



Expiation et filiation dans *Death of a Hero* de Richard Aldington (1929)

Sophie Aymes-Stokes

► To cite this version:

Sophie Aymes-Stokes. Expiation et filiation dans *Death of a Hero* de Richard Aldington (1929). *Le Scandale de la Grande Guerre : tuer les fils*, Editions Universitaires de Dijon, pp.91-105, 2017, 978-2-36441-211-8. halshs-01491842

HAL Id: halshs-01491842

<https://shs.hal.science/halshs-01491842>

Submitted on 13 Jan 2021

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.

Expiation et filiation

dans *Death of a Hero* de Richard Aldington (1929)

Dans son célèbre poème « La Parabole du vieil homme et du jeune », le poète de guerre Wilfred Owen opère un renversement parodique de l'épisode biblique du sacrifice d'Isaac. Abraham refuse d'écouter la parole de l'ange qui lui intime l'ordre de sacrifier un bélier à la place de son fils : « Mais le vieil homme ne l'entendit pas ainsi, et tua son fils / Et la moitié des enfants d'Europe, un à un¹. » Dans une anthologie récente des poèmes d'Owen, l'illustrateur Harry Brockway a donné à l'homme qui assassine son propre fils et, à travers lui la « moitié des enfants d'Europe », les traits du très controversé Maréchal Douglas Haig qui commanda le Corps Expéditionnaire Britannique en France à partir de 1915². Cette image pourrait parfaitement servir le texte de Richard Aldington (1892-1962), qui fit l'expérience de la guerre et témoigna pour la « génération perdue » dans *Death of a Hero*, où les descriptions du front et des camps d'entraînement sont très largement autobiographiques. Entamé au début de l'année 1919, abandonné puis repris en 1928 et écrit en moins de huit mois, le roman fut publié en 1929, au plus fort de la vague éditoriale qui vit paraître les grands romans de guerre que sont *L'Adieu aux armes* d'Ernest Hemingway ou *À l'Ouest, rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque. Il remporta un succès international et parut en français sous le titre *Mort d'un héros* en 1931. Écrivain combattant, Aldington est en général mieux connu aujourd'hui pour avoir appartenu au cercle des Imagistes. Membre prometteur des cercles littéraires de l'avant-guerre,

1. OWEN W., *Et chaque lent crépuscule*, trad. Barthélémy DUSSERT, Bordeaux, Le Castor astral, 2012, p. 121. Notons que le patriarche s'appelle encore Abram dans le poème, ce qui signifie que Dieu ne l'a pas encore nommé Abraham (« père d'une multitude ») en signe d'alliance et que sa postérité est ainsi née.
2. OWEN W., *Mapping Golgotha: Wilfred Owen, Letters and Poems*, choix des textes et introduction de Jeremy HOOKER, Newtown (Powys), Gwasg Gregynog, 2007. L'image est visible sur le site de cette maison d'édition galloise. URL : gwasg-gregynog.co.uk consulté en mai 2016. Elle figure également en couverture du présent ouvrage.

il était proche d'Esra Pound, de T. S. Eliot ou encore de Ford Madox Ford, et épousa H. D. (Hilda Doolittle). C'est comme romancier, poète, traducteur, biographe et critique littéraire qu'il consolida sa réputation littéraire pendant l'entre-deux-guerres mais le scandale provoqué par sa biographie *Lawrence of Arabia: A Biographical Enquiry* (1955, publiée en France en 1954 sous le titre *Lawrence l'imposteur*) explique en partie l'oubli relatif dans lequel il tomba ensuite.

Death of a Hero est une satire féroce de la société de son temps. Le narrateur anonyme livre un réquisitoire souvent virulent contre la génération des pères qui ont sacrifié leurs fils, mais aussi contre les mères qui les ont enfantés et, plus largement, contre les valeurs morales et sociales héritées de l'ère victorienne. La guerre elle-même est décrite comme son aboutissement, « le point culminant et tragique de l'imposture victorienne » qui compromet l'émancipation de la génération de l'auteur : « Pour fêter notre majorité [...] cinquante et un mois d'enfer, avec ses conséquences¹. » Le protagoniste de *Death of a Hero*, George Winterbourne, tombe sur le front sous les balles des soldats allemands à l'âge de 26 ans, le 4 novembre 1918, le jour de la mort de Wilfred Owen et non loin du canal Sambre-Oise où celui-ci mourut². Aldington souligne ainsi son affinité avec le poète de guerre, l'authenticité de son témoignage et la volonté d'offrir à son tour un « Hymne pour une jeunesse au funeste destin », pour citer le titre d'un autre célèbre poème d'Owen, « Anthem for Doomed Youth ». La fin de Winterbourne est décrite comme un sursaut incompréhensible aux yeux des témoins de la scène puisqu'il surgit d'une tranchée sans raison visible pour s'exposer aux tirs de l'ennemi alors que l'attaque vient d'être lancée :

Fracas ! Comme un orchestre au signal du bâton, des milliers de batteries, au nord, au sud, attaquaient l'ouverture. [...] Il y eut comme quelque chose qui cassa dans la tête de Winterbourne. Il sentait qu'il devenait fou et il bondit sur ses pieds. Le fuseau de balles lui lacéra la poitrine comme un sauvage coup de fouet d'acier. L'univers explosa dans les ténèbres et l'oubli³.

« Je plaide la cause de la génération de la guerre⁴ », dit le narrateur qui expose le scandale de la guerre :

1. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, Arles, Actes Sud, [1931] 1987, p. 249. Toutes les citations en français sont extraites de la traduction originale d'Henry H. DAVRAY et Madeleine VERNON parue en 1931 chez Albin Michel et rééditée par Actes Sud en 1987. Les citations du texte original sont tirées de *Death of a Hero*, Londres, Penguin Classics, [1929] 2013 : "the supreme and tragic climax of Victorian Cant" ; "On our coming of age [...] fifty-one months of hell, and the results." (p. 198.)
2. Le 4 novembre 1918, Aldington se trouve un peu plus au nord-ouest, entre le canal et Valenciennes. Voir WHELPTON V., *Richard Aldington: Poet, Soldier and Lover, 1911-1929*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2014.
3. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, op. cit., 416-417 ; *Death of a Hero*, p. 339-340 : "Crash! Like an orchestra at the signal of a baton the thousands of guns north and south opened up. [...] Something seemed to break in Winterbourne's head. He felt he was going mad, and sprang to his feet. The line of bullets smashed across his chest like a savage steel whip. The universe exploded darkly into oblivion."
4. *Ibid.*, p. 178 ; *Death of a Hero*, p. 136 : "I hold a brief for the war generation."

La mort d'un héros ! Quelle dérision, quelle répugnante simagrée ! Quelle écœurante, quelle putride hypocrisie ! La mort de Georges est, à mes yeux, le symbole de tout cet écœurant, de ce répugnant gâchis, de ce gâchis odieux et stupide, de toute cette torture¹.

Scandale, en effet, que la mort des jeunes hommes tombés sur les champs de bataille. Le sacrifice des fils, en particulier, est une véritable « pierre d'achoppement » selon l'un des sens premiers du mot « scandale », du grec *skandolon* qui désigne « ce sur quoi on trébuche », « ce sur quoi on achoppe » mais aussi l'effet provoqué : la surprise, le choc, l'indignation ou l'incompréhension². Olivier Got souligne que c'est souvent le sens figuré qui l'emporte dans la Bible grecque. Le *skandolon* peut être un obstacle, un piège que Dieu met « sur le chemin de ceux qui violent son alliance ». Mais Dieu est absent dans *Mort d'un héros*. Il est désigné à travers la religion qui n'est qu'un système de reproduction de valeurs perverses parmi d'autres. Nulle Providence, nul jugement divin au sens biblique de ces termes ne déterminent l'existence de George Winterbourne, mais le principe du libre arbitre est également nié au regard de la puissance des forces sociales, familiales et biologiques qui contraignent l'individu, surchargé par un handicap qui ne peut que le faire trébucher, et personnifiées sous les traits de ses grands-parents et parents : « J'imagine que les influences combinées du cher papa, de la chère maman, de papa et maman Hartly, de Georges-Auguste et d'Isabel lui constituèrent un assez lourd handicap à son départ pour la course de la vie³. » Si le roman est un réquisitoire satirique, il est aussi présenté dans le prologue comme un acte d'expiation et de réparation :

Le monde entier est coupable de meurtre, maudit comme Oreste ; il est pris de folie et se détruit soi-même, traqué, dirait-on, par une horde innombrable d'Euménides. En quelque manière, il nous faut expier, nous délivrer de la malédiction du meurtre⁴.

Or si cet acte d'expiation a pour but de mettre un terme à un cycle tragique, il remet aussi en question le principe de filiation qui est très problématique dans le roman. La Grande Guerre met en crise la filiation de manière biologique et symbolique en raison de la rupture dans la continuité des générations et du sacrifice imposé. Le roman montre aussi que cette crise de la filiation est inhérente au Modernisme et offre de manière patente un regard sur la guerre comme moment moderne.

1. *Ibid.*, p. 47 ; *Death of a Hero*, p. 23 : "The death of a hero! What mockery, what bloody cant! What sickening, putrid cant! George's death is a symbol to me of the whole sickening bloody waste of it, the damnable stupid waste and torture of it."
2. GOT O., « Histoire du mot "scandale" », *Sigila*, n° 33, printemps-été 2014. URL : <http://www.sigila.msh-paris.fr/Histoire-du-mot-scandale.html>. Consulté en mai 2016.
3. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, *op. cit.*, p. 73 ; *Death of a Hero*, p. 45 : "I imagine that the combined influence of dear Papa, dear Mamma, Ma and Pa Hartly, George Augustus, and Isabel started him off on the race of life with a pretty heavy handicap weight."
4. *Ibid.*, p. 48 ; *Death of a Hero*, p. 24 : "The whole world is blood-guilty, cursed like Orestes, and mad, and destroying itself, as if pursued by an infinite legion of Eumenides. Somehow we must atone, somehow we must free ourselves from the curse."

Dans l'entreprise biographique qu'est le roman d'Aldington, le narrateur s'attache à rendre compte de la vie de son « héros » de manière à éclairer ce qui a déterminé sa mort, qu'il interprète comme un suicide probable. Le narrateur a sans doute le même âge que George qu'il a rencontré dans un camp d'entraînement en Angleterre avant son départ pour la France. Il devient son exécuteur testamentaire après sa mort sur le front et entreprend de raconter son histoire familiale en remontant à la génération de ses parents et de ses grands-parents, réalisant ainsi un travail archéologique¹. L'histoire débute à la fin des années 1880 dans une ambiance fin de siècle, dans une Angleterre encore prospère mais dont les élites sont en train de bâtir « des ruines majestueuses² », une nation dont les valeurs morales sont rongées par l'hypocrisie et contraintes par les codes rigides de la hiérarchie sociale. Pour comprendre George, nous dit le narrateur, il faut connaître ses parents³, c'est-à-dire la force du déterminisme familial et social qui mènera cet homme, l'aîné de sa fratrie, tout droit à sa perte.

Jeune homme sensible, fêru de poésie romantique, George délaisse les artistes du XIX^e siècle pour embrasser l'art moderne. Élevé par un père faible et une mère possessive, éduqué dans une *public school* qui forme la future élite politique et militaire et où l'on réprime sa créativité et sa sensualité, il parvient à échapper à ces forces destructrices en découvrant la campagne anglaise, puis en quittant sa famille pour Londres où il tente de se faire un nom comme peintre moderne. Il y rencontre sa future épouse Elizabeth Paston et celle qui deviendra sa maîtresse, Fanny Welford⁴. Peu avant la guerre, il découvre l'amour libre et connaît quelques années de bref mais réel bonheur. Néanmoins cette légèreté nouvelle, décrite comme une forme d'hubris que la guerre viendra punir, acquiert la gravité d'une faille tragique : « Ne dirait-on pas que le bonheur est ὕβρις, l'orgueil insolent qui appelle la vengeance de la Fatalité⁵. » En effet cette émancipation sexuelle et artistique est de courte durée. George s'engage dans l'armée, non par sens du devoir, mais pour échapper aux dilemmes qu'il ne parvient pas à trancher : résoudre l'antagonisme entre sa femme et sa maîtresse, parvenir à devenir ce qu'il veut être et vivre l'émancipation moderne. La troisième partie du roman traite exclusivement de la guerre et retrace de manière souvent poignante la lente dégradation de l'homme dans l'univers des tranchées, des camps d'entraînement et dans l'armée

1. *Ibid.*, voir p. 224 ; *Death of a Hero*, voir p. 177.

2. *Ibid.*, p. 51 ; *Death of a Hero*, p. 27 : "Building a majestic ruin".

3. *Ibid.*, p. 70 : « il est impossible de connaître George si l'on ne connaît pas ses parents » ; *Death of a Hero*, p. 43 : "it is impossible to understand George unless you know his parents".

4. Pour le lien entre ces deux personnages et H. D., Dorothy Yorke, Nancy Cunard et Valentine Dobrée, voir WHELPTON V., *op. cit.*

5. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, *op. cit.*, p. 212 ; *Death of a Hero*, p. 166 : « One might think that happiness was "hubris," the excess of which calls down the vengeance of Fate. »

britannique qui reproduit les contraintes sociales auxquelles George souhaitait échapper. Néanmoins c'est dans l'armée qu'il se trouve à jouer un rôle social. Il y découvre la fraternité virile des tranchées tandis que le monde des civils à l'arrière lui devient totalement étranger et devient officier vers la fin du conflit. À bout de forces, incapable de supporter plus longtemps le fracas de la guerre et le poids de ses responsabilités, il finit par se dresser face à l'ennemi et meurt quelques jours avant l'Armistice. Le narrateur, si volubile dans les deux premières parties du roman, délaisse progressivement dans la dernière partie les longues digressions satiriques pour s'effacer derrière des formes de commentaires beaucoup plus implicites. Le rythme narratif s'en trouve profondément modifié, soulignant avec force dans la troisième partie l'image d'une trajectoire linéaire vers une mort annoncée, qui dévoie toute idée de progrès moral et illustre la force du destin prescrit par les figures primitives grecques de la Nécessité et du Destin que sont l'Ananké et les Moires¹.

Le roman d'Aldington puise en effet aux sources classiques de l'imaginaire européen pour suggérer que la Grande Guerre est à la fois une rupture et la répétition d'un cycle éternel. La culture helléniste de l'auteur trouve à s'exprimer très tôt dans sa poésie d'avant-guerre, stimulée par le dialogue intellectuel avec H. D. Dans son roman, il convoque l'*Énéide*, l'*Iliade* ou encore *L'Orestie* pour penser la filiation sur un mode tragique et le devenir des fils comme une chute inéluctable et pour dénoncer le scandale de la mort du « héros » dont il dévoile l'ampleur symbolique. La Première Guerre mondiale est la pierre d'achoppement de la modernité, l'événement qui fait chuter l'homme moderne. Car la guerre fait retomber l'homme, non pas dans le péché selon l'acception chrétienne du terme « scandale », mais dans un état primitif gouverné par les lois de l'atavisme et où il est sans cesse menacé par la Faim et la Mort². Le roman est en effet traversé par des images liées à une chute qui précède celle de la guerre, à savoir la destitution de l'humanité de l'homme opérée au siècle précédent par les théories de Charles Darwin. Au fond, l'homme n'est qu'un « bipède simiesque³ ». Que veut donc dire être moderne au regard de ces menaces constantes de régression ? Comment lutter contre l'instinct de mort qui va s'incarner de façon terrifiante dans la guerre ?

George a rompu avec sa famille et brisé le lien filial parce qu'il est un jeune homme moderne qui rejette l'héritage victorien et semble vouloir faire table rase du passé. Cette position est redoublée par celle de la « génération perdue » qui rejettera l'autorité symbolique des pères, ceux qui ont mené la guerre. Mais d'autre part, la mort de George met fin au cycle des générations, tout comme la mort des soldats sur le front, et rend

1. *Ibid.*, voir p. 138-139 ; *Death of a Hero*, voir p. 103.

2. *Ibid.*, voir p. 190 ; *Death of a Hero*, voir p. 147.

3. *Ibid.*, p. 138 ; *Death of a Hero*, p. 103 : "simian biped".

toute descendance impossible. La guerre est un hiatus, une solution de continuité. Or l'idée même de descendance est très ambivalente dans le roman : elle permet d'assurer le renouveau des générations mais elle entraîne aussi l'éternelle répétition du même. Cette ambivalence (qui témoigne par ailleurs de la misogynie de l'auteur) est signifiée par la référence à Aphrodite, la déesse au sourire énigmatique « ironique et un peu terrifiant¹ » que le narrateur cite ou invoque plusieurs fois, comme dans cette référence à l'invocation de Vénus au début du *De Natura Rerum* de Lucrèce :

“Mère de la race d'Enée, joie voluptueuse des dieux et des hommes. Aphrodite sacrée...”, quelle est donc la suite ? Mais le poète dit vrai. C'est Elle, la déesse, l'impérieux instinct de la reproduction, avec tous ses artifices et ses charmes, qui règne vraiment sur les êtres vivants [...]. Ce sont des générations entières qu'elle prodigue en proie à cet ogre [la mort] ; puis, sans se lasser, elle fait surgir de nouvelles races d'hommes et de femmes².

Déesse de la fécondité, Aphrodite garantit la procréation de générations d'enfants conçus pour être sacrifiés, selon l'oxymore d'une procréation mortifère qui mêle instincts de vie et de mort. Si la décision politique de la guerre revient aux pères, les mères sont coupables d'enfanter pour livrer leurs rejetons aux armées qui en feront de la chair à canon. Et le narrateur de citer l'ordre du Dieu de la *Genèse* à Abraham : « Croissez et multipliez » avant de préciser que le problème de surpopulation sera réglé par des guerres cycliques, le « pique-nique décennal de l'Europe, le pique-nique de cadavres » : « “la guerre pour en finir avec les guerres !” Qui donc serait aussi bête qu'un âne pour y croire ? Une guerre qui engendrera d'autres guerres, plutôt³... »

Au cycle des générations correspond le cycle éternel des guerres, et plus particulièrement de la vengeance et du crime de sang : « le sang a soif de sang⁴ », constate le narrateur dont les commentaires font écho aux interrogations contemporaines de Freud dans *Le Malaise dans la civilisation* (1930). De manière caustique, le narrateur explique dans le prologue que les dilemmes de George, ses relations avec sa femme et sa maîtresse évoquent la tragédie de la Maison des Atrides⁵, ce qui suggère que les relations humaines sont déterminées par des cycles meurtriers. Mais il laisse aussi entendre que ce cycle peut prendre fin si un pouvoir comparable à celui d'Athéna parvient à y mettre un terme :

1. *Ibid.*, p. 170 ; *Death of a Hero*, p. 131 : “ironic and a little terrifying”.
2. *Ibid.*, p. 154-155 ; *Death of a Hero*, p. 117-118 : ““Mother of the race of Aeneas, voluptuous delight of gods and men, sacred Aphrodite’— How does it go? But the poet is right. She, the sacred one, the imperious reproductive instinct, with all Her wiles and charms, is indeed the ruler over all living things [...]. Generations She yields Him, the Devourer, as His prey, and unwearyingly raises up new races of men and women.”
3. *Ibid.*, p. 275, 276, 292 ; *Death of a Hero*, p. 219, 234 : “Increase and multiply”, “Europe’s decennial picnic of corpses” ; “The war to end wars? Is any one so asinine as to believe that? A war to breed wars rather...”
4. *Ibid.*, p. 277 ; *Death of a Hero*, p. 178 : “blood will have blood”.
5. *Ibid.*, voir p. 36 ; *Death of a Hero*, voir p. 13.

En quelque manière, il nous faut expier, nous délivrer de la malédiction du meurtre. À nous de découvrir – mais où ? et comment ? – la plus grande Pallas qui nous absoudra sur quelque Acropole de Justice. Mais en attendant, les morts nous contaminent, nous et ceux qui viennent après nous¹.

Aldington multiplie en effet les références à la tragédie grecque, et notamment à *L'Orestie* d'Eschyle, la trilogie comprenant les pièces *Agamemnon* (où le roi d'Argos est tué par son épouse Clytemnestre), *Les Choéphores* (où Oreste revient d'exil pour tuer sa mère et venger ainsi le meurtre de son père) et *Les Euménides*. Dans cette dernière pièce, Oreste est poursuivi pour son matricide par les Érinyes, les divinités de la rétribution qui pourchassent les meurtriers qui versent leur propre sang. Il est jugé dans un tribunal fondé par Athéna, la déesse vierge que « nulle mère [n'a] engendrée² » et qui échappe donc au cycle des générations. Oreste est absout de son crime tandis que les Érinyes sont intégrées à la Cité en devenant les Euménides. On passe alors symboliquement du régime du talion (que le narrateur de *Death of a Hero* appelle « vendetta ») au règne du Droit. La malédiction des Atrides prend alors fin.

Dans le roman d'Aldington il faut également apaiser les Érinyes (nommées les Euménides) : « Le meurtre est un meurtre. Quand vous l'approuvez, vous violez les justes instincts de l'être humain. Et un million de meurtres [...] déchaîneront une légion d'Euménides³. » Dans la conclusion saisissante du prologue citée plus haut, le narrateur signifie qu'il faut expier le crime de sang qu'est la guerre. Aldington emploie à plusieurs reprises le terme *atonement* (« expiation ») qui désigne dans l'Ancien Testament la réconciliation entre Dieu et son peuple au moyen d'un sacrifice propitiatoire ; à la fin du prologue, on comprend qu'il faut apaiser les morts qui reviennent hanter les vivants. Ainsi en suivant le parcours de George comme victime expiatoire⁴ parviendra-t-on peut-être à rejouer ce qui s'est noué pendant la guerre, comme dans la tragédie grecque la purgation des passions produit une catharsis. Le narrateur oscille en effet entre le sens biblique de l'expiation et le registre tragique de la purgation. Le sentiment de la faute dont il faut se laver est incarné par les Euménides qui signifient à la fois la culpabilité d'avoir sacrifié les fils, mais aussi pour le narrateur la culpabilité d'avoir survécu à la guerre et ne

1. *Ibid.*, p. 48 ; *Death of a Hero*, p. 24 : « Somehow we must atone, somehow we must free ourselves from the curse — the blood-guiltiness. We must find — where? how? — the greater Pallas who will absolve us on some Acropolis of Justice. But meanwhile the dead poison us and those who come after us. »
2. ESCHYLE, *L'Orestie*, Paris, Flammarion, 2001, p. 233. À propos des Érinyes et d'Athéna, voir les commentaires de Daniel Loayza, p. 353 et 382.
3. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, op. cit., p. 277 ; *Death of a Hero*, p. 220 : « It's murder. When you approve of murder you violate the right instincts of every human being. And a million murders [...] will raise a legion of Eumenides about your ears. »
4. *Ibid.*, p. 292 : « Être né pour l'égorgement, comme un veau ou un porc ! » ; *Death of a Hero*, p. 233 : « To be born for the slaughter like a calf or a pig! »

pas avoir sauvé George à temps lorsqu'il le revoit sur le front en octobre 1918 et constate son profond délabrement physique et mental¹. Les Euménides poursuivent les vivants, tout comme les morts reviennent les hanter et comme le narrateur lui-même poursuit de sa vindicte les auteurs du sacrifice :

Oui, oui, c'est vrai, j'ai une vengeance à exercer [...]. Mais ma vendetta est impersonnelle, celle d'une conscience inapaisée, pleurant dans la solitude, une rivière de larmes dans le désert. Quel droit ai-je de vivre² ?

Le roman d'Aldington semble donc tendre vers une issue qui ressemblerait à l'absolution d'Oreste. Toutefois il ne se clôt par aucune résolution des conflits présentés dans le texte. Au contraire, à la description lapidaire de la mort de George succède en manière de conclusion un message posthume de condoléances adressé par le Maréchal Foch aux victimes des armées alliées tombées pour la France. Ironie ultime du narrateur qui s'efface derrière la voix d'une autorité sans cesse remise en question dans le roman, ce message intervient là où l'on aurait pu attendre logiquement une évocation de Pallas. Or la véritable conclusion du roman est repoussée. Le narrateur, qui se décrit lui-même comme « moins que rien, une cosse, un débris³ », est une voix désincarnée, une entité auctoriale qui endosse plusieurs rôles (chœur grec, double de George, incarnation du survivant, avocat de la génération perdue) et laisse encore entendre sa voix dans un épilogue constitué d'un poème auquel nous reviendrons. L'absence de résolution est aussi le signe d'une aporie du texte, liée à une problématique inhérente au Modernisme : la contradiction entre le discours de la nouveauté absolue, ou du moins de la rénovation, et l'intégration du patrimoine littéraire reçu en héritage.

Cette contradiction (ou la notion de contradiction en elle-même) est évoquée de manière indirecte par le patronyme de George Winterbourne : certes Winterbourne évoque le nom du soldat Bourne, le protagoniste de *The Middle Parts of Fortune* de Frederic Manning (1929) mais il est difficile de dire s'il s'agit là d'une coïncidence ou d'une influence commune. Soulignons néanmoins, comme le remarque David Trotter⁴, que le substantif *bound(e)* (qui désigne en anglais une borne, une limite ou une destination) évoque l'état dans lequel se trouvent les soldats qui atteignent les limites

1. *Ibid.*, p. 216-217 ; *Death of a Hero*, p. 170.

2. *Ibid.*, p. 226 ; *Death of a Hero*, p. 178 : "Yes, it is true, I have a vendetta [...]. But an impersonal vendetta, an unappeased conscience crying in the wilderness, a river of tears in the desert. What right have I to live?" Dans le poème « Eumenides » (1923), ces divinités représentent les souvenirs traumatiques qui hantent le poète, la conscience du poète lui-même ainsi qu'une partie de lui-même sacrifiée pendant la guerre.

3. *Ibid.*, p. 226 ; *Death of a Hero*, p. 178 : "less than nothing, a husk, a leaving".

4. TROTTER D., "The British Novel and the War", Vincent SHERRY (dir.), *Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 47.

de l'endurance psychique et physique. Le substantif *born(e)* a pour homonyme le participe passé *borne* (« supporté »), qui rappelle les souffrances endurées, mais aussi le participe passé *born* (« né »), ce qui implique que le patronyme de George possède une connotation double et ambivalente : la chute, la mort mais aussi la naissance ou la renaissance. De même, le motif hivernal suggéré par le substantif *winter*, la saison de la guerre, s'oppose au printemps et à la pastorale, les saisons symboliques de l'émancipation et de la jeunesse, comme en témoignent les descriptions de la campagne anglaise et du parc paysagé de Hampton Court dans les deux premières parties du livre.

Le mot *winter* évoque aussi pour les modernistes la dernière saison de l'époque victorienne qui se clôt sur la « fin de siècle ». En dépit des vitupérations du narrateur de *Death of a Hero* contre la morale et les mœurs victorienne, le roman illustre un certain aspect de l'héritage victorien au sein du Modernisme. C'est en effet lors de la fin de siècle victorienne que Thomas Hardy se met à écrire ses romans les plus sombres. De cet hiver naît une tradition contestataire qui mène à Aldington et à D. H. Lawrence, qui se connaissaient bien. Le patronyme Winterbourne évoque en effet le nom d'un autre personnage littéraire, celui de Giles Winterborne, le héros de *The Woodlanders* (1887), l'un des romans tardifs de Thomas Hardy. Reflet des mœurs de l'époque, le roman décrit l'emprise des déterminismes sociaux, le conflit entre désir individuel et contraintes sociales. Il s'inscrit dans un mouvement d'interrogations et de remise en question des modèles établis en termes de sexualité et de conjugalité, des interrogations dont se font l'écho les œuvres d'Aldington et de Lawrence (auteur du célèbre essai sur Hardy de 1914). Ainsi Aldington reprend à son compte le problème central que sont les relations entre les sexes et que le narrateur de *Death of a Hero* appelle « le problème sexuel¹ ». Ce roman contient d'autre part de nombreuses références plus ou moins directes aux œuvres de Lawrence, notamment au roman *Kangaroo* (1923) et sa célèbre dénonciation de la guerre, mais aussi à *The Rainbow* (1915) et *Women in Love* (1920) et sans doute aussi à l'essai *Twilight in Italy* (1916) dans lequel Lawrence établit une comparaison entre Oreste et Hamlet². En dépit du fait que les relations entre Lawrence et Aldington ne furent pas toujours iréniques, ce dernier s'identifia néanmoins au personnage de l'exilé et du paria. Aldington écrit plusieurs ouvrages sur Lawrence qu'il nomme dans sa première biographie de l'écrivain « le grand hérétique³ » et commente cette attitude en des termes

1. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, op. cit., p. 187 ; *Death of a Hero*, p. 145 : "the sexual problem". Voir la préface de 1895 à *The Woodlanders*.
2. Il y aurait beaucoup à dire sur le désir féminin perçu comme menaçant et castrateur dans les œuvres d'Aldington et de Lawrence. À propos des rapports d'influence entre Lawrence, Aldington et H. D. dans leurs romans respectifs *Aaron's Rod*, *Death of a Hero* et *Bid Me to Live*, voir FIRCHOW P. E., *Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries*, FIRCHOW E. S. et NUGEL B., (dir.) Lit Verlag, Münster, Munich, Londres, 2002, 35-61.
3. ALDINGTON R., *D. H. Lawrence*, Londres, Chatto & Windus, 1930, p. 11.

qui s'appliquent au narrateur de *Death of a Hero* : « À moins d'être dans un état permanent d'exaspération et d'indignation morale, il ne peut démontrer l'étendue de ses pouvoirs. À moins de faire scandale, il n'a aucune force¹. » Personnage isolé, l'hérétique s'oppose à la norme commune et incarne celui par qui le scandale arrive, mais aussi celui qui dénonce ce qui lui paraît scandaleux, montrant en cela que le scandale repose sur un décalage qui peut être fluctuant, comme nous allons le voir.

Le substantif *winterbourne* possède un dernier sens. Il désigne en effet un cours d'eau intermittent, ce qui nous invite à considérer le point suivant : si Aldington revendique un certain héritage, il refuse par ailleurs de reconnaître une autre filiation. J'emprunte ici à Vincent Sherry dans *Modernism and the Reinvention of Decadence* l'argument selon lequel les modernistes ont refusé de reconnaître l'héritage littéraire des Décadents, et plus précisément d'embrasser l'énergie progressiste de la Décadence, notamment en termes d'émancipation sexuelle. Deux raisons expliquent ce refus que Sherry interprète comme un déni : tout d'abord la Décadence est métaphoriquement liée à l'idée de dégénérescence, de fin d'un monde et de déclin. Elle contredit donc l'idée de modernisme comme on le voit dans le mouvement critique initié par Arthur Symons qui construit une généalogie du Modernisme fondée sur le Symbolisme². Sherry montre en effet que c'est le Symbolisme qui recueille les avantages de la connotation positive attribuée à la notion de modernisme au sens où il est lié à diverses formes d'expérimentation ouvertes sur l'avenir. D'autre part il y a dans la Décadence ce que des modernistes comme Aldington voient comme une forme de déviance cristallisée dans la personne d'Oscar Wilde, autre personnage scandaleux³. Le narrateur de *Mort d'un héros*, qui n'est pas avare de remarques homophobes, fait référence à Wilde à plusieurs reprises de manière satirique. Comme le lui fait remarquer Elizabeth, Winterbourne peut lui aussi se montrer aussi réactionnaire que les accusateurs victoriens de Wilde⁴. Mais au-delà des préjugés du personnage, on détecte ici un double symptôme : celui d'une angoisse liée à l'affirmation de la virilité dans le roman (et qui rapproche Aldington de D. H. Lawrence) et d'autre part un trouble lié aux enjeux de la filiation selon une conception normative de la descendance par procréation. Comme le souligne Lee Edelman dans *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), l'homosexualité est subversive parce qu'elle remet en question l'idéologie moderne du progrès linéaire comme projection dans l'avenir fondée sur le

1. *Ibid.*, p. 11-12 : "if he is not in a state of continuous exacerbation and moral indignation, he cannot put forth all his powers. Unless he is a scandal, he cannot be a force" (ma traduction).

2. SHERRY V., *Modernism and the Reinvention of Decadence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 4-14.

3. *Ibid.*, 25-29.

4. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, op. cit., p. 222-223 ; *Death of a Hero*, p. 175-176.

symbole de l'enfant à naître¹. À sa suite, Vincent Sherry cite les cas exemplaires du thème de la mort des jeunes (en donnant notamment l'exemple d'Aubrey Beardsley) et de la subversion du culte romantique de l'enfant.

Or, la conception méliorative de progrès linéaire est subvertie par le roman : la projection linéaire vers le futur, symbole du progrès moral et social qui devrait mettre fin au cycle éternel des guerres, ne sert qu'à souligner la trajectoire funèbre de cette biographie puisque George est né pour être tué sur le front, comme l'indique l'une des nombreuses prolepses du texte². Et pourtant l'idée d'un progrès social dissocié du double impératif du mariage et de la procréation est mise en avant dans la deuxième partie du roman comme une utopie salutaire en passe d'être réalisée par la jeune génération très au fait des théories d'Havelock Ellis et de Freud (et cela en dépit de l'ironie satirique du narrateur à l'endroit des personnages féminins). De plus, si Oscar Wilde est satirisé, il n'en est pas moins présenté de manière implicite comme un modèle d'émancipation : au chapitre 3, le père de Winterbourne dans sa jeunesse se découvre en effet une vocation d'« Écrivain » après avoir assisté à une conférence de l'esthète Walter Pater, mais il finit par retourner à ses chères études, ou plutôt à son étude de *solicitor*, lorsque les deux procès d'Oscar Wilde (1895) sonnent un véritable retour à l'ordre. Au lieu de s'émanciper du modèle familial, il rentre dans le rang, devient un parangon de vertu bourgeoise, s'enrichit et procrée. L'histoire se répète au chapitre 6 lorsqu'Elizabeth, se croyant enceinte, abandonne ses idéaux d'émancipation sexuelle et sociale et pousse George à se marier avec elle³. On trouve là le thème cher à Hardy de l'occasion ratée, mais aussi quelque chose qui ressemble à un aveu : l'aveu que le Modernisme littéraire a abandonné sa part la plus subversive. Ajoutons à cela une autre implication du roman d'Aldington : le Modernisme n'est pas l'entreprise de rénovation et de renouveau qu'il se dit être car il est hanté par la menace du déclin et parce que la guerre a privé cette génération de son élan modernisateur et a répondu à son désir de rupture de façon mortifère.

C'est pourquoi l'amour libre et la guerre représentent tous deux une solution de continuité dans le roman et constituent les deux faces de cette rupture. D'une part le jeune Winterbourne incarne l'aspiration à vivre sa sexualité hors du mariage et contre l'impératif social de reproduction :

1. SHERRY V., *op. cit.*, p. 25.

2. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, *op. cit.*, p. 72 : sa mère « sauva la vie du petit Georges pour qu'une mitrailleuse allemande la lui ravit plus tard » ; *Death of a Hero*, p. 45 : "she saved young George's life — saved him for a German machine-gun".

3. Comme souvent dans le roman, les conflits entre les sexes sont décrits selon des métaphores martiales. Le premier front de la guerre est domestique. *Ibid.*, p. 218 : « l'armée tout entière de ses arguments fut évacuée de la ligne avancée de la Liberté Sexuelle Complète sur la ligne d'arrière Hindenburg de Sécurité d'abord, Honneur féminin et Mariage légal » ; *Death of a Hero*, p. 171 : "Her whole army of arguments was withdrawn from the outpost line of Complete Sexual Freedom, and fell back upon the Hindenburg line of Safety First, Female Honour, and Legal Marriage."

Ils firent usage de leur intelligence, ils firent réellement usage de leur intelligence avant de s'embarquer dans une expérience d'association sexuelle commune. Voilà bien le fossé qui sépare les générations [...].

Le simple acte de dissocier la vie sexuelle de l'instinct philo-géniteur a été accompli par la génération de la guerre, du moins l'a-t-elle généralisé, car des isolés le pratiquaient déjà¹.

D'autre part, la guerre donne à cette volonté de rupture un sens mortifère car elle ouvre une immense brèche dans la continuité des générations. L'une des forces du roman est d'assimiler cette béance à la blessure traumatique des soldats, comme en témoigne cette description de l'état auquel est réduit Winterbourne dans les derniers chapitres :

Pour Winterbourne, la bataille fut une confusion incohérente, un tohu-bohu de vacarme, de fatigue, d'angoisse et d'horreur. Il ne sut pas combien de jours et de nuits elle dura, il perdit complètement le sens de la continuité et de la succession des événements, et il constata d'énormes lacunes dans sa mémoire consciente. Il ne se rendait pas compte qu'il en était profondément affecté et qu'elle créait une large fissure dans sa vie et dans sa personnalité².

Il ne faut toutefois pas oublier le fait que la guerre à ses débuts fut souvent accueillie comme une épreuve salutaire pour beaucoup de modernes et saluée comme l'occasion d'instaurer un véritable renouveau. « On a besoin d'une petite saignée³ », dit le passager d'un bus à George alors que la guerre est imminente. Le regard rétrospectif d'Aldington met à nu l'effet de miroir entre guerre et Modernisme. Son efficacité est illustrée par une métaphore ambivalente. L'histoire de Winterbourne s'ouvre et se clôt sur deux brèves visions d'un instant présent fugace : sa mort, premier excipit du roman, disparition brève et brutale, fait écho à un commentaire du narrateur sur son entreprise biographique dans la page d'ouverture : « Une existence, dit-on, peut être considérée comme un point de lumière qui surgit soudain de nulle part, hors de l'azur ; il décrit dans l'espace une figure géométrique lumineuse, puis, tout aussi

-
1. *Ibid.*, p. 193, 194 ; *Death of a Hero*, p. 149, 151 : "They used their intelligence, they actually used their intelligence, before embarking on a joint sexual experience. That's the great break in the generations [...]. The simple process of dissociating sex life from the philo-progenitive instinct was performed by the War Generation — at least on the grand scale, for isolated practitioners had long existed."
 2. *Ibid.*, p. 362 ; *Death of a Hero*, p. 293 : "For Winterbourne, the battle was a timeless confusion, a chaos of noise, fatigue, anxiety and horror. He did not know how many days and nights it lasted, lost completely the sequence of events, found great gaps in his conscious memory. He did know that he was profoundly affected by it, that it made a cut in his life and personality."
 3. *Ibid.*, p. 240 ; *Death of a Hero*, p. 190 : "Need a bit of blood-letting". On peut aussi voir une référence à la tragédie d'Euripide *Oreste*, dans laquelle la Guerre de Troie représente un sacrifice nécessaire afin d'entraver la prolifération de la race humaine. À propos de la guerre comme épreuve purificatrice et renouveau, voir par exemple AUDOIN-ROUZEAU S. et BECKER A., 14-18, retrouver la Guerre, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 219-220 ; HYNES, S. L., *A War Imagined: The First World War and English Culture*, Londres, The Bodley Head, 1990, p. 3-24.

soudainement disparaît¹. » Cette métaphore évoque simultanément deux images : l'une représente les origines du Modernisme dans les arts visuels, le *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket* (1875) de James Abbott McNeill Whistler ; l'autre est ironiquement le pendant militaire de la première, à savoir les fusées utilisées pour éclairer le *no man's land* de nuit (nommées *Véry lights* en anglais). La fugacité de la trajectoire de ce point lumineux nous attache à un présent absolu, sans avant et sans après, un bref instant où l'on échappe à l'emprise du passé et de la filiation. Elle nous incite à penser la mort de George comme un moment moderniste et suggère que la Guerre elle-même est l'événement qui signe l'ambivalence de la mythologie de la modernité. Le scandale, c'est que la Première Guerre mondiale a joué le rôle attribué au Modernisme : trancher dans l'ordre des générations. Mais là où le Modernisme proposait une rénovation de la société, la guerre provoqua sa ruine.

Le roman ne résout pas l'équation posée par Aldington : si l'on suit la logique symbolique de son texte, la seule manière de combattre le pouvoir mortifère d'Aphrodite (le principe qui engendre des multitudes de futures victimes) et donc de mettre fin au cycle de vengeance et de meurtres, est de refuser toute descendance, c'est-à-dire de nier la filiation par procréation, autrement dit de se placer sous l'égide d'Athéna qui libère la justice de la répétition tragique et la culture de sa contrainte biologique. Or cette solution revient à accepter l'origine la plus subversive du Modernisme, incarnée par la figure de Wilde à ses origines et l'on a vu que cet héritage fait l'objet d'un déni malgré l'admiration d'Aldington pour les « hérétiques ». Cette aporie est reflétée par le fait que Winterbourne est incapable de trancher, de trouver une issue : elle trouve un sens poignant dans la mort du jeune homme qui surgit hors de la tranchée dans un sursaut que l'on peut comprendre comme une révolte ou un suicide (la question reste ouverte) et qui répond au vœu funeste d'Oreste après le meurtre de Clytemnestre : « dieux, laissez-moi périr sans enfants² ! » Seule alternative possible, ce sursaut est le symbole de ce sur quoi le roman achoppe et nous ramène aux sources étymologiques du mot « scandale » dont la racine indo-européenne « skand » ou « skend » a donné le verbe sanskrit qui signifie « sauter, grimper³ ».

-
1. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, op. cit., p. 23 ; *Death of a Hero*, p. 1 : "A life, they say, may be considered as a point of light which suddenly appears out of nowhere, out of the blue. The point describes a luminous geometrical figure in space-time; and then just as suddenly disappears." Notons que l'expression "out of the blue" peut être traduite par « tombé du ciel » ou « venu de nulle part ».
 2. ESCHYLE, *L'Orestie*, op. cit., p. 202.
 3. GOT O., art. cit. : l'auteur explique que ce terme sanskrit est à l'origine du verbe latin « scandare » (« monter, s'élever, grimper ») et en français des substantifs « scansion » ou « ascension ».

Comment un moderniste pouvait-il réparer la rupture que fut la guerre moderne ? Avant le début du conflit, Aldington avait déjà choisi, comme d'autres contemporains versés dans la culture classique, de renouer avec les mythes et la langue grecs en tant que poète et traducteur. On découvre dans son œuvre une conscience aigüe de la contradiction qu'il y a à faire œuvre de réparation en ayant recours à une langue morte et, pourrait-on ajouter, à une tradition littéraire déjà revisitée par les Décadents : « Oh, s'envelopper de solitude comme d'un linceul cuirassé, et se courber sur les mots morts d'une langue morte¹ ! », s'écrit le narrateur de *Death of a Hero*. Cette interrogation est renouvelée à la fin du roman dont la véritable conclusion est le poème qui constitue l'épilogue. Ses premiers vers, « Onze ans après la chute de Troie, / Nous, les Anciens [...] », assimilent le poète à l'un des anciens combattants d'Ilion, qu'un couple de jeunes gens dénigre avec dédain, le laissant « Dans une agonie de tristesse et de pitié impuissantes² ». Le manque de reconnaissance, la solitude du poète, son absence implicite de postérité réelle ou symbolique marquent le fait que les conflits engendrés par la guerre n'ont pas trouvé de résolution onze ans après sa fin (ce qui nous ramène à l'année de publication du roman). On peut lire le poème comme la constatation élégiaque d'un deuil de la modernité et de l'inscription inévitable de la ruine et du déclin dans le futur moderniste³. La culture promet une forme de sublimation mais n'a d'efficace que dans l'après. Mais si l'on considère que l'année de publication constitue l'horizon de la diégèse, on peut aussi comprendre que c'est aux lecteurs de poursuivre l'acte de réparation. Gageons que les célébrations du centenaire de la Grande Guerre donneront à nombre d'entre eux l'occasion de (re)découvrir l'un des grands romans de guerre.

Sophie AYMES,

Université de Bourgogne-Franche-Comté

-
1. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, op. cit., p. 138 ; *Death of a Hero*, p. 103 : "Oh, wrap oneself in solitude, like an armoured shroud, and bend over the dead words of a dead language." Sur la littérature classique comme mythe des origines chez les Imagistes et leur déni de l'héritage Décadent, voir Vincent SHERRY, *Modernism and the Reinvention of Decadence*, op. cit., chapitre "Imagism".
 2. ALDINGTON R., *Mort d'un héros*, op. cit., p. 421, 422 ; *Death of a Hero*, p. 343, 344 : "Eleven years after the fall of Troy, / We, the old men [...]" ; "In an agony of helpless grief and pity".
 3. Exemple notable de futur dans le passé, une référence à l'*Énéide* dans l'une des prolepses remarquables du texte présente la chute de Troie comme repère culturel et la guerre comme événement rétrospectivement mythifié avant d'avoir eu lieu. *Ibid.*, p. 183 : « Quand éclatera lugubrement sur Londres l'inévitable "fuit Ilium", au milieu des effroyables éclatements des bombes gigantesques et des exhalaisons suffocantes des gaz mortels » ; *Death of a Hero*, p. 141 : "When the inevitable 'fuit Ilium' resounds mournfully over London among the appalling crash of huge bombs and the foul reek of deadly gases."

Bibliographie

- Richard ALDINGTON, *Death of a Hero*, Londres, Penguin Classics, [1929] 2013.
- Richard ALDINGTON, *D. H. Lawrence*, Londres, Chatto & Windus, 1930.
- Richard ALDINGTON, *Mort d'un héros*, Arles, Actes Sud, [1931] 1987.
- Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et Annette BECKER, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard (Folio), 2000.
- ESCHYLE, *L'Orestie*, Paris, Flammarion, 2001.
- Peter Edgerly FIRCHOW, *Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries*, Evelyn S. FIRCHOW et Bernfried NUGEL (dir.), Lit Verlag, Münster, Munich, Londres, 2002, 35-61.
- Olivier GOT, « Histoire du mot “scandale” », *Sigila*, n° 33, printemps-été 2014. URL : <http://www.sigila.msh-paris.fr/Histoire-du-mot-scandale.html>.
- Samuel Lynn HYNES, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, Londres, The Bodley Head, 1990.
- Wilfred OWEN, *Et chaque lent crépuscule*, trad. Barthélémy DUSSERT, Bordeaux, Le Castor astral, 2012.
- Wilfred OWEN, *Mapping Golgotha: Wilfred Owen, Letters and Poems*, Newtown (Powys), Gwasg Gregynog, 2007.
- Vincent SHERRY, *Modernism and the Reinvention of Decadence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- David TROTTER, “The British Novel and the War”, Vincent SHERRY (dir.), *Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 34-56.
- Vivien WHELPTON, *Richard Aldington: Poet, Soldier and Lover, 1911-1929*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2014.

EUD