxysme du génie d'une époque, accorde ses ambitions en conséquence. Un grand génie est à la fois le produit et le créateur de son époque. C'est en lui qu'une étape marquante de l'évolution se réalise. Ses idées sont absorbées et pénètrent les esprits, quand bien même ceux-ci ne seraient pas assez grands pour les contenir. Ces idées se fragilisent à mesure qu'elles sont absorbées par la complexité toujours plus grande, toujours plus intérieure de la vie, et perdent ainsi de leur force originelle. Un nouveau stimulus est nécessaire. Ainsi nous assistons à la naissance de nouveaux élans et à la répudiation énergique de ceux qui les précèdent. Afin d'être clair il m'incombera donc de passer rapidement en revue l'évolution de l'art avant de pouvoir évoquer son état actuel.

Nous formons tous des impressions à partir de la nature. Notre conscience de ces impressions est le propre de la vie. Exprimer, donner forme, au moyen de l'artifice, à ce qui s'imprime sur notre conscience, est le propre de l'art. Les besoins naturels de l'homme, l'instinct qui le pousse à communiquer ses désirs et ses sentiments, ont trouvé leur expression dans des signes et des symboles ; des symboles d'abord grossiers, puis progressivement développés et raffinés. Les émotions exceptionnelles ont trouvé leur expression de la façon la plus naturelle et la plus satisfaisante qu'il soit. Le chant et la danse pour exprimer la

joie ; la mine révérencieuse et l'incantation solennelle pour exprimer l'effroi et la vénération. Les victoires, les fêtes, le mariage, l'amour, tous ont une formulation artistique. Le cri devint un chant, toujours plus rythmique, plus ordonné. À partir d'une joie ou d'un deuil privé, on fit le récit de la joie ou de la peine des autres. C'est là que l'art est né. Les chasseurs aux yeux vifs et aux mains habiles, exultant à l'image même de la puissance qu'ils traquaient, ont voulu en garder la trace, entaillant la pierre de leurs cavernes primitives avec leurs grossiers couteaux de chasseurs. L'architecture puis la sculpture en découlèrent naturellement. On commence avec la haute culture de l'Égypte, pays de grande philosophie, profonde et austère. L'art des Égyptiens exprimait leur nature sacerdotale et allait de pair avec leur religion, grave et austère. Leur connaissance profonde de la forme et leur savoir-faire accompli étaient tournés tout entier vers l'expression de la divinité, l'abstraction d'une profondeur simple et solennelle, l'esprit unique et omniprésent. Leur art était anguleux et sévère.

Les Grecs suivirent : plus idéalistes, ils conçurent une image plus efféminée de la beauté, une idée de la grâce, des formes arrondies, de la suavité. La force du corps, sa beauté représentaient l'idéal de ce pays charmant et cette philosophie païenne a produit un art agréable à l'œil, certes, mais sans intensité, sans emprise réelle sur l'esprit de l'homme.

Nous sommes émus par une œuvre d'art. Une émotion artistique peut-elle être comparée à une émotion ordinaire, propre à la vie quotidienne ? La peur, l'horreur, l'orgueil entrent-ils en jeu ? Pourtant notre émotion est avant tout esthétique. Qu'est-ce qui nous émeut ? Tout comme les nombres désignent des quantités, les symboles, subtils mais intelligibles, correspondent à la plus délicate, à la plus imperceptible des nuances d'émotion ; et c'est en assemblant ces divers symboles en un tout cohérent qu'une œuvre d'art est bâtie en prenant une partie de la nature et en lui donnant la cohérence de l'ensemble, appliquant à cette partie le principe rythmique qui nous est instinctif et qui nous met en harmonie avec la nature extérieure. Une loi de répétition et de contraste, de continuité dans la variété : c'est à ce principe que répond notre conscience. L'Art devient, de cette manière, une chose vivante, une autre nature, une création transmissible. Une œuvre qui transmet à tous, par un langage vivant, quelque instant éphémère dans le temps qui, en se mêlant à la pensée et à l'être de l'artiste, est devenue une essence durable, une entité séparée, un morceau d'éternité.

L'art élargit le champ de l'existence en repoussant les limites de la pensée. De nouvelles humeurs, des particules d'émotion que nul n'a ressenties jusque-là, sont perpétuellement créées par ces nouvelles révélations, cette fusion de l'esprit humain impatient de créer et d'enrichir la vie de mille possibilités plus raffinées. Ainsi l'art est une intensification et une simplification de la vie qui est fragmentaire et

n'a d'ordre ou de relation cohérente à nos yeux qu'une fois qu'elle a été passée au creuset de l'Art. La science explique la nature par le principe physique de l'atome, la philosophie explique la vie par celui de la morale tandis que l'art interprète et intensifie la vie en représentant une partie à travers les lois de l'unité qui gouvernent le tout.

Comment reconnaît-on une composition vitale ? Par sa nouveauté et sa justesse. Connaissez-vous le dessin de Blake, « the Song of the Morning Star » ?¹ [...] C'est une composition vitale parce qu'elle exprime de manière cohérente une idée infinie dans une texture finie. Les espaces s'harmonisent de manière inattendue, les formes sont expressives et cohérentes, les gestes sont rythmiques mais nous surprennent comme si nos pensées intimes, trop secrètes pour être formulées, nous étaient soudainement montrées de l'extérieur. C'est une idée sans limites, qui répond à l'émotion mais qui est insaisissable par l'intellect. Un poème contient en lui-même tout ce qu'il veut transmettre, c'est-à-dire l'infini. L'infini est créé par le mouvement, la succession rapide d'images et de pensées, comme dans la nature même. La peinture est immobile, elle amorce seulement un processus de pensée ; elle suggère. Mais on pense en dehors de la peinture, non dedans. Ceci nous amène à un point sur lequel j'aimerais insister. Il est courant dans l'appréciation d'un tableau de confondre les idées littéraires et les idées propres à la peinture. Une idée en peinture n'existe que parce qu'elle ne peut être rendue par les mots, tout comme une idée en musique ne peut prendre forme qu'à travers le son. Les arts ont chacun leurs idées et des qualités particulières pour les exprimer, bien qu'ils aient tous une base commune : l'expression d'une vérité émotionnelle. L'incident en peinture peut apporter une forme d'intérêt humain ; c'est peut-être même ce qui a inspiré l'artiste son arrangement rythmique mais la vérité émotionnelle latente ressort à travers l'insistance sur l'unité plastique, la beauté et l'harmonie des corps et des formes seuls.

[...]

Mais un nouvel être est apparu. Jusqu'ici l'Art a toujours essayé de réconcilier le présent avec l'ère des Artistes, l'œuvre la plus achevée a toujours constitué la norme, ses formes sont toujours restées identiques bien que son contenu ait changé. Mais le Futuriste, dernière étincelle d'un modernisme effervescent, de cette ère mécanique faite de vitesse et de machines spasmodiques doit créer une nouvelle forme afin d'exprimer au mieux cette humanité entièrement nouvelle. À ses yeux, les anciennes formes sont inutiles ; elles ont été au service d'une croyance désuète qui a pris pour objet la beauté de la femme ou la recherche quiétiste de la beauté idéale, usant toujours de symboles conventionnels pour y parvenir. Une telle distance quiétiste par rapport à la vie que l'on regarde de l'extérieur n'est pas pour le Futuriste.

La violence et la lutte perpétuelle, voilà la vie. La force dynamique, l'élan continu de l'électricité, la puissance féroce et alerte de la vapeur, les contorsions infinies et la logique mortifère de la machine, on ne peut l'exprimer qu'avec des traits violents et antagonistes, des traits mécaniques et purement abstraits. L'idéal futuriste est fait de force et de mépris. Le tigre doit combattre le tigre. Le monde doit être purgé des vieillards inutiles et des faibles, car la splendeur de la bataille doit faire rage entre le fort et le fort. La beauté de la destruction et son énergie furieuse leur appartiennent. S'ils le pouvaient, ils brûleraient le passé et détruiraient tous les codes. Ils se sont lassés de la concurrence injuste entre les vivants et les morts. Afin d'exprimer ces nouveaux idéaux ils ont inventé des formes abstraites et mécaniques, éloignées des objets naturels et sans lien avec eux. Par l'arrangement rythmique de ces formes, ils ont voulu exprimer la sensation. Cela suppose une capacité à l'empathie, une intuition, une compréhension des symboles de la part de leur public.

On n'y voit que de l'ingéniosité. Ces formes ne sont pas nouvelles mais, au contraire, mortes et mécaniques. Elles n'ont ni subtilité ni infinité. La seule sensation que j'aie jamais ressentie devant une peinture futuriste est celle d'une maison qui s'effondre. Aussi différentes qu'elles soient, elles provoquent toutes la même sensation. Nous ne pouvons jamais tout à fait nous débarrasser des associations d'idées; et l'art étant, du moins dans sa forme, essentiellement descriptif, les cubes et les angles abrupts évoquent pour moi des briques qui s'écroulent. L'œuvre est trop purement abstraite et dénuée de fondement humain pour être intelligible à qui que ce soit d'autre que son créateur. Les symboles futuristes sont des symboles de symboles. Mais les Futuristes ont introduit une urgence, une énergie, dans l'art et se sont efforcés de le relier davantage à la vie. Aujourd'hui l'art est, pour ainsi dire, un volcan. Ses éruptions sont continuelles et les immenses cités de la culture construites à ses pieds sont ébranlées, secouées. Les racines d'un univers mort sont arrachées par des mains fiévreuses, dévorées par une vitalité exubérante; parmi ces menaces dynamiques, nous voyons se dépêcher la catastrophe imminente, corrosive.

Mais nous croyons que La Joconde va perdurer, qu'Albrecht Dürer ne sera jamais oublié et que le règne de Blake est encore à venir.

DE L'ART MODERNE (CIRCA 1915)

Nous ne sommes pas affectés par l'Art comme nous le sommes par la vie. La conscience spirituelle s'éveille à l'émotion esthétique. La couleur, plus imitative, fait réagir les sens. La forme, elle, intéresse davantage l'esprit. Là, la nature devient une abstraction, une essence. La seule représentation est irréelle, fragmentaire. L'os de la côte d'Adam reste un os.

Créer, c'est appliquer des principes palpitants, rythmiques, à la partie pour qu'il s'en dégage une unité, une autre nature.

La Renaissance a vu le retour du savoir. La civilisation a été domestiquée par l'esprit commerçant, une logique sans imagination, mécanique, scientifique, pratique. Avec ses idéaux impétueux l'art est devenu trop conscient de lui-même.

Ainsi le ciel stagne, la vie devient inerte et aride, sa propre tombe glaciale. Les étoiles sont poussière, le soleil est poussière, le monde entier est poussière. Obscurcie et effacée, la force vitale s'atténue et comme un ballon crevé, s'affaisse. C'est de ce rien, de cette poussière que renaissent l'art et les philosophies.

La vie s'affadit, se ternit, l'esprit exige de nobles excitations, des surprises à moitié comprises, le désir éternel, le beau. Il est illusoire de croire que l'Art et la vie vont main dans la main. L'art est, pour ainsi dire, une autre planète qui reflète les rayons de la vie mais qui n'en demeure pas moins distincte.

La passivité et le détachement sont une nécessité, comme un miroir doit être calme et clair pour refléter avec vérité. L'organisme vivifiant qui donne son pouls à une œuvre d'art ne vient pas de l'ardeur des membres, du désir de se mêler aux autres, de faire ce que font les hommes (de la vie extérieure en somme) mais d'une compréhension de l'imagination, conséquence nécessaire d'avoir quelque chose d'authentique à exprimer. [...]

EXTRAITS DE LA CORRESPONDANCE DE GUERRE

(août 1914 - avril 1918)

À Edward Marsh, 8 août 1914, Le Cap

[...] Sachez que je méprise et que j'abhorre la guerre. J'espère que le Kaiser Wilhelm recevra la fessée qu'il mérite — ce vilain petit écolier colérique qui veut garder tout le gâteau pour lui. Est-ce que nous allons entendre le poème « Battle in the Airs » de Tennyson et voir les nations s'inonder les unes les autres de trombes de sang tombant des airs? C'est le bon moment de partir en expédition au Pôle Nord, pour ensuite revenir chez soi et trouver que tout est rentré dans l'ordre.

À Schiff, octobre 1915, Stepney East

[...] Pour revenir sur ce que vous dites sur la chance que j'ai par rapport à d'autres victimes, je ne peux que vous répondre que notre situation individuelle nous touche plus concrètement, avec plus de force, que la destruction d'états et d'empires, surtout quand celle-ci n'affecte pas matériellement nos vies. Je ne peux que vous donner mon point de vue personnel et égoïste sur la question : alors que je suis dans la fleur de l'âge, au faite de ma vigueur et de mes capacités (quelles

qu'elles puissent être), je n'ai pas plus de libre-arbitre qu'un arbre et j'assiste, impuissant, à la destruction totale des rails et des avenues qui me permettent de communiquer avec l'extérieur. La nature même de mon éducation, ayant canalisé toutes mes énergies vers un seul secteur d'activité, m'a handicapé pour d'autres et m'a désarmé devant la vie. C'est vrai, je n'ai pas été estropié ou tué, je n'ai pas perdu ma fortune en bourse ou dû renoncer à ma patrie, mais je n'en sors pas tout à fait indemne et je pense avoir le droit d'exprimer ma pensée.

À Edward Marsh, 1er décembre 1915, Hôpital militaire de Bury St-Edmunds

Mon cher Marsh

[...] Il est très difficile d'écrire ici, il ne faut donc pas vous attendre à des lettres intéressantes. Il y a toujours derrière ou à travers mon propos la sensation pressante d'une chose étrangère, immédiate et impersonnelle, qui gêne et disjoint ce qui autrement aurait pu avoir de la cohérence ou du poids. J'ai plus de foi en mes capacités de poète que de peintre. Je pense atteindre plus de profondeur à travers l'écriture. Je n'ai pris qu'un volume de Donne avec moi et je n'ai guère la tête à la poésie dans ce maudit endroit.

À Madame Cohen, été 1916 (?)

Chère Madame Cohen,

Le numéro du *Poetry Review* que vous m'avez envoyé est bon mais les articles sont trop expéditifs et gagneraient, selon moi, à être un peu étoffés. Les poèmes des soldats sont vigoureux, certes, mais je les trouve un peu banals. Je n'ai pas aimé les sonnets glorifiés de Rupert Brooke pour cette même raison. Je veux dire que des phrases usées comme « les feux vacillants » etc., nuisent à sa réalité, à sa force. La guerre devrait être abordée d'une manière plus froide, plus abstraite, avec moins de ces millions de sentiments que chacun ressent : il faudrait tous les concentrer en une seule émotion raréfiée. Walt Whitman dans « *Beat, drums, beat* »² [« Battez ! Battez ! Tambours ! »] a, pour sa part, dit des choses très nobles sur la guerre.

À Gordon Bottomley, 23 juillet 1916

Cher Monsieur Bottomley,

Votre lettre est arrivée aujourd'hui en même temps que celle de M. Trevelyan, comme deux amis venus me convier à un pique-nique.

[...] La *Poésie simple* : c'est-à-dire une poésie où une pensée riche et complexe trouve sa juste place et son juste ton par rapport à l'idée dominante du poème, de telle sorte qu'elle soit compréhensible et pourtant toujours inaccessible. Je sais que c'est au-delà de mes forces en ce moment, sauf peut-être par bribes, ici et là. J'ai toujours peur d'être creux. Quand les temps seront moins agités et que j'aurai plus

de temps pour moi, je travaillerai à une plus grande échelle et me donnerai plus d'espace afin d'être moins frustré dans mes efforts de clarté et plus satisfait de mon travail. Je trouve très fin et juste votre propos sur la manière d'arriver à la beauté par le phrasé de certains passages plutôt que par le placement de certains mots.

À Edward Marsh, 4 août 1916

Mon cher Marsh,

J'ai été très heureux de recevoir votre lettre et vos critiques. Vous avez toujours eu conscience de mes conditions de travail, et ce particulièrement en ce qui concerne ma dernière série de poèmes. Vous savez avec quelle sincérité on doit attendre les idées (on ne peut pas amener vers soi les vraies idées en les cajolant) et laisser pousser, pour ainsi dire naturellement, une peau autour et à travers elles. Quand on n'est pas libre et que les idées viennent à vous, brûlantes, on ne peut que les saisir par leur peau en lambeaux, brutes, grossières, belles ou monstrueuses. Pourquoi les publier ? Parce que ces morceaux rares ne doivent pas être perdus. Je travaille de plus en plus et je vais vers toujours plus de profondeur et de lucidité, j'en suis persuadé [...].

Je joins un poème écrit dans les tranchées³ qui est, j'en suis certain, aussi simple que le langage ordinaire. Vous allez sûrement me dire que le deuxième vers est vague mais je n'ai pas trouvé de meilleure façon d'exprimer la sensation de l'aube.

À Laurence Binyon, automne 1916

D'ici le *British Museum* me semble loin, très loin (la Sibérie elle-même me semble plus proche et, sûrement, moins glaciale) mais pas au point que le petit microbe que je suis ni ma lettre ne puissent vous atteindre. L'hiver est enfin arrivé dans les tranchées et je vous laisse imaginer les transports de joie qui ont accueilli sa venue. L'hiver n'est pas la pire des horreurs de la guerre. Je ferai tout pour que cette guerre, avec tous ses pouvoirs de destruction, ne triomphe pas de mon travail poétique,⁴ du moins si j'ai la chance de m'en sortir vivant. Je ne laisserai aucun pan de ma conscience recouvert mais me saturerai des étranges, extraordinaires et nouvelles conditions de cette vie, et tout se raffinera en poésie plus tard. J'ai pensé à une pièce de théâtre autour de notre héros juif, Judas Maccabée. J'ai tellement de matériau brut ici, entre autres le parallèle entre la sauvagerie des envahisseurs d'alors et la guerre d'aujourd'hui. Je ne sais pas encore si le « réalisme historique » est une qualité ou un défaut. *Salambo*⁵ de Flaubert prouve, peut-être, que c'est une bonne chose. C'est ce qui décide du ton de l'œuvre même s'il est alors plus difficile de rendre le côté humain, de rendre l'œuvre plus vivante. Quoi qu'il en soit, il est impossible de travailler actuellement et difficile même de penser à la poésie, on est intellectuellement si à l'étroit.

À Edward Marsh, décembre 1916

Mon cher Marsh,

[...] J'aimerais tant être en Angleterre, juste un instant, particulièrement en ce moment où je me sens fatigué et affaibli. J'aimerais également rencontrer Gordon Bottomley un jour. [...] On m'a envoyé le poème « *Battle* » de Gibson qui m'a beaucoup plu. C'est aussi bon qu'un Degas. En un sens, cela semble contradictoire de choisir un point de vue bas comme il le fait ici au lieu d'adopter, dans une telle situation, la personnalité plus sensible et complexe du poète. Mais la plupart de ceux qui ont écrit sur la guerre en poètes ont été très peu réalistes et c'est pour cette raison, pour leur naturalisme je veux dire, que je trouve les poèmes de Gibson réussis. L'Homère de cette guerre n'a pas encore été trouvé — mais Whitman s'en est approché de près avec son « *Drum Taps* » [« Roulements de tambour »] il y a cinquante ans.

À Edward Marsh, 27 mai 1917

Monsieur Binyon m'a souvent longuement sermonné sur ma tendance à travailler deux principes différents au sein du même poème et je sais combien cela nuit à son unité. Mais, si je ne pouvais le faire avant, je pense pouvoir maintenant plaider la nécessité absolue de fixer mon idée avant qu'elle ne soit perdue, et ce à cause de la situation dans laquelle elle a été conçue. Je n'aime pas beaucoup les rythmes réguliers mais cela dépend, bien sûr, de là où l'on place l'accent et le battement du rythme. Je trouve qu'il n'y a rien de plus beau, en matière de musique, que l'ouverture vigoureuse de « *Lycidas* », et pourtant le rythme est régulier. Mais je pense que si Andrew Marvell avait davantage disloqué ses rythmes on aurait estimé qu'il était un poète extraordinaire.

À Edward Marsh, 30 juillet 1917

Mon cher Marsh,

Je suis heureux que vous ayez retrouvé votre ancien travail comme secrétaire de Winston Churchill, même s'il serait dommage que cela gêne vos projets littéraires.

[...] J'ai demandé à ma sœur de ne pas vous envoyer *The Amulet*⁶ [*L'Amulette*] car j'ai entièrement modifié l'idée principale et je pense que si j'arrive à la reprendre sur ces nouvelles bases ce sera extrêmement clair et extraordinaire. Dorénavant le poème s'appelle *The Unicorn* [*La Licorne*]. Je suis empêtré dans la partie la plus compliquée; je dois ressentir toute une série d'émotions inhabituelles que je n'arrive tout bonnement pas encore à ressentir. Mais si je continue à y penser je crois que cela viendra. [...] Je pense comme vous que la poésie doit conjuguer des idées claires et une formulation limpide, si subtile soit-elle; à mon avis, il ne devrait pas y avoir quoi que ce soit de vague,

seulement le sentiment de quelque chose de caché dont on perçoit néanmoins la présence. Désormais quand je ne parviens pas à être clair, je suis persuadé que c'est dû à un choix lexical malheureux ou à mon incapacité à introduire un mot qui ferait surgir l'idée de manière claire, telle qu'elle l'est dans mon esprit. Je suis persuadé que mon poème sur les amazones [« Daughters of War », « Les Filles de la guerre »] est mon meilleur poème. Si des obscurités subsistent, ce sera sûrement dû au choix de mots ici et là, que l'on peut changer ou éliminer afin de rendre le poème plus clair. Il m'a fallu presque un an pour l'écrire car je n'ai cessé de le modifier, j'y ai beaucoup réfléchi et je me suis efforcé de capter le sentiment d'inexorabilité créée par l'humanité (ou l'inhumanité) de cette guerre. Il s'immisce même jusqu'au tréfonds de la vie humaine.

À Winifreda Seaton [entre octobre et décembre 1917, depuis l'hôpital]

Maintenant je comprends votre point de vue et je ne peux nier ma réaction face à vos critiques, mais vous êtes-vous jamais demandé pourquoi je réagissais toujours de manière aussi grossière à vos commentaires ? J'aimerais vous montrer les lettres de... pour que vous puissiez voir pourquoi j'accorde de la valeur à ses critiques. Je pense que n'importe qui peut chercher la petite bête et trouver des choses imparfaites dans toute œuvre d'art ; n'importe qui peut dire que la foi du Christ est une foi d'esclave, que celle de Moïse est sauvage et vindicative et ainsi de suite. Ce sont les qualités uniques et supérieures, les qualités pénétrantes que l'on veut trouver : découvrir la trajectoire d'un élan. Quoi qu'on pense d'un poète, il se connaît toujours mieux lui-même : il sait que l'idée la mieux exprimée du monde n'est jamais grand-chose, et il est bête de penser que l'éloge puisse lui faire du mal. Je sais qu'il est parfois difficile de définir avec exactitude nos sentiments ou d'expliquer les raisons de nos goûts et dégoûts ; mais on est alors en droit de soupçonner que la chose n'a pas été tout à fait comprise ou que le lecteur a un parti pris. C'est en grande partie de ma faute si je n'arrive pas à me faire comprendre, j'en ai conscience, mais je ressens tout de même une forme d'injustice quand mon idée n'est pas comprise ou est ignorée, et que des chicaneries mesquines de forme dont j'avais parfaitement conscience me sont continuellement rappelées. Je suis persuadé que les questions de forme ne sont qu'une question de temps. Je crains d'être plus grossier que jamais mais j'ai exagéré ici la différence entre vos critiques et celles de... Les idées sur la poésie peuvent être très différentes. Tennyson pensait que les chansons d'amour de Burns étaient importantes sauf pour ce qui est de « Cottar's S.N. ». ⁷ Wordsworth pensait le contraire.

À Winifreda Seaton, de l'hôpital [entre octobre et décembre 1917]

Vous persistez à ne pas voir mon point de vue dans notre petit

débat sur la critique. Tout le monde est d'accord avec vous sur les défauts et la raison en est évidente : les défauts sont tellement flagrants qu'on ne peut pas ne pas les voir. Mais combien sont sensibles aux belles trouvailles ? Or c'est à cela que l'on reconnaît le vrai critique. Au contraire de vous, je ne pense pas qu'il s'agisse d'aveuglement ou de négligence : c'est le cerveau qui succombe à la tentative herculéenne d'enrichir le monde des idées.

À Winifreda Seaton, 15 novembre 1917

Londres n'est peut-être pas un endroit favorable à la poésie mais Shakespeare y a rédigé la plus grande part de son œuvre, comme Donne, Keats, Milton, Blake, et je pense presque tous nos grands poètes. Mais c'est une question de goût, après tout. Presque tout ce que j'ai pu voir de la campagne française a été dévasté, déchiré par la guerre... Même les bois sont effrayants avec leurs arbres déchiquetés par les obus ; nos seuls souvenirs de chaleur et de confort nous viennent des rares moments passés dans des villages humains, une ou deux fois par an. Mais qui peut dire ce que l'on aimera ou ce que l'on fera après la guerre ? Si le vingtième siècle est si affreux, dites-moi quelle période vous semble plus enviable. Même Pater faisait remarquer que la renaissance ne fut pas une explosion, une impulsion simultanée d'esprits vivants à la même époque, mais épars et isolés.

À Edward Marsh, 26 janvier 1918

Mon cher Marsh,

[...] Je suis de retour dans les tranchées qui sont terribles maintenant. Nous passons le plus clair de notre temps à nous extirper les uns les autres de la boue. Je ne suis pas du tout en bonne santé maintenant et me sens plus encombrant qu'utile. Vous dites que j'ai l'air en grande forme et qu'un médecin ne fera pas la différence entre la santé et la force. Je ne suis pas fort. Ce qui m'arrive en ce moment est plus tragique que la passion du Christ. Le Christ n'a jamais enduré ce que j'endure. Tout cela me brise complètement. Qu'en est-il de votre Vie de Rupert Brooke. Est-elle sortie. Je suppose que vous êtes très occupé,

Vôtre,

I Rosenberg.

À Winifreda Miss Seaton, 14 février 1918

[...] Vous devez comprendre maintenant ce que le repos à l'arrière veut dire. En deux mots : la soirée — c'est-à-dire de l'heure du thé à celle du coucher — m'appartient ; mais je n'ai plus l'opportunité d'être seul ni l'espoir d'écrire de la poésie en ce moment. Parfois je cède et je suis atterré par l'effet dévastateur que cette vie a eu sur mon tempérament. Elle semble avoir émoussé tout mon être.

À Gordon Bottomley, 26 février 1918

Depuis que j'ai quitté l'hôpital toute poésie semble m'avoir déserté. Il me semble même que j'oublie des mots et je crois bien que si je rencontrais quelqu'un avec des idées je resterais muet. Nulle drogue ne pourrait être plus stupéfiante que notre travail (du moins c'est mon expérience) qui jamais ne s'arrête à l'image de la vieille torture de la goutte d'eau, tombant à l'infini sur notre impuissance.

À Winifreda Seaton, 8 mars 1918 (cachet de la poste)

Si j'ai de la chance et que je m'en sors indemne, je veux mettre toute mon expérience intime dans « La Licorne ». Je veux que cette pièce symbolise la guerre et toutes les forces dévastatrices libérées par un esprit ambitieux et sans scrupules.

À Edward Marsh, 2 avril 1918 (cachet de la poste)

Je n'ai pas vu de poésie depuis une éternité maintenant — ne soyez pas trop critique. Mon vocabulaire, déjà peu impressionnant avant la guerre, est maintenant pauvre et nu.

Traduction de Sarah Montin

NOTES

1. Le titre exact est « *When the morning stars sang together* » (« Quand les étoiles du matin chantaient en chœur »).

2. « *Beat! Beat! Beat!* »

3. Rosenberg fait allusion ici à son poème « *Break of Day in the Trenches* » (« Point du jour dans les tranchées »).

4. « *Poeting* » en anglais.

5. [sic].

6. *The Amulet* et *The Unicorn* sont des pièces de théâtre poétiques (appelées sans distinction *poems* ou *dramatic poems* par Rosenberg), toutes deux inachevées.

7. [sic], « *The Cotter's Saturday Night* » (« La Nuit du samedi du villageois »).

« DÉCOUVRIR LA TRAJECTOIRE D'UN ÉLAN » :
L'ÉMERGENCE DE LA PENSÉE ARTISTIQUE
CHEZ ISAAC ROSENBERG, *WAR POET*¹

Sarah Montin

« J'accouche mal des idées et ne provoque que des avortements »,² écrit Isaac Rosenberg en 1916, assimilant l'entreprise poétique dans les tranchées à une maïeutique, difficile et souvent malheureuse, de l'Idée. Tout au long de sa (brève) carrière artistique, Rosenberg ne cessera de chercher le médium qui lui permettra d'accoucher d'un idéal artistique qui résiste à l'épreuve de la guerre : artiste protéiforme, il est d'abord peintre puis poète, rédige des fragments d'essais sur l'art et des nouvelles, ainsi que plusieurs poèmes dramatiques incomplets alors qu'il est au front (*The Unicorn*, *The Amulet*³). Il est aujourd'hui connu essentiellement pour son œuvre poétique en partie inachevée, qui place l'accent sur le travail poétique (« poeting ») plutôt que sur le poème, la mise en œuvre plutôt que l'achèvement. Reconnu de manière posthume par T. S. Eliot et F. R. Leavis, comme le plus accompli des *war poets* (poètes-combattants britanniques) sa vingtaine de poèmes publiés en 1922 par Gordon Bottomley, n'aura pas le succès des *Poèmes de guerre* de Wilfred Owen. De la demi-pléiade de poètes qui forment aujourd'hui le canon de la *war poetry* britannique, Rosenberg demeure le plus marginal, distinction ambivalente dont il s'enorgueillissait en 1916 (« mon public est encore dans l'œuf. Naturellement cela me rend très fier et me convainc que mes poèmes sont meilleurs que ceux des autres » [Rosenberg 2003 ; 151]). Redécouvert à partir des années 1960 par Jon Silkin, et Jon Stallworthy, il n'en demeure pas moins un intrus dans le corpus des *war poets*, étranger dans la langue des poètes-combattants : « On ne peut guère qualifier Rosenberg de "poète anglais" ou de "poète de guerre" et c'est ce caractère étrange, cette exotisme [...] qui déconcertera nombre de ses lecteurs » (Field 236).

Rosenberg se distingue de ses confrères, officiers issus de la bourgeoisie et éduqués à l'université, par un parcours plus difficile et moins conventionnel : élevé par des parents immigrés juifs lithuaniens dans le *East End* de Londres, il est placé en apprentissage auprès d'un

imprimeur à l'âge de 14 ans, suit des cours du soir à Birbeck College et intègre la Slade School of Fine Art en 1911 grâce à la générosité d'une bienfaitrice, Madame Herbert Cohen. Rosenberg est alors associé au groupe de peintres « Whitechapel boys » aux côtés de Mark Gertler et David Bomberg. Il publie son premier recueil *Youth (Jeunesse)* en 1915 et s'engage la même année comme soldat de seconde classe, pour échapper à la pauvreté. Il meurt sur le front le 1er avril 1918.

Les lettres de ce poète autodidacte manifestent une culture littéraire riche, hétéroclite mais parfois lacunaire, ce dont Rosenberg se défend : « Il ne faut pas oublier les circonstances dans lesquelles j'ai été élevé, le peu d'éducation que j'ai reçu. Personne ne m'a jamais dit ce que je devais lire ni recommandé de la poésie » (Rosenberg 2003 ; 9). L'apprentissage de l'anglais comme seconde langue, après le yiddish, explique en partie sa manipulation idiosyncratique du langage (« j'assassine l'anglais afin de le rendre méconnaissable », écrit-il à Israël Zangwill [Rosenberg 2003 ; 26]) ainsi que sa conception de l'écriture comme lutte contre les contraintes du sens. Lecteur de Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman et Émile Verhaeren, remarqué par Ezra Pound et W. B. Yeats, il se place néanmoins sous la tutelle de figures reconnues de la *Georgian poetry*, tels Laurence Binyon, Edward Marsh et Gordon Bottomley qui deviendront ses principaux correspondants pendant le conflit. Son style et son imaginaire poétique, peuplé de figures divines violentes et complexes, gagnent en profondeur et en puissance au contact de la guerre. Symbolique, mystique et hermétique, éloigné des formes conventionnelles de la poésie édouardienne, son « art anguleux, à la fois primitif et moderne » (Bouyssou 245) oscille entre le haut romantisme visionnaire et la fragmentation impersonnelle du modernisme.

Rosenberg est déjà un peintre accompli et un poète publié (*Nights and Day* en 1912, *Youth* en 1915⁴) avant le conflit et ses poèmes de guerre ne font que prolonger une œuvre déjà commencée dans l'adversité. Là où Wilfred Owen ou Siegfried Sassoon envisagent la guerre comme baptême poétique, Rosenberg est déterminé à y voir une expérience nouvelle et libératrice, riche en potentialités artistiques : « je me saturerai des conditions extraordinaires de cette vie nouvelle et ne laisserai pas un pan de ma conscience recouvert » (lettre à Laurence Binyon, automne 1916). Ses lettres du front décrivent cependant une réalité quotidienne des plus difficiles, marquée par les souffrances physiques et spirituelles : la faim, la maladie, la peur, l'antisémitisme de ses compagnons d'armes et l'hostilité des officiers, l'absence de temps pour lire et écrire. La guerre, anticipée comme une intensification extraordinaire de la vie, restreint sa parole et fait obstacle à sa créativité. Ainsi, malgré l'importance que revêt la réflexion poétique à ses yeux, Rosenberg ne rédige pas de texte théorique ou programmatique sur le rôle de l'artiste pendant la guerre. De manière générale, et sans

compter la brève préface aux poèmes d'Owen, l'essai théorique est absent du corpus canonique des *war poets* : de là naît l'illusion d'une littérature émotive plus qu'analytique, dépassée par les interrogations du modernisme exprimées par les « hommes de 1914 ».

Cette traduction des fragments d'essais ainsi que de la correspondance de guerre d'Isaac Rosenberg se propose ainsi de montrer l'émergence d'une réflexion théorique sur l'art, les balbutiements d'une démarche artistique, au creux du conflit. Présentant ici ses idées sous formes de fragments et de bribes, on appliquera à Rosenberg sa propre méthode d'écriture (« saisir les idées, monstrueuses ou belles [...] car ces morceaux rares ne doivent être perdus », lettre à Edward Marsh, 4 août 1916) afin d'offrir une vision composite de l'artiste en guerre, essentielle pour saisir le sens de son entreprise poétique.

Si les réflexions proposées dans « Leçon sur l'art » (1914) et « De l'art moderne » (*circa* 1915) sont de qualité inégale, elles offrent un mélange intéressant d'idées générales et d'intuitions profondes sur l'art, portées par une prose poétique, nourrie de considérations empruntées à la philosophie esthétique. Adressé à un public d'amateurs, le propos de Rosenberg n'est pas d'exposer une théorie systématique mais plutôt de proposer une vision à la fois personnelle et philosophique de l'art, accompagnée de réflexions sur l'expérience poétique. Ses influences critiques sont multiples et disparates (Blake, Shelley et Emerson, Hegel et Nietzsche), une hétérogénéité qui se ressent dans la tendance au syncrétisme artistique de Rosenberg, les influences parfois contradictoires du romantisme et du symbolisme, son goût pour l'art primitif et sa répulsion mêlée d'attrance pour le modernisme, l'imagisme et le futurisme, qui font de sa poésie un terrain de lutte permanente entre différents courants de pensée. À la fois respectueux des traditions (ce qui explique en partie son attrance pour les *Georgians poets*) mais rétif aux injonctions formelles, Rosenberg est attiré, malgré sa critique acerbe du machinisme « mortifère », par la force intuitive et l'énergie révolutionnaire des futuristes. La fin de sa « Leçon sur l'art », rédigée quelque temps avant la déclaration de guerre en août 1914, adopte leur rhétorique avant-gardiste et prévoit une révolution dans l'art qui fait écho au dérèglement de l'histoire :

Les racines d'un univers mort sont arrachées par des mains fiévreuses, dévorées de vitalité exubérante — et, parmi ces menaces dynamiques on voit venir la fatalité imminente, corrosive. Mais nous croyons que La Joconde va perdurer, qu'Albrecht Dürer ne sera pas oublié et que le règne de Blake est sur le point de commencer.

Rosenberg exprime dans ses deux essais une conception organiciste de l'art qui s'inspire du romantisme et s'inscrit dans le prolongement, plus contemporain, des théories vitalistes de Bergson (*L'Évolution*

créatrice, 1907) et de Nietzsche (*Le Gai savoir*, 1882) que l'on retrouve chez les futuristes. L'œuvre d'art idéale qu'il appelle « composition vitale », repose principalement sur l'instinct, le mouvement et le principe rythmique, conception à mettre en relation avec la théorie Bergsonienne du rythme et son rapport aux images du poème (Bergson 19) :

Créer c'est appliquer des principes palpitants, rythmiques, à la partie pour qu'il s'en dégage une unité, une autre nature.

C'est-à-dire en prenant une partie de la nature et en lui donnant la cohérence d'un ensemble, appliquant à cette partie le principe rythmique qui nous est instinctif et qui nous met en harmonie avec la nature extérieure. (« Leçon sur l'art »)

L'exaltation du rythme, de l'énergie et de la vitesse (« le mouvement, la succession rapide de pensée et d'images, à l'image de la nature même ») qui coïncident avec le mouvement naturel, définissent en partie la nature de l'« élan vital » qui sous-tend le programme esthétique de Rosenberg. L'œuvre d'art est conçue comme « chose vivante » façonnée par un « langage vivant » et animée par un « principe rythmique [...] instinctif », expression parfaite de la vie. L'idée abstraite de l'infini artistique est ancrée dans le mouvement de la vie, du *zôé* (« à l'image de la nature même »). De là découle le rejet de la contemplation, du quiétisme et de la pause méditative (synonyme de mort) que Rosenberg note chez les Futuristes et qui entre en résonance avec ses propres idées. « De l'art moderne » insiste sur la « surprise » et le jaillissement, une attention à tout ce qui sourd qui fait écho à l'image de la gestation, *leitmotiv* de ses écrits théoriques et poétiques.

Lecteur de Verhaeren et de Thompson, son vitalisme est cependant plus influencé par le symbolisme européen du dix-neuvième siècle, que par les courants avant-gardistes de son époque, qu'il considère avec méfiance. Contrairement aux poètes-combattants qui érigent le réalisme, le prosaïsme et la vérité de l'expérience en moteurs de la *war poetry*, Rosenberg insiste sur la puissance suggestive du symbole et sa relation organique, alchimique, avec l'œuvre d'art au début de sa « Leçon sur l'art » :

Comme les nombres désignent des quantités, les symboles, subtils mais intelligibles, correspondent à la plus délicate, à la plus imperceptible des nuances d'émotion; et c'est en assemblant ces divers symboles en un tout cohérent que l'œuvre d'art est bâtie.

L'œuvre idéale reste toujours pour le poète, celle qui suggère

les potentialités expressives mais inexprimées de la poésie, l'alliance du primitif et du mythe, la confrontation de l'expérience au « mystère » fondamental de l'univers exemplifié, selon Rosenberg, par la poésie d'Emerson :

Mais nous sommes toujours au bord d'une idée impalpable, d'une rumeur vague et sans fin, de l'impression ténue qu'un être primitif se glisse à travers quelque obscure fissure puis est retrouvé. (Rosenberg 1979 ; 232)

L'importance de l'« idée » (jamais précisément conceptualisée chez Rosenberg et souvent confondue avec le symbole), des grandes entités abstraites qui sous-tendent la conception de la poésie symboliste, régit ses écrits sur la poésie. La prééminence de l'idée relègue la langue au second plan de la démarche artistique (« la poésie authentique, c'est-à-dire quand les mots perdent de leur intérêt en tant que mots et que seule l'idée, vivante et belle, demeure » [Rosenberg 1979 ; 198]), un déséquilibre fondamental entre fond et forme qui influe sur l'expression poétique de la guerre. Car l'idée précède également l'expérience : si la réalité empirique constitue le point d'entrée dans l'imaginaire de Sassoon ou Owen, Rosenberg fonde sa démarche sur une idée abstraite de la guerre, qu'il cherche à cerner au moment-même de sa formulation. De symbole en symbole (l'amulette, la licorne), le poète lutte pour accoucher de l'idée, qu'il peine à essentialiser dans la langue. Il explique ainsi à Gordon Bottomley : « La poésie *simple* : c'est-à-dire une poésie où une pensée riche et complexe trouve sa juste place et son juste ton par rapport à l'idée dominante du poème, qui se doit d'être compréhensible et pourtant toujours inaccessible » (lettre du 23 juillet 1916). Si le poète cherche tout d'abord à suggérer « l'inaccessible » ou « l'impalpable » symboliste, le conflit déplace progressivement ce concept sur le terrain de l'indicible et de l'irreprésentable, problématique centrale de la poésie du vingtième siècle.

La volonté de s'abstraire de l'expérience, est également sous-tendue par la doctrine de la séparation de l'art et de la vie que le poète exprime dans « De l'art moderne » :

Il est illusoire de croire que l'Art et la vie vont main dans la main. L'art est, pour ainsi dire, une autre planète qui reflète les rayons de la vie mais qui n'en demeure pas moins distincte. (« De l'art moderne »).

L'organisme vivifiant qui donne son poulx à une œuvre d'art ne vient pas de l'ardeur de nos membres, du désir de se mêler aux autres, de faire ce que font les hommes (de la vie extérieure en somme) mais d'une compréhension de l'imagination. (« De l'art moderne »).

L'art, activité autonome et entendement de l'esprit (« compréhension de l'imagination », exprimée en termes romantiques par Rosenberg), s'il peut refléter la vie dans la *mimesis*, n'est pas pour autant envisagé comme manifestation de la vie ou comme *aesthesis* (manière de ressentir). L'art est placé sur le plan de la transcendance, la vie sur celui de l'immanence ; à travers l'art « la nature devient une abstraction, une essence ». De fait, la crise existentielle de la guerre, telle qu'elle est vécue et exprimée dans sa correspondance, n'a pas de corrélation dans la pensée artistique de Rosenberg et n'est jamais explicitement mentionnée dans sa poésie. L'intérêt exprimé par Rosenberg pour le « réalisme historique » de Flaubert ou le « naturalisme » de Gibson ne trahit pas l'intention de produire une œuvre qui serait l'émanation de son époque. Il n'existe pas, pour le poète, de synchronie entre l'art et la vie, l'art et le temps présent, puisque l'art représente « un instant flottant [...] devenu une portion d'éternité ». Ainsi la problématique du rapport du poète à sa création en temps de guerre, de l'engagement de l'artiste témoin de son temps, si cruciale aux yeux d'Owen, ne prend de valeur pour Rosenberg que dans le détachement vis-à-vis du réel, le recul par rapport à l'événement : « La passivité et le détachement sont une nécessité, comme un miroir doit être calme et clair pour refléter avec vérité » (« De l'art moderne »).

L'accent mis sur la passivité du poète, rejoint là aussi l'un des préceptes symbolistes de l'art comme « réception », attitude qui diminue, par la même occasion, l'importance du travail formel :

Vous savez avec quelle sincérité on doit attendre les idées (on ne peut pas amener vers soi les vraies idées en les cajolant) et laisser pousser, pour ainsi dire naturellement, une peau autour et à travers elles. (lettre à Edward Marsh, 4 août 1916)

La recherche de l'abstraction poétique conduit le poète à concevoir l'art comme « simplification de la vie fragmentaire ». La vision poétique représente une vision « simplifiée », essentialisée, du réel, idée déjà présente dans sa correspondance d'avant-guerre (« Je n'arrive pas à voir les choses avec cette vision simple et ample qu'ont les grands poètes », Rosenberg 2003 ; 121). Contrairement aux autres *war poets* pour qui le retour à une conception wordsworthienne de la poésie (« langage simple », « authentique » et « sincère ») est fondamental, la simplicité n'a pas de valeur éthique pour Rosenberg mais participe d'un projet esthétique et métaphysique qu'illustre son admiration pour « l'abstraction de la profondeur simple et solennelle » de l'art égyptien. Dans sa « Leçon sur l'art », son éloignement du romantisme est en effet perceptible dans sa préférence pour le primitivisme égyptien au classicisme grec, qui annonce de trop près le christianisme. Dans un paragraphe influencé par l'analyse hégélienne, Rosenberg

insiste sur l'austérité, le sacerdotal, et la présence de l'« esprit » dans l'art égyptien, qu'il oppose à la conception de la beauté du corps et à la « suavité efféminée » de l'art grec. On retrouve cette esthétique dans sa poésie de guerre qui, à travers les figures empruntées au mythe ou à l'Ancien Testament, symbolise la sévérité, le transcendant et l'effroi de la guerre, en net décalage avec l'empathie et la pitié chrétienne revendiquées par Wilfred Owen. Le passage par le monde intermédiaire de la théogonie permet, par la même occasion, de se détacher de l'expérience émotionnelle de la guerre et d'ainsi la transformer en objet esthétique, distinct de la vie.

L'horizon de simplicité, la recherche de l'idée et de l'émotion nue, est une invitation au dépouillement du style. Dès le début de la guerre Rosenberg exprime sa préférence pour le dénuement de l'émotion, quand il commente la production de ses camarades poètes, en particulier le cycle de sonnets de Rupert Brooke (1915) :

Les poèmes des soldats sont vigoureux, certes, mais je les trouve un peu banals. Je n'ai pas aimé les sonnets glorifiés de Rupert Brooke pour cette même raison. [...] La guerre devrait être approchée d'une manière plus froide, plus abstraite, sans ces millions de sentiments que chacun ressent : il faudrait tous les concentrer en une seule émotion raréfiée. (lettre à Madame Cohen, été 1916)

Raréfier l'émotion, en extraire le substrat pour en faire « une essence durable » reste la seule manière pertinente d'« approcher la guerre ». La froideur souhaitée par Rosenberg convoque la dureté et la saillance (faire attention aux « poignards secrets des mots » écrit-il dans *The Amulet*), deux éléments définitoires de son écriture qui rejoignent ici l'esthétique imagiste.⁵ « La poésie [...] ne devrait jamais être vague », écrit-il, exprimant une préférence pour le tranchant que l'on retrouve dans ses écrits sur la peinture : « un contour effilé en dit davantage que des tons estompés ». À travers la recherche de l'essence, et au même moment où T.S. Eliot conçoit sa théorie de l'impersonnel plus tard publiée dans *Tradition and the Individual Talent* (1919), Rosenberg travaille l'impersonnalité de l'expression et l'objectivation de l'énoncé poétique dont le poète ne doit être que le médium. Dans sa chronologie de la naissance de l'art, brièvement esquissée dans « Leçon sur l'art », la poésie s'élabore ainsi dans un mouvement originel de sortie de soi (« À partir d'une joie ou d'un deuil privé, on fit le récit de la joie ou de la peine des autres »).

Ses deux essais sur l'art et sa correspondance de guerre, révèlent ainsi à quel point la conception artistique de Rosenberg est à la fois idiosyncratique et tributaire des courants de son temps. Rosenberg n'est pas un théoricien : il n'offre pas de perspective généraliste, éthique ou esthétique, sur l'art et, contrairement à Owen ou Sassoon, n'a pas

l'ambition de légiférer sur le monde. Le travail artistique envisagé comme une lutte, ni contre les autres ni contre soi-même, mais contre la langue qui résiste à l'Idée primordiale, exprime un idéalisme poétique presque unique dans une littérature de guerre marquée par la désillusion morale et esthétique. Le fragment se révèle alors comme la seule forme capable de suggérer l'Idée de la guerre, rejoignant en cela la tradition romantique de l'écriture fragmentaire :

Le fragment est le seul moyen efficace d'entrer en relation avec un sujet qui excède toute forme de présentation ; une forme idéale pour l'Idéal, en quelque sorte, 'l'absolu littéraire' insaisissable. (Thomas 25)

Pour Rosenberg la forme fragmentaire n'est pas symptomatique d'un échec de la parole, mais d'un dépassement de la circonstance pour signifier l'absolu. Le fragment représente ainsi une forme de transcendance poétique, lieu de révélation même dans l'incomplétude, et dernier retranchement du poète dans la guerre.

NOTES

1. La multiplication des sources est nécessaire pour l'étude d'Isaac Rosenberg, dont l'édition des œuvres complètes (poésie, prose, pièces de théâtre, correspondance) est encore en cours. Les textes de Rosenberg sont disséminés dans des éditions variées en partie parce que le *Collected Works* d'Ian Parsons (1979) souffre de n'avoir pas encore été mis à jour. Une seule édition (e-book, non-universitaire) complète existe à ce jour (*Delphi Complete Poetry, Plays, Letters and Prose of Isaac Rosenberg*, Delphi Classics, 2015), malheureusement sans pages numérotées et sans notes critiques.

2. Lettre à Sidney Schiff, août 1916.

3. *L'Amulette* et *La Licorne*, deux pièces poétiques inachevées.

4. *Jour et Nuit* (1912) et *Jeunesse* (1915), plaquette et recueil publiés à compte d'auteur.

5. On renvoie notamment au point 5 du manifeste poétique des Imagistes : « 5. *To produce poetry that is hard and clear, never blurred no indefinite* », défini dans la préface de l'anthologie de poètes imagistes (*Some Imagists*) publiée en 1915 par Amy Lowell.

TROISIÈME PARTIE
À DISTANCE DU COMBAT

LA LITTÉRATURE ANGLAISE
DEPUIS LA GUERRE (1921)

E.M. Forster

L'impact d'une guerre sur la littérature attend encore d'être étudié scientifiquement. Nous avons trop à cœur de prouver que la guerre est bonne, mauvaise, ou négligeable pour juger avec impartialité les ouvrages qui lui sont consacrés. Chaque gouvernement considère que toute guerre dans laquelle il est impliqué est bonne, et que les livres qui s'en inspirent, dès lors, sont forcément bons, puisque leurs auteurs sont purgés de tout égoïsme par le feu sacré de la bataille.

*The fighting man shall from the sun
Take warmth, and life from glowing earth;
Speed with the light-foot winds to run
And with the trees to newer birth,
And find, when fighting shall be done,
Great rest, and fulness afterdearth*

(Le combattant recueillera, dans le soleil,
La chaleur, et la vie dans la terre qui flamboie.
La vitesse auprès des vents au pas léger pour la course,
Et auprès des arbres une naissance nouvelle.
Et il trouvera, quand le combat aura cessé,
Un grand repos, et la plénitude après la pénurie.)

Tels sont les mots de Julian Grenfell, un des rares poètes à s'être fait l'écho sincère de la vision officielle de la guerre. Pour lui, une bataille correspondait exactement à la description fallacieuse qu'en donnent les premiers ministres : une ivresse, une purgation, une exaltation de l'individu permettant de s'élever à des hauteurs inatteignables en temps de paix. Il est mort au combat. Une fois que nous avons cité son nom, cependant, ainsi que les sonnets de Rupert Brooke, la liste des apologistes est complète. En Angleterre, en tout cas, la littérature préfère ne pas célébrer chars et généraux. Les vers patriotiques ne manquent pas, mais ils sont d'ordinaire l'œuvre de *gentlemen* sur le

déclin qui seraient bien incapables, s'ils le souhaitaient, de parvenir jusqu'à la ligne de front. Les romans patriotiques sont courants eux aussi, mais ils sont habituellement écrits par des dames. Enfin, il y a les biographies officielles, comme *La vie de Lord Kitchener* de Sir George Arthur, dans laquelle le héros n'est pas un homme mais un mannequin pour tailleur, une pelote à épingles dans laquelle les médailles peuvent être accrochées et qui, après s'être entretenue avec d'autres pelotes de renom, coule dans les eaux glacées de l'Arctique sans que personne ne la regrette. Des livres de ce type sont certes écrits, mais ce ne sont pas des livres. Ni le cœur du critique, ni celui de la nation ne s'y trouvent exprimés.

À l'opposé de la vision officielle véhiculée par la littérature de guerre, on trouve la littérature pacifiste. Il y a en elle plus de vérité, mais pas toute la vérité. Convaincu que la guerre est mauvaise, le pacifiste soutient que la littérature ne peut être bonne que lorsqu'elle discrédite la guerre. En France, les romans *Le Feu* d'Henri Barbusse et *Civilisation* de Georges Duhamel illustrent avec grandeur et finesse cette attitude. En Angleterre, nous n'avons aucun exemple d'une telle importance, mais les poèmes de Siegfried Sassoon et de Wildred Owen (ce dernier est mort au combat) expriment le même dégoût et la même amertume, tandis que le célèbre et brillant ouvrage de J.M. Keynes intitulé *Les conséquences économiques de la paix* met au jour avec calme et logique la supercherie militariste. Dans l'ensemble, les hommes qui trouvent la guerre mauvaise écrivent mieux que ceux qui la trouvent bonne, mais ils sont guettés par leur propre travers, à savoir la tendance à se plaindre, et nombreuses en sont ses victimes. On peut bien détester la guerre, mais il ne sert à rien de s'en plaindre, parce que c'est une réalité à laquelle on ne peut échapper et qui n'est pas près de disparaître. Une note d'affront personnel s'y fait trop souvent entendre. L'écrivain est offensé parce que sa vie et ses idées propres ont été bousculées ; en conséquence, il se fait quelque peu cynique. Ni le pacifisme, ni le militarisme n'a de lien obligé avec le génie.

Et nous en arrivons donc à la troisième vision, qui veut qu'une guerre ne soit ni bonne ni mauvaise dans les effets qu'elle a sur la littérature, mais négligeable, que les années 1914-1918 n'aient laissé aucune empreinte particulière, que le développement d'un écrivain soit interne, et que plus il possède l'esprit créateur, moins il prête attention à l'apocalypse. Cette vision se défend. Certains de nos meilleurs écrivains ont traversé ces quatre années sans subir le moindre changement, ou ont changé seulement en accord avec leur loi intime. Prenez *La Rescousse*, le dernier roman de notre plus grand romancier, Joseph Conrad. Bien que publié dans les années 1920, on y retrouve la même ambiance que dans *Lord Jim*, paru au début du siècle. Prenez *La Reine Victoria* de Lytton Strachey, tout juste publié lui aussi, mais

en conformité avec ses *Victoriens éminents*, écrit avant la guerre. Prenez Max Beerbohm, notre seul écrivain comique au sens noble du terme, notre divin et incomparable Max. Lui aussi a été épargné de tout feu. *Et même maintenant*, son dernier volume d'essais, est dans la même veine que *Les œuvres de Max Beerbohm*, le minuscule ouvrage qui, il y a de si nombreuses années, lança sa délectable carrière. Prenez Bernard Shaw lui-même. Shaw est un pacifiste, il est vrai. Mais pacifiste parce qu'il sentait la guerre arriver, et non parce qu'elle est arrivée. Sa pièce récemment publiée, *Retour à Mathusalem*, est un développement logique de *L'Homme et les armes*, une de ses premières œuvres. Elle décrit un millénaire dans lequel « Les mineurs et les combattants se sont retranchés dans la terre aux côtés des vers. Les plus rusés de mes enfants ont hérité la terre. Tout est dans l'ordre ». Il n'a jamais cessé d'espérer un millénaire comme celui-là.

Voilà donc quatre écrivains de tout premier rang—Conrad, Strachey, Max Beerbohm et Shaw—sur lesquels la guerre n'a eu aucun effet. Peut-on affirmer qu'il en va de même du reste de la littérature anglaise ? Non. Car un véritable changement s'est produit. Il avait commencé avant 1914, mais ces quatre années l'ont accéléré. Nous avons déjà mis un pied en dehors du dix-neuvième siècle—l'époque victorienne, comme on l'appelle—mais maintenant nous avons fait le saut, et notre littérature témoigne de cette rupture. Qu'incarnerait l'époque victorienne ? L'aspiration. C'était sa grande caractéristique. L'écrivain victorien croyait que le monde pouvait être amélioré, soit grâce à Dieu, soit grâce à la Science, qu'il acceptait comme une puissance bénéfique. L'individu pouvait douter ou échouer, mais le but, bien qu'il ne le vît ou ne l'atteignît pas, restait et serait accompli par ses successeurs. Et même les agnostiques comme Matthew Arnold et Leslie Stephen, que ni Dieu ni la science ne satisfaisaient, attribuaient à l'univers au moins une échelle morale dont l'humanité pouvait gravir les barreaux. L'aspiration était toujours désirable, il y avait toujours un but, la vie était toujours un pèlerinage. De telles croyances étaient centrales au victorianisme et lui assuraient sa solidité et sa valeur.

Mais d'aspiration aujourd'hui, plus de traces, du moins chez la jeune génération. Il n'y a pas de but et la vie se présente non pas comme un pèlerinage mais comme une aventure. À quelle fin le vingtième siècle devrait-il aspirer quand les nobles efforts du dix-neuvième ont abouti à une catastrophe ? Nous sommes las des idéaux ; ils ne font que conduire à des collisions entre les idéalistes. Nous doutons de la Science, parce qu'elle s'est avérée être une puissance destructrice plutôt que bienfaitrice. Le christianisme ne suscite chez nous que froideur parce que les pays où il est établi depuis le plus longtemps ont été les premiers à se presser aux portes de l'Enfer. Nous ne pouvons pas non plus nous accrocher à la vision victorienne sentimentale des

relations personnelles, qui défiaient et obscurcissaient les instincts de reproduction, et prétendaient que les liens du mariage étaient noués au ciel. De toutes ces aspirations, aucune n'a survécu, et nous ne les avons remplacées par aucune qui nous soit propre. Nous sommes désenchantés et plutôt cyniques. Nous avons besoin d'amusement et l'exigeons sans vergogne, et cet esprit a infecté notre littérature. De peur d'ennuyer leur lecteur et eux-mêmes, les écrivains contemporains volètent au-dessus de l'univers tels des oiseaux, rapides ou lents, hardis ou timides selon leur tempérament, picorant une baie ici, un poisson là et un caillou ailleurs, mais ne s'élevant jamais vers les étoiles. Ils abhorrent tout esprit de système. Même la philosophie en a peur, et soutient que son principal devoir est de maintenir ses adeptes éveillés. Bertrand Russell succède à Herbert Spencer, Lytton Strachey à Lord Macauley, les timides fantaisies de Walter de la Mare au romantisme robuste de Browning et aux *Idylles* de Tennyson.

Un exemple trivial illustrera la tendance de l'opinion publique. Il y a de nombreuses années, une enfant appelée Daisy Ashford griffonna, comme le font tous les enfants, une histoire, qui ensuite lui sortit de l'esprit. En 1919, elle tomba sur son vieux manuscrit, le trouva amusant, et l'envoya à un éditeur. Il était intitulé *The Young Visitors* (mot qui s'écrit en réalité *Visitors*, mais Daisy Ashford ne maîtrisait pas encore l'orthographe). Il fut publié avec une préface signée du dramaturge J.M. Barrie, et connut un franc succès, notamment auprès des lecteurs à l'esprit critique et cultivé. Mignon, rafraîchissant, naïf, frivole, pénétrant, maladroit grammaticalement, il plaît, par son irrégularité même, à une génération irrégulière. Des âneries de haute volée, à n'en pas douter, et le parcours de M. Salteena, qui n'est pas un gentleman au sens strict du terme et qui le sait, a quelque chose de pathétique en même temps que d'absurde. Malgré tout, comparé à la littérature qui sait ce qu'elle est, cela reste bien entendu un jouet, et il est curieux de se dire que des milliers d'hommes et de femmes qui avaient traversé la plus grande guerre de l'histoire s'amusaient avec lui. Peut-être l'esprit humain possède-t-il une capacité limitée à la souffrance et à la concentration. Quoi qu'il en soit, *The Young Visitors* n'aurait jamais pu connaître un tel succès dans l'Angleterre victorienne.

Notre époque, en effet, n'est pas favorable au travail de création pure. Les philosophies systématiques et romans monumentaux du dix-neuvième siècle n'ont pas de successeurs, et même le jaillissement de poésie lyrique qui a débuté il y a dix ans—l'école dite *Géorgienne*—commence à tarir. Les écrivains se sentent plus en sécurité lorsqu'ils trouvent un riche matériau à portée de main sous la forme de leur propre vie ou de celle des autres, et peuvent se réfugier dans les faits quand leur imagination leur fait défaut. En d'autres termes, ils sont attirés par l'autobiographie ou la biographie, et c'est dans ces domaines

qu'on trouve nos œuvres les meilleures et les plus intéressantes. Il y a eu là une véritable évolution de méthode. Nous apprenons à manipuler le passé avec habileté, et nos efforts méritent l'attention de lecteurs étrangers.

Le livre le plus important dans cette catégorie est la biographie de la reine Victoria par Lytton Strachey. C'est un essai brillant, destructeur et pourtant érudit, un livre torpille qui fait exploser de nombreuses réputations ronflantes et, avec elles, le vieux style corseté de la biographie officielle. Sa Majesté sous les traits d'un bébé potelé, Sa Majesté sous les traits d'une écolière qui montre toutes ses gencives quand elle rit, Sa Majesté sous les traits d'une jeune mariée plus aimante qu'aimée, d'une politicienne obstinée qui fourre son nez partout, d'une matrone dictatoriale, d'une sympathisante de l'Allemagne, d'une veuve corpulente et égocentrique, d'une monarque impopulaire, et finalement d'une monarque populaire dont les véritables traits se perdent dans le ravissement prolongé et sentimental de la vieillesse—Sa Majesté défile devant nous, bien vivante, mais pas le moins du monde majestueuse. Peut-il vraiment s'agir de la Grande Reine Blanche censée avoir bâti l'Empire britannique ? On le dirait bien, car M. Strachey fait reposer ses épigrammes sur des preuves documentaires. Il est cruel envers la pauvre dame, mais cela ne nous dérange pas tant que sa cruauté est amusante, pas plus que cela ne nous gênait dans *The Young Visitors*. Il n'est jamais ennuyeux, n'adopte jamais de ton solennel ni ne lève son regard vers les étoiles, son anglais est exquis, son esprit aussi irréprochable que celui de Voltaire. C'est une autre question de savoir si son œuvre fera date. La délicatesse du toucher, si bienvenue soit-elle à notre époque, risque de ne pas satisfaire la génération plus calme et plus robuste qui nous succèdera si tout se passe bien.

Proche de Strachey par l'esprit et le style, bien que son but soit pratique, se situe J.M. Keynes, dont l'ouvrage *Les Conséquences économiques de la paix* contient un merveilleux portrait d'un autre idéaliste à l'esprit confus : le Président Wilson. Je pourrais également mentionner, malgré son infériorité, un petit livre brillant, *Les Miroirs de Downing Street*, qui croque divers politiciens modernes. Il est l'œuvre de Harold Begbie, un journaliste, qui l'a publié anonymement dans l'espoir d'attirer plus d'attention. Quant aux souvenirs de Mme Asquith, s'il y a bien une chose qui les caractérise, c'est leur modernité ; elle déverse ses expériences passées par seaux entiers sur la place du marché sans se soucier de ceux qu'elle pourrait éclabousser. Ici, à n'en pas douter, nous côtoyons l'éphémère. Si nous nous tournons, à présent, vers les autobiographies qui ont des chances de faire date, nous arrivons aux *Impressions qui ont perduré* d'Ethel Smyth et à *Mes journaux intimes* de Wilfrid Blunt. Ethel Smyth est une éminente musicienne et une écrivaine délicieuse ; elle offre un récit brillant de son enfance et de

ses études en Allemagne, et décrit avec puissance sa vie émotionnelle et son amitié pour une autre femme. *Les journaux intimes* (1888-1900) de Blunt sont sans doute bien connus des habitants de l'Égypte. Ils ont attiré une grande attention en Angleterre. Ils forment un récit noble, plein de couleur et d'humanité, admirablement écrit, et sont agencés de telle manière qu'ils constituent une œuvre d'art.

Avant de quitter les livres qui traitent de faits, je dois en citer trois supplémentaires, tous importants, mais non conçus dans l'esprit décrit ci-dessus. Deux d'entre eux sont littéraires : *Samuel Butler, auteur d'Erewhon, 1835-1902 : une biographie*, par H.F. Jones, et *La Correspondance de Henry James* (édition de Percy Lubbock). Le troisième, *Esquisse de l'histoire universelle*, de H.G. Wells, mérite un paragraphe à lui tout seul. Samuel Butler (mort en 1902, à ne pas confondre avec son homonyme, le satiriste du dix-septième siècle) appartient davantage à notre génération qu'à la sienne, et il est opportun que sa biographie paraisse aujourd'hui. Il s'en est pris à la Vie Domestique, à la Science, à l'orthodoxie religieuse, et plus généralement à l'idéalisme, et c'est bien naturellement que le dix-neuvième siècle l'a rejeté. Son influence a été grande, à la fois directement, et indirectement par le biais de George Bernard Shaw. Quant à Henry James (mort en 1915), il n'appartient ni au dix-neuvième siècle, ni au vingtième, mais à lui-même. Sa conception de la vie, limitée sans être étriquée, lui a assuré une place unique parmi les romanciers, et ses lettres témoignent du même esprit sensible et méticuleux. Les deux ouvrages, la biographie de Butler et la correspondance de James, ont été correctement réalisés, selon la méthode conventionnelle.

Esquisse de l'histoire universelle, de H.G. Wells, est plus difficile à classer, car aucun autre livre de ce type n'existe. Il est optimiste et témoigne d'un goût du système, et s'apparente à ce titre à ceux du passé, mais à travers son éclatante intelligence, sa légèreté et sa liberté de vue, il est moderne. Wells a bâti sa réputation sur ses romans. Il s'intéressait aussi à la religion et aux problèmes sociaux. Réunissant toutes ses expériences, il a soudain fait le grand bond et s'est invité, à leur grand dam, au milieu des historiens. Son esquisse embrasse la trajectoire de l'homme dans sa totalité, du protoplasme jusqu'au Traité de Versailles, avec quelques conjectures sur l'avenir en sus. La compilation ne manque pas de vie. Sa personnalité provocatrice emplit chaque phrase, la sélection des faits et leur agencement sont bons, il y a d'admirables cartes et tableaux chronologiques, et le tout est empreint d'une espèce de gaité consciencieuse. Wells n'a aucun sens mystique ou poétique, et est ainsi exclu de deux grands domaines de la réussite humaine. Mais à d'autres égards, il est tout à fait compétent ; même sa suffisance et son égoïsme l'aident car, sans eux, il n'aurait pas pu entreprendre une tâche aussi colossale. Le lecteur cultivé ne doit pas rejeter l'*Esquisse* comme un ouvrage

populaire, indigne d'attention. Il fait partie des livres remarquables de notre époque.

Tournons-nous à présent non plus vers les livres qui rapportent des faits, mais vers ceux qui les inventent, c'est-à-dire la littérature fondée sur l'imagination : le roman, le théâtre et la poésie. La liste ne sera pas bien longue. L'imagination n'est pas morte en Angleterre, parce que—n'en déplaise à de nombreux observateurs étrangers—elle pénètre notre caractère national jusqu'à son tréfonds. Elle manque cependant encore plus d'assurance que par le passé, et elle est encore plus entravée qu'à l'accoutumée par notre fichue gêne. En ce qui concerne les romans, la moisson est abondante, mais ne contient pas grand-chose de novateur. Le roman anglais existe maintenant depuis 170 ans ; il est probablement usé, et l'invention d'une forme nouvelle nécessaire, bien que personne ne soit en mesure de dire quelle sera cette forme. Le cinéma, peut-être, bien que cette pensée me donne des frissons. Il y a, à n'en pas douter, un manque d'assurance dans beaucoup d'ouvrages récents. Un livre important, et curieux, est *Ils disparaurent*, de Norman Douglas. C'est l'histoire d'une ville imaginaire que la mer a submergée, et le ton hésitant et nonchalant de l'ouvrage est typique de notre époque. Il essaie, sans trop forcer, d'inaugurer une nouvelle tradition, et la même tentative est faite par les *Mémoires d'un nain*, de Walter de la Mare. Passons sur eux. Passons sur le génie à part de Joseph Conrad, qui continue d'évoquer pour nous le charme et la sévérité de la mer, ainsi que sur un autre génie, D.H. Lawrence, dont les ouvrages récents, *La Fille perdue* et *Femmes amoureuses*, n'offrent qu'un timide reflet du mouvement et de la couleur qui caractérisaient ses livres précédents. Nous arrivons à un ensemble de romans intéressants et clairement définis, dont le cadre est urbain et le point de vue intellectuel. *Nuit et jour* de Virginia Woolf est le plus important d'entre eux. Il est bien conçu, selon le modèle traditionnel, c'est-à-dire que sa problématique a trait aux relations personnelles, et qu'elle trouve sa résolution dans le mariage. Mais sa psychologie et ses méthodes sont si modernes qu'on a l'impression que la bouteille cède sous la pression du vin. *Félicité* de Katherine Mansfield, un recueil de nouvelles mordantes à l'ambiance étrange faite d'exaspération et de beauté, mérite aussi toute notre attention. Il y a également *What Not* de Rose Macaulay, une satire spirituelle et éclairée, ainsi que *Toits pointus* et les autres tentatives impressionnistes de Dorothy Richardson. Tout ce groupe d'écrivains est sophistiqué, et gêné, en outre, par l'insuffisance de la forme romanesque. Leurs idées sont intéressantes, leurs observations pénétrantes, la description des personnages cohérente, les jaillissements de l'imagination séduisants ; mais leur matériau n'a pas encore trouvé sa demeure appropriée.

Sur le théâtre, pas grand-chose à dire. Bernard Shaw a publié deux nouveaux volumes, *La maison des cœurs brisés* avec d'autres pièces sur

la guerre, et *Retour à Mathusalem*. Et l'Angleterre, enfin, commence à reconnaître qu'il n'est pas un bouffon amusant mais un *penseur* cohérent et un grand homme. James Joyce, un Irlandais tortueux mais inspiré, a écrit *Les Exilés*, avec lequel il vaut la peine qu'on se collète. John Drinkwater connut un succès populaire avec Abraham Lincoln ; l'histoire était émouvante, mais gâchée par de la poésie déplorable. En ce qui concerne la poésie elle-même, Siegfried Sassoon est le seul écrivain de renom que la guerre ait produit. Wilfred Owen, un génie supérieur, a été tué. Parmi les poètes d'avant-guerre, seul Walter de la Mare continue à mûrir.

Cela conclut ma brève enquête. J'ai formulé une généralisation, à savoir que la guerre a légué à l'Angleterre une méfiance de l'idéalisme, et un appauvrissement, en conséquence, de la puissance créatrice : nous avons fait des progrès dans la manipulation adroite des faits plutôt que dans notre imagination. J'ai inclus dans ma généralisation une liste de livres qui m'ont intéressé : le lecteur doit juger par lui-même si cela était justifié. J'ai omis des écrivains tels que Thomas Hardy, Rudyard Kipling, W.B. Yeats, Robert Bridges, Arnold Bennett, George Moore, John Masefield, qui ont des réputations solides et méritées mais qui n'ont rien publié d'important depuis la guerre. Et j'ai également omis des écrivains qui sont réputés grands mais que je suis incapable de lire, tels que Hugh Walpole, et des écrivains que je lis mais n'arrive pas à comprendre, tels que Charles Doughty. Je n'aborde pas non plus le sujet important de la réputation littéraire, sinon pour faire deux remarques. La première concerne Thomas Hardy : nos aînés appréciaient ses romans, alors que nous, nous voyons en lui un grand poète, notre plus grand de tous ; il est salué avec joie et révérence par la jeune génération. La seconde remarque concerne Oscar Wilde. Si fermement puissions-nous condamner la manière dont il a été traité en tant qu'homme, nous ne le considérons pas comme un grand écrivain. L'opinion sur ce sujet en Europe nous est, dans sa majeure partie, hostile, c'est pourquoi la remarque semble valoir la peine d'être émise, même s'il faudrait un article plus long que celui-ci pour la défendre.

Traduction de Sylvain Belluc

LES SÉQUELLES DE LA GRANDE GUERRE
SELON E.M. FORSTER,
OU L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DES LETTRES

Sylvain Belluc

Le romancier et essayiste E.M. Forster (1879-1970) passa la plus grande partie de la Grande Guerre en tant qu'employé de la Croix Rouge dans la ville égyptienne d'Alexandrie, qui occupait alors une fonction stratégique cruciale dans la politique extérieure du gouvernement britannique.¹ Soucieux de protéger le canal de Suez, véritable porte d'entrée maritime de ses possessions coloniales en Inde et en Asie du Sud-Est, le Royaume-Uni avait occupé la cité en 1882 avant de lui octroyer le statut de protectorat en 1914. Ville liminale par excellence, puisque située sur les rives de la mer Méditerranée, à la périphérie du monde arabe, Alexandrie se caractérisait par son cosmopolitisme et son mélange des cultures européenne et orientale. Loin d'être coupée de la réalité des combats, cependant, elle constituait une plaque-tournante de l'effort de guerre britannique, puisque c'est par elle que transitaient à la fois munitions et communications en direction du front ottoman. Lorsque Forster y posa ses valises en novembre 1915, il trouva donc une ville sous la férule de l'Empire, où une garnison de 25 000 hommes avait été postée et la loi martiale décrétée. Son travail consistait à se déplacer d'un hôpital militaire à un autre, où il interrogeait les soldats blessés pour obtenir des informations sur leurs compagnons d'armes portés disparus.

Ses années passées en Égypte, dont il ne partira qu'en janvier 1919, conduisirent donc Forster à être directement confronté à l'absurdité et aux horreurs de la guerre. Ses entretiens quotidiens avec les soldats convalescents lui firent prendre conscience de la réalité brutale des combats, des souffrances tant psychiques que physiques qu'ils provoquaient, et à partager ainsi, comme l'explique Max Saunders, le sentiment de désillusion qui était celui de la majorité de ses contemporains restés en Europe, notamment les artistes et intellectuels: « La Première Guerre mondiale avait, aux yeux de Forster, détruit sa foi en l'humanité, tout comme son espoir que des

liens puissent être établis, toute rédemption ou vision accomplie. À l'instar de nombreux membres de la "Génération perdue" de l'après-guerre, il pensait que la guerre avait miné la civilisation même qu'elle prétendait sauvegarder » (Saunders 14-15).² L'allusion au fameux cri du cœur de Margaret Schlegel dans *Howards End* (1910), véritable profession de foi artistique et morale (« Relier ! C'était tout son sermon. Relier simplement la prose et la passion, afin qu'ils soient tous deux exaltés et que l'amour humain surgisse en plein ciel. Ne vivez plus fragmentairement » [Forster 1910, 209]), suggère avec force la manière dont les valeurs de fraternité et d'intégrité exaltées par Forster s'étaient heurtées de plein fouet à la sombre réalité des tranchées.

C'est du sentiment de profond désenchantement suscité par ce fossé que témoigne « La littérature anglaise depuis la guerre », une conférence probablement rédigée et prononcée en Inde au cours du second séjour qu'y fit l'écrivain, de mars 1921 à janvier 1922.³ D'un point de vue purement formel, il s'agit d'un texte quelque peu hybride, au croisement de deux types d'écrits : d'une part, le compte rendu d'ouvrages fictionnels ou poétiques récemment parus, activité pour laquelle Forster avait été employé par plusieurs journaux ou revues à son retour d'Égypte, d'autre part la théorie littéraire, genre dans lequel il excellera quelques années plus tard lors de ses conférences données à l'université de Cambridge, puis réunies sous le titre *Aspects du roman* (1927). S'il démontre, dans ce recueil, une connaissance intime de ses prédécesseurs les plus illustres, « La littérature anglaise depuis la guerre » se distingue, quant à elle, par sa conscience historique immédiate, puisqu'elle nous donne à voir, pour ainsi dire, un écrivain moderniste dissertant sur le courant moderniste en train de s'écrire. Il importe donc, avant toute chose, de reconnaître l'audace mêlée de précipitation dont fait montre ici Forster, qui prend le risque de tirer, trois ans seulement après la fin de la Première Guerre mondiale, et donc sans le moindre recul, des enseignements généraux sur ses conséquences pour la littérature anglaise.

Les conclusions auxquelles il parvient sont d'autant plus hâtives qu'à l'époque où il prononce sa conférence, on commence à peine à assister à la pleine éclosion du génie de ses contemporains les plus talentueux. Paradoxalement pour un écrivain qui se donne pour tâche d'identifier l'impact de la Grande Guerre sur la littérature britannique,⁴ Forster n'arrive en effet pas *après* la bataille, mais *avant*, c'est-à-dire quelques mois seulement avant l'année symbolique de 1922, qui verra la publication en un volume de *Ulysse*, le grand œuvre de James Joyce (1882-1941), et du poème « *The Wasteland* » (« La Terre vaine »), considéré comme le chef-d'œuvre de T.S. Eliot (1888-1965). Alors que Forster écrit son article, *Ulysse* n'a encore été publié que sous la forme d'épisodes dans une revue littéraire américaine destinée à un public très limité, et il faudra attendre encore plusieurs années

avant que *Mrs. Dalloway* (1925), *Vers le Phare* (1927), ou *Les Vagues* (1931) sortent de la plume de Virginia Woolf (1882-1941). Les plus beaux jours de l'écrivain que fut Forster lui-même sont devant lui, puisqu'il ne terminera qu'en 1924 son roman considéré aujourd'hui comme le plus abouti, *Route des Indes*, qu'il avait commencé en 1913 avant de le laisser temporairement de côté.

Ce *contretemps*, au sens propre du terme, ne fait que mieux mettre en valeur la lucidité et la prescience de l'analyse proposée par Forster, qui insiste sur l'impact profond et indélébile de la guerre sur les écrivains de sa génération. Si la thèse peut nous paraître aujourd'hui usée ou surannée, il convient de se souvenir que la période à laquelle Forster donna sa conférence vit se propager le mythe de l'artiste enfermé dans sa tour d'ivoire et immergé dans son œuvre, bien à l'abri du bruit et de la fureur des obus. Cette idée reçue, qu'a sans doute nourrie la perception, si répandue à l'époque, d'un abîme d'incompréhension entre la presse et le gouvernement d'un côté, et les soldats issus des classes populaires de l'autre, fut immortalisée par la remarque humoristique prétendument prononcée par Heathcote William Garrod, professeur de lettres classiques à l'université d'Oxford et grand érudit, lorsqu'il aurait rétorqué à une dame qui lui demandait pourquoi il n'était pas au front pour défendre la civilisation : « Madame, je suis moi-même cette civilisation qu'ils défendent au péril de leur vie » (Rees 209). On trouve un autre exemple de cette image d'Épinal dans la pièce *Travesties* (1974) de Tom Stoppard, où l'agent consulaire Henry Carr, qui était à Zürich en 1917 en même temps que James Joyce, se remémore, longtemps plus tard, leur altercation et la réplique géniale de l'écrivain lorsqu'il l'interrogea, au cours du procès imaginaire qui s'ensuivit, sur ses activités pendant la Grande Guerre :

Et je lui ai lancé :

« Et vous, qu'avez-vous fait pendant la Grande Guerre ?

— J'ai écrit *Ulysse*, a-t-il répondu. Et vous ? »

Sacré toupet. (Stoppard 65)

E.M. Forster lui-même, dans le troisième paragraphe du texte, prétend souscrire en partie à la thèse voulant que « le développement d'un écrivain soit interne, et que plus il possède l'esprit créateur, moins il prête attention à l'apocalypse ». Il poursuit : « Cette vision se défend. Certains de nos meilleurs écrivains ont traversé ces quatre années sans subir le moindre changement, ou ont changé seulement en accord avec leur propre loi interne ». Les noms qu'il cite pour étayer cet argument, cependant, tendraient plutôt à l'affaiblir. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les nombreuses études consacrées à l'impact de la Grande Guerre sur Joseph Conrad (1857-1924), érigé par E.M. Forster en modèle de l'écrivain sujet aux seules lois de son génie

intime, et par conséquent imperméable à la tragédie humaine qui se déroulait sur le continent. Mark Larabee a montré, par exemple, que la topographie des romans de Conrad reflète la crise traversée par les techniques de cartographie militaire suite à l'usage massif, pendant la guerre, d'armes industrielles qui défiguraient les champs de bataille. Le parallèle convaincant qu'il établit notamment entre les lignes que doivent traverser les marins de *La Ligne d'ombre* (1917) et les soldats du front de l'Ouest le conduit à lire le texte de Conrad comme un roman de guerre (Larabee 133-178).⁵

Rien ne saurait être plus éloigné de la vérité, donc, que l'image de l'intellectuel coupé des réalités du conflit et immunisé contre ses traumatismes. Car un des traits distinctifs de la Grande Guerre, outre son échelle et le nombre de victimes sans précédent qu'elle fit, réside dans la militarisation soudaine de la société britannique qu'elle provoqua. La déclaration de septembre 1914, en effet, bouleversa presque du jour au lendemain le quotidien de millions de civils. Tandis que les hommes en âge de combattre enfilèrent l'uniforme militaire et partirent défendre leur pays, leurs compatriotes se convertirent en aides-soignants, en ouvriers d'usines de munitions ou, cas plus courant chez les écrivains, en correspondants de guerre, propagandistes ou espions. Chaque citoyen britannique était donc concerné, directement ou indirectement, par la guerre et connaissait quelqu'un parti au front quand il n'y était pas lui-même. Aussi, nombreux furent les écrivains qui endurèrent la disparition d'un proche : Rudyard Kipling (1865-1936) perdit son fils, le jeune Christopher Isherwood (1904-1986) son père, et Katherine Mansfield (1888-1923) ou Vera Brittain (1893-1970) un frère. Plus généralement, des rappels incessants de la réalité du conflit, rendus possibles par la proximité géographique du front de l'Ouest, venaient troubler le quotidien des civils britanniques, que ce soit sous la forme de soldats en uniforme qui étaient formés au combat ou récupéraient de blessures, ou sous celle, d'autant plus terrifiante qu'elle était nouvelle, de bombardements aériens. Les années qui suivirent l'armistice virent fleurir, par ailleurs, les monuments de guerre, qui inscrivaient dans la topographie de chaque ville ou village le souvenir des épreuves subies.⁶

Il n'est pas étonnant, dès lors, que la Première Guerre mondiale ait marqué de son empreinte la littérature de son époque. Les romans écrits par Virginia Woolf dans les années 1920, par exemple, portent les traces tangibles de son impact : la structure temporelle tout entière de *Vers le Phare* est scindée en deux par le conflit, tandis qu'un des personnages principaux de *Mrs. Dalloway*, Septimus Warren Smith, souffre de psychose traumatique suite à son expérience dans les tranchées. De même, la tétralogie de Ford Madox Ford (1873-1939), *La Fin de la parade*, est une peinture de la Belle Époque aux accents élégiaques dans laquelle tout un mode de vie et de pensée se trouve

emporté par l'ouragan de la guerre. Quant à D.H. Lawrence (1885-1930) et T.S. Eliot, leurs œuvres présentent de nombreux symptômes de l'obsession pour le conflit qui s'était emparée de la société britannique dès 1914, notamment du sentiment d'angoisse que suscitaient chez ses membres les raids de l'aviation allemande et la cruauté des combats. Cette interprétation est partagée par de nombreux critiques, à tel point que Paul Delany est allé jusqu'à affirmer que *Femmes amoureuses* (1920) constitue, malgré son absence totale de références à la Grande Guerre, « l'un des plus remarquables romans de guerre en anglais » (Delany x).

Selon E.M. Forster, cependant, l'influence du conflit sur la littérature de l'époque va bien au-delà de ce que peuvent suggérer ces exemples. Elle est plus générale, abstraite et insidieuse, et se traduit notamment par ce qu'il nomme « une méfiance de l'idéalisme ». Cette réaction prit tout d'abord la forme d'un rejet du mythe de l'héroïsme guerrier tout droit hérité de la chevalerie médiévale et abondamment relayé par la propagande. Elle trouva une expression puissante dans les vers composés par certains soldats dans les tranchées ou les hôpitaux militaires. Le poème « *Dulce et decorum est* », dans lequel Wilfred Owen (1893-1918) donne une description clinique et crue d'une attaque au gaz asphyxiant, en est peut-être l'illustration la plus connue, car la plus choquante. Comme le laisse entendre E.M. Forster dès le premier paragraphe de son article, les conditions de vie et surtout de mort dans les tranchées avaient donc sonné le glas de la figure du guerrier mort glorieusement en martyr pour son pays.

Le reste de l'article indique clairement, cependant, que la « méfiance de l'idéalisme » évoquée par Forster dépasse de beaucoup la simple condamnation de la propagande de guerre.

Un peu plus tôt, en effet, il explicite, dans deux paragraphes cruciaux, le sens de cette expression. Selon lui, la Grande Guerre a porté un coup brutal et fatal à toute une tradition de pensée qui plongeait ses racines jusqu'à la Renaissance, et que Forster décrit en ces termes :

Qu'incarnait l'époque victorienne? L'aspiration. C'était sa grande caractéristique. L'écrivain victorien croyait que le monde pouvait être amélioré, soit grâce à Dieu, soit grâce à la Science, qu'il acceptait comme une puissance bénéfique. L'individu pouvait douter ou échouer, mais le but, bien qu'il ne le vît ou ne l'atteignît pas, restait et serait accompli par ses successeurs. Et même les agnostiques comme Matthew Arnold et Leslie Stephen, que ni Dieu ni la science ne satisfaisaient, attribuaient à l'univers au moins une échelle morale dont l'humanité pouvait gravir les barreaux. L'aspiration était toujours désirable, il y avait toujours un but, la vie était toujours un pèlerinage. De telles croyances étaient centrales au Victorianisme et lui assuraient sa solidité et sa valeur.

La révolution scientifique à l'origine de l'époque dite « moderne », qui avait rendu caduque l'*épistémè* médiévale largement inspirée d'Aristote et dont le dynamisme semblait alors infatigable, avait récemment conduit à certains triomphes retentissants tels que, dans le seul domaine de la biologie, l'élaboration de la théorie de l'évolution des espèces ou la découverte de micro-organismes responsables de multiples maladies. De tels bonds en avant ouvraient de nouveaux horizons au savoir humain ; ils laissaient augurer des avancées médicales notables, et donc une amélioration marquée des conditions de vie de la population britannique. Associée à l'acquisition lente mais sûre de libertés individuelles et au mouvement de démocratisation politique qui eut lieu au cours du dix-neuvième siècle, cette révolution avait fait naître une foi profonde dans le progrès partagée à tous les niveaux de la société.

C'est sur la nature fortement téléologique du modèle de pensée typique aux Victoriens que Forster insiste dans ce passage, notamment à travers la répétition du mot « but ». Le terme « pèlerinage », quant à lui, de même que l'évocation répétée du couple formé par Dieu et la science, montre les efforts effectués par toute une génération pour concilier les multiples avancées scientifiques avec l'orthodoxie religieuse de l'époque. La croyance répandue dans le prédéterminisme associée à la lecture littérale de certains épisodes de la Bible qui faisait encore autorité conduisit certains à affirmer que les ficelles du processus d'évolution étaient tirées par Dieu lui-même, et que l'amélioration perpétuelle de l'homme n'était qu'un moyen pour lui de préparer son retour sur terre. Un tel modèle, comme l'implique l'évocation d'un univers auquel tout le monde s'accordait pour attribuer « au moins une échelle morale dont l'humanité pouvait gravir les barreaux », avait d'importantes implications politiques. Il servait, entre autres, à justifier l'expansion coloniale britannique, décrite dans la presse et les discours des dirigeants politiques comme une noble entreprise civilisatrice destinée à apporter la lumière de la vérité et de la raison à des peuples en retard dans le processus d'évolution, ainsi que le prouvaient prétendument leur manque d'institutions politiques ou certains de leurs rites religieux.

Or, comme Forster l'explique dans le paragraphe suivant, la Grande Guerre avait fait voler en éclats cette foi inébranlable dans le progrès en opposant un démenti cinglant et sanglant au téléologisme qui la sous-tendait. Elle n'avait su qu'offrir, pour toute fin glorieuse venant couronner des siècles d'avancées scientifiques et la marche irrésistible de la raison, des combats livrés avec des armes de fabrication industrielle au pouvoir de destruction inédit qui avaient rendu l'inanité de l'homme manifeste et l'avaient relégué au rang de bête. En guise du triomphe, donc, d'un rationalisme éclairé et prétendument guidé par Dieu en vue de sa révélation finale, le recours à la technique et à la

tactique à des fins d'extermination. En lieu et place de l'avenir radieux que l'homme s'était assuré grâce à ses admirables et innombrables découvertes scientifiques, la boucherie des tranchées.

C'est sur cette disparition soudaine et traumatisante pour toute une génération que Forster insiste lorsqu'il écrit :

À quelle fin le vingtième siècle devrait-il aspirer quand les nobles efforts du dix-neuvième ont abouti à une catastrophe ? Nous sommes las des idéaux ; ils ne font que conduire à des collisions entre les idéalistes. Nous doutons de la Science, parce qu'elle s'est avérée être une puissance destructrice plutôt que bienfaitrice. Le christianisme ne suscite chez nous que froideur parce que les pays où il est établi depuis le plus longtemps ont été les premiers à se presser aux portes de l'Enfer.

Les œuvres des différents auteurs contemporains de Forster cités dans la conférence illustrent cette crise de la foi et des valeurs que la Première Guerre mondiale n'aurait pas tant provoquée que précipitée, cristallisée ou exacerbée. C'est ce que suggère explicitement Forster lorsqu'il évoque, par exemple, la figure de George Bernard Shaw (1856-1950), dont il dit qu'il était « pacifiste parce qu'il sentait la guerre arriver, et non parce qu'elle est arrivée ». Si la gloire du dramaturge irlandais a pâli dans la seconde moitié du vingtième siècle, elle était encore très vivace dans les années 1920, si bien que Shaw, auquel fut attribué le Prix Nobel de littérature en 1925, exerçait un véritable magistère intellectuel sur les artistes de sa génération. Or le cycle de cinq comédies intitulé *Retour à Mathusalem* dont Forster cite un passage ne se présente, tout comme l'ouvrage de Wells mentionné un peu plus loin, sous les traits d'un raccourci de l'histoire universelle que pour mieux battre en brèche le modèle téléologique défendu au dix-neuvième siècle : non seulement Adam et Ève se retrouvent, à la fin de l'œuvre, dans une situation semblable à celle de départ, puisqu'ils ont recouvré l'immortalité que seul un « accident » pourra leur ravir, mais cette structure circulaire constitue l'aboutissement logique de la condamnation par Shaw des contradictions, cupidités et compromissions qui corrompent l'innocence humaine fondamentale, car ce retrait du monde est aussi retour aux origines, régression paradoxale grâce à laquelle les personnages regagnent la vitalité authentique des temps primordiaux préservés des démons de la civilisation. Shaw prend ainsi le contrepied de l'idéologie aliénante du progrès chère à la société victorienne. À ce titre, la remarque passablement désabusée citée par Forster et prononcée par Ève à la fin d'*Aussi loin que peut aller la pensée* (« *As Far as Thought Can Reach* »), la dernière partie du cycle, fait écho aux vues exprimées par le dramaturge dans la préface de l'ouvrage.⁷

La méfiance de l'idéalisme qui imprègne l'œuvre de Shaw est cependant le dénominateur commun de la plupart des auteurs contemporains mentionnés par Forster dans sa conférence. C'est notamment le cas de Lytton Strachey (1880-1932) ; sa biographie de la « Grande Reine Blanche », dont Forster loue la vivacité, l'irrévérence et le mordant, est un adieu ironique à l'ère victorienne tout entière. En affirmant que Strachey « fait exploser [...] le vieux style corseté de la biographie officielle », Forster résume avec clarté et concision l'apport déterminant de l'écrivain anglais au genre de la biographie. Là où le récit de la vie de figures célèbres se coulait habituellement, au dix-neuvième siècle, dans le moule hagiographique du « grand homme » dont les exploits étaient célébrés et les travers gommés, le génie, dans tous les sens du terme, de Strachey consista à s'arrêter sur des détails évocateurs qui laissaient percer la personne à travers le masque, et telles les touches discrètes d'un peintre, faisaient apparaître le modèle vivant derrière la statue. On retrouve, à certains égards, un même iconoclasme chez John Maynard Keynes (1883-1946), qui fut lui aussi membre, aux côtés de Strachey, Woolf et Forster lui-même, du célèbre groupe de Bloomsbury. Son ouvrage *Les Conséquences économiques de la paix* (*The Economic Consequences of the Peace*, 1919), que Forster qualifie de « brillant » et dans lequel l'économiste montre l'impossibilité pratique du transfert des sommes importantes exigées de l'Allemagne au titre des réparations, est le fruit du désaccord qui opposait ce dernier à David Lloyd George, le Premier Ministre d'alors.

Par sa franchise de ton et par les couronnes qu'il tresse aux grandes figures de son temps qui remettaient en question les schémas de pensée de la civilisation victorienne ou l'autorité des pouvoirs en place, E.M. Forster se montre donc lucide et quelque peu subversif. Il semble tentant de voir là l'influence du contexte indien dans lequel il aurait prononcé sa conférence, puisque la Première Guerre mondiale, en révélant dans les puissances occidentales des colosses aux pieds d'argile, venait d'écorner durablement leur image auprès des peuples colonisés.⁸ En Inde peut-être plus qu'ailleurs, la décennie qui suivit la fin du conflit fut le témoin d'une intensification notable de la contestation contre l'opresseur, due en partie au lourd tribut payé par la population indienne dans l'effort de guerre. Les années 1919-1922 marquèrent ainsi une étape décisive dans la lutte pour l'indépendance, puisqu'elles virent la promulgation du « *Government of India Act* » (1919), le premier transfert de pouvoir aux autorités locales, le massacre d'Amritsar (1919), à la suite duquel les Britanniques perdirent le soutien de la majorité des Indiens, et le premier mouvement de désobéissance civile mené par Gandhi. L'endroit d'où Forster s'exprime expliquerait donc, du moins en partie, sa liberté de ton et son positionnement politique.

Cependant, le territoire sur lequel se déploient ses arguments reste

bien, avant tout, celui de l'esthétique, et sur celui-là aussi il fait œuvre de pionnier, puisqu'en osant poser la question de ce que peut ou doit accomplir la littérature après la Première Guerre mondiale, il soulève une interrogation qui reviendra de manière récurrente dans les œuvres de chacun, ou presque, des écrivains modernistes. Un des exemples les plus connus en est probablement le passage du roman *Vers le Phare* de Virginia Woolf où les doutes dont Mr. Ramsay est assailli impliquent la remise en cause du progressisme et du culte des grands hommes caractéristiques de la pensée victorienne: « Si Shakespeare n'avait jamais existé, se demanda-t-il, le monde serait-il très différent de ce qu'il est aujourd'hui? Le progrès de la civilisation dépend-il des grands hommes? Le sort de l'homme ordinaire s'est-il amélioré depuis le temps des pharaons? » (Woolf 39). Forster va même, à certains égards, plus loin que son amie de Bloomsbury. En effet, suggérer, comme il le fait, qu'une nouvelle forme est requise pour exprimer la *Weltanschauung* née de la Grande Guerre et que celle-ci pourrait bien être le cinéma (quoiqu'il s'empresse d'ajouter que l'idée lui donne des frissons!) revient, en 1921, à penser l'impensable.

Il y a donc bel et bien une dimension à la fois subversive et prophétique dans certaines des remarques prononcées par Forster. C'est ce qu'illustrent à la perfection les grands chefs-d'œuvre modernistes publiés dans les années qui suivirent sa conférence, puisqu'ils confirment son diagnostic d'un désenchantement profond et largement répandu parmi les penseurs et artistes britanniques à la suite de la Grande Guerre vis-à-vis des idéaux dont ils avaient été nourris tout au long de leur enfance. La condamnation du modèle de pensée téléologique véhiculée par *Ulysse*, par exemple, se veut particulièrement claire et implacable. Elle se fait explicite dès le deuxième épisode, auquel la critique donne habituellement le nom de « Nestor » en référence aux différents schémas que Joyce fit circuler pour expliquer la structure symbolique du roman. Stephen Dedalus y suggère que les exactions commises par les Protestants contre les Catholiques, rejouées symboliquement à travers le match de hockey entre les élèves de l'école, font partie du projet divin, et tourne ainsi en ridicule l'affirmation quelque peu grandiloquente du directeur de l'école où il enseigne, selon laquelle « Toute l'histoire humaine se dirige vers un seul et unique but: la manifestation de Dieu » (Joyce 28). Le roman semble nous inviter, en outre, à relier cette réflexion aux événements historiques contemporains de son écriture à travers l'évocation, au début de l'épisode, de la victoire de Pyrrhus à la bataille d'Ausculum en 279 av. J.-C. qui, à cause de ses conséquences coûteuses, constituait un précédent aux terribles affrontements pour la suprématie continentale qui saignaient alors à blanc les grandes puissances européennes.

Cet épisode de *Ulysse*, de même que le quatorzième, « Les Bœufs du

soleil », qui illustre pour mieux la miner la tentative toute victorienne d'une fusion simpliste entre darwinisme et orthodoxie chrétienne sous la forme d'une progression linéaire de l'homme vers le Jour du Jugement dernier, feraient donc davantage que simplement illustrer la thèse de Forster selon laquelle la littérature de l'après-guerre serait empreinte d'une certaine forme de désillusion : ils la dépasseraient, puisqu'ils expriment une condamnation claire du téléologisme sous-jacent au discours historique ou politique de l'époque. Selon certains commentateurs, un tel constat peut s'étendre à la littérature des années 1920-1940 dans son ensemble. Ils la décrivent comme le produit d'une réaction à la rhétorique dite « libérale » qui prédominait au dix-neuvième siècle, et dont l'*Oxford English Dictionary* fournit cette définition : « Soutien ou défense des droits individuels, des libertés civiles, et réformes tendant à la liberté individuelle, la démocratie ou l'égalité sociale ». Le verbe « tendant à » véhicule nettement l'idée d'une marche en avant qui aurait pour but ultime la concrétisation des idéaux cités dans la seconde partie de la définition. La philosophie morale et politique fondée sur ces différents principes tout droit hérités de la Révolution française était devenue, par ailleurs, inséparable des progrès scientifiques accomplis aux siècles précédents.

Or, c'est précisément au nom d'une telle idéologie qu'avait été défendue l'implication de l'Empire britannique dans la Première Guerre mondiale. La presse et les dirigeants politiques décrivaient le conflit comme l'affrontement final entre les forces de la « civilisation » et celles de l'anarchie et de la décadence morale. C'est pourquoi certains critiques comme Vincent Sherry ont affirmé que toute l'esthétique du courant moderniste ne serait qu'une réaction à cette invocation fallacieuse des valeurs de la raison et du progrès par l'*intelligentsia* politique et journalistique du pays. S'appuyant sur des documents d'époque tels des éditoriaux ou des affiches de recrutement qui illustrent la valorisation des notions d'équilibre, d'harmonie et de logique, Sherry affirme que la cause première de l'esthétique expérimentale et parfois hermétique des œuvres modernistes, dans lesquelles règnent la fragmentation et le décentrement, ne fut pas tant la Grande Guerre en elle-même que l'écart entre sa réalité concrète et la rhétorique employée pour la justifier. Ainsi, l'emploi par Ezra Pound (1885-1972) de différents dérivés d'une même racine latine pour suggérer la disparition d'un sens premier, stable et unificateur, le détournement du modèle rythmique normatif du quatrain par T.S. Eliot et l'accumulation de propositions subordonnées dans les romans de Virginia Woolf seraient autant de moyens stylistiques destinés à mettre à nu la vacuité du discours rationaliste libéral qui avait précipité l'Europe tout entière dans le gouffre de la guerre.

Le désenchantement des écrivains de sa génération envers la célébration myope et optimiste du progrès irréversible de la condition

humaine eut toutefois, aux dires de Forster, une autre conséquence : une valorisation nouvelle de l'ordinaire et du banal. La littérature du dix-neuvième siècle s'était caractérisée par d'immenses fresques dont l'ambition avouée était de dépeindre les mécanismes socio-historiques qui président à l'évolution de l'humanité (*Guerre et Paix* de Tolstoï et *La Comédie humaine* de Balzac en sont de possibles illustrations), ou bien par des romans (ceux de Dostoïevki viennent à l'esprit) explorant des problématiques philosophiques et théologiques telles que l'existence de Dieu et le libre arbitre, ou encore par des récits dont les personnages sont confrontés à des situations d'extrême urgence qui mettent en jeu des valeurs morales telles que le courage et la loyauté (on songe par exemple à *Lord Jim* de Conrad). Cependant, après une guerre où la réalité impitoyable du champ de bataille avait banalisé ce genre de dilemmes et les traumatismes psychiques auxquels ils conduisent, et qui semblait avoir vidé l'Histoire de tout sens, c'est-à-dire d'une direction et d'une signification qui lui fussent propres, la routine du quotidien acquit tout à coup un aspect réconfortant qui fit d'elle, aux yeux de nombreux écrivains, un matériau narratif privilégié.

C'est à cette évolution qu'E.M. Forster fait référence lorsqu'il déclare regretter le tarissement de l'imagination créatrice dont témoignent, selon lui, les œuvres de l'après-guerre :

Notre époque, en effet, n'est pas favorable au travail de création pure. Les philosophies systématiques et romans monumentaux du dix-neuvième siècle n'ont pas de successeurs [...]. Les écrivains se sentent plus en sécurité lorsqu'ils trouvent un riche matériau à portée de main sous la forme de leur propre vie ou de celle des autres, et peuvent se réfugier dans les faits quand leur imagination leur fait défaut. En d'autres termes, ils sont attirés par l'autobiographie ou la biographie, et c'est dans ces domaines qu'on trouve nos œuvres les meilleures et les plus intéressantes. Il y a eu là une véritable évolution de méthode.

À nouveau, une bonne illustration de l'argument qu'avance ici Forster est fournie par l'œuvre de Joyce, dont le biographe, Richard Ellmann, écrit : « Il ne fut jamais un créateur *ex nihilo* ; il recomposait ce dont il se souvenait, et il se souvenait de la plupart des choses qu'il avait vues ou dont il avait entendu les gens se souvenir » (Ellmann 364-5). Cette tendance à privilégier la mémoire personnelle au détriment du jaillissement de l'imagination, associée à la méfiance des « philosophies systématiques » évoquée par Forster, c'est-à-dire des discours prétendant assigner un sens à tout objet ou événement historique, explique pourquoi *Ulysse*, en termes de strict contenu narratif, se borne à raconter une journée dans la vie d'un Dublinois moyen. Plus généralement, les écrivains modernistes se distinguent de

leurs prédécesseurs par leur choix de matériaux délibérément banals, qu'il s'agisse des menus événements qui forment la trame narrative de *Vers le Phare* de Virginia Woolf, ou des pans de conversation empruntés au quotidien qui émaillent la deuxième section du poème « La Terre vaine » de T.S. Eliot, intitulée « Un Jeu d'échecs ».

On a souvent reproché aux écrivains modernistes, pour cette raison, d'utiliser des contenus triviaux comme simple support à un travail extrêmement poussé sur la forme. Forster prend soin de préciser, cependant, qu'une telle évolution relève moins d'un appauvrissement que d'un changement « de méthode », mais d'un changement qui n'est pas, au moment où il prononce sa conférence, achevé. Il souligne un peu plus loin, en effet, que le matériau narratif des auteurs qu'il cite « n'a pas encore trouvé sa demeure appropriée ». Ce qu'il semble donc percevoir ici avec lucidité est l'avènement imminent d'un courant littéraire aux enjeux à la fois philosophiques et esthétiques très différents de ceux du siècle précédent. Car si les contemporains de Forster décidèrent de donner droit de cité au quotidien, ce n'est pas parce qu'ils étaient mus par le désir de s'adonner à des manipulations formelles stériles, ni même de mettre en scène des moments de transcendance nécessairement fugaces, tels que les fameuses « épiphanies » joyciennes ou les « moments of being » woolfiens. Loin d'avoir pour but une simple « défamiliarisation » du quotidien, les écrivains modernistes cherchent en réalité à mettre en mots l'angle mort de la perception consciente, à réhabiliter ce qui est d'ordinaire négligé, passé sous silence car évanescant ou jugé inintéressant, impropre à la fiction.⁹ Or ce souci pour le « hors-champ » qui forme la substance du quotidien est indissociable de leurs expérimentations formelles, qu'il s'agisse du collage ou des multiples techniques de focalisation pour lesquelles ils sont connus. Les modes de représentation traditionnels ayant en effet partie liée avec la rhétorique libérale qui avait mené à la catastrophe, il fallait en trouver d'autres qui en prissent le contrepied et pussent revaloriser le quotidien grâce à l'inclusion démocratique d'objets ou de phénomènes certes banals, mais capables de mettre à distance le souvenir des tranchées.

Lorsque Forster explique au sujet d'auteurs comme Virginia Woolf ou Dorothy Richardson (1873-1957) que « leur matériau n'a pas encore trouvé sa demeure appropriée », il met donc en lumière le défi esthétique majeur auxquels ses contemporains étaient confrontés, et qui consiste à décrire l'apparence et l'impression produite par des phénomènes dont le trait distinctif est paradoxalement d'échapper à la perception consciente du réel. Une telle attention portée aux objets de tous les jours constituait le meilleur antidote à la croyance aveugle en un progrès linéaire et nécessaire, car elle ferait d'eux des grains de sable dans l'engrenage des dynamiques historiques souterraines et supra-individuelles postulées par ce que Forster

appelle les « philosophies systématiques ». La difficulté de l'entreprise, toutefois, est parfaitement résumée par le poète américain Wallace Stevens (1879-1955) dans la lettre qu'il écrivit à Barbara Church le 27 juillet 1949 : « Le problème tient à ce que la poésie soit, dans une si grande mesure, une question de transformation. Décrire une tasse de thé sans la changer et sans se préoccuper de quoi que ce soit d'extraordinaire chez elle est loin d'être une chose aussi aisée que cela puisse paraître » (Stevens 643).

Le défi décrit ici par Stevens n'est pas sans rappeler celui de Dante au début du *Paradis*, lorsqu'il explique que le récit de sa traversée des sphères célestes revient à mettre en mots l'ineffable, et est donc une tentative vouée à l'échec.¹⁰ Tout se passe comme si, conformément à la loi de la coïncidence des contraires, la difficulté inhérente à la description de la banalité du quotidien avait pour seul équivalent possible celle posée par le récit de l'expérience paradisiaque. Ce paradoxe, cependant, en cache un autre. Si la conflagration apocalyptique que fut la Grande Guerre, en effet, provoqua une réhabilitation du quotidien car il permettait de faire oublier le traumatisme des combats, cette évolution se traduisit par des stratégies narratives ou poétiques exigeantes, voire obscures, qui étaient incompréhensibles à de nombreux lecteurs, si bien que les modernistes furent longtemps accusés par leurs détracteurs d'écrire des livres sur l'homme ordinaire que l'homme ordinaire ne pouvait pas lire.¹¹

NOTES

1. Sur cette période de la vie de E.M. Forster, voir le chapitre intitulé « E.M. Forster and the War's Colonial Aspect » dans l'ouvrage de Claire Buck, *Conceiving Strangeness in British First World War Writing*, 81-116.

2. Sauf indication contraire, les citations originellement en anglais ont été traduites par l'auteur du commentaire. Les références des traductions citées figurent dans la bibliographie en fin d'ouvrage.

3. Le texte est tiré de *"The Creator as Critic" and Other Writings by E.M. Forster*, édité par Jeffrey M. Heath (56-60). Nous renvoyons le lecteur aux annotations de Jeffrey Heath pour des informations plus détaillées sur les deux versions manuscrites de cette conférence et sur certaines des figures mentionnées par Forster, ainsi que pour la mise en lumière de plusieurs erreurs factuelles.

4. Le paradoxe est en réalité double, la question du retard étant une des grandes préoccupations des écrivains modernistes. On peut citer, parmi de nombreux exemples, la nouvelle « *Araby* » de Joyce, où le garçon arrive finalement au bazar au moment où celui-ci ferme, ou l'exclamation rageuse de Pound en ouverture du *Canto II* lorsqu'il s'en prend à son prestigieux prédécesseur victorien pour l'avoir devancé dans son projet de composer

une épopée en l'honneur du troubadour Sordello : « Nom de nom, Robert Browning, / il ne peut y avoir qu'un seul "Sordello" ! / Mais Sordello, et mon Sordello ? » (Pound 24).

5. Voir aussi Cedric Watts 203-7.

6. Pour une analyse à la fois générale et éclairante des conséquences sur la Grande Guerre sur la littérature britannique de l'époque, à laquelle la plupart des informations citées dans ce paragraphe sont empruntées, voir Chris Baldick 325-348.

7. Dans la réplique qui suit, Adam s'exclame d'ailleurs au sujet du monde qu'il habite : « Je n'y comprends rien, il n'a ni queue ni tête. Pourquoi donc existe-t-il ? Quel en est la cause ? Le but ? L'origine ? »

8. Nous ignorons l'endroit précis où fut prononcée la conférence. Les mots de Jeffrey Heath dans ses annotations laissent en effet planer le doute : « La référence faite par Forster à Wilfrid Blunt et aux "habitants de l'Égypte" associée à celle aux "lecteurs étrangers" pourrait laisser penser qu'il s'adressait à un auditoire provenant de la ville d'Alexandrie, mais il est plus probable qu'il s'adressait à un parterre indien au cours de sa seconde visite dans ce pays, qui eut lieu de mars 1921 à janvier 1922, à moins, évidemment, qu'il ait prononcé sa conférence en Égypte alors qu'il se rendait en Inde ou en retour » (Forster 2008 391).

9. Nous reprenons ici à notre compte la thèse avancée par Liesl Olson dans *Modernism and the Ordinary*.

10 « Outrepasser l'humain ne se peut / signifier par des mots ; que l'exemple suffise / à ceux à qui la grâce réserve l'expérience ». Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, chant I, vers 70-72.

11. Sur la question de l'élitisme des modernistes et des idées politiques qui le sous-tendent, cf. John Carey (1992). Pour une défense, au contraire, de la nature démocratique de *Ulysse* de Joyce, cf. Declan Kiberd (2009).

« APRÈS MA PENDAISON,
MON PORTRAIT DEVIENDRA INTÉRESSANT ».
L'INSURRECTION DE PÂQUES 1916 (2016)¹

Colm Tóibín

Henry James situe *La Princesse Casamassima*, dans le Londres des années 1880. Ce roman, qui nous plonge dans l'univers de révolutionnaires égarés, tire son énergie des fortes polarités qu'il installe. Hyacinth Robinson, le protagoniste épris de beauté, se sent exclu du monde privilégié qui l'entoure. Son existence est devenue toute intérieure. « Il allait, écrit James dans la préface, faire face au destin sous la forme d'une intense révolution intérieure ».² Pour rendre l'action possible, le roman doit faire intervenir une autre force, se manifestant sous les traits de Paul Muniment, personnage autrement plus déterminé et inflexible : extraverti, résolu et viril, en parfaite opposition avec Robinson, ambigu, sexuellement autant que socialement. Mais le drame ne peut surgir que lorsque Hyacinth, avec son goût pour l'étude et sa douceur d'âme, est tout entier happé par la logique d'une stratégie dure et froide comme l'acier. L'énergie du roman est libérée quand ces figures antagonistes cessent de s'opposer, et même d'agir en duettistes, pour se confondre et devenir comme les facettes d'une seule et même passion brûlante.

Dans une lettre à sa vieille amie, Grace Norton, écrite l'année même de la publication de *La Princesse Casamassima*, James ne dissimule pas son hostilité profonde pour l'Irlande, pays d'origine de ses grands-parents. L'Irlande, pense-t-il, causerait moins de tort à l'Angleterre

avec [le *Home Rule*] que sans lui [...] Elle me semble donner l'exemple d'un pays plus affranchi de tout lien, que n'importe quel autre pays civilisé auparavant, non seulement des liens du despotisme, mais de ceux de toute loi commune : c'est un pays qui se complaît dans des formes insupportables d'irresponsabilité et de licence morale. D'ailleurs, comment parler de l'Irlande comme d'un « grand peuple » ? Je ne vois aucune grandeur, aucune sorte de supériorité en eux, et ils m'apparaissent comme une race inférieure et de 3^e ordre,

dont les vertus sont des plus vulgaires et des plus creuses, dont les vices les plus marqués sont la lâcheté et la férocité. Dans le passé, ils ont été traités d'une manière abominable — mais leurs propres torts, me semble-t-il, n'ont que trop occupé la conscience de l'Angleterre, au détriment de quantités d'autres sujets.³

Deux ans plus tard, en 1888, il écrit encore à Norton : « Ici, il n'y a de place que pour l'Irlande, pour les animosités et les ruptures qu'elle engendre — île maudite ! Littérature, art, conversation, société — tout, sous l'ombre noire qu'elle projette, est voué à la mort ».⁴

En vue de préparer l'écriture du troisième chapitre de son roman — au cours duquel le jeune Hyacinth Robinson rend visite à sa mère française, qui purge une peine de prison à perpétuité pour le meurtre de son époux, le père de Hyacinth — James visita la prison de Millbank, située au bord de la Tamise, et voici les mots dont il usa à son propos : « un acte de violence pire encore que toutes les violences qu'elle était censée punir ». Hyacinth est accompagné par la modiste qui l'a élevé :

Si l'endroit, vu de l'extérieur, avait paru cruel à la pauvre petite modiste, on croira volontiers qu'elle ne s'imposait pas comme une maison de pitié, tandis qu'elle poursuivait son chemin sinueux au long des puits circulaires entourés de cellules [...] les murs semblaient contenir d'autres murs et les galeries étaient surmontées d'autres galeries ; la lumière du jour elle-même paraissait décolorée.⁵

La prison de Millbank avait largement contribué à recréer l'atmosphère de terreur régnant à Londres, que James met en scène dans son roman. En 1867, Jeremiah O'Donovan Rossa, qui appartenait à l'*Irish Republican Brotherhood (IRB)*, groupe également désigné par le terme de Fenians, était incarcéré pour purger une condamnation à perpétuité quand il fut transféré à Millbank. Son biographe, Shane Kenna, rapporte qu'il passait pour le prisonnier le plus insubordonné de tout l'établissement : des communiqués, rapportant les punitions infligées pour des manquements insignifiants aux règles, constituèrent une part importante de la propagande des Fenians dans les cinq années qui suivirent. Deux enquêtes furent diligentées sur les conditions de détention réservées à Rossa et à ses compagnons. À l'issue de la seconde enquête, il fut décidé de libérer ces prisonniers, sous réserve qu'ils ne retournent pas en Irlande. C'est ainsi que, en janvier 1871, O'Donovan Rossa arriva à New York, où il fut accueilli en héros.

Parmi les amis qu'il se fit en Amérique, figurait Patrick Ford, rédacteur en chef du *Irish World*, journal tiré à 125 000 exemplaires. En 1876, Ford et O'Donovan mirent en place ce qu'ils appelaient

un « fond de guerre de harcèlement », destiné à soutenir la préparation et la réalisation d'une campagne d'attentats à la bombe en Grande-Bretagne. « La langue, la couleur de peau, la façon de s'habiller et de se comporter, écrit Ford, plaident tous en faveur des Irlandais ». Ford et O'Donovan connaissaient l'existence de la dynamite, ce mélange détonnant inventé par Alfred Nobel en 1867. Comme l'écrit Sarah Cole dans son ouvrage *À l'heure violette* :

La dynamite avait toutes sortes de connotations très idéalisées. Elle offrait de nouvelles perspectives de puissance, non seulement en raison de ses potentialités destructives, mais aussi pour sa capacité à terrifier profondément l'opinion publique. On n'insistera jamais trop sur l'importance de la dynamite pour les penseurs politiquement les plus radicaux. C'était l'arme ultime de celui qui défie seul la multitude, de l'individu même faiblement entraîné [...], la force de frappe de la dynamite semblait inversement proportionnelle à sa taille, une bombe pouvant facilement tenir dans un petit sac, voire dans la poche.⁶

Utilisant la tribune offerte par le *Irish World*, Ford et O'Donovan Rossa recueillirent plus de vingt mille dollars en un an. Pourtant, dans les cercles nationalistes irlandais-américains, même ceux qui, approuvaient l'idée d'une campagne d'attaques à la bombe en Grande-Bretagne, furent consternés par le manque de retenue et de prudence caractérisant la rhétorique incendiaire de O'Donovan Rossa. John Devoy, l'un des dirigeants du Clan na Gael, la plus importante des organisations nationalistes irlandaises en Amérique, pensait que O'Donovan Rossa, dans les mots de Kenna, « mû par un désir de notoriété et son histrionisme, avait envoyé aux Britanniques quantité de signaux d'alarme, mettant ainsi en péril tout projet Fenian, présent ou à venir ».⁷

O'Donovan Rossa n'en avait cure. Il écrit dans le *Irish World* :

Mes mots ne s'adressent pas aux tièdes. Je m'adresse à ceux qui désirent se battre, à ceux qui veulent la guerre, sachant ce que cela signifie. Quand une nation asservie est capable de produire des hommes suffisamment courageux et audacieux pour risquer leur vie et affronter la mort, ne demandant pas d'autre titre de gloire que celui de démontrer que vit encore l'esprit national, alors cette nation n'est pas morte et ces hommes devraient être encouragés plutôt que réduits au silence.⁸

Tandis que s'intensifiait la polémique au sein de l'Amérique irlandaise, O'Donovan fut de plus en plus porté sur la boisson. « Il va maintenant si mal que je crains que le seul moyen de le sauver ne

soit de le faire arrêter »,⁹ déclara Devoy après avoir découvert que O'Donovan Rossa avait détourné des fonds. Même lorsqu'il n'avait pas bu, O'Donovan Rossa exerçait un véritable pouvoir de nuisance à l'encontre de Devoy et de ses proches, qui s'efforçaient, depuis les États-Unis, de conclure une alliance en Irlande, avec Parnell et le Parti parlementaire irlandais, le « Nouveau Départ » (*New Departure*). La menace de l'utilisation de la dynamite en Grande-Bretagne n'était pas vraiment susceptible de contribuer aux efforts de construction d'un mouvement unifiant la famille nationaliste irlandaise.

De plus en plus déterminé, fanfaron et imprudent, O'Donovan Rossa joignit les actes à sa rhétorique incendiaire. En janvier 1881, ses partisans firent exploser une bombe à Salford — la première utilisée en Grande-Bretagne au nom d'une cause politique. La bombe détruisit plusieurs magasins, blessa une femme et tua un petit garçon, âgé de sept ans. Les autorités britanniques, qui avaient commencé à mettre les activités de O'Donovan Rossa sous surveillance, constatèrent qu'il possédait le caractère impitoyable d'un dangereux conspirateur, sans en posséder l'intelligence. Michael Davitt, dirigeant du mouvement irlandais de la *Land League* (Ligue pour la réforme agraire), le surnomma *O'Donovan Assa*, l'âne O'Donovan, et le traita de « bouffon de la politique révolutionnaire en Irlande, sans autre bilan à son actif que celui des conséquences désastreuses subies par ces trop nombreuses brebis égarées, jouant les Sancho Panza aux côtés d'un Don Quichotte totalement demeuré ». ¹⁰ Peu à peu, sans grande difficulté, les Britanniques infiltrèrent son organisation. Néanmoins, les bombes continuèrent d'exploser sporadiquement en Grande-Bretagne au cours des années qui suivirent. Le point culminant fut atteint en janvier 1885, avec le *Dynamite Saturday*, relève James dans une autre lettre à Norton : « Le pays est angoissé et accablé, et Londres reflète cet accablement. Westminster Hall et la Tour ont été presque soufflés il y deux jours par les Dynamiteurs irlandais ». ¹¹

Dix-huit mois auparavant, un jeune Irlandais, tout juste revenu d'Amérique, Thomas J. Clarke, l'un des Sancho Panza de O'Donovan Rossa, avait été arrêté à Londres. Retenant la preuve de l'existence d'un atelier de fabrication de bombes très sophistiqué à Birmingham, la Couronne l'avait poursuivi, en même temps que d'autres partisans de O'Donovan Rossa, pour haute trahison (il semble qu'ils projetaient un attentat contre les Chambres du Parlement). Condamné à la prison à perpétuité, il allait devenir ce que Ruth Dudley Edwards appelle « l'araignée tapie au centre de la toile des conspirateurs », ¹² qui mènerait à la Rébellion de Dublin, un peu plus de trente ans après. Dudley Edwards le décrit comme un homme « compétent, animé par la vengeance, totalement dévoué à sa cause et implacable ». ¹³

La détention de Clarke — qui fut entamée à Millbank en 1883, un an avant la visite de James — n'alla pas sans une grande sévérité de

traitement, ponctuée, entre autres, par des séjours au cachot. Endurer une longue période de détention dans les geôles anglaises devait lui conférer une certaine aura, pour avoir survécu à tant de sacrifices consentis au nom de l'Irlande. Ceci allait l'inscrire dans une longue tradition de martyrs irlandais et le mettrait en position de leader, le moment venu. En prison, il parvint à entrer en relation avec des codétenus et des partisans. Bien que privés du droit de communiquer, les prisonniers trouvaient le moyen de contourner le règlement. Comme de nombreux révolutionnaires du XIX^e siècle, dont O'Donovan Rossa, Clarke écrivit un livre à partir de ses souvenirs de prison, dans lequel il décrit :

[...] ce côté sombre et terrible, empli de misère et de déréliction au point que, même aujourd'hui, je ne peux [y] penser sans trembler et, pour étrange que cela puisse paraître, le côté lumineux aussi, le côté des choses que je peux contempler, rétrospectivement, avec un certain degré de plaisir et de fierté.¹⁴

Le sentiment de camaraderie et une sorte d'arrogance, dans le rapport aux règles et aux autorités pénitentiaires, relevaient de ce plaisir et de cette fierté.

Comme pour O'Donovan Rossa durant son incarcération, une campagne fut lancée pour faire connaître les souffrances et mauvais traitements infligés dans les prisons britanniques aux prisonniers irlandais, parmi lesquels Clarke. En 1890, l'Amnesty Association comptait 200 000 membres. Petit à petit, la campagne monta en puissance et élargit sa base. L'un des compagnons de cellule de Clarke se présenta aux élections et fut élu député, avant d'être invalidé en tant que criminel. La pression exercée sur le gouvernement pour relâcher les prisonniers se poursuivit jusqu'en 1898, date à laquelle Clarke fut libéré.

Il avait 41 ans. Ses années de prison lui avaient permis de comprendre que les espions et les mouchards, tout comme le manque d'organisation, avaient lourdement nui à un mouvement dont il voulait faire avancer la cause avec détermination et dévouement. Il retourna en Irlande, prit la parole à quelques réunions données en son honneur et tomba amoureux de Kathleen Daly, la nièce, âgée de 20 ans, de l'un de ses compagnons. Il ne tarda pas à partir à New York, où il continua de comploter contre la domination britannique en Irlande, et où Kathleen le suivit pour l'épouser. Issue d'une famille nombreuse et chaleureuse, elle découvrit la vie « aux côtés d'un homme très silencieux. Ces terribles années l'avaient conduit à ne jamais trahir de signe d'émotion et l'avaient rendu méfiant vis-à-vis des inconnus ».¹⁵

Clarke eut beaucoup de peine à trouver du travail à New York. Il commença comme balayeur de rue : au moins, en prison, il n'avait

pas eu à quémander de travail, confia-t-il à son épouse. Il fut sauvé par John Devoy qui préparait le lancement d'un journal. Il fit de Clarke son collaborateur, puis le directeur général du journal. Clarke était discret et efficace. Il était bien placé pour jauger la nouvelle génération de révolutionnaires arrivés à New York. En 1907, il tira la conclusion que le moment de rentrer en Irlande était venu. La police prit note de l'arrivée de « l'ex-détenu et ex-dynamiteur »,¹⁶ tandis que Clarke, de son côté, observait la montée d'une énergie nouvelle dans le mouvement indépendantiste irlandais, auquel le *Sinn Féin*, parti politique fondé en 1905 pour défendre la cause de l'autonomie irlandaise, prenait pleinement sa part. « Ces jeunes gars [...] qui ont pris la tête du *Sinn Féin* m'ont beaucoup impressionné par leur sérieux et leur compétence, confia-t-il au dernier collaborateur de Devoy. Je suis ravi de les voir dépasser toutes mes attentes ».¹⁷

L'année où Clarke retourna en Irlande vit la publication d'un livre intitulé *Le Mouvement pour le Home Rule vu des coulisses*, écrit par Sir Robert Anderson, commissaire de police, ouvrage qui inspira Conrad pour son roman, *L'Agent secret*.¹⁸ Le passage concerné est le récit d'une conversation entre le ministre de l'intérieur (*Home Secretary*), Sir William Harcourt, et un responsable de la police. Pendant la période où Clarke était transféré de prison en prison, Harcourt avait rejeté l'idée que lui, ou d'autres détenus, puissent être considérés comme des prisonniers politiques. Il tenait à ce qu'ils soient traités comme de vulgaires détenus de droit commun. Harcourt était, dans l'ensemble, le tenant d'une ligne dure contre le terrorisme irlandais, par exemple, en faisant inscrire dans la législation, une « loi sur les substances explosives » (*Explosive Substances Act*) en 1883, qui stipulait l'emprisonnement à vie pour quiconque était impliqué dans la fabrication d'explosifs, ou était convaincu d'avoir eu l'intention de les utiliser (qu'il y ait eu explosion ou non). La conversation qui inspira Conrad portait sur la campagne d'attentats à la bombe menée par les Fenians dans les années 1880. Dans une note datant de 1920, Conrad écrit :

Je ne chercherai même pas à expliquer comment mon attention a pu être arrêtée par ce court passage, d'environ sept lignes, dans lesquelles l'auteur [...] reproduisait un bref dialogue, se déroulant dans un couloir de la Chambre des Communes, avec le ministre de l'intérieur, à la suite de je ne sais quel attentat anarchiste survenu inopinément [...]. Et puis apparut dans mon esprit ce qu'un étudiant en chimie comprendrait sans mal : l'analogie avec l'ajout, dans un tube à essai contenant une solution incolore, d'une infime petite goutte de ce qui est nécessaire au processus de cristallisation.¹⁹

En réfléchissant à la manière d'introduire son agent secret, Adolf

Verloc, Conrad eut l'idée que celui-ci pourrait tenir un magasin à Soho, vendant de manière ostensible du *soft porn*. Ainsi, il serait loisible à des étrangers, pour l'essentiel des hommes aux allures furtives, d'aller et venir à volonté, et de faire circuler l'information de manière aussi simple que secrète. De retour à Dublin, Clarke eut la même idée. L'Irlande étant ce qu'elle était, un magasin spécialisé dans la vente de *soft porn*, quoique propre à attirer des hommes à l'allure furtive, aurait provoqué des polémiques et aurait sans nul doute suscité davantage d'hostilité qu'un foyer d'activités révolutionnaires, ce en quoi Clarke, tout comme Adolf Verloc, souhaitait transformer son magasin. C'est ainsi qu'il décida d'ouvrir un négoce de tabac sur Amiens Street, à proximité de la gare ferroviaire. Des hommes ne manqueraient certes pas d'aller et venir, tous sous le prétexte d'acheter du tabac... Couverture impeccable.

★

Il serait tentant, mais erroné, de tirer une droite ligne entre le retour de Clarke à Dublin et la rébellion qu'il contribua à diriger neuf ans plus tard. Comme si ces événements pouvaient être liés organiquement, inévitables autant que prévisibles, comme si, en quelque sorte, le leadership et les circonstances s'étaient accordés. Comme si chacun des événements qui se produisit lors des neuf années qui suivirent n'était rien d'autre qu'une pièce supplémentaire du même puzzle.

Clarke était résolu à faire tout ce qu'il pouvait pour fomenter une rébellion en Irlande mais, bien qu'obstiné et tout entier dévoué à sa cause, ses aptitudes étaient limitées. Bien que soutenant le mouvement de renouveau de l'irlandais, lui-même ne parlait pas irlandais. Et même si la nation qui allait s'enticher de lui était principalement catholique, il n'était pas religieux. C'était un piètre orateur et il n'avait pas d'expérience militaire. Il était naturellement réservé et enclin au silence : ce n'était pas une personne chaleureuse. En raison de ses séjours prolongés en prison, puis à New York, il n'était pas entouré d'amis ou de camarades de confiance. Son jugement n'était pas indemne d'erreurs. S'il avait d'abord cru qu'une énergie nouvelle animait le nationalisme irlandais, l'avenir lui donnerait tort.

En 1907, politiquement et culturellement, Dublin aurait tout aussi bien pu être ce que James Joyce appela « un centre de la paralysie »,²⁰ qu'une ville se préparant à la révolution. Le mouvement Fenian, tout comme le Parti parlementaire irlandais, manquaient d'énergie. Les Fenians étaient pour la plupart âgés et le Parti parlementaire irlandais ne s'était jamais complètement remis de la chute de Charles Stewart Parnell.

Parnell, d'abord élu à la Chambre des Communes en 1875, réputé pour son charisme, son habileté et son sens de la stratégie, avait été

surnommé « le roi sans couronne de l'Irlande ». Sa chute fut précipitée en 1890, quand il fut cité par William O'Shea dans un procès pour divorce, et il mourut l'année qui suivit.

Le *Sinn Féin* ne semblait pas donner matière à rêver aux foules. Quand il ouvrit son bureau de tabac, Clarke aurait dû s'apercevoir que le goût du public pour le tabac dépassait de loin celui qu'il avait pour le type d'engagement politique devenu le sien depuis ses années de prison en Angleterre. Il aurait facilement pu finir en dinosaure de la politique, au lieu de devenir le leader d'un nouveau militantisme irlandais.

Sous les apparences de la stabilité et de la lassitude, Dublin était bel et bien traversée, malgré tout, par une certaine énergie, qui avait jailli de l'échec politique amené par les divisions nées au sein du Parti parlementaire irlandais autour de Parnell. Durant les années 1880, la figure de Parnell avait concentré toute l'énergie disponible, politique et culturelle, non seulement en Irlande mais également en Grande-Bretagne. Pour Henry James, il était « Parnell, créature satanique, qui s'est battu comme mille tigres et pourrait bien, aujourd'hui encore, emmener toute l'Irlande avec lui, sur laquelle il va se jeter en gigantesque fauteur de troubles ». ²¹ En 1889, James assista à ce qu'il appela « le palpitant, l'excitant procès Parnell » (lors duquel il s'avéra qu'étaient des faux, les lettres utilisées par le *Times* pour accuser Parnell de complicité dans les meurtres de Phoenix Park de 1882, où avaient été tués le nouveau secrétaire en chef pour l'Irlande et son sous-secrétaire). « Si l'on y avait assisté une fois et savouré le goût du sang, écrit-il à Grace Norton, on avait soif d'y retourner, on aurait tout quitté pour pouvoir rester là. Malheureusement, ou fort heureusement, il était difficile à l'extrême d'y entrer ». ²² Lorsque Parnell fut acquitté, il écrivit :

Parnell s'est comporté d'une atroce manière (je parle, bien entendu, de tout autre chose que de l'affaire O'Shea, qui, pour lamentable qu'elle soit, baigne dans des ragots nauséeux), mais il a fait montre d'une force, d'une audace et d'une « intelligence » extraordinaires. La dernière semaine s'est déroulée au rythme d'un véritable drame — vif, haletant et palpitant, dont les actes rebondissent d'un jour à l'autre — sur une gigantesque scène nationale. ²³

★

Une fois la ferveur retombée, il y eut un vide dans la vie publique irlandaise. Dans son essai de 1922, « L'Irlande après Parnell », Yeats observe qu'il avait prédit la montée d'un « mouvement intellectuel dès qu'interviendrait la première accalmie dans le champ politique ». ²⁴ Une fois Parnell écarté, Yeats pensait que « l'Irlande serait telle une

cire malléable pour les années à venir ».²⁵ La vie de l'imagination devait remplacer les querelles politiques. Il est utile dans ce contexte de s'intéresser à deux hommes qui grandirent et commencèrent à lire et à penser par eux-mêmes dans une Irlande pouvant disposer de l'énergie que Parnell absorbait, à une époque où l'Irlande était plus ouverte à des propositions ou changements inattendus. Patrick Pearse, ainsi que James Joyce, eurent des pères qui donnaient passionnément foi aux promesses de Parnell. Même s'ils se défirent d'une grande partie de cet héritage, Pearse, né en 1879, et Joyce, né en 1882, éprouvaient un profond respect pour Parnell.

Joyce assista à quelques-uns des cours de langue irlandaise que donnait Pearse au *University College* de Dublin au printemps 1899, quoiqu'il y ait rapidement renoncé, car il trouvait Pearse ennuyeux et désapprouvait son dénigrement de la langue anglaise. Au lieu de quoi, il décida d'étudier le norvégien pour lire Ibsen dans l'original. Comme l'université était petite et qu'ils appartenaient parfois aux mêmes organisations étudiantes, comme ils utilisaient tous deux aussi la salle de travail de la *National Library*, il est probable qu'ils se soient beaucoup vus au cours des années situées au tournant du siècle. La confrontation qui les opposait sur les conceptions de la langue et de l'identité culturelle allait faire son chemin dans la rencontre entre Gabriel Conroy et Miss Ivors dans la nouvelle de Joyce, « Les Morts ». Quand Gabriel dit à Miss Ivors qu'il se rend en France et en Belgique, « en partie pour garder le contact avec les langues », elle rétorque : « Et n'avez-vous pas aussi à garder le contact avec votre propre langue — l'irlandais ? ». Ce à quoi Gabriel réplique : « Eh bien, si vous y allez par là, sachez-le, l'irlandais n'est pas ma langue ».²⁶ Dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, un personnage dont l'idéologie est proche de celle de Pearse dénonce tout de go Stephen Dedalus, après sa conférence sur « Le Drame et la Vie », donnée à la Société Historique et Littéraire de la faculté : « Mr Dedalus, lui, était un renégat du mouvement nationaliste : il professait le cosmopolitisme. Mais celui qui adopte tous les pays n'appartient à aucun — avant qu'il y ait un art, encore faut-il qu'il y ait une nation ».²⁷

Pearse et Joyce écrivirent tous deux pour le théâtre et publièrent également de la poésie et de la fiction. Joyce avec davantage de succès, pour le moins, mais tous deux, à un moment où « la cire malléable » durcissait tout autour d'eux, ressentirent le besoin de s'en prendre au Renouveau littéraire irlandais (*Irish Literary Revival*), emmené par Yeats et Lady Gregory.²⁸ Pearse écrivit en 1899 :

Le Théâtre « Littéraire » irlandais est, selon moi, plus dangereux que *Trinity College*, de par son antinationalisme plus pernicieux. Une fois admise l'idée selon laquelle la littérature irlandaise est anglaise,²⁹ il apparaît alors que le mouvement de renouveau linguistique est

une erreur. Le précieux Théâtre Littéraire « Irlandais » de Mr Yeats pourrait, s'il gagne en ampleur, créer plus de difficultés pour la Ligue Gaélique que l'attelage Atkinson-Mahaffy.³⁰ Il faut le tuer dans l'œuf. À Mr Yeats, nous n'avons rien à reprocher à titre personnel. C'est simplement un poète de troisième ou quatrième ordre, inoffensif en tant que tel. Mais à l'heure où il tente de diriger un Théâtre Littéraire « Irlandais », il doit être écrasé.³¹

Quelques années plus tard, Pearse révisa sa position sur Yeats, pour collaborer étroitement avec lui en de nombreuses occasions. Mais Joyce ne changea jamais d'avis sur Lady Gregory. Quatre ans après la sortie de Pearse contre Yeats, Joyce rédigea pour le *Daily Express* la critique d'un ouvrage de Lady Gregory, intitulé *Poètes et Rêveurs : Études et traductions de l'irlandais*.³² Le conteur, dont Lady Gregory a recueilli les histoires avait, écrit Joyce, laissé agir « la débilité de son esprit somnolent [qui] l'entraîne à sauter d'un conte à l'autre, sans qu'aucun ne possède une unité propre à satisfaire l'imagination ». ³³ Lady Gregory, écrit-il, « explore un domaine presque fabuleux à force de tristesse et de sénilité ». ³⁴

Les mots attribués au guerrier irlandais légendaire, Cuchulainn — « Je me moquerais bien de ne vivre qu'un jour et une nuit, pourvu que ma gloire et mes hauts faits me survivent » — étaient inscrits au-dessus de l'entrée de Saint-Enda, l'école fondée par Pearse. Cette idée de mener une vie héroïque plutôt qu'une vie de famille ou une vie ordinaire, il y est fait allusion par Gabriel à la fin des « Morts ». La phrase, « Un par un, ils devenaient tous des ombres », est suivie par : « Mieux valait passer hardiment en cet autre monde, dans la pleine gloire de quelque passion, que de s'effacer et se dessécher lamentablement au fil des années ». ³⁵ C'était cette idée — simple pensée fugitive chez Gabriel — qui devait animer Pearse et ses partisans dans les années qui menèrent à la Rébellion de 1916.

Les idées politiques de Pearse n'étaient ni simples, ni monolithiques. Bien plutôt, ses convictions évoluèrent, ce qui les rendit d'autant plus fortes et influentes. Si Clarke et O'Donovan Rossa, les deux ex-prisonniers, hantent la partie du poème « Pâques 1916 » de Yeats, qui recourt à l'image d'une pierre dans un torrent (« Les cœurs qui n'ont qu'un seul dessein, / Hiver comme été, voici qu'un sortilège / Semble les avoir changés en une pierre / Qui trouble le courant de la vie »), ³⁶ et s'ils sont ces hommes chez qui « Un sacrifice trop long / Peut changer le cœur en pierre », alors, Pearse est lui plus proche de cette image du poème d'un être saisi « Dans le mouvant désordre des nuages ». Il est cette figure à la personnalité protéiforme, dont la trajectoire change en permanence. L'écart séparant le Pearse qui enseigna l'irlandais au *University College* de Dublin en 1899, de

l'homme qui lut la Proclamation devant la Poste Centrale, le lundi de Pâques 1916, est aussi grand que celui qui sépare le Joyce des *Dublinois* du Joyce d'*Ulysse*.

Pearse et Joyce exercèrent tous deux comme professeur de langue, Pearse pour l'irlandais et Joyce pour l'anglais. Les conceptions de la langue les transformèrent et les placèrent aux pôles opposés du débat ouvert autour des liens unissant langue et identité, langue et forme. Pearse affirmait qu'un enfant irlandais, « pourvu qu'il soit de parents irlandais », était « *destiné* à parler irlandais ». Il affirma, à maintes reprises, que les cordes vocales d'un enfant irlandais, « du fait de l'hérédité à travers les générations », étaient toutes faites pour parler irlandais. La dernière fois qu'il tint ce discours fut en 1906, alors que Joyce était déjà installé à Trieste, où tant de langues et de dialectes étaient parlés, et où Joyce allait terminer le *Portrait de l'artiste*, avec cette image de lui-même allant « pour la millionième fois, rencontrer la réalité de l'expérience et façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race ».³⁷

Pearse, lui aussi, allait s'atteler à forger la conscience de sa race : il y consacrerait tout son temps et son énergie. Il allait se montrer aussi obsédé par ses buts culturels que Joyce par sa vocation d'écrivain. Mais il y avait une différence, exprimée dans cette partie de la phrase de Joyce — l'idée d'aller à la rencontre de « la réalité de l'expérience » — qui échappait totalement à Pearse et ce, jusqu'à sa mort devant un peloton d'exécution le 3 mai 1916. Le désintérêt de Pearse pour « la réalité de l'expérience » le détournerait de l'écriture de poèmes et de l'enseignement, de son idéalisme culturel solitaire, et l'amènerait à conduire une insurrection sanglante.

Il était le deuxième de quatre enfants. Son père était un maçon et sculpteur religieux anglais, qui arriva, âgé d'une vingtaine d'années, à Dublin, où son entreprise devint florissante. Il mourut subitement en 1900, alors que Pearse était âgé de 21 ans. Il tenta, avec son frère Willie, de reprendre l'affaire. Willie avait une tendance prononcée à suivre l'exemple de son frère en toutes choses (toute leur vie durant, ils communiquèrent par le truchement d'une sorte de langage enfantin). Pearse obtint un diplôme en langues du *University College* de Dublin, après quoi il entreprit des études pour devenir avocat. Bien que terminant ses études avec succès, il n'exerça jamais. Même durant ses études, il consacra toute son énergie au mouvement de revivification de la langue irlandaise. Encore adolescent, il adhéra à la Ligue gaélique, organisation fondée en 1893 par Eoin MacNeill et Douglas Hyde pour promouvoir l'utilisation de l'irlandais comme langue parlée, autant que littéraire. Cette association s'inscrivait dans l'émergence d'un nationalisme culturel en Irlande dans l'ère ouverte par la chute de Parnell. En 1904, l'année où Joyce quitta l'Irlande, la Ligue gaélique comptait plus de 600 sections, totalisant 50 000 membres. L'année

suiivante, elle comptait 900 sections pour 100 000 membres.

À l'âge de vingt ans, Pearse fut coopté pour entrer dans le conseil exécutif de la Ligue gaélique et il commença, dès lors, à prononcer des discours pendant les assemblées. La Ligue était traversée par les rancœurs et divisée en factions. Pearse parvint à y trouver sa place car il ne comptait pas d'amis proches parmi ses membres. C'était un solitaire qui ne représentait que lui-même, mais c'était aussi un travailleur infatigable. En 1903, il fut élu au poste d'éditeur de l'hebdomadaire de la Ligue et se retrouva au cœur de nombreuses controverses suscitées autour de la langue irlandaise, non seulement avec les évêques catholiques en raison de leur politique linguistique, mais aussi avec le gouvernement britannique. En 1904, le tirage du journal était de 174 000 exemplaires. Ce chiffre tomba à 131 000 en 1908, mais le journal trouvait toujours beaucoup d'écho.

Certains membres de la Ligue, ceux qui adhéraient aussi à l'*Irish Republican Brotherhood* ou au *Sinn Féin*, le voyaient comme une sorte de cheval de Troie. Pour eux, le nationalisme culturel et le mouvement linguistique constituaient un moyen en apparence inoffensif de faire avancer leur cause politique. Dans ses années de jeunesse, Pearse, quoi qu'il en soit, ne s'enthousiasmait que pour la seule cause de la langue et n'appartenait à aucune organisation politique. « Le jour où la place de la langue irlandaise en tant qu'héritage le plus important de ce pays sera reconnue, écrit-il,

toutes les autres questions se régleront insensiblement d'elles-mêmes. En s'épanouissant, et en raison même de cet épanouissement, elle portera avec elle tous les autres mouvements associés. La musique irlandaise, la danse irlandaise, les coutumes et sports irlandais, l'industrie irlandaise, la politique irlandaise — toutes ces causes respectables. Ceci dit, nulle d'entre elles ne peut prétendre être fondamentale. Le jour où l'Irlande aura établi sa langue, le caractère distinctif de sa culture sera assuré [...]. Toutes les phases de la vie d'une nation s'ajusteront selon les lignes nationales qui conviennent le mieux à l'esprit de la nation, dès lors que l'esprit de la nation sera protégé par cette muraille impénétrable.³⁸

Pearse ne faisait pas mystère de divergences de vues avec des nationalistes plus virulents. Lorsque la recommandation de loi sur l'Irlande fut proposée par le gouvernement libéral en 1907, seule une autonomie partielle était accordée ; ceci était tout à fait inacceptable, non seulement pour le *Sinn Féin*, mais aussi pour les membres modérés du Parti parlementaire irlandais. Pearse, malgré tout, la défendit car elle offrait un contrôle local en matière d'éducation, ce qui signifiait que l'irlandais pouvait être enseigné dans davantage d'écoles et qu'un rôle plus important pouvait lui être conféré à l'intérieur du système

éducatif. Pearse écrivit :

Le gouvernement anglais est incapable de satisfaire nos demandes à notre place, car il se montre tout autant incapable de les comprendre, que de nous comprendre. Prenons d'abord le contrôle du système éducatif et, ensuite, nous pourrions commencer à régler nous-mêmes nos problèmes. Nous réaliserons alors que tout cela se résoudra d'une manière incroyablement simple.³⁹

Pour des personnages tels que Thomas Clarke, qui exigeait comme préalable que les Britanniques aient quitté l'Irlande, le soutien de Pearse à de petits gestes de réforme potentielle était la preuve qu'on ne pouvait pas lui faire confiance. De nombreux lecteurs du journal de la Ligue gaélique furent horrifiés par son soutien au projet de loi, élément d'un l'édifice législatif de toute façon condamné, de sorte qu'ils exigèrent sa démission.

★

Pearse professait de nombreux avis, dont certains paraissaient bizarres et déconnectés, d'autres progressistes et éclairés. Selon lui, les émigrants étaient des traîtres à leur pays, plutôt que simplement des personnes ne trouvant pas de travail chez eux :

Disons-le très simplement aux émigrants. Ils sont des traîtres à l'État irlandais et, si seulement ils pouvaient en prendre conscience!, des imbéciles aussi. [Les émigrants] ne devraient pas être considérés comme une perte, car ce sont des déserteurs qui ont abandonné leur poste, des lâches qui ont refusé de travailler en Irlande, alors qu'il est possible d'y trouver du travail.⁴⁰

Plus tard, il prit parti contre l'introduction d'un système de retraite, car il pensait que les retraités, en Irlande, étaient vendus à l'ennemi. Néanmoins, quand des discussions furent engagées sur la gouvernance de la toute nouvelle National University of Ireland, Pearse souhaita que des femmes deviennent membres du conseil d'administration. « Est-ce qu'une femme, écrit-il,

est-ce que même deux femmes, voire six, représenteraient de manière satisfaisante les intérêts de celles qui, après tout, constituent plus de la moitié de la population irlandaise, une moitié, ne l'oublions pas, qui est amenée à être largement représentée parmi les étudiants de l'université? Nous pensons que certains hommes bas de plafond feraient bien de céder leur place à des femmes qui savent penser et ont fait de solides études. Nous aimerions aussi voir clairement affirmé que les femmes pourront postuler à une chaire professorale.⁴¹

Seulement, son soutien aux femmes était tout théorique. En pratique, il était timide et mal à l'aise en leur compagnie. Il aimait les garçons et, comme tant d'autres avant ou après lui, il lui parut indiqué de monter une école là où il pourrait faire cours à des garçons et passer du temps en leur compagnie. Il y a quelque chose d'à la fois tout particulièrement innocent et étrangement révélateur dans certains de ses écrits. Dans le récit, autobiographique, d'un voyage effectué en 1902 dans l'ouest de l'Irlande, il raconte sa rencontre avec un petit garçon du nom de Pádraig, dans la famille duquel il séjournait :

« - Si vous ne possédez que deux autres lits, dis-je, il n'y aura pas de place pour les cinq d'entre vous. Vous devez mettre le petit Pádraig dans mon lit.

- Dieu nous garde, répondit Caitlin, très surprise. Monte vite te coucher, Pádraig. »

Pádraig montait déjà au grenier mais, avant même qu'il n'ait atteint l'échelle, je dis à Cait que je n'irais pas au lit, sauf à ce qu'elle laisse Pádraig dormir avec moi.

Bien qu'elle fût une femme très obstinée, il lui fallut bien me céder.

« - Qu'il en soit selon votre volonté, dit-elle. Le grenier serait bien suffisant pour Pádraig, mais si vous êtes déterminé à partager votre lit avec lui, je ne me dresserai pas contre vous. »

Je pense que Pádraig fut satisfait d'avoir la permission de dormir avec moi. Nous retournâmes à la chambre sans tarder, nous déshabillâmes rapidement et, hop, au lit. Nous restâmes éveillés une heure environ, à discuter.⁴²

Dans un poème de 1909, intitulé, écrit en irlandais et en anglais, Pearse écrit :

*Full well I know
That you have been in mischief:
Confess your fault truly.
I forgive you, child
Of the soft red mouth:
I will not condemn anyone
For a sin not understood.
Raise your comely head
Till I kiss your mouth:
If either of us is the better of that
I am the better of it.
There is a fragrance in your kiss
That I have not found yet
In the kisses of women*

*Or in the honey of their bodies.*⁴³
 (Petit aux mille tours
 Je sais très bien
 Que tu as été vilain ;
 Confesse ta faute sincèrement
 Je te pardonne, enfant
 À la douce bouche carmin :
 Je ne condamnerai personne
 Pour un péché incompris.
 Lève ton minois joli
 Que je baise ta bouche :
 Si l'un de nous est meilleur à ce jeu
 C'est assurément moi.
 Il est un parfum dans ton baiser
 Que je n'ai pas encore trouvé
 Dans le baiser des femmes
 Ou dans le miel de leur corps)

Un ancien élève de Saint-Enda, l'école fondée par Pearse, déclara : « Pearse embrassait les jeunes garçons. Il essaya de m'embrasser mais je ne me laissai pas faire ». « Pearse était l'objet de suspicions car il était de notoriété publique qu'il embrassait les garçons de son école », écrit un autre élève qui ajoute que « Pearse était dans un jeu de séduction avec ses élèves garçons ».

Étant donné qu'il aimait les garçons, en plus d'écrire à leur sujet et de les embrasser, il se préoccupait véritablement de leur éducation et de leur bien-être. « Pour moi, un garçon est l'être le plus intéressant qui soit parmi les créatures vivantes, écrit-il, et, cela fait des années que je convoite le privilège de me retrouver en position de modeler, ou d'aider en ce sens, la vie de jeunes gens en vue de nobles fins ».⁴⁴ En février 1908, il envoya un courrier demandant un soutien financier à un « projet de Lycée pour garçons à Dublin, fonctionnant selon des lignes purement irlandais-irlandaises ». Le bâtiment qu'il souhaitait utiliser à cet effet se trouvait à Ranelagh, Dublin. L'école ouvrit en septembre 1908 et, dès la fin de l'année, il accueillait 70 garçons, dont 20 pensionnaires, et 24 filles. Avec l'augmentation des effectifs, il embaucha davantage d'enseignants, parmi lesquels le poète nationaliste Thomas MacDonagh.

Pearse avait beaucoup réfléchi aux la question de l'éducation. Comme Joost Augusteijn l'écrit dans *Patrick Pearse: The Making of a Revolutionary* (Patrick Pearse : La fabrique d'un révolutionnaire) :

L'enseignement dispensé à St Enda était inspiré par les conceptions et les méthodes éducatives les plus modernes [...]. Les idées mises à l'œuvre par Patrick avaient aussi été à l'origine de la fondation

d'écoles du même type à l'étranger. L'enseignement centré sur l'enfant, les méthodes d'enseignement modernes, l'accent placé sur le développement de tout la personne, avec la formation du caractère, le patriotisme et l'éducation physique, servaient de dénominateurs communs.⁴⁵

D'après de nombreux témoignages, il fut un enseignant stimulant. Il désapprouvait les châtiments corporels, qui, ailleurs, étaient largement la règle. Un élève, précédemment scolarisé dans des écoles jésuites, témoigne :

À St Enda, il n'y avait pas de *préfets*, c'est-à-dire d'élèves chargés de faire régner la discipline. On n'était pas surveillés, ni constamment placés sous observation. Tout reposait sur le sens de l'honneur et, à la première transgression, Pearse nous convoquait dans son bureau : nous donnions notre parole de ne pas recommencer et, en règle générale, notre promesse était tenue.⁴⁶

Monter des pièces de théâtre constituait un élément important du programme scolaire, ainsi qu'un bon moyen de faire connaître la mission de l'école. En mars 1909, deux pièces furent interprétées par les étudiants, dont l'une, en irlandais, de Douglas Hyde, co-fondateur de la Ligue gaélique, en la présence de Yeats. Plus tard, alors que Pearse avait un besoin désespéré d'argent pour l'école, Yeats accepta de produire une pièce de Pearse, ainsi qu'une autre de Rabindranath Tagore, *La Poste*, et de céder les deux tiers des bénéfices réalisés à St Enda. « Seul un grand artiste peut se permettre une si grande générosité », confia Pearse à sa mère.

Tout particulièrement durant les premières années, il régnait à St Enda une atmosphère de pur idéalisme, qui participait du climat général, idéaliste et enthousiaste, créé à Dublin par la nouvelle génération, décrite par Roy Foster dans « Vivants visages », publié en 2015.⁴⁷ Parmi d'autres, Mary Colum raconte ses années d'enseignement dans l'école de Pearse :

L'équipe enseignante était jeune et tous, nous semblions suivre le même chemin [...]. Rétrospectivement, il semble incroyable que tant de jeunes gens aient eu à cœur de mettre leur vie au service de certaines causes et d'idéaux, plutôt qu'à vivre les choses de leur âge. Qu'ils aient pris sur eux de remplir la tâche ardue de faire fonctionner une école, d'élever et d'éduquer des garçons et des filles — tâche lourde de routine et de corvées ingrates — semble tout bonnement incroyable. Mais, après tout, il semblait tout aussi incroyable que des parents soient décidés à confier leurs enfants à un groupe de jeunes gens, qui ne pouvaient se réclamer que de leurs seuls idéaux, de

leurs études, de leur sens artistique et, par ailleurs, de leur manque d'expérience.⁴⁸

Bien que l'enseignement religieux ait été présent à l'école, Cuchulainn en était la divinité tutélaire. « Ici, les enfants sont éduqués selon les commandements de Cuchulainn, bien plus que selon les dix commandements de Dieu », observaient les visiteurs. Chaque jour, après les dévotions religieuses, Pearse racontait une histoire tirée du cycle de Cuchulainn devant tous les élèves réunis. Les garçons avaient tourné en dérision l'omniprésence de ce héros implacable, devenu « un professeur important, bien qu'invisible ». Tout comme son travail effectué pour la Ligue gaélique, Pearse se consacrait corps et âme à l'école. Il ne se faisait pas verser de salaire et, n'ayant aucun sens pratique, il devait constamment plaider pour que d'autres investissent de l'argent dans l'école et assurent ainsi son fonctionnement, ou persuader ses créanciers que la cause pour laquelle il leur devait de l'argent était noble et digne.

De toutes les décisions prises par Pearse, la décision la plus importante fut peut-être celle de déménager l'école de garçons de Oakley Road, proche du centre de Dublin, à Rathfarnham, dans la périphérie éloignée. Mais, d'un certain point de vue, c'est peut-être une manière d'observer comment et pourquoi cet homme qui « avait tenu une école, / Et monté notre cheval ailé », ainsi que l'écrit Yeats dans « Pâques 1916 », avait pu se transformer, au point de devenir un militant aussi déterminé à se battre que n'importe quel autre membre de l'*Irish Republican Brotherhood*. D'autres pourraient expliquer que les temps avaient changé, que l'engagement armé était dans le climat des années précédant la Première Guerre mondiale et que Pearse, lui-même solitaire et changeant, était tout particulièrement sensible à ce qui était dans l'air du temps. Le type de nationalisme culturel de Pearse a pu aussi avoir son importance, sa conviction, par exemple, que la langue irlandaise était intrinsèquement supérieure à l'anglais, allait inévitablement le conduire à des vues plus fortes de ce qui devait être fait pour débarrasser l'Irlande du joug anglais.

À Oakley Road, situé entre Ranelagh et Rathmines, St Enda était partie prenante de la vie de Dublin. L'exemple de la figure héroïque de Cuchulainn pouvait peser dans l'enceinte de l'école, mais n'aurait suscité qu'indifférence au-delà. L'Hermitage de Rathfarnham, où l'école fut transférée en 1910, était situé au milieu de vingt hectares de bois et de parc, avec un lac et une rivière à proximité. Pour Pearse, l'endroit possédait une autre puissance tutélaire : non plus Cuchulainn mais le spectre de Robert Emmet, qui avait mené une rébellion tragique en 1803 à Dublin et y fut exécuté publiquement par la suite. Le souvenir de la mort d'Emmet fut porté dans des chansons de Thomas Moore, par un poème de Shelley et une élégie de Berlioz.

Le discours d'Emmet, tenu sur le banc des accusés, se terminait sur les mots, « Quand mon pays aura sa place parmi les nations qui peuplent la terre, alors, et pas avant, on pourra écrire mon épitaphe », était considéré comme un chef-d'œuvre du genre. Le père de Henry James, qui était proche de la famille Emmet à New York, le connaissait par cœur. La légende voulait qu'Emmet, accompagné de son amie Sarah Curran, aimait à se promener sur les terrains de l'Hermitage.

Desmond Ryan, qui fit ses études à St Enda, écrit dans ses mémoires, « Dans le souvenir de Sion » :

Si un lieu peut préserver le passé et hanter un esprit sensible de ce qu'il porte, de bon ou de mauvais, il est indéniable que l'Hermitage hantait l'esprit et la personnalité de Pearse. Le souvenir de Robert Emmet hantait Pearse et cette hantise est flagrante dans tous les derniers discours de Pearse : il semble voir Emmet avancer avec sa canne le long des routes de Rathfarnham [...] ou debout sur l'échafaud devant la foule silencieuse de Dublin.⁴⁹

Alors que, dans l'ancienne école, Pearse parlait de héros antiques, dans ses nouveaux locaux, relève Ryan, « il parlait plus fréquemment à ses garçons des efforts passés pour obtenir l'indépendance irlandaise ». ⁵⁰ Pearse lui-même avait conscience de ce changement. En 1910, il écrivait dans le journal de l'école :

Je ne sais pas avec certitude si cela est symptomatique de changements intervenus en moi, ou s'il s'agit seulement d'une phase passagère, ou si c'est le fruit tout naturel des idées qui s'accrochent à ces vieilles pierres et aux arbres, mais, alors qu'à Cullenswood House [à Oakley Road], je parlais très fréquemment à nos garçons de Cuchulainn [...], ici, je leur parle le plus souvent de Robert Emmet et de ceux qui ont appartenu à la dernière vague d'héroïsme. Cuchulainn était notre plus grande force d'inspiration à Cullenswood mais ici, c'est Robert Emmet qui joue ce rôle. En vérité, c'est l'esprit de Robert Emmet qui m'a conduit vers ces collines.⁵¹

★

En 1910, Thomas Clarke, alors âgé de 52 ans, avait deux jeunes fils et il venait d'ouvrir un second débit de tabac sur Parnell Street, au bout de O'Connell Street. Il était devenu clair à ses yeux que l'*Irish Republican Brotherhood* était devenue une organisation moribonde. John Redmond, leader du Parti parlementaire irlandais, dominait à présent les débats politiques en Irlande à tel point, que son biographe, Michael Foy, a pu écrire, « au château de Dublin, tout le monde était convaincu qu'aucune société secrète n'était active en Irlande

et on souhaitait que la police concentre plutôt ses efforts sur des organisations publiques, telle que la Ligue gaélique, l'Association athlétique gaélique et le *Sinn Féin* ». ⁵² Autrement dit, les autorités étaient convaincues que l'*Irish Republican Brotherhood*, les Fenians, ne valaient pas la peine d'être surveillés. Clarke commença à fréquenter quelques membres plus jeunes de la *Brotherhood*, en particulier Sean MacDermott, de 26 ans son cadet, dont le caractère sociable cachait une aptitude à être très secret et déterminé. Lentement, non sans certaines difficultés, Clarke et MacDermott commencèrent à prendre des postes clés au sein de l'*IRB*, Clarke devenant, presque par accident, secrétaire du Conseil suprême et MacDermott organisateur au plan national.

Au début de l'année suivante, lorsque MacDermott suggéra le nom de Pearse pour rendre hommage à Emmet, Clarke fut mis dans l'embarras. « Pearse, dit-il, est un excellent membre de la Ligue gaélique mais personne n'a jamais vu en lui un séparatiste ». Clarke ne voyait aucune raison de faire confiance à Pearse. Cependant, d'après l'épouse de Clarke, MacDermott mit en avant les qualités d'orateur de Pearse. « Ce fut son premier véritable discours nationaliste, écrit Ruth Dudley Edwards dans sa biographie de Pearse, et bien qu'inspiré par sa dévotion pour Emmet plutôt que pour un quelconque programme révolutionnaire, il fournit la preuve pour les hommes de l'*IRB* que son talent pouvait leur être utile ». Clarke fut impressionné : « Jamais je n'aurais cru que Pearse avait cette étoffe ». ⁵³

Alors que Clarke était alerte, taciturne, déterminé et sans affectation, Pearse devenait quant à lui de plus en plus fasciné par sa propre image et, pour le moins, par son destin. Desmond Ryan rapporte que, lors d'une réunion, Pearse fut attaqué tandis qu'il réclamait une attitude plus charitable envers le Parti parlementaire irlandais. À quoi Pearse répliqua : « Oui, donnez-moi cent hommes et je libérerai l'Irlande ». ⁵⁴ Sur le chemin du retour à St-Enda, il confia : « Laissez-les dire ! Je suis le révolutionnaire le plus dangereux d'entre tous ! » ⁵⁵ En 1912, dans les colonnes d'un journal qu'il dirigeait, Pearse écrivait des lettres ouvertes à quelques personnages publics, dont l'une adressée à lui-même, manifeste un intense sentiment d'autosatisfaction :

Je ne sais pas si je vous aime ou non, Pearse. Je ne sais pas s'il se trouve quiconque pour vous aimer. J'en connais beaucoup qui vous détestent [...]. Pearse, vous êtes trop replié sur vous-même. Vous ne vous faites pas d'amis parmi les Gaëls [les Irlandais]. Vous évitez leur compagnie [...]. Serait-ce votre sang anglais qui en serait la cause ? Je me le demande. Vous avez, certes, le don de l'éloquence. Vous pouvez à loisir amener l'auditoire aux rires ou aux pleurs [...]. Vous avez bien agi en fondant St Enda. [...] Suivez mon conseil, consacrez-vous à [cela] et abandonnez la politique. ⁵⁶

Mais il n'abandonna pas la politique. Peu à peu, au cours des quatre années suivantes, la rhétorique de Pearse se fit plus messianique et dangereuse. Il n'était encore affilié à aucun parti et, à une date aussi tardive que 1912, cela ne le gêna pas de parler du *Home Rule* au même rassemblement que John Redmond. Mais son ton se faisait menaçant et son discours se terminait avec ces mots :

Si l'on nous trompe encore, il existe un groupe d'Irlandais, et je suis de leur nombre, qui conseillera au peuple irlandais de ne jamais plus s'entretenir avec les Gaulois [les étrangers], et de leur répondre par la violence et le tranchant de l'épée. Faisons comprendre aux Anglais que si nous sommes à nouveau trahis, la guerre ensanglantera toute l'Irlande.⁵⁷

Dans sa tournée américaine du printemps 1914, visant à collecter des fonds pour St Enda, Pearse fut traité par les nationalistes radicaux comme une figure importante du mouvement irlandais pour la liberté. Dans l'une des allocutions qu'il fit à cette occasion, Pearse évoqua « l'esprit du patriotisme irlandais » et la manière dont celui-ci parlait aux patriotes irlandais. « Des efforts héroïques, écrit-il, emportèrent le héros ». Mais au moment d'invoquer Emmet, il établit un distinguo entre celui-ci et d'autres patriotes, une distinction qu'il aurait également pu établir entre lui-même et un personnage tel que Clarke : « Avec Emmet, c'est un rêveur qui fut appelé, et il se réveilla homme d'action. C'est un homme d'étude et un reclus qui fut appelé, et celui-ci se dressa en meneur d'hommes. C'est un homme épris de paix qui fut appelé, et il se transforma en révolutionnaire ».⁵⁸

Tandis que Pearse se politisait, Clarke construisait un socle puissant au sein de l'*IRB*, au point d'acquérir un certain contrôle de l'organisation. Mais l'*IRB* demeurait un groupe marginal. Dès lors que la possibilité d'obtenir le *Home Rule* de manière légale se dessina, Clarke s'inquiéta du risque d'être marginalisé plus encore. Cependant, en 1913, quand l'*Ulster Volunteer Force* (Force des Volontaires de l'Ulster) fut fondée pour s'opposer au *Home Rule*, cela suscita des réactions à Dublin. Sous l'égide d'Eoin MacNeill, co-fondateur de la Ligue gaélique, fut lancé le mouvement des *Irish Volunteers* pour contrer l'*UVF*. Leur but déclaré était de « préserver et maintenir les droits et les libertés qu'a en commun le peuple d'Irlande tout entier ». Pour l'essentiel, il s'agissait d'une force nationaliste. Clarke et ses camarades employèrent toute leur énergie à contrôler les Volontaires. Seize des trente membres du Conseil Provisoire étaient membres de l'*IRB* et trois autres, dont Pearse, seraient bientôt acquis (Pearse se rallia à l'*IRB* en décembre 1913). Pour le reste, ils étaient membres du *Sinn Féin* ou des partisans de Redmond et du Parti parlementaire irlandais. Au printemps 1914, les *Irish Volunteers* étaient forts de 18 000

membres, mais les adhésions montèrent à 100 000 quand l'UVF fit passer clandestinement près de 30 000 fusils et de grandes quantités de munitions à Larne, dans le Comté d'Antrim. Clarke écrivit en Amérique à Devoy :

Le pays s'est enflammé autour de cette question des volontaires — jamais dans ma vie, je n'ai jamais rien connu, dans aucun mouvement, qui puisse être comparé à cette ferveur spontanée que l'on observe partout, pour adhérer au mouvement, commencer l'entraînement et se saisir d'un fusil. De jeunes types, que l'on aurait pu considérer comme des bons à rien, sont maintenant transformés en soldats débordant d'énergie, tout entiers à leur tâche et fiers de ce que, enfin, ils puissent faire quelque chose qui comptera pour leur pays. Il est bon de vivre aujourd'hui en Irlande.⁵⁹

La police commençait maintenant à s'intéresser de près à tous ceux qui fréquentaient le débit de tabac de Clarke. Lorsque les orangistes firent entrer des armes clandestinement en 1913, Pearse écrivit un article qui énonçait clairement en quoi sa position avait évolué :

Car c'est une très bonne chose de voir des armes passer entre des mains irlandaises. [...] J'aimerais voir s'armer chaque groupe et chaque corps de citoyens irlandais. Il nous faut nous habituer à l'idée des armes, à la vue des armes, à l'usage des armes. Il se peut qu'au départ nous commettions des erreurs et tirions sur les mauvaises personnes. Mais le sang versé est purificateur et sacré, de sorte que toute nation qui considère que c'est la pire horreur a perdu sa virilité. Il y a des choses bien pires que le sang versé : l'asservissement en fait partie.⁶⁰

Redmond voulait lui aussi exercer un contrôle sur les *Irish Volunteers*. Il proposa de resserrer l'exécutif, pensant que ses partisans le domineraient. Pour éviter une scission, MacNeill proposa un compromis qui donnerait à Redmond le contrôle effectif des Volontaires. Ce à quoi Clarke s'opposa de la façon la plus véhémement, de même que la plupart de ses partisans, Pearse y compris, bien que certains des membres de l'IRB, dont l'un des plus fidèles alliés de Clarke, l'aient soutenu. Après la défaite de Clarke, un ami rapporta ne jamais l'avoir vu aussi affecté.

De bout en bout, il eut le sentiment d'un calcul froid et considéra que cette trahison amènerait certainement la destruction du seul mouvement qui, en un siècle, avait semblé apporter une chance de voir s'accomplir tous ses espoirs. Durant sa vie, il avait connu de nombreuses, de très nombreuses, déceptions. Cependant, celle-ci était la plus grave et, qu'elle vienne d'un ami très cher, ne faisait qu'accroître son amertume.

En juillet 1914, quand des armes arrivèrent clandestinement à Howth, au nord de Dublin, pour les *Irish Volunteers*, maintenant au nombre de 180 000, Clarke et MacDermott, par deux fois, emplirent un taxi de fusils. À peine une semaine plus tard, éclatait la Première Guerre mondiale et, pour Clarke, il était clair qu'arrivait là l'occasion d'une rébellion à Dublin. Mais entre août et février de l'année suivante, 50 000 Irlandais se portèrent volontaires pour s'enrôler dans l'armée britannique. Redmond lui-même avait enjoint les Irlandais de s'engager et de combattre « sur toute la ligne de front protégeant le droit, la liberté et la religion ». ⁶¹ Conséquence directe de ce discours, la Force des Volontaire irlandais se divisa. Les partisans de Clarke, qui représentaient la majorité, constituèrent les Volontaires de la Nation (*National Volunteers*).

Quelques 10 000 hommes restèrent actifs parmi les *Irish Volunteers*, tandis que la guerre s'intensifiait en Europe. Il restait maintenant à Clarke et aux siens à mener la lutte pour le contrôle de ce groupe et d'user de toute leur influence pour arriver à une insurrection armée. Dans le groupe de commandement des *Volunteers*, mais aussi dans les rangs de l'*IRB*, certains ne partageaient pas les vues radicales de Clarke et MacDermott, mais ceci ne fit que renforcer leur détermination. Clarke se faisait facilement des ennemis et ceux-ci se comptaient parmi ceux qui, au sein de son propre mouvement, n'étaient pas convaincus que la meilleure stratégie serait une rébellion ouverte.

Une conférence fut organisée entre les responsables des *Volunteers*, l'*IRB* et James Connolly, qui dirigeait l'*Irish Citizen Army* (Armée citoyenne irlandaise), petit groupe de militants de gauche. Marxiste convaincu, Connolly voyait la guerre comme une opportunité pour la classe ouvrière irlandaise de se libérer de la Grande-Bretagne. Clarke et Pearse participèrent tous deux à une réunion, où il fut envisagé de demander de l'aide à l'Allemagne pour la cause irlandaise. Mais, au vu de l'enthousiasme suscité par l'effort de guerre en Irlande, il ressortait clairement que certaines parties de la population étaient moins déterminées vis-à-vis de la Grande-Bretagne, ou, pour le moins, plus indifférentes au combat pour l'indépendance irlandaise, que ne l'aurait imaginé aucun des membres de l'*IRB* ou de l'*Irish Citizen Army*. En ces temps de crise, de nombreux jeunes gens ne voyaient aucune raison de ne pas s'engager dans l'armée britannique. La Grande-Bretagne n'était qu'un ennemi de principe. Après tout, la population des deux pays parlait la même langue et partageait le même système éducatif. De nombreux Irlandais allaient et venaient entre l'Irlande et l'Angleterre à la recherche de travail. De nombreux Irlandais avaient de la famille en Angleterre. Alors que la population du sud de l'Irlande soutenait activement ou tacitement le *Home Rule*, celui-ci avait été repoussé jusqu'à la fin de la guerre. Il semblait bien que les deux îles allaient unir leurs forces dans l'effort de guerre. Sur

la durée de la Guerre, plus de 200 000 Irlandais s'engagèrent — bien que la menace de le conscription ait été brandie, elle ne fut jamais introduite dans les faits.

Il devenait manifeste que, avec la Première Guerre mondiale qui suivait son cours, des groupes tel que l'*IRB* et le *Sinn Féin* allaient être de plus en plus marginalisés. Pour l'empêcher, il faudrait recourir à des actions à la fois radicales et inattendues. Cette transformation impliquait d'opter pour la politique sans concession, tournée vers un but unique, que Clarke représentait, et de valoriser le sacrifice de soi et les actions violentes de la même manière que le mouvement Fenian des années 1860. Tout cela porté par le nationalisme culturel de Pearse, sa brillante éloquence et son attirance croissante pour le destin de ses deux héros, Cuchulainn et Robert Emmet : le martyr et la mort à la fleur de l'âge.

Il fallait, du moins comme amorce, un cadavre, une dramaturgie et un discours. Clarke avait pu constater l'ampleur des funérailles des trois civils tués par la troupe, au moment de l'épisode de contrebande d'armes en 1914, à Howth. Le cortège, avec ses trois cercueils, emmené par 40 prêtres et encadré par les *Irish Volunteers*, avait défilé 70 minutes durant. Ce fut la plus grande manifestation publique de douleur depuis la mort de Parnell.



Le 29 juin 1915, Jeremiah O'Donovan Rossa mourut à New York, âgé de 84 ans. Lorsque John Devoy envoya un câble à Clarke, « Rossa mort, que faire ? », Clarke répondit : « Rapatriez immédiatement son corps ». ⁶² Dans ses mémoires, La veuve de Clarke rapporte les propos de son époux : « Si Rossa avait planifié sa mort pour qu'elle survienne au moment le plus utile à son pays, il ne pouvait pas mieux choisir ». ⁶³ Dans les années qui avaient suivi la visite rendue à New York par Clarke au vénérable Fenian, O'Donovan Rossa avait fait des tournées de conférences pour évoquer ses années de prison. Il était même un temps rentré en Irlande pour accepter une sinécure offerte par le Conseil du comté de Cork. Le jour suivant sa mort, l'*Irish Times* publia ces mots : « il fut un temps en Irlande où sa mort aurait eu l'effet d'un coup de tonnerre, mais il n'est pas exagéré de dire qu'aujourd'hui, ils sont nombreux, ceux qui ont oublié son existence ».

Clarke comprit le parti à tirer de la mort du dernier des Fenians des origines, d'autant plus que très peu, en Irlande, avaient connu personnellement cet homme, rompu aux querelles locales acerbes qui avaient empoisonné le mouvement républicain au cours de la décennie précédente. Maintenant qu'il était mort, on pouvait se souvenir de O'Donovan Rossa comme de l'homme qui avait passé de nombreuses années dans une prison anglaise. On pouvait célébrer sa

mémoire en tant que celui qui s'était dressé pour la liberté de l'Irlande dans une période sombre. Il pouvait devenir une légende. Ceux qui le connaissaient mieux que Clarke ou qui avaient meilleure mémoire, comme par exemple Devoy, ne cachèrent pas certaines réserves après sa mort. Ainsi, Devoy écrit-il :

Dès les origines du mouvement, il paya de sa personne, sacrifiant sa famille et ses intérêts, sans relâche jusqu'à ses derniers moments de lucidité. Souvent, ce sacrifice pouvait n'avoir aucune nécessité et même être déraisonnable, mais Rossa était convaincu de sa nécessité : jamais il n'hésita ou n'en calcula le coût.⁶⁴

Cependant, Clarke préférait ne rien en savoir car les funérailles qu'il entreprenait d'organiser seraient spectaculaires. Il mit sur pied des sous-commissions pour l'organisation de l'événement et, à la tête de celles-ci, on trouvait nombre des hommes qui, l'année suivante, deviendraient les leaders de la Rébellion de 1916. Clarke plaça Thomas MacDonagh — un temps enseignant à St Enda mais désormais professeur de Lettres à l'*University College de Dublin* — à un poste clé de l'organisation des funérailles.

Dans « Pâques 1916 », MacDonagh serait évoqué comme l'allié de Pearse :

*That other his helper and friend
Was coming into his force;
He might have won fame in the end,
So sensitive his nature seemed,
So daring and sweet his thought.*

(Arrivait à la force de l'âge ;
Pour finir il aurait sans doute conquis la gloire
Tant sa nature paraissait sensible,
Si audacieuse et délicate sa pensée.)

Le poème écrit par MacDonagh lui-même pour O'Donovan Rossa résume la manière dont il fallait maintenant considérer le défunt :

*Grieve not for him: speak not a word of sorrow;
Although his eyes saw not his country's glory,
The service of his day shall make our morrow:
His name shall be a watchword in our story.*

*Him England for his love of Ireland hates;
This flesh we bury England's chains have bitten:
That is enough; for our deed he waits;*

With Emmet's let his epitaph be written.

(Ne le pleurez pas, et nul mot de chagrin ;
Ses yeux, certes, ne virent la gloire de son pays,
Le don de ses jours fait nos lendemains :
Son nom résonnera dans notre récit.

Albion pour son amour de l'Irlande le hait,
Cette chair inhumée, les chaînes anglaises l'ont blessée :
C'en est assez ; nos actes, il réclame,
Avec celle d'Emmet, son épitaphe écrivons.)

Il fut décidé que le cortège funèbre comprendrait non seulement les *Irish Volunteers*, l'*Irish Citizen Army* et les membres de la *Gaelic Athletic Association*, mais aussi les *National Volunteers* de Redmond. Ce serait la dernière fois que ces quatre organisations défileraient ensemble. Mais, tandis qu'on s'affairait aux préparatifs, le *Daily Telegraph* rapporta que O'Donovan s'était renié sur son lit de mort, félicitant Redmond et son parti, et soutenant apparemment l'effort de guerre britannique. Tout cela fut farouchement démenti par la veuve de O'Donovan Rossa, venue en Irlande avec sa fille.

Le cercueil étant arrivé à Liverpool, on avait imaginé de le faire porter au bateau en partance pour l'Irlande, « sur des épaules irlandaises », pour s'assurer ainsi qu'il ne toucherait pas le sol anglais. Après s'être querellé avec l'archevêque de Dublin, MacDonagh avait obtenu que le cercueil soit d'abord amené à la pro-cathédrale de Dublin le mardi 27 juillet, où seraient prononcées des prières, et que la messe soit célébrée le lendemain. Même si les Fenians, en raison de leur serment secret, étaient condamnés par l'église catholique, personne ne devait être exclu de cette mise en scène solennelle. Le corps serait ensuite amené à la Mairie, sur Dame Street, pour y être drapé dans le drapeau tricolore de la république irlandaise. Il y resta jusqu'aux funérailles du 1^{er} août. Une vitre permettait à la foule, estimée à 100 000 personnes venues rendre un dernier hommage, de voir le visage du défunt. La queue s'étirait de la mairie jusqu'à George's Street. Le cercueil était protégé par une garde d'honneur, dirigée par Edward Daly, le jeune frère de Kathleen Clarke, épouse de Clarke.

Lorsque Sean MacDermott avait suggéré à Clarke, en 1911, que Pearse rende un hommage public à Emmet, il avait affirmé, « [si nous suggérons à Pearse] les lignes désirées, il les habillera d'une langue magnifique ». MacDermott était en prison au moment des funérailles de O'Donovan Rossa, poursuivi au titre de la loi de défense du royaume (*Defence of the Realm Act*), pour avoir affirmé lors d'un discours que « les difficultés de l'Angleterre sont une chance pour l'Irlande ». Alors que Clarke lui demandait de prononcer un discours

sur la tombe de O'Donovan Rossa, Pearse l'interrogea sur le ton à adopter. Clarke lui répondit qu'il souhaitait que le discours soit « un véritable brûlot ». Il suggéra que Pearse « envoie toute prudence au diable ».

Après avoir quitté la mairie de Dublin, le cortège emprunta un itinéraire très sinueux. La journée était chaude. On estima à 200 000 le nombre de personnes réunies tout au long du parcours. Des trains spéciaux avaient été affrétés pour acheminer ceux qui souhaitaient venir à Dublin pour ce spectacle. Les dirigeants de la procession arrivèrent au cimetière de Glasnevin, là où se trouvent les tombes de Parnell et d'autres leaders des Fenians, à 16 h 30, mais il fallut encore deux heures pour que le cercueil lui-même puisse franchir les grilles du cimetière.

On peut trouver de nombreux récits de cette journée dans le Bureau d'Histoire Militaire de Dublin. Ils mettent l'accent sur l'importance de l'événement, « la perfection extraordinaire de l'organisation » et sur le fait que les *Irish Volunteers*, contrairement aux *National Volunteers*, étaient en armes. Par exemple, Joseph McCarthy, venu de Wexford, observe que :

Le défilé solennel des Volontaires qui traversait la ville donnait à tous le sentiment d'une véritable armée nationale. La plainte déchirante montant des ensembles de cornemuses et la musique des cuivres se mêlaient au rythme lent et appuyé du pas des hommes qui défilaient, porté par l'écho au long des rues paisibles en bordure de l'itinéraire et traversant les places ouvertes.

Pearse connaissait son texte par cœur. Le discours se terminait ainsi :

La vie jaillit de la mort et, de la tombe des patriotes, hommes ou femmes, jaillissent les nations vivantes. Les défenseurs de ce royaume ont très bien œuvré, ouvertement ou en secret. Ils pensent avoir pacifié l'Irlande. Ils pensent avoir acheté la moitié d'entre nous et intimidé l'autre moitié. Ils pensent qu'ils ont tout prévu et qu'ils ont pris toutes les précautions. Mais quels idiots, quels idiots, quels idiots ! Ils nous laissent nos Fenians morts et, tout en veillant sur ces tombes, l'Irlande privée de liberté ne sera jamais en paix.

Quand Pearse eut terminé, une voix s'éleva de la foule, « Répétez-le ! », puis une autre : « Ne parle-t-il pas comme un prêtre ? ». « Ce discours, se rappelle un témoin, devint rapidement le morceau favori que l'on récitait, à travers tout le pays, aux concerts et à chaque moment où l'on se retrouvait. J'ai entendu des gens le réciter dans des trains les amenant aux matches de

hurling et de football ». Mais ce qui se passa immédiatement après le discours fut au moins aussi impressionnant que le discours lui-même. Des salves furent tirées au-dessus de la tombe et un témoin rapporte :

Cela fut sans doute l'une des rares démonstrations militaires qu'il nous fut donné de voir de notre vivant et cela aussi, à sa manière, laissa une impression très profonde, non seulement sur ceux qui étaient présents, mais aussi sur ceux qui le lurent dans les journaux dans l'après-coup.

« L'ordre ancien a bougé », releva l'*Irish Independent* le jour qui suivit. Le Père Michael Curran, secrétaire de l'archevêque de Dublin, se rappela de l'événement comme du « jour qui révéla à tous qu'une nouvelle ère politique s'était ouverte ». Il estimait que « le moment le plus impressionnant fut la triple salve tirée par les Volontaires ». Cela exprimait « plus qu'un adieu à un Fenian disparu : c'était un défi à l'Angleterre lancé par une nouvelle génération irlandaise ».

Desmond Ryan, admirateur de Pearse, se rappelle le geste théâtral qui ponctua le discours qui se terminait :

À côté de la tombe, il se dressait, impressionnant et austère dans son habit vert, parlant sur un rythme lent et intense, et tandis qu'il criait à voix haute contre les idiots, il rejeta d'un coup sa tête en arrière et son expression sembla redonner de l'énergie au discours qui se terminait ainsi dans le calme et la fierté.⁶⁵

L'image sur laquelle Ryan conclut ce chapitre de ses mémoires semble encore plus significative que la description de la performance de Pearse elle-même. « Il marcha seul jusqu'à sa maison et s'assit dans son bureau : il avait enfin prononcé le mot juste qu'il cherchait pour immortaliser un homme moins important que lui-même ».⁶⁶ Après le discours, il ne s'attarda pas avec un groupe quelconque, ni ne partagea un repas ou un verre avec d'autres. Il regagna seul Rathfarnham, sans être entouré de pairs ou de soutiens.

Quand Ryan l'eut rejoint, Pearse lui demanda de lui accorder un prêt de dix shillings. Jamais il ne parvint à gérer ses finances ou celles de l'école. Son manque de sens pratique ajoutait à son aura. Sa solitude, le fait de ne pas être à la tête d'une faction des *Volunteers* ou de l'*IRB*, lui donna encore plus de pouvoir quand il décida qu'une rébellion devait bientôt intervenir. Il ne prêtait aucun intérêt à l'opinion des autres. Ce qu'il avait commencé à préparer, n'était en fait que sa propre mort. Au début de 1916, alors qu'on lui demande son portrait pour la couverture d'un petit opuscule sur Emmet que des partisans d'Enniscorthy souhaitaient publier, il écrit : « Je pense qu'un portrait d'Emmet

conviendrait mieux (et serait aussi plus joli) en couverture. Après ma pendaison, mon portrait deviendra intéressant, mais pas avant ».



Entre les funérailles de O'Donovan Rossa en août 1915 et la semaine de Pâques 1916, la discorde régna dans les rangs des *Volunteers* et de l'*IRB*. En janvier 1916, James Connolly fut coopté pour entrer dans le Conseil militaire de l'*IRB*, organisme constitué durant l'année qui avait précédé, dont Clarke, MacDermott et Pearse étaient également membres. Le projet d'une rébellion déclenchée pour Pâques 1916 n'avait pas été partagé avec certains responsables des *Irish Volunteers*, tels que MacNeill, qui n'auraient pas manqué de s'opposer à l'idée. Bien plutôt, ne furent informés de ce projet que ceux que Clarke et Pearse jugeaient dignes de confiance et qui, en majorité, avaient adhéré à l'*IRB*.

Les préparatifs du Soulèvement furent gardés secrets, ne faisant l'objet que de simples rumeurs. Ceci signifiait que les informations sensibles n'avaient que peu de chance de filtrer jusqu'au Château avec un certain degré de fiabilité, et pas davantage d'arriver à ceux des *Volunteers* qui auraient pu tout stopper. Mais cela impliquait que le nombre des participants à la rébellion serait faible et que, indépendamment des faits, la confusion régnerait quant à qui la dirigerait.

Le succès du projet reposait sur l'arrivée d'armes en provenance d'Allemagne. Le jour du Vendredi saint, les autorités arrêtèrent Roger Casement, arrivé d'Allemagne en sous-marin, et interceptèrent les armes au large du Kerry. Durant les trois ou quatre jours qui précédèrent la Rébellion, MacNeill, responsable de l'état-major des *Volunteers*, demanda à plusieurs reprises des éclaircissements sur les intentions de ses collègues les plus radicaux. Quand il découvrit l'existence d'un plan de mobilisation générale pour le dimanche de Pâques à 16 h 00, il convoqua une réunion le samedi soir lors de laquelle il annonça qu'il « était arrivé à la conclusion que l'entreprise était folie, qu'elle entraînerait le massacre d'hommes désarmés et qu'il jugeait de son devoir de s'y opposer par tous les moyens ». Il émit « un contrordre », dont la presse fit état le matin du dimanche de Pâques.

Ceux qui s'étaient prononcés en faveur d'une rébellion furent abasourdis. Un volontaire rapporte que « ce fut la première et unique fois où je vis Sean [MacDermott] réellement contrarié et en colère ». La fille de Connolly évoque ainsi la réaction de son père : « Les larmes ruisselèrent sur son visage [...]. "Alors, on ne se bat plus?, dit-il. La seule chose à faire est de prier pour qu'un tremblement de terre survienne et nous engloutisse, nous et notre honte" ». Lors d'une réunion du Conseil militaire, le matin du dimanche de Pâques, Clarke

manifesta sa volonté de poursuivre le projet de rébellion. Mais on tomba d'accord pour tout différer d'un jour. MacDonagh fut chargé de rencontrer MacNeill pour lui faire croire que le projet de rébellion avait été annulé. À 20 h 00, le dimanche de Pâques, Pearse dépêcha des courriers dans tout le pays, porteurs d'un simple message : « Nous commençons les opérations aujourd'hui à midi. Exécutez vos ordres ».

Et donc, le lundi de Pâques, les rebelles s'emparèrent de la Poste centrale de Dublin. La république fut proclamée. Cinquante ans plus tard, Kathleen Clarke écrivit que son époux, et non Pearse, fut le président de l'éphémère république. « Pearse, dit-elle, avait voulu s'emparer de ce qui revenait à d'autres [...]. Il était sans doute nécessaire que Pearse connaisse la satisfaction d'avoir la responsabilité du commandement en chef, lui qui en savait à peu près autant sur le commandement que mon chien ».⁶⁷ Ce fut néanmoins Pearse, chien ou pas, qui lut la proclamation — dont un millier d'exemplaires avaient été imprimés le matin — devant la Grande Poste. Les sept signataires, outre Pearse lui-même, comprenaient Clarke, MacDonagh et MacDermott. Maintenant qu'il avait quitté le royaume de son imagination pour s'avancer de plain-pied dans le monde réel de l'action militaire, les talents d'orateur de Pearse semblèrent lui faire faux bond — ou peut-être était-ce la nature du public qui avait changé. Un témoin se souvient :

Il y avait très peu de bruit dans la rue, devenue pratiquement silencieuse. Environ deux cents personnes étaient là et je suis certain que beaucoup n'ont pas perçu l'importance de ce que disait Pearse. Sa voix ne portait pas très bien et il était difficile de l'entendre. Il tenait dans la main le texte de la Proclamation, debout sur une chaise placée entre les colonnes de la GP, au milieu. Mais il n'y eut pas de réactions [...] et quand il eut fini, la foule fondit.

Un autre témoin rapporte : « Lentement, la foule se dispersa [...]. Un nombre non négligeable de personnes que toute cette affaire ennuyait, tournèrent les talons et s'en allèrent ». « Les gens se contentaient d'écouter en haussant les épaules ou en ricanant un peu, et se retournaient pour voir si la police arrivait », note l'écrivain Stephen McKenna. En revanche, dans la semaine qui suivit, le *Chicago Tribune* écrivait que lorsque Pearse conclut son discours, « un tonnerre de cris déchira le ciel, de nombreuses minutes durant. Les cris résonnèrent tout au long de Sackville Street et des avenues adjacentes ».

Ce qui se passa à Dublin le lundi de Pâques est ouvert à interprétation. Du point de vue militaire, cet événement n'a aucun sens. S'emparer des jardins de St Stephen's Green, plutôt que du Château de Dublin témoigne d'un manque de préparation et de

réflexion stratégique. « Le Soulèvement était-il une tentative de coup d'état ou un sacrifice irrationnel? », s'interroge Fearghal McGarry dans son ouvrage, *Le Soulèvement*.⁶⁸ En d'autres termes, tout cela découla-t-il de l'idée, insuffisamment élaborée et reposant sur l'usage de la force, qu'avait Clarke de la prise du pouvoir en Irlande par les armes, ou était-ce davantage inspiré des illusions plus messianiques et utopiques de Pearse : provoquer le sacrifice d'un petit nombre à Pâques, de manière à inspirer les multitudes? L'idée était-elle de susciter des résonnances, plutôt qu'affaire de résolution?

★

Au cours des cent dernières années, on a pu assister à de nombreux débats ayant trait à la rébellion qui se déroula à Dublin, entre le lundi de Pâques et la reddition inconditionnelle du samedi suivant. Elle entraîna la destruction du centre ville et la mort de près de cinq cents personnes, pour moitié des civils, parfois des enfants. Très peu de temps après la fin de la rébellion, ce que McGarry appelle :

une narration aux puissantes résonnances commença à émerger [...] le Soulèvement fut perçu comme le combat héroïque mené par des patriotes désintéressés, qui s'étaient attaqués de manière insensée au pouvoir de l'Empire britannique; la noblesse de leur cause et la réponse violente des Britanniques contribua à ranimer une nation irlandaise résignée.⁶⁹

Selon ce récit, le Soulèvement de 1916 amena directement à la victoire spectaculaire du *Sinn Féin* aux élections de 1918, à la guérilla qui s'ensuivit contre la Grande-Bretagne et à l'indépendance de l'Irlande.

Plus récemment, certains historiens ont proposé d'autres récits. Par exemple, Peter Hart évoque à propos de la rébellion « un exemple unique d'art abstrait de type insurrectionnel » :

L'effet de surprise, la proclamation, le drapeau tricolore, la prise des bâtiments et les barricades, tout était bien là, mais les cibles semblaient presque purement symboliques ou même arbitraires : au lieu de l'arsenal, de la mairie ou de casernes, ils occupèrent une poste, une boulangerie, un jardin public. Il y avait sans doute une certaine logique militaire à l'œuvre — il est difficile de l'affirmer puisqu'il n'existe plus aucune trace du plan d'action — mais on peut affirmer qu'il n'existait aucune intention de prendre le pouvoir.⁷⁰

Un autre historien, David Fitzpatrick, s'est lui intéressé aux victimes civiles :

En hissant leur drapeau tricolore en plein centre de la principale zone commerciale et à proximité des poches de pauvreté du nord de Dublin, les rebelles entraînaient inévitablement des pertes humaines et matérielles énormes, à partir du moment où leur position serait attaquée. Il est difficile d'écarter la conclusion que les stratèges républicains avaient la claire intention de provoquer le maximum d'effusion de sang, de destruction et de répression, dans l'espoir de raviver l'anglophobie irlandaise et de regagner le soutien populaire à leur programme d'action discrédité.⁷¹

Les Britanniques furent surpris par cette rébellion. Il s'est plus tard avéré que la qualité de leur surveillance des leaders du mouvement laissait, pour le moins, à désirer. Ceci devint très net lors de l'interrogatoire de MacNeill, arrêté sous le coup de « l'accusation d'être un rebelle ». Cette défaillance initiale, ils la firent suivre d'une débauche d'énergie soudaine, en confiant aux militaires tous les pouvoirs réels en Irlande, en arrêtant 3 430 hommes et 79 femmes et en fouillant des habitations dans le pays entier. Une série de jugements de cour martiale aboutit à la condamnation à mort de 90 rebelles par fusillade. Quinze de ces sentences furent rapidement exécutées. L'accusation était que les rebelles avaient « mené la guerre contre sa Majesté le Roi, avec l'intention de venir en aide à l'ennemi et dans ce but ».

Parmi ceux qui tombèrent devant un peloton d'exécution se trouvaient Pearse, Clarke, MacDonagh, MacDermott et Edward Daly, le beau-frère de Clarke. Le jour suivant l'exécution de Pearse, on fusilla son frère Willie, bien que Willie Pearse ne fût aucunement l'un des leaders de la rébellion et que les autorités n'eussent contre lui aucune preuve en ce sens. Les corps ne furent pas rendus aux familles, mais plongés dans la chaux vive, sans cercueil. Dès le 3 mai, jour où Clarke, Pearse et MacDonagh furent exécutés, Redmond protesta auprès d'Asquith, alors premier ministre, déclarant que « si d'autres exécutions se déroulent en Irlande, la position de tous les partis constitutionnels et de leurs leaders deviendra intenable ». Le 8 mai, le lord lieutenant Wimborne avertit Sir John Maxwell, Major Général, arrivé en Irlande le 28 avril comme gouverneur militaire, des possibles « conséquences désastreuses » des exécutions. Le jour même, John Dillon, qui devait être le dernier chef du Parti parlementaire irlandais, balayé aux élections de 1918 par le *Sinn Féin*, indiqua à Maxwell : « Il serait difficile d'exagérer tout le mal causé par les exécutions ». Le 10 mai, Asquith envoya des instructions à Dublin pour ordonner que « pas d'autres exécutions n'aient lieu jusqu'à nouvel ordre ».

Le 11 mai, devant la Chambre des Communes, Dillon annonça au gouvernement ce qui allait se produire : « Vous êtes en train de faire tout ce qui est possible pour causer la rage du peuple irlandais, dit-il. Si l'Irlande était gouvernée par des fous échappés de Bedlam,

la politique menée ne serait pas plus insensée ». Comme Charles Townshend l'écrit dans son ouvrage sur le soulèvement :

Dans des termes peut-être inédits au Parlement, Dillon répéta et amplifia l'avertissement lancé à Maxwell: « Vous êtes en train de noyer tout le travail de nos vies dans une mer de sang [...]. Ce qui empoisonne les esprits en Irlande, et rapidement, c'est le secret qui entoure ces procès et la poursuite des exécutions ». ⁷²

« Des milliers de personnes, ajouta Dillon, qui étaient farouchement hostiles au *Sinn Féin* et à la Rébellion, sont maintenant furieux contre le gouvernement ». Dillon enjoignit Asquith de stopper les exécutions. « Toutes ces exécutions, dit-il, causent plus de tort qu'aucun citoyen anglais de cette assemblée ne saurait l'imaginer ». Les hommes exécutés n'étaient pas coupables de meurtre: ils étaient des « insurgés qui avaient mené un combat pur, un combat courageux, quoique mal inspiré ». Comme les députés anglais commençaient à le chahuter, Dillon, nationaliste légaliste sans lien avec les rebelles et soutien de l'effort de guerre, déclara: « Ce serait vraiment une bonne chose que vos soldats soient capables de se battre aussi bien que ces hommes l'ont montré à Dublin ». Il était, pour sa part, « fier de leur courage, et si vous n'aviez pas été aussi bornés et stupides, comme certains de vos compatriotes peuvent l'être, vous auriez pu voir ces hommes se battre à vos côtés ». ⁷³

En dépit de ses avertissements et des instructions données par Asquith, Connolly et MacDermott furent fusillés le 12 mai. Connolly ayant été blessé lors de la rébellion, il fallut l'asseoir sur une chaise avant de le fusiller. Le 3 août, Roger Casement fut pendu à Londres.

Près de 1 600 prisonniers furent transférés d'Irlande en Angleterre. Ils étaient détenus au titre d'« ennemis étrangers », ce qui parut étrange aux yeux de certains puisqu'ils étaient indiscutablement citoyens britanniques, du moins pour six années encore, quand les Britanniques quitteraient l'Irlande du sud, après avoir commis toutes les erreurs possibles: perdre le soutien de l'église catholique, continuer à brandir la menace de la conscription et envoyer les Black and Tans, force qui n'était pas particulièrement connue pour sa retenue et sa discipline, afin de pacifier le pays.

Vers la mi-mai 1916, comme l'écrit Townshend, les forces de l'ordre signalaient « des indices notables d'une antipathie croissante, voire d'hostilité, vis-à-vis de la police ». Dans tout le comté de Leinster, ils relevèrent que « le soutien populaire aux rebelles se renforce » et, dans celui de Munster, que « la sympathie de tous les milieux nationalistes à l'égard des rebelles arrêtés ou condamnés devient plus forte ». Le 17 mai, après une provocation de Maxwell, l'évêque de Limerick, O'Dwyer, indiqua très clairement que les Britanniques avaient perdu

tout ce qu'ils avaient de soutien parmi la hiérarchie catholique : « Vous avez soigneusement veillé à ce qu'aucune demande de grâce ne puisse venir secourir ces malheureux jeunes gens qui, à Dublin, se sont rendus à vous, écrit-il à Maxwell. La toute première information qui nous ait été communiquée à leur sujet, est l'annonce qu'ils avaient été abattus de sang froid ». L'évêque condamna « l'emprisonnement en dehors d'Irlande de centaines, et même de milliers, de pauvres gens, sans le moindre procès d'aucune sorte [...], un abus de pouvoir aussi imbécile qu'arbitraire. Votre régime, écrit-il au gouverneur militaire, « a écrit l'un des pires chapitres, l'un des plus sombres, de l'histoire catastrophique du gouvernement de ce pays ». ⁷⁴

Début juin, Maxwell indiqua à Asquith qu'on assistait à :

des manifestations croissantes, et en toute occasion possible, en faveur du *Sinn Féin* ou des Républicains. À des messes pour le repos de l'âme des rebelles exécutés. Le départ de suspects vers l'Angleterre ou le retour dans leur ville natale de ceux qui ont été libérés, devient le prétexte de manifestations.

Maxwell « s'inquiétait tout particulièrement, écrit Townshend, pour ces dames les plus extrémistes » qui, avec les prêtres, étaient les plus « difficiles à contrôler ». Il confia au secrétaire personnel d'Asquith que les Irlandais étaient « des gens impossibles [...] et [que] même si on leur accordait le *Home Rule*, il s'en trouverait toujours une foule pour être “cantre” le gouvernement, quel qu'il soit ». ⁷⁵



Parmi ceux qui s'intéressèrent de très près à la rébellion et à ses suites, se trouvent trois des écrivains les plus importants de l'époque. Tous avaient connu personnellement Pearse et l'un d'eux avait aussi été un proche de Connolly. Ils entreprirent alors de créer des œuvres qui interrogeraient la rébellion, en épousant ses contours, des œuvres qui resteraient parmi les plus importantes qu'ils aient produites et qui, d'une manière hésitante et polémique, ajouteraient au mythe de la rébellion.

En août 1916, alors que Yeats séjournait en France avec Maud Gonne, dont le mari, John MacBride avait été du nombre de ceux exécutés par les Britanniques, il reçut une lettre de Lady Gregory. Elle était, dit-elle, « quelque peu troublée » par

[votre] apparente indifférence à l'égard de l'Irlande, en rupture avec les sentiments que vous aviez exprimés après le soulèvement. Je crois que vous pouvez apporter beaucoup, dans l'agitation et le mécontentement généralisés : l'imagination n'a nulle part où

se déposer, mais il doit bien demeurer la possibilité de construire un monde spirituel, tout comme après la chute de Parnell, peut-être plus intense, et votre nom compte beaucoup pour ces hommes jeunes.

Yeats entama alors l'écriture de « Pâques 1916 », un poème qui, par le retour du refrain, semble donner une stature héroïque aux leaders de la Rébellion, et dont la répétition du vers, « une terrible beauté est née » (« *a terrible beauty is born* ») semble donner une dimension iconique, empreinte de noblesse, à la Rébellion elle-même. Malgré tout, dans les deux dernières strophes, en utilisant certaines images profondément marquantes, Yeats interroge l'idée de violence, d'une insurrection violente et du nationalisme, pour les commenter :

*Hearts with one purpose alone
Through summer and winter seem
Enchanted to a stone
To trouble the living stream.*

(Les cœurs qui n'ont qu'un seul dessein,
Hiver comme été, voici qu'un sortilège
Semble les avoir changés en une pierre
Qui trouble le courant de la vie.)

Tandis que la rébellion accédait, non sans l'aide de ce poème, au statut de mythe, Yeats tentait de mettre en jeu le conflit entre le rêve de mort qui avait hanté les dernières années de la vie de Pearse et la réalité de la mort elle-même, peut-être celle d'une mort inutile :

*What is it but nightfall?
No, no, not night but death;
Was it needless death after all?
For England may keep faith
For all that is done and said.
We know their dream; enough
To know they dreamed and are dead;
And what if excess of love
Bewildered them till they died?*

(Qu'est-ce d'autre que la nuit qui tombe ?
Non, non, — non pas la nuit : la mort ;
Mais était-ce, après tout, une mort inutile ?
L'Angleterre, en effet, pourrait tenir parole
Malgré tout ce qui a été dit et fait.
Nous le connaissons leur rêve ; assez

Pour savoir qu'ils ont rêvé et qu'ils sont morts ;
 Mais si le mirage d'un excessif amour
 Les ayant égarés, était la cause de leur mort?)

Lady Gregory avait entrepris des négociations, aussi délicates que vaines, avec le gouvernement britannique et la *National Gallery*, pour que soient restituées à l'Irlande les peintures que possédait son neveu Hugh Lane, mort dans le naufrage du *Lusitania*. Le 28 mars 1917, six mois après avoir terminé le poème, alors qu'il souhaitait que 25 exemplaires en soient distribués à des amis, Yeats écrivait à son imprimeur : « Merci de faire preuve de la plus grande prudence en ce qui concerne le poème sur la Rébellion. Lady Gregory m'a demandé de ne pas vous l'envoyer avant que ne soit réglé le conflit qui l'oppose aux autorités sur la collection Lane. Elle craint que sa diffusion ne nous cause du tort, pourtant, elle est loin d'être timorée ». ⁷⁶ Bien que Yeats en ait donné lecture à des amis en différentes occasions, il n'y en eut aucune publication avant qu'un magazine dublois en cite les 16 premiers vers le 17 mars 1919. Il ne fut pas inclus dans le recueil de Yeats, *Les Cygnes sauvages à Coole* (*The Wild Swans at Coole*), également publié en 1919. Il ne parut en Angleterre qu'en octobre 1920, dans le *New Statesman*.

Sean O'Casey avait été membre de la *Gaelic League*, à laquelle il avait adhéré en 1906, et avait soutenu Pearse dans le lancement de St Enda. Il admirait ce qu'il appelait « la terrible sincérité » de Pearse. Il devint secrétaire général de l'*Irish Citizen Army*, sous la direction de Connolly, mais démissionna fin 1914, lorsque les *Irish Citizens* se rapprochèrent des *Irish Volunteers* qui, selon lui, avaient des visées bourgeoises. Il existe une lettre de Clarke, datée de mai 1914, qui relève des attaques contre les Volontaires émanant du mouvement syndical, « largement inspirées par un type très remonté du nom de O'Casey ». Clarke connaissait déjà O'Casey, qui avait travaillé bénévolement en 1910 pour un mensuel qu'il dirigeait alors. O'Casey avait également rédigé une constitution pour l'*Irish Citizen Army* au début de 1914, qui trouverait certains échos dans la proclamation de 1916. « Que le principe le plus fondamental de l'*Irish Citizen Army*, écrit O'Casey, est la reconnaissance de ce que la propriété, morale et matérielle, de l'Irlande appartient de plein droit au peuple d'Irlande ». La proclamation, lue par Pearse devant la Poste centrale le lundi de Pâques 1916, incluait la phrase : « Nous déclarons le droit légitime du peuple d'Irlande à la propriété de l'Irlande et au contrôle sans entraves de son destin, souverain et inaliénable ».

La première pièce de O'Casey, *L'Ombre d'un franc-tireur* (*The Shadow of a Gunman*), fut créée à l'*Abbey Theatre* de Dublin en avril 1923, suivie, un an après, de *Junon et le Paon* (*Juno and the Paycock*). En août 1925, il proposa à l'*Abbey* sa pièce sur la Rébellion de Pâques, *La*

Charrue et les Étoiles (*The Plough and the Stars*).⁷⁷ Dans cette pièce, des nationalistes irlandais, brandissant le drapeau tricolore, se mêlent dans un bar de Dublin à des prostituées, dont l'une est Rosie Redmond. La voix de Patrick Pearse se fait entendre depuis l'extérieur et dans son discours résonnent les mots : « Le sang versé purifie et sanctifie, et la nation qui considère cela comme la dernière horreur a perdu son humanité.⁷⁸ [...] Bien des choses sont plus horribles que verser le sang, et l'esclavage en fait partie ». ⁷⁹ À un moment donné, un personnage féminin qui a tiré prétexte de la Rébellion pour mettre à sac des magasins chics déboule sur scène avec « sur la tête, un chapeau neuf, une étoile en renard passé par-dessus le foulard enroulé autour du cou, trois parapluies coincés sous le bras droit et une boîte de biscuits sous le bras gauche ». Elle décrit le pillage avec un comique savoureux. Ces manifestations d'irrévérence déclenchèrent une véritable émeute à l'*Abbey* en février 1926, amenant Yeats à dire au public, « Vous vous êtes une nouvelle fois couverts de honte ». On menaça de couper les aides publiques au théâtre. La veuve de Clarke et la sœur de Pearse qui, en 1926, étaient devenues des figures de légende, des saintes endeuillées — Kathleen Clarke vécut jusqu'en 1972 et fut mairesse de Dublin entre 1939 et 1941, Margaret Pearse s'éteignit en 1968 après avoir été sénatrice jusqu'à sa fin — quittèrent le théâtre écœurées. Un groupe armé républicain tenta même d'enlever l'un des acteurs pour faire arrêter la pièce.



Et donc, tandis que brillaient encore les derniers feux de la Rébellion, le plus grand poème qui lui fut consacré n'allait pas être publié avant les quatre ans suivant sa composition, et la meilleure pièce sur le sujet provoquait des remous et voyait les spectateurs quitter la salle. L'énergie du rythme de « Pâques 1916 » et le comique et l'émotion de *La Charrue et les Étoiles* découlaient en partie de l'engagement de leurs auteurs, non seulement du conflit interne qui les traversait, mais aussi d'une hostilité au mythe écrasant entourant la valeur de la violence politique et du sang versé dans le sacrifice qui, peu à peu, devenait un discours dominant.

Joyce resta à Trieste. Il suivait le déroulement de la Rébellion — au cours duquel son ami Francis Sheehy Skeffington, le pacifiste, fut abattu par les Britanniques — « avec tristesse », écrit Ellmann dans sa biographie. « Même s'il jugeait le Soulèvement comme vain, il prenait les choses à cœur [...]. Il prédisait qu'un jour, lui et Giorgio retourneraient dans une Irlande indépendante pour y arborer le trèfle ». ⁸⁰ Le volume de *Dublinois* était paru en 1914 et le *Portrait de l'artiste* serait publié fin 1916. La même année, Ezra Pound, tentant d'obtenir du gouvernement britannique que Joyce soit inscrit sur

la liste civile, avait envoyé ses ouvrages au secrétaire d'Asquith, qui écrivit à Yeats et George Moore pour leur demander un avis.

Un an auparavant, alors que Yeats avait évoqué la question avec Edmund Gosse, on l'avait interrogé sur les options politiques de Joyce et demandé s'il soutenait la cause britannique dans la guerre. Yeats répondit :

Mon cher Ghosse [*sic*],

Je vous suis très reconnaissant de ce que vous avez fait, mais il ne m'était jamais apparu qu'il était nécessaire d'exprimer des sympathies « franches », ou autres, avec « la cause des alliés ». J'aurais craint de faire perdre son temps au comité. Je leur souhaite la victoire de tout cœur et, dans la mesure où je n'ai jamais vu Joyce se quereller avec ses voisins, j'imagine que sa résidence autrichienne lui a fait adopter une sympathie aussi franche que possible. Je ne l'ai jamais interrogé sur la question d'aucune manière dans les quelques missives que je lui ai envoyées. Il ne s'est jamais occupé le moins du monde de politique irlandaise, extrémiste ou autre, et je pense qu'il tient la politique en aversion. Il m'a toujours paru que ses sympathies étaient exclusivement littéraires et philosophiques. Pour de tels hommes, l'atmosphère qui règne en Irlande amène un sentiment d'isolement, pas des sentiments anti-anglais. Au moment présent, il tente probablement de se plonger dans quelque travail, en attendant que cette heure funeste soit passée. Je vous remercie encore pour ce que vous avez fait en faveur de cet homme de génie.⁸¹

En août 1916, Asquith accorda 100 livres à Joyce, sur la liste civile. Joyce travaillait alors sur *Ulysse*. Au début du roman, il fait raconter à Stephen une visite à Paris, au vénérable Fenian, Kevin Egan, où il le contemple rouler ce qu'il appelle « ses cigarettes de poudre noire entre ses doigts tachés d'encre d'imprimerie ».⁸² Il fait allusion à l'explosion de Clerkenwell, provoquée par les Fenians en 1867 : « verre fracassé et maçonnerie croulante ».⁸³ Et puis à Egan lui-même : « C'est dans le Gay Paree qu'il se cache [...], où nul ne vient le chercher que moi [...]. Sans amour, sans pays, sans femme [...]. Pauvre main ravagée posée sur la mienne. Ils ont oublié Kevin Egan, lui se souvient d'eux ».⁸⁴

Joyce avait rencontré l'ex-révolutionnaire fenian Joseph Casey, qui lui inspira Egan (dans le premier manuscrit, il porte le nom de Joe Egan), à Paris, en 1903, probablement à l'instigation de son père, qui connaissait les frères Casey. Joe Casey avait été arrêté à Londres en 1867, et son frère Patrick, avec d'autres Fenians, avait préparé un plan d'évasion de la prison de Clerkenwell, en faisant exploser les murs avec une bombe. Le plan aboutit à un désastre. Plus tard, Joseph fut relâché et alla chercher refuge à Paris, où il travailla pour divers journaux comme imprimeur et compositeur. En 1907, Joyce avait

écrit un essai, intitulé « Le Fenianisme. Mort du dernier Fenian », marquant la disparition d'un autre Fenian vénérable, John O'Leary, qui fut publié dans un journal italien. En 1919, trois années après la Rébellion, il écrit l'épisode du « Cyclope » pour *Ulysse*. Ce chapitre, le plus politique du roman, traite des événements irlandais avec les mêmes interrogations et la même incertitude que Yeats dans « Pâques 1916 », et le même degré de comique et d'irrévérence que O'Casey dans *La Charrue et les Étoiles*. Le chapitre met en scène la rencontre dans un pub de Bloom avec quelques nationalistes. Le récit est émaillé de parodies sophistiquées des sujets que les nationalistes irlandais, dont Pearse et Clarke, tenaient à cœur, avec, au premier plan, l'Irlande antique et les funérailles solennelles. Ces parodies incluent des énumérations bizarres au-delà du possible et brillamment comiques.

La première d'entre elles est du type des manuscrits irlandais, fréquemment traduits dans la seconde moitié du 19^e et au début du 20^e siècle, qui avaient fini par acquérir le statut de texte sacré pour les nationalistes. La liste commence avec Cuchulainn, épelée ici « Cuchulin », et introduit nombre de figures révérees de l'histoire irlandaise, aux côtés de Goliath, Peg Woffington, Cléopâtre, Patrick W. Shakespeare, Thomas Cook et Fils, Dolly Mount et Sydney Parade. L'avant-dernier dans cette liste est O'Donovan Rossa. Bloom et l'un des nationalistes ne tardent pas à avoir une discussion animée sur certaines grandes figures de l'histoire irlandaise, parmi lesquelles Emmet. C'est alors que dans un véritable sommet d'écriture parodique, Joyce évoque l'exécution d'un défunt héros irlandais. C'est l'un des passages les plus drôles et les plus brillants d'*Ulysse*. Sa ligne narrative suit de très près l'exécution de Robert Emmet et l'épisode y fait d'ailleurs des allusions très directes, qui ne sauraient échapper à un lecteur irlandais. Il contient cependant d'autres références, moins éloignées dans le temps, qui nous ramènent aux funérailles de O'Donovan Rossa, comme : « Des trains de plaisir affrétés spécialement et des chars à bancs capitonnés avaient été prévus pour le confort de nos cousins de la campagne qui étaient venus en nombre ».⁸⁵

La parodie se rapproche des témoignages sur les exécutions de 1916 quand il est fait mention du « savant prélat qui administrait les derniers réconforts de la sainte religion au héros martyr sur le point de payer de la peine de mort »,⁸⁶ étant donné que la présence des prêtres dans les cellules des rebelles condamnés en 1916 a souvent été rapportée. La relation devient encore plus évidente quand est évoqué « le sévère commandant de la gendarmerie, le lieutenant-colonel » qui supervise l'exécution.⁸⁷ Le nom qui lui est attribué est « Tomkin-Maxwell ffrrenchmullan Tomlinson ».⁸⁸ Don Gifford, dans *Ulysses Annotated* le glose comme « un nom fictif, qui suggère des prétentions exorbitantes à être issu d'une "bonne famille" ».⁸⁹ Mais pour des lecteurs irlandais de 1922, année de la publication d'*Ulysse*,

ce nom aurait eut des résonnances immédiates. Il s'agit ici du Major Général, Sir John Maxwell, qui dirigea les exécutions de 1916. La mention de *ffrenchmullan* est particulièrement intéressante. L'une des seules villes en dehors de Dublin à connaître un épisode de rébellion à Pâques, en 1916, fut Enniscorthy, dans le Comté de Wexford, où la demande de reddition fut acceptée par un certain Colonel French. Mais il se peut que Joyce ne l'ait pas su, alors que le nom de Maxwell lui était certainement connu. Avec le nom de *ffrenchmullan*, plus que tout autre chose, il s'amuse à mystifier le lecteur. Pour la plupart des lecteurs irlandais de 1922, ce nom inhabituel appartenait à Madeleine French-Mullen, membre de l'*Irish Citizen Army*, qui avait pris part à la Rébellion de 1916 et fut élue au Conseil de district de Rathmines comme candidate du *Sinn Féin* deux ans avant la parution d'*Ulysse*.

Ulysse est, bien entendu, situé en 1904, bien avant que Maxwell n'ait supervisé des exécutions et que Madeleine French-Mullen n'ait pris part à la rébellion, mais le roman fut écrit dans le climat chargé qui suivit la Rébellion et on peut facilement y reconnaître des noms et des échos. Ce n'est pas simplement que Joyce ait souhaité ridiculiser des noms qui étaient chers aux rebelles, tels que Cuchulainn, O'Donovan Rossa ou Robert Emmet. Bien plutôt, à la manière de Yeats et de O'Casey, il souhaitait mettre en scène, et en jeu, les conflits entourant la ferveur nationaliste, ainsi que les événements. Il est même possible de supposer que, parvenu à ce point d'*Ulysse*, Joyce avait besoin de la parodie ludique et sophistiquée de l'exécution d'un Irlandais pour animer son roman. De même que Clarke avait besoin du spectacle des funérailles de O'Donovan Rossa dans les moments de difficulté que traversait le nationalisme irlandais. Clarke et Joyce, il faut le souligner, n'avaient pas beaucoup d'autres points communs.

À la fin de son essai sur le Fenianisme, Joyce écrivit à propos de John O'Leary, près de la tombe duquel O'Donovan Rossa fut inhumé :

Maintenant qu'il est mort, ses compatriotes vont l'accompagner jusqu'au tombeau en grande pompe, car les Irlandais, même lorsqu'ils brisent le cœur de ceux qui sacrifièrent leur vie pour leur patrie, ne manquent jamais de témoigner grande révérence aux défunts.⁹⁰

Le Major-General Sir John Maxwell l'exprima en des termes différents quand il tenta de justifier auprès d'Asquith son refus de rendre les corps des rebelles exécutés à leurs familles : « Le sentimentalisme irlandais, écrit-il, transformera leurs tombes en lieux de culte des martyres ». Des processions annuelles seraient organisées, dit-il, « qui, sans cesse, raviveraient les plaies ».⁹¹

Alors que Clarke et Pearse attendaient leur exécution dans leur cellule, aux petites heures du 3 mai 1916, il était devenu clair que les fractures qu'ils avaient provoquées dans les opinions publiques britannique et irlandaise, seraient déterminantes. Aux Britanniques, ils apparaissaient d'une trahison extrême. Ils avaient poignardé le pays dans le dos en temps de guerre, provoquant d'énormes dégâts humains et matériels. Ils n'avaient pas caché leur volonté de pactiser ouvertement avec cet ennemi contre lequel tant d'Irlandais s'étaient portés volontaires pour une guerre dans laquelle ils continuaient de mourir. Pour ne prendre qu'un seul exemple, pendant la semaine de la rébellion, 570 hommes de la 16^e Division irlandaise furent tués sur le front ouest, à Hulluch. « Je reconnais avoir entamé des négociations avec l'Allemagne, déclara Pearse devant la cour martiale. Nous avons tenu nos engagements à son égard et, pour ce que j'en sais, l'Allemagne a fait de son mieux pour nous aider, en envoyant un bateau chargé d'hommes ». Si l'on se plaçait du point de vue britannique, il était difficile, d'imaginer un autre dénouement en ce qui concerne les leaders de la rébellion. Il a dû sembler non seulement naturel, mais juste et légitime, de les fusiller.

Mais, aux yeux des Irlandais, les rebelles apparaissaient sous une lumière totalement différente. Le contraste frappant entre ces images qui restaient, signant l'ouverture d'une profonde fissure entre la Grande-Bretagne et l'Irlande, fut peut-être la grande réussite des rebelles. Du côté irlandais, on voyait en Clarke un homme qui avait prématurément vieilli durant ses années de détention en Angleterre, un homme resté fidèle à une cause longtemps impopulaire. Patrick Pearse était un poète, un amoureux passionné de la langue irlandaise, et un enseignant. Clarke, Pearse et leurs soutiens, en dépit de leur fanatisme, avaient d'une certaine manière réussi à passer en Irlande pour de nobles esprits, des gens sincères qui n'avaient retiré aucun profit personnel de leur engagement politique, et qui avaient tout perdu. Leurs compatriotes s'étaient habitués à eux : ils étaient, pour ainsi dire, entrés dans le paysage. Leur exécution les transfigura et ils prirent, comme le suggère Yeats, une dimension étrangement héroïque. Leurs dernières actions et leurs dernières paroles rentrèrent dans la culture commune.

Il vaut la peine de remarquer que ces deux façons de considérer les rebelles ont pu coexister dans une seule conscience, celle de Lady Gregory, soutien du *Home Rule*, dont le fils combattait dans la grande guerre, où il serait tué début 1918. Alors que le soulèvement fait encore rage à Dublin, elle écrit à Yeats : « Il est terrible de penser aux exécutions et aux morts qui vont certainement arriver — et pourtant il doit en être ainsi. Nous nous sommes retrouvés à la merci de la canaille pendant trop longtemps, ici et à Dublin, sans plus aucun pouvoir politique visible ». Le 7 mai, elle exprima sa tristesse pour

Pearse et MacDonagh, « les seuls leaders que je connaissais ». Le 13 mai, son attitude était devenue encore plus compréhensive vis-à-vis des rebelles. Elle écrit alors à Yeats :

À la pensée de cette tragédie dublinoise, mon esprit se remplit de chagrin en songeant à la mort de Pearse et MacDonagh. Ils auraient dû se ranger de notre côté, celui de la liberté intellectuelle. C'est comme si ces leaders avaient été ce qu'il fallait à l'Irlande, ce qu'il lui faudra encore plus dans l'avenir : une opposition courageuse et imaginative aux parlementaires conventionnels et opportunistes.

La nuit précédant son exécution, Pearse composa dans sa cellule un poème sur la beauté du monde que nous avons tous appris à l'école, cinquante ans après sa mort.⁹² Il envoya également une lettre à sa mère, dans laquelle il dit : « Je viens de recevoir la Sainte Communion. Je suis heureux, n'était-ce la grande douleur d'être séparé de toi. Voici la mort que j'aurais choisie si Dieu m'en avait laissé le choix : mourir la mort d'un soldat tombé pour l'Irlande et sa liberté ».

Au moment où Clarke fut condamné, sa femme avait été arrêtée et était détenue au Château de Dublin. Quelques heures avant son exécution, elle fut amenée jusqu'à sa cellule. À l'extérieur, un prêtre lui demanda l'autorisation de voir son mari. « Je n'ai jamais tenté de me mêler de quoi que ce soit que mon mari estime être juste, dit-elle, et je ne vais pas commencer maintenant. S'il ne souhaite pas vous voir, c'est qu'il a ses raisons ».⁹³ Elle passa une heure avec Clarke dans une cellule éclairée par la chandelle que tenait un soldat. Elle écrit dans ses mémoires que quand elle lui demanda ce qui s'était passé avec le prêtre, « il me dit que le prêtre lui avait demandé de dire qu'il regrettait ce qu'il avait fait ».⁹⁴ Sinon, il n'obtiendrait pas l'absolution. Clarke, écrit-elle, ajouta : « je lui demandai de sortir immédiatement de ma cellule. Je ne regrettais pas mes actes. Je m'en réjouissais et louais les hommes qui m'avaient accompagné. Lui dire que j'éprouvais des regrets aurait été un mensonge et je ne voulais pas me retrouver devant Dieu avec un mensonge en bouche ».⁹⁵ Il fut accompagné par deux autres prêtres avant d'être fusillé et mourut en catholique. Mais il fut plus résolu que jamais et fidèle à sa nature de pur et dur en confiant ses dernières volontés à son épouse. L'une d'elles concernait Eoin MacNeill, qui avait donné le contrordre au soulèvement prévu le dimanche de pâques. Sa femme rapporte qu'il lui dit :

Je veux que tu fasses en sorte que notre peuple ait connaissance de sa trahison envers nous. On doit lui interdire à tout jamais le moindre rôle dans la vie de notre pays, car il est certain qu'en temps de crise une telle personne agira avec la même trahison. C'est un faible mais je sais que tout sera fait pour le blanchir.⁹⁶

Toutes les familles fournirent leur récit des dernières heures des rebelles — en prenant soin de souligner que les êtres chers, y compris le marxiste James Connolly, avaient vu un prêtre avant d'être exécutés. Ils y mirent aussi tous les éléments pouvant encore ajouter au pathos. Kathleen Clarke raconte :

Je dus attendre devant la porte de sa cellule, tandis que le soldat verrouillait la porte de ce qui m'apparaissait comme la tombe de mon mari. Comment j'ai réussi à tenir, tête haute, je l'ignore. J'ai dû devenir de marbre [...] mais je reste hantée à jamais par le cliquetis de la clé dans la serrure.⁹⁷

Traduction de Pascal Bataillard

NOTES

1. Cet essai est paru en mars 2016 dans la *London Review of Books* sous le titre « *After I am hanged my portrait will be interesting. Colm Tóibín tells the story of Easter 1916* ». Nous remercions Colm Tóibín et la *London Review of Books*, de nous avoir généreusement accordé le droit de le traduire. Toutes les notes ont été ajoutées par nos soins et tous les traducteurs cités sont crédités.

2. Henry James, *La Princesse Casamassima* (1866), trad. François-René Daillie.

3. Colm Tóibín a déjà fait référence à cette lettre, aux démons anti-irlandais de James (et de Ford Madox Fox) dans un essai intitulé « *Outsiders in England and the Art of Being Found Out* » (2008), 71. La source mentionnée par Tóibín est Fred Kaplan, *Henry James: The Imagination of Genius, A Biography*, 294-95.

4. Kaplan 296.

5. H. James, *La Princesse Casamassima*, 43.

6. Sarah Cole, *At the Violet Hour: Modernism and Violence in England and Ireland*, 85. Notons que Tóibín supprime une incise où Nietzsche est cité : « Je ne suis pas un homme, je suis de la dynamite » (*Ecce homo*, IV, 1, 255).

7. Shane Kenna, *Jeremiah O'Donovan Rossa, Unrepentant Fenian*, 147.

8. Kenna 148.

9. Kenna 150.

10. Carla King, lettre à l'*Irish Times*, 15 août 2015 (King est historienne).

11. Lettre du 24 janvier 1885 (*Henry James. Letters. Vol. 3.*, 66).

12. Ruth Dudley Edwards, *The Seven*, 9.

13. Dudley Edwards, *The Seven*, 9.

14. Thomas J. Clarke, *Glimpses of an Irish Felon's Prison Life*, 1.

15. Dudley Edwards, *The Seven*, 73-74.

16. Dudley Edwards, *The Seven*, 82.

17. Dudley Edwards, *The Seven*, 82.

18. Robert Anderson, *Sidelights on the Home Rule Movement*.

19. Conrad, *The Secret Agent* (1907), 34.

20. Plus exactement, « l'âme de cette hémiplegie ou paralysie que beaucoup tiennent pour une ville », écrit Joyce dans une lettre à C.P. Curran, sans doute envoyée en juillet 1904 (*Œuvres I*, 1130). La paralysie est une figure cardinale de *Dublinois* et bon nombre des nouvelles composant le recueil enregistrent impitoyablement ses effets, tant au niveau social, qu'au niveau du destin des personnages.

21. Kaplan 296.

22. James, *Letters. Vol. 3*, 253.

23. Kaplan 296.

24. Yeats, « *Ireland after Parnell* », 169.

25. Yeats, « *Ireland after Parnell* », 169.

26. Joyce, « Les Morts » (Trad. Jacques Aubert), *Œuvres I*, 278.

27. En fait, cette citation ne provient pas du *Portrait de l'artiste*, mais de sa proto-version, *Stephen le Héros* (Trad. Ludmila Savitsky, révisée par J. Aubert, in Joyce, *Œuvres I*, 411).

28. Notons que Tóibín a consacré un essai biographique à Lady Gregory, *La brosse à dents de Lady Gregory (Lady Gregory's Toothbrush)*, portrait peu flatteur de cette auteure. Le titre de l'ouvrage vient de la remarque pleine de morgue que fit Lady Gregory en réaction à la réception mouvementée de la pièce de Synge, *Le Baladin du monde occidental (The Playboy of the Western World)*, lors de sa création en janvier 1907. En effet, elle confia à Yeats que l'émeute de l'*Abbey Theatre* opposait, selon elle, ceux qui utilisent une brosse à dents (le public favorable et appartenant globalement à l'ascendance anglo-irlandaise), à ceux qui ignorent son usage (les Irlandais catholiques, emmenés à cette occasion par Arthur Griffith).

29. Nous avons traduit littéralement le raccourci saisissant de Pearse, assimilant totalement la langue anglaise à son emprise sur la nation irlandaise : « *Irish literature is English* ».

30. Deux professeurs de *Trinity College* qui ne reconnaissaient aucune valeur à la littérature irlandaise.

31. Lettre adressée au journal *An Claidheamh Soluis* (« L'Épée de lumière »), publiée le 20 mai 1899 et citée par Declan Kiberd, *The Irish Writer and the World*, 52.

32. Lady Gregory, *Poets and Dreamers*, 190. Rappelons que Lady Gregory, grande prêtresse de l'*Irish Revival*, fut l'épouse de Sir William Gregory dont le nom est, dans l'imaginaire irlandais, lié à des lois socialement impitoyables, synonymes de *workhouse* et d'éviction, votées en 1847, l'année noire de la Grande famine,

33. Joyce, « L'âme de l'Irlande », Trad. J. Aubert, *Œuvres I*, 975.

34. *Œuvres I*, 974.

35. « Les Morts », *Œuvres I*, 309.

36. Nous renvoyons systématiquement à la traduction de « Pâques 1916 » de Jean-Yves Masson (W.B. Yeats, *Michael Robartes et la danseuse*).

37. James Joyce, Trad. Ludmila Savitsky, révisée par Aubert, *Œuvres I*,

780-81 (« *to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race* »).

38. Pearse, *An Claidheamh Soluis*, 19 novembre 1904 (cité par Joost Augusteijn, *Patrick Pearse: The Making of a Revolutionary*, 221).

39. Pearse, *An Claidheamh Soluis*, 24 novembre 1906 (Augusteijn 130).

40. Pearse, *An Claidheamh Soluis*, 7 décembre 1907 (Augusteijn 98).

41. Pearse, *An Claidheamh Soluis*, 25 avril 1908 (Augusteijn 116).

42. Cité par Dudley Edwards, *Patrick Pearse and the Triumph of Failure*, 54.

43. Pearse, *Collected Works. Plays, Stories, Poems*, 316-17.

44. Pearse, *An Macaomh* 1909 (Augusteijn 60). *An Macaomh* était le journal de St Enda.

45. Augusteijn 165.

46. Augusteijn 180.

47. Roy Foster, *Vivid Faces: The Revolutionary Generation in Ireland, 1890-1923*.

48. Mary Colum, *Life and the Dream*, 134.

49. Desmond Ryan, *Remembering Sion*, 119.

50. Ryan 118.

51. Augusteijn 209-210.

52. Michael T. Foy, *Tóm Clarke: The True Leader of the Easter Rising*, Chap. 3 “1908-1914”.

53. Dudley Edwards 197.

54. Ryan 110.

55. Ryan 111.

56. *An Barr Buadh*, 1912.

57. *An Barr Buadh*, 5 Apr. 1912 (Augusteijn 231).

58. Pearse, *Collected Works, Political Writings and Speeches*, 81-82.

59. Foy, Chap. 3.

60. Pearse, *Political Writings*, 98-99.

61. Redmond, « Adresse aux Volontaires irlandais », 24 septembre 1914.

62. Kathleen Clarke, *Revolutionary Woman. My Fight for Ireland's Freedom: An Autobiography, 1878-1972*, 56.

63. K. Clarke 56.

64. John Devoy, *Recollections of an Irish Rebel. A Personal Narrative*, 320.

65. Ryan 34.

66. Ryan 193.

67. Propos tenus lors des commémorations de 1966 (Ferriter, « *Relative rous over Rising commemorations echo 1966 war of words* », 2014).

68. Fearghal McGarry, *The Rising. Ireland: 1916*, 120.

69. McGarry 121.

70. Peter Hart, « *The Fenians and the International Revolutionary Tradition* », 199.

71. David Fitzpatrick, *The Two Irelands, 1912- — 1939*, 60.

72. Charles Townshend, *Easter 1916: The Irish Rebellion*, 281.

73. Townshend 282.

74. Townshend 305.

75. Townshend 302.

76. Lettre à Clement Shorter de mars 1917 (David Pierce, *Yeats's Worlds: Ireland, England and the Poetic Imagination*, 190).

77. La « Charrue étoilée » renvoie au drapeau de l'*Irish Citizen Army*. Il symbolisait l'idée qu'une Irlande libre contrôlerait son destin de la terre aux étoiles. En 1916, ce drapeau flotta au-dessus de l'*Imperial Hotel*, en face de la Grande Poste, surmontée quant à elle par le drapeau tricolore irlandais utilisé pour la première fois en 1848 (un drapeau de soie avait été confectionné par les Pétroleuses et remis à Thomas Meagher lors de son passage à Paris).

78. *Manhood*, qui peut aussi se traduire par « virilité ».

79. Pearse, *Political Writings*, 99.

80. Richard Ellmann, *James Joyce*, 399.

81. Cette lettre et la narration des événements semblent reprises de la biographie de « Roy » Foster (*W. B. Yeats*, 14).

82. Joyce, *Ulysse*, 105 (traduction de « Protée » par P. Bataillard).

83. *Ulysse*, 107.

84. *Ulysse*, 107.

85. *Ulysse*, 504 (traduction du « Cyclope » par Tiphaine Samoyault)

86. *Ulysse*, 507.

87. *Ulysse*, 510.

88. *Ulysse*, 510.

89. Don Gifford, 337.

90. Joyce, « Le Fenianisme. Mort du dernier Fenian » (Trad. Anne Machet), *Œuvres I*, 1042.

91. Télégramme, très souvent cité sans être précisément référencé, envoyé à H.H. Asquith, sans doute le jour même de l'exécution de Connolly et ses amis, le 3 mai 1916 (cf. McGarry 276).

92. Il s'agit du poème, « Le Voyageur » (« *The Wayfarer* »), Pearse, *Plays, Stories, Poems*, 367.

93. K. Clarke 92.

94. K. Clarke 93.

95. K. Clarke 93.

96. K. Clarke 94.

97. K. Clarke 96.

L'INSURRECTION DE 1916:
LA DRÔLE DE GUERRE DE COLM TÓIBÍN

Pascal Bataillard

Colm Tóibín est un auteur irlandais, très connu et reconnu pour son œuvre de fiction, puisque pas moins de trois de ses romans ont figuré dans la sélection finale du Booker Prize, *Le Bateau phare de Blackwater* (*The Blackwater Lightship*, 1999), *Le Maître* (*The Master*, 2004) et *Le Testament de Marie* (*The Testament of Mary*, 2013). En revanche, on connaît moins la place et l'importance de ses écrits non-fictionnels — essais, textes critiques ou biographiques —, malgré la publication de plus de quinze ouvrages dans cette veine. Après tout, son premier roman *Désormais notre exil* (*The South*, 1990) était déjà son sixième ouvrage publié. De plus, si Tóibín a publié abondamment dans la presse, il a aussi été rédacteur en chef de la revue *Magill*, qui joua un rôle important dans l'Irlande des années 1980-1990, par ses points de vue critiques et une réelle pratique du journalisme d'investigation. Il y a de toute évidence chez cet écrivain un désir d'intervention qui a le plus souvent partie liée avec ce qui articule au plus près et au plus pressant « orientations sexuelles » (expression peut-être problématique mais qui recouvre assez clairement tout un champ de questionnements), identité irlandaise, écriture et histoire.

Avant toute chose, il faut souligner que l'essai que nous présentons, et qui fut publié dans le contexte de la célébration du centenaire du soulèvement de Pâques 1916, s'inscrit dans une très longue série d'articles remettant en jeu l'histoire irlandaise, le plus souvent dans une perspective critique du roman national. L'utilisation qui était faite de l'histoire et du destin irlandais, des devoirs vis-à-vis du passé, a de plus en plus mal masqué l'indigence des élites politiques, quand ce n'est pas leur affairisme. Toutes choses que la revue *Magill* ne se priva pas d'attaquer à boulets rouges. Tóibín s'est très tôt défini comme « antinationaliste » et « révisionniste », tout en sachant assez vite que ces deux étiquettes étaient très insuffisantes. C'est ce qu'indique par exemple l'article, au titre ironiquement œdipien, « De nouvelles manières de tuer son père » (Tóibín 1993), qui trace la genèse le menant de l'enfance, avec certaines croyances sur le soulèvement de 1798, au bouleversement que causa pour lui la découverte de massacres

de protestants à l'occasion de cette révolte, au souhait d'en « finir avec l'histoire », dans les mots de Tom Paulin, ou de pouvoir enfin jouer avec l'histoire, comme John Banville dans *Birchwood*, publié, nous le rappelle Tóibín, en 1973, « l'année où l'Irlande entra dans l'Union européenne » (Tóibín 1993). Ce *devenir européen*, auquel Tóibín souscrit implicitement, a constitué, pour beaucoup d'Irlandais (dont James Joyce), depuis l'orée du XX^e siècle, la meilleure issue pour échapper au double cauchemar de l'emprise britannique et du nationalisme vindicatif. C'est dire que Tóibín s'inscrit dans une longue tradition d'écrivains irlandais qui, depuis Joyce au moins, dénoncent le caractère mortifère et « paralysant » de cette « vieille histoire de l'Irlande » (Foster 1986, 1) se prolongeant dans le présent et réclamant des sacrifices à ceux qui ne peuvent que déclamer en boucle les mêmes vitupérations anglophobes, semblables en cela au père du protagoniste des *Cendres d'Angela*: « les Anglais et toutes ces choses terribles qu'ils nous ont fait subir pendant huit cents longues années » (McCourt 1).

L'existence de cette longue série d'articles et d'essais produits par Tóibín est d'autant plus à souligner que l'on peut avoir l'impression que, malgré sa longueur et la masse impressionnante de sources utilisées, la mise en perspective de Colm Tóibín pêche par certains silences et omissions. Parmi ces omissions, on peut mentionner, en particulier, le peu de place donné ici à la dimension sociale et politique du mouvement nationaliste (rien sur la grève générale des transports de 1913 à Dublin, qui aboutit pourtant à la création de l'*Irish Citizen Army*), à la situation coloniale ou semi-coloniale de l'Irlande (ainsi, la statistique terrible qui place la mortalité infantile au même niveau dans les taudis de Dublin et ceux de Calcutta, O'Brien 103), à certaines figures telles que Roger Casement, personnage complexe qui concentre beaucoup des tensions et contradictions des mouvements nationalistes irlandais. Mais, par dessus tout, et cela est très important dans la perspective du présent ouvrage, le lecteur peut déplorer une prise en compte beaucoup trop partielle de la guerre : le soulèvement et sa répression doivent être abordés comme un épisode de guerre, si l'on peut dire, de plein droit. Nous tenterons donc de combler certaines lacunes à cet égard, mais aussi de rendre compte de ces silences et omissions. C'est pourquoi, dans un deuxième temps, il faudra s'intéresser à Colm Tóibín en tant que représentant particulièrement intéressant de la « génération 1966 » à laquelle il appartient. Si la position complexe de Tóibín reflète la complexité de l'écriture de l'histoire pour l'Irlande, elle dit aussi beaucoup de la charge explosive de ce qu'il faut bien appeler « l'identité irlandaise » et du fardeau symbolique et subjectif qui incombe à ceux qui ont hérité de cette histoire — encore à écrire, comme partout ailleurs, mais dans un contexte toujours très lourd, s'expliquant en grande

partie par la difficulté à faire coexister des mémoires extrêmement conflictuelles, sources permanentes de clivages entre groupes sociaux, politiques et religieux. Ces divisions, traversant groupes sociaux et même familiaux, créent aussi des clivages subjectifs extrêmement coûteux pour les individus. Il est important de souligner fortement que cet essai, s'il inscrit bien dans une série déjà longue, ne constitue pas pour autant une synthèse ou un point d'arrivée. Bien davantage, il traduit la nécessité permanente, pour chacun, de réévaluer sa position subjective et, pour un écrivain tel que Tóibín, il participe de la patiente construction littéraire d'un masque, à l'écriture duquel contribuent les trois forces dont se réclamait James Joyce : le silence, l'exil et la ruse.

L'ART DE (PERDRE) LA GUERRE

1916 est une année que les différentes « communautés » célèbrent, ou pas, pour des raisons très différentes. Pour les protestants de l'Ulster, c'est un marqueur très fort d'identité, de séparation vis-à-vis de la communauté catholique — les traîtres papistes, collaborant avec l'Allemagne du Kaiser. Pour une grande partie des catholiques des six comtés toujours rattachés au Royaume-Uni, et pour les plus nationalistes au sud, le soulèvement de 1916 constitue non seulement une étape déterminante vers l'indépendance, mais aussi une parole non tenue par les signataires du traité de paix de 1921, celle d'une Irlande unifiée.

Notons que, dans tous les cas, la dimension sacrificielle est essentielle. Si elle ne fait guère de doute en ce qui concerne le soulèvement de Pâques — avec les promesses de renaissance suivant la mort —, 1916 est, dans les pays anglo-saxons, inséparable de la bataille de la Somme, l'une des grandes boucheries du conflit. En Ulster, la bataille de la Somme est un élément qui reste fédérateur de la mémoire protestante. Moins polémique que la bataille de la Boyne, elle permet aussi de s'identifier à ce qui resta longtemps perçu comme le combat de l'Europe civilisée contre la barbarie teutonne. De plus, de nombreux engagés irlandais avaient été particulièrement sensibles au fait que l'Angleterre se posait en championne des « petites nations », de la Belgique en particulier, au destin desquelles ils pouvaient s'identifier.

Que l'insurrection de 1916 constitue un geste désespéré, voué à l'échec dès le départ et donc plus ou moins insensé, aux dimensions surtout symboliques et sacrificielles, voici la position la plus saillante de Colm Tóibín... Même s'il doit concéder qu'elle eut l'effet recherché, c'est-à-dire un retournement massif de la population en faveur des rebelles et de leur désir d'indépendance.

Certes, Tóibín ne nie pas le poids déterminant de la guerre dans la genèse de la conception du conflit. En revanche, Tóibín répugne visiblement à traiter de ces événements comme d'une page à part

entière du conflit mondial, si ce n'est pour justifier le traitement particulièrement violent et expéditif de la répression, ou les sentiments hostiles de la population, particulièrement dans les quartiers les plus pauvres qui ont payé un lourd tribut aux bombardements.

Mais il y a plus. Comme l'indique par exemple Fearghal McGarry — cité abondamment par Tóibín, sauf sur cet aspect de l'insurrection —, l'offensive initiale des troupes britanniques contre les rebelles a été décidée conformément aux pratiques du front de la Somme. L'usage était d'envoyer les hommes en grand nombre, à découvert si besoin, pour s'emparer des positions ennemies. Le premier assaut britannique, lors de cette semaine de Pâques, fut aussi vain que meurtrier et quelques hommes bien positionnés dans leurs avant-postes suffirent à infliger les pertes les plus lourdes subies par les militaires durant le soulèvement. James Walsh, rebelle embusqué sur les lieux, témoigne que ces soldats, envoyés à la conquête d'un pont (*Mount Street Bridge*), ne savaient plus que faire, quand ils y parvenaient, et se retrouvaient pris entre deux feux, offrant des cibles parfaites : chaque fois que l'un était tué, un autre s'avavançait pour prendre sa place et subir le même sort. Walsh a cette image saisissante d'une « chenille humaine géante, couleur kaki » (McGarry 171). Le Général Lowe s'en tenant strictement à sa décision initiale, trois bataillons furent envoyés successivement (McGarry 172) pour prendre une position tenue par 17 hommes, dont 5 seulement furent tués, contre 234 officiers et soldats britanniques tués ou mis hors de combat dans le même temps, malgré l'arsenal totalement inadapté des rebelles (McGarry 173). Le peu de cas de la vie des hommes, envoyés par vagues sur les fronts de la Somme ou de Verdun au son du sifflet des officiers, fut déterminant pour expliquer ces lourdes pertes. A cet entêtement des officiers, il faut sans doute ajouter le sentiment de rage d'être tenu en échec par quelques francs-tireurs mal équipés (McGarry 174).

La suite des opérations, là encore, indique le poids des tactiques en usage sur les grands fronts. En effet, il fut décidé de faire usage de l'artillerie depuis des positions terrestres, ainsi que depuis une canonnière. Le pilonnage atteignit une telle intensité et causa tant de dévastation que les photographes qui utilisaient leurs clichés pour proposer des cartes postales, les accompagnaient de la légende « Ypres-sur-Liffey » (la Liffey étant le fleuve qui baigne Dublin) : « à partir du mercredi 26 avril, [...] les bombardements ne cessent plus, les immeubles s'effondrent. Surtout, Dublin est en feu. Un véritable désastre. Impossible de lutter contre l'incendie » (Maxence 115). Certains historiens ont affirmé que c'était le souhait des rebelles de provoquer le maximum de dégâts dans la ville, opinion reflétée par Tóibín. Toutefois, on rapporte que James Connolly, leader socialiste, fondateur de l'*Irish Citizen Army* qui devait assurer la défense des travailleurs lors des grandes grèves de 1913, répétait à ses compagnons

retranchés dans la Grande Poste qu'un bombardement en règle était exclu car « les autorités britanniques répugneraient à écraser “la seconde ville de l'Empire” » (McGarry 192), ainsi que Dublin continuait d'être nommée, même si Belfast l'avait dépassée dès avant 1914 (Lee 9).

D'autres aspects, qui peuvent sembler quelque peu insignifiants rapportés à une image d'ensemble, soulignent encore la parenté de cette semaine à Dublin avec le front occidental sur le continent : le manque de sommeil et de nourriture (McGarry 189-191), les crises de démence qui s'accompagnent de tirs sur ses propres officiers ou camarades (192), les scènes devenues familières d'hôpitaux bombardés (198, 207), voire le sentiment d'ennui pour ceux qui sont à distance des combats (196). Certaines exactions sont assez typiques d'une armée se battant contre des civils, tous susceptibles d'être des rebelles ou de les aider, comme celle qui coûta la vie à l'ami de Joyce, Francis Sheehy Skeffington, pacifiste notoire, fusillé en même temps que deux journalistes par un officier qui, la veille, avait abattu un adolescent devant ses hommes. La hiérarchie tenta d'ailleurs de couvrir cet officier, déclaré irresponsable quand il fut jugé (McGarry 186).

Enfin, le dernier aspect de cette insurrection qu'il convient de prendre en compte pour mesurer à quel point nous parlons bien d'une guerre, c'est ce qui se passa ailleurs qu'à Dublin. Il est notoire qu'en raison de l'organisation paradoxalement trop secrète de l'insurrection, des contre-ordres donnés par Eoin MacNeill et, plus généralement, d'une absence de buts clairs pour ce soulèvement, peu de régions connurent d'épisodes de combat notoires. McGarry relève une exception importante, moins pour son poids dans l'issue du soulèvement que pour les enseignements strictement militaires qui en seraient tirés : d'abord au moment de la guerre débutant en 1919 et conduisant au traité de 1921 prévoyant la partition de l'île, puis à la guerre civile, opposant partisans et adversaires du traité jusqu'en 1923. Il s'agit tout bonnement d'une technique d'embuscade qui serait caractéristique de la guérilla menée par l'IRA, que ce soit contre la police (*Royal Irish Constabulary*), l'armée britannique régulière ou les *Black and Tans* (supplétifs à la sinistre renommée, ainsi nommés en raison de la couleur de leur uniforme, noir et kaki), ou encore les anciens camarades dont Michael Collins était la figure emblématique. Le prototype de ce mode opératoire fut donné par le Cinquième Bataillon des Volontaires irlandais de Dublin. Alors qu'ils allaient, sans coup férir, s'emparer des baraquements de la police d'Ashbourne, une colonne de 17 véhicules transportant une cinquantaine de policiers s'approcha (McGarry 235-236). Les volontaires étaient sur le point de céder à la panique quand leur officier, du nom de Mulcahy, les fit prendre position de chaque côté de la route, interdisant toute retraite ou toute avancée à ces policiers, refermant leur étau et infligeant de

très lourdes pertes à l'ennemi qui dut se rendre. McGarry voit dans cette colonne de volontaires, mobiles — même s'ils ne disposaient que de bicyclettes — bien entraînés et déterminés, les précurseurs des colonnes volantes (*flying columns*) qui jouèrent un rôle essentiel dans la guerre contre les *Black and Tans* (McGarry 237; Townshend 2015, 219).

S'il fallait montrer que le soulèvement de 1916 était autre chose qu'un lâche coup de poignard dans le dos des troupes britanniques, il n'est pas moins indispensable de tenter de rendre compte de la position de Colm Tóibín, qui peut sembler parfois extrêmement complaisante avec le récit national anglais, mais qu'il importe d'examiner beaucoup plus scrupuleusement.

GÉNÉRATION 66

Tóibín est né à Enniscorthy, ville située entre Dublin et Cork, dans le comté de Wexford, au sud-est de l'île. Cette ville constitua l'un des très rares lieux d'insurrection en dehors de la capitale et, nous y reviendrons, le soulèvement alimenta la mémoire familiale à laquelle les commémorations du cinquantenaire donnèrent un second souffle. Par son année de naissance, 1955, Tóibín appartient en plein à ce qui a été appelé la « génération 1966 ». Cette génération, qui a connu à un âge déterminant les grandes célébrations du cinquantenaire du soulèvement de 1916, a été élevée dans un certain culte des héros de cette insurrection, pour ensuite être confrontée à l'université à des vues de l'histoire et des récits totalement divergents, remettant radicalement en cause le « roman national ». Cette génération connut aussi les grandes mutations économiques et idéologiques qui affectèrent profondément le pays à tous les niveaux. D'une part, les transformations économiques modifièrent les flux migratoires au point que l'on put rêver que l'émigration subie appartenait au passé. La parenthèse du *Celtic Tiger* produisit en Irlande un enrichissement aussi spectaculaire qu'inédit, dont la crise financière de 2008 devait révéler la fragilité. Or, l'adoption de conceptions économiques extrêmement libérales s'accompagna d'une révision du roman national au point, par exemple, qu'à l'approche du centenaire du soulèvement, la forme de la commémoration se révéla problématique. Ce fut en tout cas l'occasion d'un nouveau débat alimenté par de très nombreux travaux et publications d'historiens.

Il importe ici de revenir aux grandes célébrations de 1966 pour mieux mesurer l'emprise de Pâques 1916, non seulement sur la société irlandaise dans son ensemble, mais tout particulièrement sur la génération de Tóibín. Le prologue de ces commémorations fut le retour en Irlande des cendres de Roger Casement en 1965, comme si tout, en Irlande, devait commencer par un enterrement — ce que

remarque Tóibín, non sans convoquer l'humour ravageur de James Joyce dans *Ulysse*, à propos du retour en Irlande de la dépouille de Donovan O'Rossa, un an avant le soulèvement.

Fintan O'Toole, né en 1958, est un chroniqueur et commentateur inlassable de la vie sociale et culturelle irlandaise très reconnu au-delà de son île puisque, en 2011, il fut déclaré compter parmi les 300 intellectuels les plus importants de Grande-Bretagne par *The Observer*, alors qu'il n'est ni résident, ni citoyen britannique. O'Toole se souvient de l'impact des commémorations et, en particulier, de la diffusion sur la RTÉ, Radio Télévision Irlandaise, d'une série intitulée *Insurrection* : « Ce fut pour moi la chose la plus viscéralement émotionnelle, la plus excitante qui me fût jamais arrivée. Nous avons cessé de jouer aux cow-boys et aux Indiens, pour jouer aux Irlandais et aux Anglais » (O'Toole).

De la même manière, Tóibín est fréquemment revenu sur ses souvenirs de 1966. En effet, Enniscorthy, la ville natale de Tóibín, fut l'une des rares villes, en dehors de Dublin, à se soulever et son propre grand-père prit part à l'épisode local de l'insurrection. Celui-ci fut d'ailleurs condamné à mort, mais sa peine fut commuée et il fut interné au Pays de Galles avant d'être relâché pour Noël 1916. Tóibín revient à de nombreuses reprises sur la diffusion d'une série de portraits de combattants de 1916 (dont Roddy Connolly, fils de James, âgé de seulement 15 ans au moment du soulèvement) et, tout particulièrement, sur la série spécialement tournée pour l'occasion, *Insurrection*, celle-là même qui marqua tant Fintan O'Toole. Cette série bouleversa les spectateurs par ses longues scènes montrant les derniers instants des condamnés (ce qui fait écho à la fin de l'essai commenté). Pour Tóibín, la série est indélébilement associée à la présence, dans le foyer familial, de Marion Stokes, conservatrice du musée d'Enniscorthy :

De fait, il semblait inimaginable que, cinquante ans plus tôt, cette femme paisible ait pu arriver dès l'aube au beau milieu de la ville, pour se joindre à une rébellion.

Mais il semblait également curieusement normal qu'elle soit présente à la maison. Beaucoup d'autres combattants du Soulèvement étaient toujours parmi nous (Tóibín, O'Brien, Doyle).

Ce souvenir de Tóibín témoigne, par son insistance sur le sentiment d'irreprésentabilité (*inimaginable/unimaginable*), teinté d'un autre sentiment plus évident, plus ordinaire et, pour tout dire, *normal*, teinté toutefois d'étrange (*curieusement/oddly normal*) d'une hantise, d'un *Unheimlich*, d'une inquiétante étrangeté qui trahit ce fait simple que le monde familial est habité par quelque chose qui tourmente ou qui, du moins, peine à y trouver sa place : la présence au sein

d'une même entité de polarités irréconciliables, conduisant à un état d'intranquillité aussi difficile à démêler qu'à ignorer (Freud 165sq).

DE LA VIOLENCE DE L'HISTOIRE À LA GUERRE DES MASQUES

D'emblée, en revêtant le masque jamesien du petit-fils d'émigrants irlandais, proches des milieux nationalistes et de la famille de Clarke en particulier, Tóibín choisit de jeter le regard le plus cru qui soit sur les Irlandais en général, et sur les nationalistes en particulier. Avec Henry James, Tóibín choisit de se chausser des lunettes du visiteur — ou du colon — incapable de comprendre comment et pourquoi on pourrait être différent de lui. C'est peu dire que James est particulièrement hostile à tout ce qui touche à l'Irlande et aux Irlandais, même s'il leur concède une histoire et des souffrances abominables. De fait, la conception des Irlandais comme des êtres particulièrement violents est l'un des préjugés les plus courants qui courent sur ce peuple. C'est sur cette notion que Charles Townshend ouvre son étude sur *La violence politique en Irlande*:

La propension des Irlandais à la violence est bien connue, du moins des Anglais. Et ce furent, bien entendu, les Anglais qui forgèrent la notion de « problème irlandais ». Pendant des siècles, les écrivains anglais, qu'ils fussent des témoins directs ou des observateurs plus distancés, ont glosé, avec force démonstrations d'indignation et d'horreur, sur la nature particulièrement cruelle et anarchique de la violence en Irlande [...]. Cette attitude était évidemment politique : ce chaos irlandais appelait et validait une mission civilisatrice des Anglais qui entraînait du même coup le contrôle d'une île voisine dont la position stratégique prit une importance de plus en plus critique pour l'Angleterre (Townshend 1983, 1-2).

Que les Irlandais se soulèvent et c'est un acte de violence. Qu'ils soient donc pour cela punis au-delà de toute raison, n'est-ce pas le propre de la loi d'être dure et celui du colonisateur d'imposer sa loi en toute quiétude ? Il peut sembler curieux que Tóibín arbore un masque aussi délibérément anti-irlandais, mais c'est peut-être du côté de la poétique du secret que se nouent au plus près le rapport à James et l'usage que Tóibín fait de cet écrivain...

Tóibín, comme James, se révolte contre un grand-père irlandais nationaliste, raillant le pathos exagéré et manipulateur qui fut celui des proches des condamnés. Ce même excès d'émotions le rendit, enfant, avec la série *Insurrection*, complice inconscient mais actif des crimes de ses aïeux qui en réclamaient d'autres. Cette complicité est insupportable pour quelqu'un vivant dans un âge de la raison d'où toute violence est exclue, cette violence doit donc être expiée. C'est

d'ailleurs la même complicité qu'éprouve Stephen, dans l'*Ulysse* de Joyce, lors de sa rencontre avec Kevin Egan, le Fenian désormais vieillissant, qui lui parle de complicité et de destin familial, « De l'Irlande, des Dalcadiens, d'espérances, de conspirations, d'Arthur Griffith aujourd'hui, AE, poemander, bon berger, de moi. Pour me mettre avec lui sous le joug, nos crimes notre cause commune. Tu es le fils à ton père » (*Ulysse* 105-106). Et pourtant, par un tour curieux, au terme d'un parcours plein de méandres et de sinuosités, de courbures et de torsions, beaucoup trop nombreuses pour être toutes évoquées, Tóibín choisit de conclure abruptement, laissant la parole à une femme qu'il est loin d'admirer, Kate Clarke, l'épouse du leader (à en croire celle-ci, épouse du seul véritable leader). Comme si nous, lecteurs, devions communier avec la « génération 1966 » devant un écran devenu noir, entièrement livrés à des sentiments sans doute confus et contradictoires où, peut-être, perce au final quelque chose comme de la compassion pour ces hommes morts abominablement, tués une deuxième fois après la mort, quand leur fut refusée une sépulture et que leurs corps furent outragés : tout près de ce qu'on peut lire à propos de Polynice avec Lacan (Lacan 315sq), à moins que ces morts ne soient tapis, increvables, telle Antigone, une Antigone exigeante à l'infini, entre deux morts, ou tel le Michael Furey de la nouvelle joycienne « Les Morts », lui aussi convoqué par Tóibín, mort au sommet d'une passion qui peut transir les vivants.

BIBLIOGRAPHIE

Adler, Alfred. *Study of Organ Inferiority and Its Physical Compensation* (1907). New York : The Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1917.

Aldington, Richard. *Images* (1910-1915). Londres : The Poetry Bookshop, 1915.

— . *Images of Desire*. Londres : Elkin Mathews, 1919.

— . *Images of War*. Londres : C.W. Beaumont, 1919. Alighieri, Dante. *La Divina Commedia, Paradiso*. Éd. bilingue, trad. Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, 2004.

Anderson, Robert. *Sidelights on the Home Rule Movement*. New York : Dutton, 1906 [archive.org].

Aron, Paul. « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage ». *COnTEXTES*, 11 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012. URL : <http://contextes.revues.org/5355> ; DOI : 10.4000/contextes.5355.

Augusteijn, Joost. *Patrick Pearse: The Making of a Revolutionary*. Londres : Palgrave Macmillan, 2010.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Éd. M. Holquist. Austin : University of Texas Press, 2004.

Banville, John. *Birchwood*. Londres : Martin Secker & Warburg, 1973.

Bassan, Maurice, éd.. *Stephen Crane : A collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, Inc., 1967.

Baldick, Chris. *The Oxford English Literary History. Volume 10, 1910-1940. The Modern Movement*. Oxford : Oxford University Press, 2004.

Benfey, Christopher. *The Double Life of Stephen Crane* (1992). Londres : Vintage, 1994.

Bergson, Henri. *Essai sur les données Immédiates de la Conscience* [1889]. *Œuvres Complètes*. Paris : Aversa Éditions, 2014.

Berrahou, Zineb. « The “Painful Processes of Reconstruction” in the Novels of Ford Madox Ford (1918-1923) ». *(Re)Writing and Remembering: Memory as Artefact and Artifice*. Éd. Virginia Allen-Terry Sherman, Eléonore Cartellier-Veuillen, James Dalrymple et Jonathan Fruoco. Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2016. 29-46.

— . *La Grande Guerre de Ford Madox Ford: de l'histoire à la fiction*

(2016). Thèse de doctorat en études anglophones sous la direction de Christine Reynier. Université de Paul Valéry Montpellier 3.

Bouyssou, Roland. *Les poètes-combattants anglais de la Grande Guerre*. Toulouse : Presses de l'Université Toulouse le Mirail, 1974.

Bradbury, Malcolm. « Introduction ». *Parade's End*. Londres : Everyman Library, 1992.

Brasme, Isabelle. *Parade's End de Ford Madox Ford : vers une esthétique de la crise*. Montpellier : PULM, 2016.

Buck, Claire. *Conceiving Strangeness in British First World War Writing*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015.

Cazemajou, Jean. *Stephen Crane (1871-1900) Écrivain Journaliste*. Paris : Didier Érudition, « Études Anglaises », 1994.

Carey, John. *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. Londres : Faber and Faber, 1992.

Clarke, Kathleen. *Revolutionary Woman. My Fight for Ireland's Freedom : An Autobiography, 1878-1972*. Éd. Helen Litton. Dublin : O'Brien Press, 1991.

Clarke, Thomas J.. *Glimpses of an Irish Felon's Prison Life*. Dublin et Londres : Maunsell & Roberts, 1922 [archive.org].

Cole, Sarah. *At the Violet Hour: Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford : Oxford U.P., 2012.

Colum, Mary. *Life and the Dream*. Chester Springs, Penn : Dufour, 1966 [archive.org].

Conrad, Joseph. *The Nigger of the 'Narcissus'/Typhoon and Other Stories*. Harmondsworth : Penguin, 1985.

—. *The Secret Agent* (1907). Éd. Tanya Agathocleous. Toronto : Broadview Editions, 2009.

Crane, Stephen. *Prose and Poetry*. New York : The Library of America, 1984.

—. Fredson Bowers, ed.. *Reports of War : War Dispatches, Great Battles of the World*. Charlottesville : The University Press of Virginia, volume IX, 1971.

—. *Un mystérieux héroïsme*. Traduction de l'américain par Daniel Depland. Préface et postface par Yves Carlet. Paris : Éditions Autrement, 1995.

—. *L'Argent du diable et autres choses vues, accompagné de « Le Sang du martyr »*. Traduction de l'américain par Pierre Leyris. Paris : Mercure de France, 1996.

Delany, Paul. *D.H. Lawrence's Nightmare: The Writer and his Circle in the Years of the Great War*. New York : Basic Books, 1978.

Devoy, John. *Recollections of an Irish Rebel. A Personal Narrative*. New York : Chase D. Young Company, 1929 [archive.org].

Dooley, Patrick K. *The Pluralistic Philosophy of Stephen Crane*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1993.

Dudley Edwards, Ruth. *Patrick Pearse The Triumph Of Failure*. Newbridge, Co Kildare : Irish Academic Press, 2006.

—. *The Seven: The Lives and Legacies of the Founding Fathers of the Irish Republic*. Londres : Oneworld, 2016.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford : Oxford U.P., 1982.

Ferriter, Diarmaid. « Relative rows over Rising commemorations echo 1966 war of words ». *Irish Times* (22 novembre 2014).

Field, Frank. *British and French Writers of the First World War. Comparative Studies in Cultural History*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

Fitzpatrick, David. *The Two Irelands, 1912-1939*. Oxford: Oxford U.P., 1998.

Ford, Ford Madox. « On Impressionism ». *Poetry and Drama* 2.6 (June-December 1914). 2 articles. Le second a été traduit par Christine Reynier. *Essais sur l'art I : Les Grands mouvements littéraires anglo-américains*. Paris : Michel Houdiard, 2009 : 95-105.

—. « Literary Portraits—XLVIII ». *Outlook* 34 (8 August 1914) : 174-5. Reproduit dans Max Saunders, éd. *War Prose*. Manchester : Carcanet, 1999 : 207-8.

—. « Literary Portraits—LI ». *Outlook* 34 (29 August 1914) : 70-1. Reproduit dans *War Prose* : 208-9.

—. « Literary Portraits—LIII ». *Outlook* 34 (12 September 1914) : 334-5. Reproduit dans *War Prose* : 209-10.

—. « Literary Portraits—LXIX ». *Outlook* 35 (2 January 1915) : 14-15. Reproduit dans *War Prose* : 210-11.

—. *Le Bon soldat* (1915). Paris : 10/18, 1994.

—. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. Londres : Duckworth, 1924.

—. *Parade's End* (1924-28) : *Some Do Not . . .* Manchester : Carcanet, 2010. *No More Parades*. Manchester : Carcanet, 2011. *A Man Could Stand Up*—. Manchester : Carcanet, 2011. *Last Post*. Manchester : Carcanet, 2011.

—. *No Enemy* (1929). Manchester : Carcanet, 2002.

—, éd. Richard M. Ludwig. *Letters of Ford Madox Ford*. Princeton : Princeton University Press, 1965.

—. *Selected Poems*. Manchester : Carcanet, 1997.

Forster, Edward Morgan. *Howards End : Le legs de Mrs Wilcox* (1910), trad. Charles Mauron. Paris: Plon, coll. 10/18, 1982.

—, éd. Jeffrey M. Heath. « *The Creator as Critic* » and *Other Writings by E.M. Forster*. Toronto : Dundurn Press, 2008.

Foster, Roy. « We Are All Revisionists Now ». *The Irish Review* 1 (1986): 1-5.

—. *W.B. Yeats: A Life II: The Arch-Poet, 1915-1939*. Oxford : Oxford U.P., 2003.

— . *Vivid Faces: The Revolutionary Generation in Ireland, 1890-1923*. Londres : Penguin, 2015.

Foy, Michael T. *Tom Clarke: The True Leader of the Easter Rising*. Dublin : The History Press, 2014. Chap. 3, « 1908-1914 » [eBook].

Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905). Paris : PUF, 2010.

— . « L'Inquiétante étrangeté » (1919), trad. Marie Bonaparte. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933 : 163-210.

— . *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Paris : PUF, 2010.

Gifford, Don, with Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated*. Berkeley : U. of California Press, 2008.

Gregory, Lady Augusta. *Poets and Dreamers : Studies and Translations from the Irish*, Dublin : Hodges Figgis, 1903 [archive.org].

Gullason, Thomas Arthur. « Stephen Crane's Private War on Yellow Journalism ». *Huntington Library Quarterly*, vol. 22, No. 3 (May, 1959) : 201-208.

Hart, Peter. « The Fenians and the International Revolutionary Tradition ». *The Black Hand of Republicanism: Fenianism in Modern Ireland*. Éds. Fearghal McGarry et James McConnel, Dublin : Irish Academic Press, 2009, 190-204.

James, Henry. *La Princesse Casamassima* (1866), trad. François-René Daillie. Paris : Denoël, 1973.

— . « Preface ». *The Portrait of a Lady* (1881). Oxford : Oxford University Press, 2009.

— . *Henry James. Letters. Vol. 3, 1883-1895*. Éd. Leon Edel. Cambridge, Massachussetts : The Belknap Press of Harvard U.P., 1980.

— . « The Art of Fiction ». *Longman's Magazine* 4 (1884).

Janet, Pierre. *L'État mental des hystériques* (1893). Paris : Félix Alcan, 1911.

Joyce, James. *Œuvres I*. Éd. Jacques Aubert. Paris : Gallimard, « Pléiade », 1982.

— . *Ulysse* Éd. Jacques Aubert. Paris : Gallimard, « Folio Classique », 2013.

Jung, Carl Gustav. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (1912). Malesherbes : Poche, 2010.

— . *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido* (1912). New York : Moffat Yard and Company, 1916.

Hemingway, Ernest. *in our time* (1925). New York : Charles Scribner's Sons, 1970.

Hynes, Michael. « The Genre of *No Enemy* ». *Antaeus* 56 (Spring 1986) : 125-42.

— . *A War Imagined: The First World War and English Culture*. New York : Random House, 2001.

Kaplan, Fred. *Henry James: The Imagination of Genius, A Biography*. Londres : Hodder & Stoughton, 1999.

Kenna, Shane. *Jeremiah O'Donovan Rossa, Unrepentant Fenian*. Sallins, Co Kildare : Merrion Press, 2015.

Kiberd, Declan. *The Irish Writer and the World*. Cambridge : Cambridge U.P., 2005.

—. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. Londres : Faber and Faber, 2009.

King, Carla. Lettre à l'*Irish Times* (15 août 2015).

Krockel, Carl. *War Trauma and English Modernism: T.S. Eliot and D.H. Lawrence*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

Larabee, Mark. *Front Lines of Modernism: Remapping the Great War in British Fiction*. New York : Palgrave, 2011.

Lee, Joseph. *The Modernisation of Irish Society, 1848-1918*. Dublin : Gill & Macmillan, 1973.

Leyris, Michel. « Préface du traducteur ». *L'Arpent du diable et autres choses vues, accompagné de « Le Sang du martyr »*. Stephen Crane. Paris : Mercure de France, 1996. 7-18.

Maxence, Philippe. *Irlande 1916. Le printemps d'une insurrection*. Versailles : Via Romana, 2015.

McCourt, Frank. *Angela's Ashes. A Memoir of a Childhood*. Londres : HarperCollins Publishers, 1996.

McGarry, Fearghal. *The Rising. Ireland : 1916*. New York : Oxford U.P., 2010.

McLoughlin, Kate. « War in Print Journalism ». *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 47-58.

Munton, Alan. « The Insane Subject: Ford and Wyndham Lewis in the War and Post-War ». *Ford Madox Ford: Literary Networks and Cultural Transformations*. Éd. Andrzej Gasiorek et Daniel Moore. Amsterdam : Rodopi, 2008. 105-130.

Nietzsche, Friedrich. « Pourquoi je suis une fatalité ». *Ecce homo* (1888), trad. Henri Albert. *Mercure de France*, 77.278 (1909) : 244-263.

O'Brien, Joseph V. *Dear, Dirty Dublin: A City in Distress, 1899-1916*. Berkeley, Los Angeles et Londres: U. of California Press, 1982.

O'Toole, Fintan. « How should we commemorate the Rising ? ». *The Late Late Show* (3 mars 2006). Archives RTÉ.

Olson, Liesl. *Modernism and the Ordinary*. Oxford : Oxford University Press, 2009.

Pearse, Pádraig. *Collected Works. Plays, Stories, Poems*. New York : Frederick Stokes, 1917 [archive.org].

—. *Collected Works, Political Writings and Speeches*. Dublin : Maunsel & Roberts, 1922 [archive.org].

Pierce, David. *Yeats's Worlds: Ireland, England and the Poetic Imagination*. New Haven : Yale U.P., 1995.

Pound, Ezra. « A Few Don'ts by an Imagiste ». *Poetry Magazine* (mars 1913) : 200-6.

— . « A Retrospect » (1918). *Literary Essays of Ezra Pound*. Éd.s. T.S. Eliot et Ezra Pound. Londres : Faber and Faber, 1974. 3-14.

— . *Les Cantos*. trad. Philippe Mikriammos. Paris : Flammarion, 2002.

Raitt, Suzanne. « May Sinclair and the First World War ». *National Humanities Center* 6.2 (1999) : <http://nationalhumanitiescenter.org/ideasv62/raitt.htm>.

— . *May Sinclair: A Modern Victorian*. Oxford : OUP, 2000.

Rees, Nigel, éd.. *Brewer's Famous Quotations*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 2006.

Reynier, Christine. « “De l'impressionnisme” comme première définition du modernisme ». *Essais sur l'art I : Les Grands mouvements littéraires anglo-américains*. Paris : Michel Houdiard, 2009. 106-113.

Robertson, Michael. *Stephen Crane, Journalism, and the Making of Modern American Literature*. New York : Columbia University Press, 1997.

Rosenberg, Isaac. *The Collected Works of Isaac Rosenberg*. Éd. Ian Parsons. Oxford: Oxford University Press, 1979.

— . *Isaac Rosenberg, Selected Poems and Letters*. Éd. Jean Liddiard. Londres : The European Jewish Publication Society, 2003.

— . *Delphi Complete Poetry, Plays, Letters and Prose of Isaac Rosenberg*. Delphi Classics : e-books Amazon, 2015.

Ryan, Desmond. *Remembering Sion: A Chronicle of Storm and Quiet*. Londres : Arthur Barker, 1934 [archive.org].

Saunders, Max. « Forster's Life and Life-Writing ». *The Cambridge Companion to E.M. Forster*. Éd. David Bradshaw. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 8-31.

Sinclair, May. *A Journal of Impressions in Belgium*. Londres : Macmillan, 1915.

— . *Way of Sublimation* (1915b). Rare Book and Manuscript Library, U. of Pennsylvania, Box 23.

— . *Tasker Jevons: the Real Story*. Londres : Hutchinson, 1916.

— . *A Defence of Idealism* (1917a). Londres : Macmillan, 1917.

— . *The Tree of Heaven* (1917b). Whitewing : Kessinger Publishing, 2009.

— . *The Romantic* (1920a). Charleston : Bibliobazaar, 2006.

— . *Le Romanesque* (1920b). Trad Marc Logé, Paris : Plon, 1922.

— . « The Poems of F. S. Flint ». *The English Review* 32 (janvier 1921) : 6-18.

— . « The Poems of Richard Aldington ». *The English Review* 32 (mai 1921) : 397-410.

- . *Anne Severn and the Fieldings* (1922). Londres : Macmillan, 1924.
- . « The Poems of H.D. ». *The Fortnightly Review* 121 (mars 1927) : 329-40.
- Sorrentino, Paul. M. *A Student Companion to Stephen Crane*. Westport : Greenwood Press, 2006.
- Spielrein, Sabina. « Destruction as a Cause of Coming into Being » (1912). *Journal of Analytical Psychology* 39 (1994) : 155-86.
- Stevens, Wallace. *Letters*. Éd. Holly Stevens. New York : A. Knopf, 1966.
- Stoppard, Tom. *Travesties*. Londres : Faber and Faber, 1975.
- Tanguy, Guillaume. « La logique noire de Stephen Crane ». *Profils américains : Stephen Crane*, n°18. Éd. Yves Carlet. Montpellier : Publications de Montpellier, 2005. 11-44.
- Thomas, Sophie. *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. Londres : Routledge, 2008.
- Tóibín, Colm. « New Ways of Killing Your Father ». *London Review of Books*, 15.22 (18 November 1993) : 3-6 [online].
- . *Lady Gregory's Toothbrush*. Madison : University of Wisconsin Press, 2002.
- . « Outsiders in England and the Art of Being Found Out ». *Ford Madox Ford: Literary Networks and Cultural Transformations*. Éds Andrzej Gasiorek et Daniel Moore. *International Ford Madox Ford Studies* 7 (2008): 61-80.
- . « After I am hanged my portrait will be interesting. Colm Tóibín tells the story of Easter 1916 ». *London Review of Books* 38.7 (31 March 2016) : 11-23 [online].
- Tóibín, Colm, George O'Brien, Roddy Doyle. « Easter Rising, Enniscorthy 1916: writing about a Revolution ». *Irish Times* (26 mars 2016).
- Townshend, Charles. *Political Violence in Ireland. Government and Resistance since 1848*. Oxford et New York : Oxford U.P., 1983.
- . *Easter 1916: The Irish Rebellion*. Londres : Penguin, 2015.
- Yeats, William Butler. « Ireland after Parnell ». *Collected Works III, Autobiographies*. Éds. William O'Donnell et Douglas N. Archibald. New York : Scribner, 1999 : 169-203.
- . *Michael Robartes et la danseuse. suivi de Le Don de Haroun Al-Rachid*, trad. Jean-Yves Masson (édition bilingue). Lagrasse : Verdier, 1994.
- Walker, Ryan. « May Sinclair Talks of Everything Except Herself ». *The New York Times Book Review* (18 mai 1924) : 2.
- Watts, Cedric. « Joseph Conrad and World War I ». *Critical Survey* 2:2 : *Writing and the First World War* (1990) : 203-208.
- Wertheim, Stanley. *A Stephen Crane Encyclopedia*. Westport : Greenwood Press, 1997.
- Woolf, Virginia. *Vers le Phare*. Trad. Françoise Pellan. *Œuvres*

romanesques II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Young, Philip. « Crane and Hemingway ». *Stephen Crane: A Collection of Critical Essays*. Éd. Maurice Bassan. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1967. 52-56.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Pascal Bataillard est maître de conférences au département d'Études du monde anglophone de l'université Lumière-Lyon 2, membre du laboratoire Passages XX-XXI. Il a publié de nombreux articles, en France et à l'étranger, portant notamment sur James Joyce et la littérature irlandaise. Depuis 1999, la théorie et la pratique de la traduction occupent une place importante dans son travail. Il a participé à la retraduction d'*Ulysse* (Gallimard, 2004) et traduit avec Laurence Petit les derniers romans de A.S. Byatt pour Flammarion, *Le Livre des enfants* (2012) et *La fin des dieux* (2014). Il a également adapté de nombreux romans graphiques dont le plus récent est *Indeh: Une histoire des guerres apaches* de Greg Ruth et Ethan Hawke (Hachette Comics, 2017).

Sylvain Belluc est maître de conférences en littérature et civilisation britanniques à l'université de Nîmes, et membre du groupe de recherche EMMA (Études Montpelliéraines du Monde Anglophone). Auteur d'une thèse sur l'étymologie dans les œuvres de James Joyce (1882-1941) soutenue en 2014 à l'université Sorbonne-Nouvelle, il a publié de nombreux articles consacrés à cet auteur, et co-dirige actuellement la publication du recueil *Cognitive Joyce*, à paraître en 2018 chez Palgrave Macmillan.

Isabelle Brasme est maître de conférences en littérature britannique à l'université de Nîmes, et membre de l'équipe de recherche EMMA (Études Montpelliéraines du Monde Anglophone) à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Sa recherche porte sur le modernisme anglais et la littérature de la Première Guerre mondiale. Membre de la *Ford Madox Ford Society*, dont elle est la trésorière européenne, elle a consacré la majorité de ses publications à Ford Madox Ford, ainsi qu'un ouvrage intitulé *Parade's End de Ford Madox Ford: vers une esthétique de la crise* (PULM, 2016). Elle a également co-dirigé avec Jean-Michel Ganreau et Christiane Reynier un volume portant sur l'humble dans la littérature et les arts britanniques des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles (*The Humble in 19th- to 21st-Century British Literature and Arts*, PULM, 2017).

Leslie de Bont est professeure agrégée (PRAG) d'anglais à la faculté de psychologie de l'université de Nantes. Elle a soutenu une thèse à l'université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, intitulée : « *“Like anecdotes from a case-book” : dialogues entre discours théoriques et représentations du singulier dans les romans de May Sinclair* ». Membre de la May Sinclair Society, elle a notamment publié « *Secrecy, Language and Technique in Ford's A Call and May Sinclair's Anne Severn and the Fieldings* » dans *The Edwardian Ford Madox Ford* (Rodopi, 2013), « *“I was the only one of the family who wasn't quite sane” : être femme, épouse, mère et artiste dans The Creators (1910) de May Sinclair* » (Cahiers Victoriens et Edouardiens 79, 2014), « *Ford, Sinclair, and War Heroism* » dans *War and the Mind: Ford Madox Ford, Parade's End and Psychology* (EUP, 2015) et « *Portrait of the Female Character as a Psychoanalytical Case: The Ambiguous Influence of Freud on May Sinclair's Novel* » (EUP, 2016).

Sarah Montin est maître de conférences en littérature et traduction à l'université Sorbonne-Nouvelle. Elle a écrit sa thèse sur les enjeux de l'écriture de circonstance chez les *war poets* britanniques de la Première Guerre mondiale et s'intéresse également aux pratiques de la poésie de guerre et de propagande à l'ère numérique. Elle a traduit en parallèle plusieurs *war poets* (Ivor Gurney, Richard Aldington, Edmund Blunden) et travaille aujourd'hui à la traduction des poèmes de guerre d'Isaac Rosenberg pour les Éditions Alidades.

Guillaume Tanguy est maître de conférences à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 et membre d'EMMA, EA741. Spécialiste de littérature américaine du XIX^e, il a consacré sa thèse de doctorat à William Dean Howells. Il a publié des articles sur Stephen Crane, Nathaniel Hawthorne, Edith Wharton et Frank Norris. Il a dirigé un numéro de *Profilis américains* consacré à W.D. Howells, et travaille actuellement sur le récit de guerre dans la littérature américaine du XIX^e.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Isabelle Brasme

7

Première partie SE FAIRE LE TÉMOIN DE LA GUERRE : LES CHRONIQUEURS

CRANE À VELESTINO (1897)

Stephen Crane

13

CRANE À VELESTINO : LE FONCTIONNEMENT D'UNE ÉCRITURE

Guillaume Tanguy

18

INTRODUCTION

AU JOURNAL D'IMPRESSIONS EN BELGIQUE (1915) ET « LES POÈMES DE RICHARD ALDINGTON » (1921)

May Sinclair

28

LA GUERRE ET LE DIALOGUE DISCURSIF : IDÉALISME ET INTÉRIORITÉ À L'ÉPREUVE DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE CHEZ MAY SINCLAIR

Leslie de Bont

43

Deuxième partie
AU CŒUR DES HOSTILITÉS : LA MENACE DU SILENCE

UN JOUR DE BATAILLE
DE MILES IGNOTUS :
L'ESPRIT ET LES ARMES (1916)

Ford Madox Ford

53

FORD MADOX FORD ET LE TRAUMATISME
DE LA GRANDE GUERRE :
VERS UNE RÉAPPROPRIATION DE L'ÉCRITURE

Isabelle Brasme

60

« LEÇON SUR L'ART », « DE L'ART MODERNE »
ET EXTRAITS DE LA CORRESPONDANCE DE GUERRE
(1914-1918)

Isaac Rosenberg

71

« DÉCOUVRIR LA TRAJECTOIRE D'UN ÉLAN » :
L'ÉMERGENCE DE LA PENSÉE ARTISTIQUE CHEZ ISAAC
ROSENBERG, *WAR POET*

Sarah Montin

82

Troisième partie
À DISTANCE DU COMBAT

LA LITTÉRATURE ANGLAISE DEPUIS LA GUERRE (1921)

E.M. Forster

93

LES SÉQUELLES DE LA GRANDE GUERRE
SELON E.M. FORSTER,
OU L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DES LETTRES

Sylvain Belluc

101

« APRÈS MA PENDAISON,
MON PORTRAIT DEVIENDRA INTÉRESSANT ».
L'INSURRECTION DE PÂQUES 1916 (2016)

Colm Tóibín

115

L'INSURRECTION DE 1916 :
LA DRÔLE DE GUERRE DE COLMTÓIBÍN

Pascal Bataillard

160

BIBLIOGRAPHIE

169

NOTICES BIOGRAPHIQUES

177

DANS LA MÊME COLLECTION

Les Grands mouvements littéraires anglo-américains
La Tradition littéraire dans les essais anglo-américains
Les Artistes anglo-américains et la Méditerranée
L'Art du langage. Fragments anglo-américains
Art et utopie. Pensées anglo-américaines
La Renaissance de Harlem et l'art nègre
L'Art du paysage
L'Art de la traduction

