

ANGLAIS
ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT
COMMENTAIRE COMPOSÉ DE LITTÉRATURE

Emmanuelle DELANOË-BRUN, Anne-Marie MILLER-BLAISE

Le poème proposé cette année au concours entrait en résonnance avec l'actualité des commémorations de la Première Guerre mondiale. Rédigé en 1918, peu avant la mort de Wilfred Owen au front à l'âge de vingt-cinq ans, « Strange Meeting » fait partie de ces poèmes de guerre rapportés des tranchées par une génération d'artistes britanniques nourris de culture classique et de discipline nationale : une poésie dont la tonalité évolua à mesure que le conflit s'embourbait dans l'horreur d'une guerre technologique à grande échelle. Beaucoup de candidats familiers de cette poésie de témoignage portée par des voix telles que celle de Rupert Brooke ou Siegfried Sassoon en ont sollicité les noms et l'œuvre avec justesse à des fins de comparaison fructueuses. La langue riche du poète, la densité du texte, et les références classiques dont Owen se nourrit, ont fourni aux candidats l'occasion de donner toute la mesure de leur talent et de leur propre culture. Le jury a eu le plaisir d'attribuer une plus forte proportion de notes supérieures ou égales à 14 cette année (près de 30%, ce qui explique la belle moyenne de 10,01 sur l'ensemble des copies) et, malgré la présence de grossières erreurs de grammaire dans certaines copies et de calques lexicaux surprenants, la suggestion formulée dans le précédent rapport, selon laquelle il convenait de soigner davantage la qualité et l'élégance de la langue, semble avoir été suivie dans l'ensemble. Il est vrai que la distinction de la langue épique de Owen et la gravité du sujet en appelaient tout naturellement à une certaine élévation dans l'expression. On ne saurait trop encourager les candidats en ce sens à l'avenir, quelle que soit la tonalité du texte sur lequel ils seront amenés à travailler.

La contextualisation

La contextualisation littéraire

A la différence de Rupert Brooke, dont les poèmes rédigés à l'orée du conflit laissent éclater un lyrisme patriotique, les poèmes de Wilfred Owen veulent donner à entendre la réalité douloureuse et inquiète de la guerre, pour laquelle il n'a aucune complaisance, après des années passées au front. La plupart des candidats ont ainsi à juste titre axé leur commentaire sur l'évocation de la mort, la désillusion, la perte ou le chaos. Mais, si Owen fait état dans son poème d'un monde tombé en ruines, la question du modernisme soulevée par d'assez nombreux candidats était, quant à elle, extrêmement délicate. Owen n'est pas plus moderniste qu'il ne serait pacifiste (ce qui constitue un autre contresens, assez fâcheux, trouvé dans quelques copies). Le constat douloureux qu'il fait d'un monde en déliquescence n'en appelle pas à une réponse esthétique fondée sur un principe de déconstruction ou d'éclatement. Vouloir faire du poème d'Owen un exemple de recherche expérimentale, sous le prétexte qu'il ne répondait pas à une forme poétique immédiatement identifiable des candidats ou qu'il jouait sur les rimes, était périlleux sinon erroné. Owen ne fait pas partie des modernistes d'avant ni d'après

guerre : sa poésie reste ancrée dans un profond classicisme, où elle puise le secours d'un équilibre, d'un ordre, d'une beauté formelle que son expérience de la guerre met à mal. Le souci de rester dans une forme poétique tenue est perceptible dans ce poème qui mobilise une rhétorique poétique et un répertoire imaginaire rapportés à la plus ancienne antiquité, lieu littéraire où le poète trouve refuge loin de la cacophonie de la guerre actuelle. C'est d'ailleurs là l'un des sens que l'on peut attribuer à l'échappée du combat et au souvenir de guerres titanesques d'un temps immémorial, mythologique, sur lesquels s'ouvre le poème. De façon générale, il est important que les candidats se gardent de rapprocher à tout prix le texte proposé au concours d'un mouvement littéraire mieux connu au titre d'une simple coïncidence temporelle avec sa date de composition. Cette stratégie, suivie par des candidats qui cherchaient vraisemblablement à se rassurer, a conduit en l'occurrence à des lectures inadaptées du texte d'Owen et explique, en partie, la forte proportion de notes situées entre 5 et 9.

La contextualisation historique

Si la connaissance de Wilfred Owen fut appréciée du jury, elle ne pouvait être exigée, et il n'a en aucune façon été tenu rigueur aux candidats qui ignoraient que le poète anglais mourut en 1918, quelques semaines avant l'armistice. En revanche, le jury tient à rappeler qu'il importe, avant de se lancer sur des pistes interprétatives qui risquent de tenir de la devinette, de réfléchir à la contextualisation précise du poème à partir des signes qui lui sont fournis par le texte lui-même et par sa datation. Le fait que « Strange Meeting » porte la date de 1918 ne signifie pas qu'il ait été écrit après la guerre, hypothèse qu'un nombre non négligeable de candidats a présenté comme une évidence, sans paraître se souvenir que l'armistice fut signé le 11 novembre 1918. L'année 1918 compte donc dix mois de conflit, et deux de paix, alors que la démobilisation s'organise. Le terme « battle », et non « war », dans le premier vers, et l'actualité encore brûlante des gestes guerriers dont il est question dans les derniers vers (« Yesterday...you jabbed and killed. / I parried »), étaient des indices suffisant pour éviter un anachronisme de contextualisation : l'action que conte ce poème advient dans le temps de la guerre, non de l'après-guerre. Faire du poème un bilan de la guerre, quand le soldat mort évoque au contraire des armées qui continuent d'avancer aveuglément et sans but vers l'épanchement de sang, était s'engager dans une voie hasardeuse. En tirer des conclusions sur l'aspect prophétique du poème concernant la seconde guerre mondiale relevait à s'empêtrer dans l'erreur. En revanche, il convenait parfaitement de souligner que le poème s'abstient d'identifier la guerre dont il est question, tout comme il était judicieux de faire valoir que les forces en présences ne sont jamais nommées, dans un poème qui tend vers l'universel et s'affranchit de toute considération nationaliste. Car le poète place paradoxalement son poème sous le signe de la rencontre.

La fonction de l'introduction

Soucieux de faire état de leurs connaissances historiques ou littéraires, certains candidats ont produit des introductions qui se sont transformées en développements parfois trop longs sur les traumatismes de la guerre 14-18, sur les populations et les artistes, sur le saisissement né de l'effondrement de l'idéologie du progrès, sur le modernisme et sa quête de nouvelles formes propres à signifier le chaos qui emporte à la fois l'Europe et ses idéaux. On se souviendra qu'une introduction doit d'abord introduire un texte – le contextualiser évidemment –, mais sans le perdre de vue. Elle se doit d'en résumer le contenu (son propos explicite, en quelques mots) afin de montrer

que le sens général en a été compris, d'en identifier éventuellement la forme, puis d'en dégager les enjeux, et enfin d'annoncer le plan qui sera suivi. Identifier la forme ne signifie pas y faire entrer une description minutieuse et technique du poème (le détail du nombre de strophes, de vers, la nature du schéma prosodique ou métrique), ce qui a parfois interrompu le cours d'introductions dont la logique peinait à émerger. Si l'on attend bien d'une introduction qu'elle donne quelques indications de forme (genre s'il y en a un, lien avec une tradition poétique, ou bien rupture), il faut attendre le développement pour se lancer dans son analyse proprement dite, à laquelle participe une attention à la grammaire poétique employée.

Plan linéaire ou commentaire composé ?

L'analyse d'un poème permet d'envisager un commentaire linéaire, surtout dans le cas d'un texte comme « Strange Meeting », dont la dynamique semble répondre à une logique narrative soulignée par la structure en quatre strophes (descente au fond d'un tunnel infernal, rencontre du soldat, dialogue et, enfin, identification du soldat dans une dernière strophe en forme de chute où nous sont aussi racontés désillusions et révélation). Il convient néanmoins de rappeler que cette option doit être clairement annoncée en introduction, et qu'elle ne doit nullement conduire à faire l'économie de l'introduction, non plus que de la conclusion. Par ailleurs, si la stratégie peut paraître plus facile (elle ne requiert pas l'élaboration d'un plan, encore qu'il faille dégager avec netteté la dynamique souterraine du texte), elle recèle aussi quelques pièges dans lesquels les candidats sont parfois tombés : paraphrase, répétitions, difficulté à faire émerger les strates d'interprétation très riches qu'un commentaire composé peut organiser bien plus aisément dans la hiérarchisation de ses parties.

La problématique

Dans « Strange Meeting », le poète laisse entendre toute sa perplexité, son amertume rageuse devant un conflit absurde, dont les morts sont des enfants fauchés beaucoup trop tôt et abandonnés au fond d'infâmes borborygmes. Mais le poème est en réalité construit sur une tension entre l'absurde, cette perte de repères bien connus, et un dessein extrêmement volontaire que reflète sa structure narrative. Ce n'est pas une seule narration dont Owen nous déroule le fil, mais deux, qui se nouent en définitive lors de la rencontre paradoxale des frères ennemis. Par le recours à la parole enchâssée de la prosopopée en son sens strict (c'est bien un mort qui nous parle à partir du v. 15), le poète nous donne à voir ou entendre à la fois l'inquiétant voyage du locuteur premier dans un tunnel infernal aussi bien qu'une quête de la beauté – sinon absolue au moins la plus sauvage (« I went hunting wild / After the wildest beauty of the world », v. 17-18)¹ –, et de la vérité, celle qui dépasse toute tentative d'expression (« the truth untold », v. 24). La rencontre d'un meurtrier et de sa victime délire et réactive tout à la fois la validité de cette quête de la beauté et de la vérité. La noblesse de la pitié est démentie

¹ On pourra noter ici que le soldat mort différencie cette beauté sauvage et tragique de la guerre de la beauté plus sage des femmes, de la douceur de leur regard, ou de leurs tresses bien ordonnées, dans un vers qui a souvent été mal compris des candidats (« Which lies not calm in eyes, or braided hair », v. 19). Cette opposition est un indice de plus de ce que Owen écrit une poésie qui se veut épique ici, par opposition à une poésie lyrique amoureuse.

par la voix du mort, qui a perdu ses illusions, qui a perdu sa foi dans la grandeur tragique de la guerre : « And of my weeping something has been left, / Which must die now. I mean the truth untold, / The pity of war, the pity war distilled » (v. 23-25). Mais elle est reconstruite au même moment où il en fait le deuil à travers l'échange des regards et de la parole (« I am the enemy you killed, my friend », v. 40). C'est une poésie héroïque, donc, qu'entend écrire Wilfred Owen, une poésie où se jouent pathos et catharsis. Mais quelle poésie héroïque peut-on bien écrire pour ce conflit moderne, comment la réinventer ou la renouveler ? Il a échappé à la plupart des candidats, qui ont pourtant tenté de scander le rythme du poème ici ou là, que « Strange Meeting » est écrit en distiques héroïques (c'est-à-dire en pentamètres iambiques rimant deux à deux) à cette réserve près qu'Owen remplace la rime par l'apophonie (*slant-rhyme* ou *apophony*). Or, le *heroic couplet*, comme son nom l'indique, est la forme métrique privilégiée en anglais de la poésie épique (on pensera ici notamment aux poètes de la Restauration et du XVIII^e siècle, comme Dryden ou Pope, qui avaient eux-mêmes conscience de la difficulté de reproduire l'épopée antique à une époque plus précocement moderne mais néanmoins d'un héroïsme déjà déchu). Owen, en d'autres termes, emploie la forme poétique propre à l'expression de l'héroïsme mais en faisant subir à la répétition sonore structurante de l'écriture épique une distorsion musicale inattendue, comme s'il ne pouvait plus y avoir d'épopée qu'oblique. Le repérage de cette forme, qu'Owen choisit à dessein, permettait de mettre le doigt sur les tensions fondamentales d'un poème à la fois désespéré et majestueux, et d'ouvrir sur une problématisation pertinente, avant de se pencher plus précisément sur l'exploration par le poète de l'absurdité de la guerre, de son ironie macabre, mais aussi de l'ironie plus heureuse de la rencontre de frères ennemis, de ce jeu de miroir surprenant où se découvre subitement l'humanité perdue, et, enfin, des réponses (ou défaites) esthétiques du poète qui tente de se saisir, perplexe, de cette expérience. Les parcours qui pouvaient se dessiner à partir du moment où la tension première était identifiée, étaient multiples.

Le développement

La parole d'Owen, solennelle et furieuse, porte d'autant plus qu'elle s'exprime par l'entremise d'un dialogue entre soldats ennemis, au terme d'une bataille dont l'un paraît être sorti vivant, et l'autre pas. Du fond de sa crevasse de granite si triste (« dull », v. 2) qu'elle forme déjà l'enfer, même pas son antichambre (« I know we stood in Hell », v. 10), victime et soldat célèbrent leurs étranges retrouvailles, leur rencontre de cet étranger qu'ils sont l'un pour l'autre, et engagent dans la mort ce dialogue que le conflit n'a pas permis – une des nombreuses modalités de l'absurde dans le poème, thématique autour de laquelle on pouvait construire l'une des parties du commentaire. C'est d'un gâchis qu'il est question, le gâchis d'une vie qui n'a pas pu se faire, d'un espoir fauché (« Whatever hope is yours, / Was my life also », v. 16-17). Le gâchis est aussi celui de nations et d'un monde dont l'avancée imbécile vers les « citadelles vaines » s'apparente à un recul (« retreating world », v. 32), aux antipodes du progrès, une retraite militaire paradoxale. Le sourire du mort, le sourire mort, pose la tonalité d'ironie amère qui commande le poème, tandis que le moment de la rencontre est marquée par l'horreur d'une image de cadavre agité de soubresauts, au regard fixe, aux mains inquiètes (« distressful hands »). L'heure est au gaspillage et au déversement de sang sans autre raison apparente qu'une satisfaction ou insatisfaction immotivée aux conséquences éruptives (« Now men will go content with what we spoiled, / Or, discontent, boil bloody, and be spilled. », v. 26-27). Des hommes – de l'humanité ? – ne demeure plus qu'une

satisfaction monstrueuse ou un mécontentement plus répugnant encore d'imbécillité que l'allitération « *boil bloody* » souligne, tandis que leur humanité disparaît dans une mécanique de la matière et des fluides qui dit trop bien la perte de sa valeur intrinsèque. L'héroïsme, porté par les plus grandes valeurs morales, est mort, comme le dit si bien le recours soudain au prétérit (après une série de futurs) dans ces deux vers dont la modulation sur le rythme (on remarque qu'ils commencent par un trochée), et la structure si strictement parallèle les isolent du reste du poème : « *Courage was mine, and I had mystery ; / Wisdom was mine, and I had mastery* » (v. 30-31). L'humanité est morte, en effet, mais elle se retrouve paradoxalement dans la mort, où le pardon, la bénédiction, réunit les ennemis dans un monde enfin apaisé, libéré de l'arrosage de sang et des gémissements qui peuplent les conduits où se terrent les soldats – image d'un monde renversé, où les horreurs de l'enfer ont envahi la surface de la terre comme les tranchées, pour laisser aux morts un monde souterrain de désolation et de silence (« *and no guns thumped* »).

À la masse d'hommes et de nations qui suivent l'appel d'un héroïsme de cliché, épinglé par une allitération qui semble faire bafouiller le vers (« *They will be swift with the swiftness of the tigress* », v. 28), le poème répond par la rencontre et la reconnaissance de l'autre, étrange étranger dont la voix progressivement se fond dans celle du poète. Cette rencontre pouvait faire l'objet d'une autre partie du commentaire. « *Strange friend* », interpelle la figure du poète au vers 14, auquel le mort répond « *my friend* », au vers 40, tandis que le « *je* » (« *I* », v. 43) du poète s'emmêle dans un « *nous* » (« *us* », v. 44) du mort qui embrasse les deux expériences en une, expérience du conflit, expérience d'un sommeil à présent mérité. Prenant à rebours l'imagerie même de la guerre, qui se veut choc de titans (« *titanic wars* », v. 3) et marche des nations, le poème regarde à hauteur d'hommes, de ceux qui ont creusé les tranchées dirait-on à la cuillère (« *scooped* », v. 2), deux combattants éprouver leur similitude de jeunes hommes. « *Whatever hope is yours, / Was my life also* », dit le mort, dans une formule qui en jouant sur la permutation de « *hope* » en « *life* » recharge l'espoir de son poids de vie, de son élan profondément vivant, et trouve ainsi une deuxième lecture, plus positive. La simplicité de l'expression poétique dit ici une similitude d'expérience, d'une communauté d'être, que martèle le verbe mis en exergue du vers. En fait d'ennemi, c'est un autre du poète que sa voix fait émerger, celle d'un chasseur de beauté dont la voix inspire le rire ou les larmes, et dont la mort fait taire la vérité (v. 23-25, déjà cités plus haut). L'étranger est d'abord l'ami, l'autre moi, dont le poème en enchâssant la voix se fait littéralement le porte-voix, pour rêver d'une autre poésie, d'un autre déversement des esprits – et d'un témoignage aussi de l'empathie qui survit à la guerre, de sa seule victoire : celle d'une compassion dans laquelle le poète englobe l'humanité entière, au-delà des inimitiés nationales bizarrement absentes du poème, signifiant leur inconséquence.

La furie retenue des images où transpire une ironie féroce et rageuse (voir vers 3, où l'image du titan se délite dans le détail architectural « *groined* » qui ramène les géants à leur simple entre-jambe) le dispute dans le poème à la profonde empathie née de l'expérience du gâchis, cette « *pitié de la guerre* » (v. 25), cette pitié que la guerre distille, que le poème place à son centre comme l'expression de sa vérité à dire. De la guerre, ce que retient Owen, par la voix de son frère de combat, c'est une immense pitié, que le vers redouble, et à laquelle il donne son épanchement par l'élargissement du vers, dont le pentamètre est découpé après la deuxième inflexion tonale. On peut aussi remarquer

comment le vers compose habilement les sonorités pour dessiner un adoucissement de la plosive initiale de « pity », que contrebalance l'allongement final de la liquide dans « distilled », préparée par l'étirement de la voyelle répétée. Nul héroïsme ici en revanche, nulle idéalisation : c'est d'une réalité de la guerre dont il est question, avec ses douleurs et son sang, ses canonnades et ses gémissements (l. 11-12). La rime apophonique hoquette (« grained »/ « ground », « moan »/ « mourn », « years/yours »), installant une forme de boitement, un régime de correction permanente des sonorités, traduisant l'incertitude et la gaucherie du temps, dans une forme par ailleurs impeccablement contenue, qui fait signe, quant à elle, à la noblesse du verbe résistant au chaos, à l'enfer dont on ne sait plus s'il est imaginaire ou réel.

Le poème emprunte à la tradition de la catabase, qui voit le héros / le poète descendre aux enfers (« I knew we stood in Hell »), descente paradoxale par laquelle la figure du poète échappe à la bataille (« It seemed that out of battle I escaped / Down some profound dull tunnel », l. 1-2). Pour autant, l'incertitude qui accompagne l'ouverture du poème (« It seemed ») fait autant du motif un récit imaginaire qu'une interprétation donnée par le poète d'une réalité du champ de bataille devenue semblable aux représentations de l'Enfer et à son imaginaire de sombres passages et de corps entassés. L'incertitude plane sur le sens à donner au verbe initial (j'ai cru échapper à la bataille par un long tunnel morne ? Il m'a semblé que j'échappais à la bataille par un long tunnel morne ? On se serait cru comme j'échappais à la bataille dans un long tunnel morne ?), et par ricochet sur la situation de la figure poétique (Poète visitant les enfers ? Mort inconscient de son statut ? Poète relatant l'enfer de la guerre ?). Il était assez inutile de vouloir lever l'ambiguïté en cherchant à déterminer si, en définitive, le locuteur du poème était bien descendu dans cet espace infernal ou s'il en avait seulement rêvé, si c'était une « vraie » tranchée, ou si c'était un espace entièrement imaginaire (certains candidats ont dépensé inutilement des efforts pour élucider cette question). Ce qui importe c'est qu'Owen ranime ici un motif poétique dont il rappelle l'actualité crue, ajoutant à la confusion de la situation la confusion de sa perception. Les images de dormeurs entre la mort et les songes, avachis et gémissants, rappellent les horreurs du conflit où s'effacent les frontières de la vie. L'image du corps réduit aux réflexes, qui jaillit comme un ressort sous la poussée, yeux béants et fixes, la redouble au singulier. Il n'est plus question d'un héroïsme glorieux, ni de flambées patriotiques : nouvel Ulysse égaré loin de chez lui, Owen au contraire de Brooke ne retrouve pas sa patrie partout où foule son pied, ni ne fait du tombeau un morceau d'Angleterre. L'Achille qu'il retrouve aux Enfers est lui aussi revenu du combat et n'en éprouve plus que la perte ahurissante qu'il génère.

Cependant, de l'horreur et de la confusion naît ici une forme de rédemption et de communion humaine autant que poétique. Le religieux imprègne le texte et le dialogue des « amis » improbables, qui communient d'abord dans le désespoir (« lifting distressful hands, as if to bless », v. 8) puis dans la reconnaissance d'une destinée—voire d'une identité—commune. Dans un retournement dramatique frappant, l'identification du mort (the enemy) coïncide avec l'abolition de la distance entre le poète et le mort (passage de « strange friend », v. 14, à « my friend »). La parole ennemie est celle du pardon et de la reconnaissance (« I knew you in this dark »), qui paradoxalement fait surgir la connaissance intime dans l'obscurité de la mort. L'image des corps fondus et transparents, comme transfigurés par la mort, des derniers vers (« for so you frowned/ Yesterday through me as you jabbed and killed », l. 41-42), relève presque d'une

érotisation violente du corps à corps. L'invitation au sommeil qui le suit, comme une ouverture, poursuit dans la veine de cette étrange communion à la fois intime et terrible, qui suggère pour le poète une communauté de destin, et son appartenance au royaume des dormeurs éternels qu'il croyait simplement visiter. Visiteur d'Enfers aux allures de réalité des tranchées, ou visiteur des tranchées aux allures d'Enfer, le poète y découvre un autre en tous points semblable à lui, dont la voix se marie à la sienne. Et c'est un hymne à la vie que déroule le mort, hymne à la beauté du monde et à ses plaisirs, hymne à la grandeur de l'être et à ses beaux espoirs, à l'infinie superbe de la jeunesse et de ses promesses.

C'est sans doute là, en dernier lieu, que réside la puissance de ce poème, écrit au soir de la guerre. Au delà du conflit dont il laisse entrevoir les horreurs et les gâchis monstrueux, Owen y puise un hommage moins aux morts à qui il rend le repos qu'à la vie et à la poursuite de ses beautés, à la grandeur du geste poétique, auquel le poème consacre ses vers les plus lyriques, et auquel on pouvait aussi consacrer la dernière partie du commentaire. Il ressort des mots du mort un appétit féroce de vie, un goût brûlant de l'excès, d'une beauté qui est aussi énergie et vitalité, au point de déborder le temps, d'en moquer le cours tranquille. Ce que la guerre détruit, c'est jusqu'à la richesse de la douleur, image d'une destruction qui lamine les affects les plus intimes. C'est à un mort alors qu'il revient de vouloir laver de vérités profondes les roues ensanglantées d'une civilisation qui a pris un train de corbillard – autre figure du gâchis, puisque cette parole elle aussi est tue, heureusement relevée par la voix poétique. Dans la tradition de la catabase, la mort sert paradoxalement à la vie la leçon rudement acquise de sa beauté. C'est elle qui donne aux rangs abrutis des soldats la leçon des blessures invisibles comme visibles qui sont celles de la guerre, le sang versé qui prive de la promesse de vie, ou les fronts d'où s'échappe l'esprit blessé des hommes. Plus que le sang, c'est l'esprit dont la guerre a soldé l'existence, l'esprit qu'il serait revenu au poète de ranimer en un flot vivant (« I would have poured my spirit without stint », l. 35). L'ampleur tranquille du pentamètre iambique accompagne cette ode à la visée poétique, tandis que les ruptures du vers marquent tantôt le chaos de la guerre (27), ou soulignent par la pause le drame violent de la guerre (« But not through wounds ; not on the cess of war »). Le classicisme formel du poème fait de la poésie un refuge ordonné contre la fureur du monde, en même temps qu'elle rend aux morts leur stature héroïque dans une compréhension qui ne doit rien au patriotisme, mais trouve sa source dans la tradition antique et les grandes figures mythologiques. Hymne à la vie et à la poésie au classicisme universel, hymne aux épanchements de l'esprit et du verbe rédempteur, « Strange Meeting » désole et encourage à la fois, poème déchiré et déchirant composé de la main d'un jeune poète qui semble chercher à jouer un dernier tour à la mort avec laquelle il poursuit au front un combat qu'il ne sait pas encore perdant.

Exemples de bonnes copies

Le jury aimerait terminer ce rapport en rendant hommage à deux exemples de très bonnes copies qu'il a eu le plaisir de lire. Ces deux exemples illustrent la diversité des traitements dont le très riche poème de Wilfrid Owen pouvait faire l'objet.

Dans la première copie, écrite dans une langue très peu fautive et élégante, le candidat a d'emblée souligné que le poème se donnait à lire comme un constat de la part de la voix poétique de sa propre incapacité à saisir le sens d'une situation historique. Face à la destruction et au désœuvrement, Owen recourt à la tradition classique, explorant aussi le potentiel lyrique puisé dans la forme du monologue dramatique, pratiqué avant lui par des poètes comme Browning. La copie montre qu'Owen utilise les modèles classiques (très bien maîtrisés, du reste, par le candidat) que sont la catabase et les légendes orphiques, pour mieux les renverser, faisant résonner l'étrangeté d'un moi lyrique à lui-même, faisant retentir la voix d'un poète qui pleure les pouvoirs déchus d'une littérature qui ne sait même plus tout à fait rendre compte du ce monde en ruine. Après une analyse, en première partie, d'un poème élégiaque sur la perte de l'humanité, sur la catastrophe spirituelle, et le renversement du monde en enfer, la copie se concentre dans un deuxième temps sur la structure dramatique du poème (à la fois monologue et dialogue) et l'échec du principe cathartique que cette qualité du texte aurait pu / dû générer. La troisième partie, quant à elle, rebondit sur l'impossible purification et régénération par le sang. Elle met en lumière les désillusions d'un poète qui, par l'entremise de la prosopopée prophétique, n'arrive au mieux qu'à verbaliser l'échec des pouvoirs orphiques de la littérature, mais certainement pas à guérir les blessures de la guerre et d'une humanité déchue.

La seconde copie, bipartite, offre une lecture limpide et cohérente du poème, qu'elle aborde dans l'ensemble sous un angle plus optimiste que l'analyse précédente – preuve que le jury a accepté différentes interprétations du moment où elles étaient argumentées et compatibles avec les indices du texte. Dès le début, le candidat fait état de la forme du poème et de son usage oblique des rimes (*slant-rhymes*) pour se demander si Wilfrid Owen met en cause ou non les codes d'une poésie de guerre. La première partie met en lumière la révélation, elle aussi oblique, de la vérité de la guerre, dont on ne nous raconte pas les batailles mais plutôt cette entrevue fantomatique dans un espace intermédiaire et incertain. La rencontre entre les deux hommes est aussi le moment de la rencontre de la vie et de la mort. Le dialogue prend des airs de procès où le juge, qui est aussi la victime, se mue progressivement en figure christique, absolvant le meurtrier de son péché. L'apparition fantomatique du mort peut, cependant, aussi se lire comme une mise en scène du retour du refoulé, ce à quoi le candidat s'attache dans sa seconde partie. La mise en abyme de la parole du mort permet de souligner avec plus de force l'absurdité de la guerre et le sens du tragique. Non seulement la guerre fait des morts mais, plutôt que de produire des guerriers, elle donne naissance à des meurtriers. La beauté de la poésie devient alors la seule absolution possible à travers l'usage d'images de purification évocatrices du baptême. La culpabilité se mue donc en force créatrice. Le poème de Owen ne célèbre pas la guerre, il en dénonce les travers, mais l'auteur écrit tout de même une poésie de guerre dans la mesure où celle-ci tente de répondre aux blessures d'une génération perdue.