

L'écriture de la Grande Guerre dans l'œuvre d'Aragon

Traiter de l'écriture de la Grande Guerre dans l'œuvre d'Aragon relève quasiment de la gageure car, pendant longtemps, Aragon a refusé d'écrire la guerre. Pourtant, il l'a connue : il a fait les deux guerres mondiales : né en 1897, il est mobilisé en juin 1917, (la classe 17), sur le front en 1918... A nouveau mobilisé en 1939, il vit l'étrange défaite, Dunkerque, la débâcle, « l'instant 40 ». En 1935, il se targue d'avoir « *traversé la guerre de 1914-1918 sans écrire un mot sur elle*, » ; autrement dit, il se démarque de nombreux écrivains, notamment de ceux qui, comme Apollinaire, ont esthétisé la guerre (on se souvient du « *Ah que la guerre est jolie* »). Il reprend le mot d'ordre d'Isidore Ducasse (Lautréamont) : « *Cache-toi, guerre* ».

On peut cependant se demander si le « Cache-toi, guerre » n'est pas le signe d'une dénégarion, quasiment au sens psychanalytique du terme, un mécanisme de défense qui consiste à ne pas nommer ce qui est à la fois traumatisant mais aussi fascinant car la guerre est un alcool, et en 1956, dans *Le roman inachevé*, il écrit :

Parfois j'ai le regret de la guerre avec son parfum d'absinthe

Ce processus de dénégarion est essentiel à considérer et permet de poser la question : quand Aragon va-t-il sortir de ce mécanisme de défense consistant à « *ne pas nommer la guerre [...] une manière de lutter contre elle une manière de lui refuser toute concession* » ? Et comment va-t-il écrire la guerre ?

Ecrire la guerre pose problème et Aragon va répondre en romancier-poète. Souvent, c'est la poésie qui crée la présence et Aragon répond, dans son écriture de la guerre, à l'injonction de Mallarmé :

« Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit ».

Ecrire la guerre, quand ?

Aragon s'approche progressivement de l'événement. Il n'écrit pas en guerre, puisque les romans qui abordent cet événement considérable sont écrits de 1933 à 1944. Quand il répond à l'appel du roman, commençant le cycle qui portera le titre *Le Monde réel*, il trouve

la guerre. L' « ange de l'histoire » aragonien, quand il se retourne vers le passé, voit, comme celui de W Benjamin, une catastrophe, une seule et même catastrophe, la guerre, de telle sorte qu'il peut déclarer en 1969: « *Tous les romans du Monde réel ont pour perspective ou pour fin l'apocalypse moderne, la guerre.* Apocalypse, dont on sait que l'un des cavaliers sur son cheval rouge se nomme guerre ; apocalypse au sens de catastrophe, mais aussi au sens de révélation. Ecrire la guerre : révéler, lever le voile, montrer le dessous des cartes. C'est à quoi s'est employé Aragon en mettant en lumière, dans la lumière de l'Histoire, dans une analyse fortement marquée par l'idéologie marxiste, que les causes ne sont pas à chercher du côté des nationalismes exacerbés des deux côtés du Rhin, mais du côté des rivalités entre grandes puissances impérialistes, en raison des énormes intérêts économiques et financiers en jeu. Cela surtout dans les deux premiers romans *Les Cloches de Bâle*, (1934) *Les Beaux Quartiers* (1936).

On remarquera qu'aucun de ces titres ne renvoie explicitement à la guerre. C'est qu'Aragon va s'approcher progressivement de l'événement. Comment ?

Le temps de l'histoire (ce que l'on appelle dans le jargon littéraire « le temps diégétique ») pour *Les Cloches de Bâle*, c'est 1911-1912, avec le Congrès de l'Internationale socialiste tenu à Bâle en 1912, d'où le titre. *Les Beaux Quartiers*, roman suivant, se situe en 1913 ; cette année-là, est votée la loi qui porte à trois ans le service militaire ramené à deux en 1905. Cette loi a pu être considérée comme un pas vers la guerre, puisque la raison donnée fut l'augmentation des forces allemandes d'active. Le troisième roman, *Les Voyageurs de l'impériale*, terminé en 1939, quand la seconde guerre est imminente, voit s'élargir le temps considéré, puisque l'action se situe de 1889 - lors de l'Exposition universelle célébrant le centenaire de la Révolution française - à sept 1914. 1889, c'est le temps des impérialismes qui débouchera sur 1914, et le fils du personnage central, Pascal Mercadier, se trouve dans le sang, la sueur, la boue... Tout se passe donc comme si Aragon s'approchait progressivement de l'innommable, cherchant loin (1889) la naissance du monstre.

Quant au quatrième roman, *Aurélien*, il pose des problèmes de temporalité encore plus importants, puisque l'action se situe en 1923 ; le personnage principal est un ancien combattant de la Grande Guerre, obsédé par les souvenirs de celle-ci. Le roman est écrit en 43-44 ; se trouve ainsi créé un temps feuilleté qui met en jeu, en écho, trois temporalités, 1914-1918, 1923 et 1943.

Etant à nouveau dans la guerre, Aragon se souvient de la première, comme si le trauma de cette seconde guerre déclenchait le moteur de l'écriture.

Un autre trauma va à nouveau déclencher ce moteur de l'écriture : celui de 1956 et cela donne les poèmes évoquant la Grande Guerre dans *Le Roman inachevé* en 1956.

Pourquoi 1956 ? C'est l'année du rapport Khrouchtchev, de la reconnaissance des crimes du stalinisme. Quel rapport avec la Grande Guerre ? La réponse est donnée dans la structure même d'ensembles de poèmes du *Roman inachevé* : l'ensemble intitulé *Parenthèse 56*, qui évoque le traumatisme de cette autre apocalypse (le stalinisme), est encadré par deux ensembles qui concernent la Grande Guerre : *Classe 17* et *La guerre et ce qui s'en suivit*. Tout se passe comme si une plaie (la découverte des horreurs de stalinisme) en rouvrait une autre et comme le dit Pierre Juquin, « dans le soliloque aragonien, la Grande Guerre et la suite des guerres du XX siècle se télescopent avec le stalinisme démasqué. [...] Le poète voit sa vie comme prise entre deux traumatismes existentiels 14-18,1956- liés entre eux. Comme deux faces d'une seule et même tragédie ».

Et la difficulté qu'avait Aragon à écrire la Grande Guerre dans les romans du *Monde réel* se retrouve en 1956, quarante ans après le traumatisme initial : quand on examine le manuscrit du texte intitulé *Classe 17*, on constate qu'il comporte de nombreuses ratures, qu'il a été énormément retravaillé par Aragon dont on connaît par ailleurs l'extraordinaire facilité d'écriture, comme si ne disposant que des « *pauvres mots* », comme il le dit par ailleurs, ces pauvres mots défailaient pour dire le monstre, ce qu'il appelle le monstre, ce que l'on montre mais surtout ce qui nous avertit, ce qui nous fait penser (*monere*) :

La guerre c'était hier car quarante ans ça passe vite sur la carcasse la guerre d'il y a quarante ans et cette autre qui vint en l'an quarante est-ce que nous ne sommes pas tous les enfants de ce monstre qu'on croit mort à chaque fois qu'il n'est qu'endormi n'avons-nous pas au front de notre tête au fond de notre chair à notre nuque prête à ployer à nouveau la marque du monstre dont nous sommes sortis la guerre

Donc, refus d'écrire la guerre qui est plutôt dénégation puis rapprochement progressif de l'événement traumatique quand un traumatisme (1940) puis un autre (1956) servent de déclencheurs de l'écriture.

Mais écrire la guerre comment ?

De cet événement traumatique, Aragon ne fait pas véritablement de récit : ni récit de bataille, ni récit de vie dans les tranchées, mais une écriture indirecte de la guerre.

Tout d'abord en créant un personnage, Aurélien, ancien combattant, qui continue à vivre dans un rapport au temps qui lui vient de la guerre. Stéphane Audouin-Rouzeau, (*14-18, les combattants des tranchées*), évoque la perception du temps qu'avaient les soldats : « *la vie du front a provoqué une mutation complète de la perception du temps et de l'espace et modifié totalement la hiérarchie de l'importance des choses. Tout est ramené à la minute présente, à l' 'ici et maintenant' , et le détachement des soldats en découle directement* ». Bien que revenu à la vie civile, Aurélien « *promène avec lui, et pour lui seul, sa guerre, comme une plaie secrète* », « *ne se remettant pas de cette longue maladie* », continuant à vivre dans une temporalité semblable à celle qu'il a connue à la guerre, à savoir « l'ici et maintenant » : « *Il se reprenait à regretter la guerre. Enfin, pas la guerre. Le temps de la guerre. Il ne s'en était jamais remis. Il n'avait jamais retrouvé le rythme de la vie. Il continuait l'au-jour-le-jour d'alors. Malgré lui* ». On peut dire exactement la même chose du personnage de Colette dans *La fin de Chéri*.

Par ailleurs, les travaux d'Emmanuel Saint-Fuscien ¹ mettent en lumière une forme de temporalité liée à l'obéissance, au rapport à l'autorité à laquelle est soumis le soldat. Aragon souligne longuement cette temporalité liée à une impossibilité de décider soi-même, dans une phrase qui concerne Aurélien « *Depuis près de trois ans, il remettait au lendemain l'heure des décisions* » et une autre qui a valeur généralisante :

Le soldat ne décide pas par lui-même ou il ne décide que dans le cadre d'une action qui lui est imposée. Aurélien se disait que la guerre n'avait pas dû jeter tout le monde dans cette irrésolution, et il en accusait sa nature. Il ne savait pas qu'il participait d'un mal très répandu ».

Cette situation s'accompagne d'une forme de dépossession de soi que l'on retrouve chez Pascal Mercadier, dans *Les Voyageurs de l'impériale*: « *Il était jeté de l'autre côté des choses. Le sang, la sueur et la boue. Pendant quatre ans et trois mois, il n'eut plus une pensée à lui, il était un morceau d'un énorme corps, d'un immense animal blessé et rugissant.* »

¹ Emmanuel Saint-Fuscien, *A vos ordres ? La relation d'autorité dans l'armée française de la Grande Guerre*. Edit. de l'EHESS, 2011, cité par Nicolas Beaupré dans « La guerre comme expérience du temps », revue *Vingtième siècle*, n°117, janvier-mars 2013.

Une autre manière de rendre la guerre sensible : en disant son odeur.

Une odeur que l'on sent sur le champ de bataille et qui persiste même quand la guerre est finie : l'odeur de la gangrène (Aragon était médecin auxiliaire sur le front) qui obsède le narrateur-auteur des *Cloches de Bâle* :

Je n'ai jamais depuis ce temps tout à fait perdu l'odeur de la gangrène, qui n'est pas absolument la même sur la charogne de l'homme et sur celle du cheval. Je la ressens parfois en rêve.

De cette odeur, Aragon se souvient en 56 :

*Et nous vers l'est à nouveau qui roulons Voyez
La cargaison de chair que notre marche entraîne
Vers le fade parfum qu'exhalent les gangrènes
Au long pourrissement des entonnoirs noyés*

Rendre la guerre sensible en montrant des images de corps mutilés, déchirés car « *la violence guerrière ramène toujours à une histoire du corps* » comme le disent Stéphane Audouin-Rouzeau et Annette Becker. Les corps mutilés surgissent brutalement dans la cathédrale de Bâle, alors que l'action se situe en 1912, au moment du Congrès de l'Internationale socialiste ; le narrateur rompt l'organisation temporelle du récit et propose, dans une vision hallucinée, ce que va faire la guerre (qui n'a pas encore eu lieu pour les contemporains de 1912) : il voit « *des milliers d'hommes jeunes, vivants. Leur chair est chaude, palpitante. Le sang vient à leurs joues. Ils ont les mouvements aisés des corps qui travaillent. [...] Ils ont des mouvements inattendus, ils touchent gaiement leurs voisins, leurs yeux s'allument, se posent doucement sur des lèvres, sur des seins. Ils ont des désirs d'hommes...* ». Mais aussitôt, le narrateur précise : « *Songez combien de ces bras, de ces jambes [...] tomberont de ces corps vigoureux dans les ans à venir. Nous traversons un meeting de mutilés et de cadavres* ».

Car la guerre, c'est la déchirure des corps. Elle s'exprime, toujours dans *Les Cloches de Bâle*, dans ce surgissement d'un souvenir de l'auteur-narrateur, souvenir d'un soldat allemand. Ecrire l'horreur, c'est ignorer la nationalité du soldat :

C'était un Badois, ce gosse de la classe 19 à côté d'Oulchy-la-Ville, je crois bien, le 2 août 1918. Les canons français avaient inondé le plateau de nouveaux gaz asphyxiants dont nous ignorions les effets, et quand ce garçon de dix neuf ans, perdu, aveuglé, arriva sur nous qui étions à l'abri du talus de la route, les mains lancées en avant, je vis qu'il avait quelque chose d'anormal au visage. Un instant il hésita, puis comme quelqu'un qui a très mal à la tête, il porta sa paume gauche à son visage et le serra un peu dans ses doigts. Quand sa main redescendit, elle tenait une chose sanglante, innommable : son nez. Ce qu'il était advenu de sa figure, pensez-y un peu longuement.

Scène au ralenti, avec la précision des gestes, mais ce qui est donné à voir est innommable ; le lecteur est chargé de relayer la mémoire de l'auteur et d'imaginer le visage détruit qui ne peut être décrit. Le silence est plus efficace que la description de l'horreur. L'innommable est ce qui ne peut être dit. Le visage détruit est celui d'un jeune soldat allemand, les gaz meurtriers sont ceux employés par l'armée française. La souffrance d'un homme est la souffrance, quelle que soit sa nationalité, fût-elle celle de l'ennemi du moment. Ces images de corps déchirés hantent encore l'auteur en 56 :

*Tu n'en reviendras pas toi qui courais les filles
Jeune homme dont j'ai vu battre le coeur à nu
Quand j'ai déchiré ta chemise et toi non plus
Tu n'en reviendras pas vieux joueur de manille
Qu'un obus a coupé par le travers en deux
Pour une fois qu'il avait un jeu de tonnerre
Et toi le tatoué l'ancien Légionnaire
Tu survivras longtemps sans visage et sans yeux*

Rendre la guerre sensible, c'est évoquer la hantise de l'enfouissement.

Aragon a été enterré vivant à trois reprises le 6 août 1918, à Couvrelles mais cet événement traumatique ne sera révélé qu'en 1956 dans le *Roman inachevé*, dans *Parenthèse 56* : « la guerre abattant sur moi cette trombe ce déferlement qui ne sait d'où il vient où il va ce qu'il

fait qui me roule m'emporte me traîne me rejette et me reprend me met en pièces me balaye et me balance m'enlève au haut de sa vague et je tombe je tombe je tombe ».

Rendre la guerre sensible, c'est aussi dire ce qu'elle fait des hommes, c'est suggérer la « brutalisation ». La guerre rend brutal car à la guerre, c'est être tué mais aussi tuer. Ce ne sont plus des images qui s'imposent mais le récit d'un double meurtre, le souvenir de la souillure.

A la guerre, on tue :

Voilà la région des tirs

Voici la roue et le martyr

Le fer y tombe des nuées

Y vivre a pour règle tuer (145)

Tuer : un personnage d'Aurélien, ancien combattant, compagnon d'armes d'Aurélien. Lemoutard, ne cesse de narrer, en 1923, ce qu'il a fait pendant la guerre. Il a égorgé deux soldats allemands blessés, pris dans les sacs de la tranchée « *les pieds chez eux, la tête chez nous* ». Les deux soldats blessés hurlaient ; alors Lemoutard les a égorgés avec son couteau.

Alors quand je suis arrivé assez près, avec ce qu'il restait de jour, pour que les zigotos m'aperçoivent... Ah, maladie ! je pourrais vivre cent ans, je n'oublierais pas ça ...Ça devait se voir sur ma binette... Moi, j'avais... Il s'est mis à hurler dans sa langue...Je ne le comprenais pas, mais il n'y avait pas besoin de comprendre pour le comprendre... « Ne me tuez pas » qu'il disait... Et des mots que je reconnaissais, parce que j'avais eu des Alsaciens avec moi, il appelait sa maman... Moi, je suis doux comme un mouton, mais si je l'avais laissé faire on y aurait tous passé.... Il hurlait... Cette figure ! je le vois comme si j'y étais... Il ne pouvait pas bouger, il avait les bras pris... Alors avec mon couteau... je ne croyais pas que j'aurais pu... des deux côtés je lui ai coupé... comment vous appelez cette artère. On n'a pas idée des ce que ça peut saigner, ces saletés là.... Ça m'a sauté dessus... et les cris... Les cris ... je les ai dans les oreilles, tenez ! Un cochon qu'on égorge... mais un homme, un homme ! le pire, ça a été le second. Il ne comprenait pas d'abord, mais quand le sang de l'autre lui a dégouliné sur la gueule... il avait peut-être le délire mais il a su ce qui l'attendait... Il savait un peu de français celui-là... Il hurlait : « Pitié, pitié ! pas moi ». Alors la rage

m'a pris contre tout, contre moi, contre lui, contre toute cette saloperie, et je me suis mis à genoux, et je frappais, je frappais, je n'en pouvais plus, j'avais peur de le laisser sans mourir...

Lemoutard a conscience de transgresser, il fait donc appel à deux témoins, deux officiers au cas où on lui demanderait des comptes ; mais il nourrit bien des années après une culpabilité, rappelant qu'il est un homme doux. Mais le texte souligne la brutalisation créée par la guerre, le consentement à la violence dans un état de *furor*. Brutalisation intime, une certaine forme de régression. Même les hommes doux peuvent être atteints par cette brutalisation. Quelques instants après son récit, il se revendique comme héros : « *on était des héros, il y a trois ans ! la part du combattant... ils ont des droits sur nous* ». Cette dernière phrase surgit dans le discours de Lemoutard et on peut ne pas y prêter attention. Elle relève en fait du discours direct mais n'en a aucune des marques typographiques. Le sujet d'énonciation n'est pas Lemoutard mais Clemenceau. Cette phrase a été prononcée par Clemenceau, alors Président du Conseil et ministre de la Guerre. à la Chambre des députés le 20 novembre 1917. Devant l'Assemblée, il exalte le courage des soldats, soldats d'une grande patrie : « *Ces Français que nous fûmes contraints de jeter dans la bataille, ils ont des droits sur nous. [...] Nous leur devons tout sans aucune réserve. Tout pour la France saignante dans sa gloire, tout pour l'apothéose du droit triomphant* ». Pour Lemoutard, cette phrase du « Père la Victoire » sert en quelque sorte d'argument d'autorité pour replacer l'acte horrible dans le contexte d'une guerre héroïque, et qui plus est d'une guerre juste, d'une guerre pour la paix. Tout se passe comme si l'acte horrible se trouvait légitimé en dernière instance par le discours idéologique.

Cependant le trauma demeure, identifiable dans le besoin de dire et de redire, comme si, paradoxalement, la mémoire servait à oublier. Ce récit manifeste à la fois un consentement à la violence et une révolte contre cette violence. Malgré tous les processus de déculpabilisation, demeure la souillure. Souillure aussi pour Aurélien qui ne peut regarder ses mains sans penser à ce qu'elles ont fait, qui ne cesse de se laver, comme pour se débarrasser de cette souillure. Aragon ne procède que par allusion, c'est la marque du grand romancier, c'est le lecteur qui construit le sens. Ce qui est suggéré, c'est que pour ces soldats, il n'y a pas eu de rite de purification. On peut se souvenir, comme le font deux historiens Laurent Henninger et Thierry Widemann dans leur dernier ouvrage *Comprendre la guerre* que dans les sociétés archaïques et dans l'Antiquité occidentale, « *les guerriers de retour dans une société en paix n'étaient jamais considérés comme des hommes ordinaires. Ils étaient certes*

*fêtés comme des héros et remerciés pour leur action au service de la communauté [...] mais ils étaient aussi considérés peu prou comme impurs. A leur façon, ces sociétés anciennes avaient compris qu'un homme ayant connu le chaos ultime du combat et versé le sang, même si c'était pour une cause noble et juste, était en quelque sorte « passé dans un autre monde » et qu'il était désormais impropre à la vie « normale ». Il devait donc être purifié à travers une série d'épreuves initiatiques et sacrées dans le but de pouvoir être réintégré dans le groupe » (Comprendre la guerre). Hommes « passés dans un autre monde », c'est bien ce que suggère Aragon à la fin des *Voyageurs de l'impériale*, quand il écrit que Pascal Mercadier est « jeté de l'autre côté des choses. Le sang, la sueur, la boue ». Mais aucun rite de purification n'a existé d'où cette rumination mortifère de la part de Lemoutard. La prise en compte du « shell shock » (choc psychique dû à l'explosion proche d'un obus) ou Kriegneurose (psychose de guerre) avait peine à se mettre en place quand Aragon écrit, car on considérait que seules les lésions physiques devaient être soignées. Le romancier, dans son écriture de la guerre, suggère autre chose, que la guerre fait que les hommes sont « jetés de l'autre côté des choses » et que de cela, ils sont marqués à jamais. Démystification de la guerre héroïque, qui continue à blesser, comme une forme d'obusite, même quand elle est terminée. Non pas régénération mais régression.*

« Etre passé dans un autre monde », c'est avoir rencontré la mort et ne pouvoir l'oublier, c'est continuer à entretenir un dialogue avec la mort.

Ecrire la guerre, c'est suggérer un rapport à la mort.

La guerre on la voit à l'envers

Et vienne le troisième hiver

Petit verre des condamnés

Est-ce que c'est pour cette année

Le ciel déjà prend goût de terre

Puisqu'on est des morts sursitaires

Tous les calculs que nous ferons

Auront une balle en plein front

Stéphane Audouin-Rouzeau évoque à propos des combattants « *une coupure entre l'individu et tout ce qui reste extérieur à son dialogue avec la mort* ». Cette présence de la mort envahit le roman *Aurélien*, si l'on admet que la grande réussite de ce roman tient au fait que la fascination qu'exerce Bérénice sur Aurélien passe par le masque de l'Inconnue de la Seine, une femme morte. D'où ces réminiscences de la guerre à des moments inattendus, par exemple dans une loge du casino de Paris quand Aurélien prend la main de Bérénice. On pourrait croire à la banale réitération de la scène stendhalienne, mais il n'en est rien :

Dans cette loge de Paris, où tout si banalement se passait entre un homme et une femme, après tout, il reconnut ce sentiment qui lui faisait battre le cœur : il se revit ainsi, la nuit, dans un petit poste en Argonne, derrière les arbres brisés.

Les arbres brisés qui suggèrent les vies brisées. Souvenir de l'Argonne également dans *Parenthèse* 56 :

J'ai vu la Woëvre à tombe ouverte j'ai vu la Champagne dépouillée de gencives sur ce ricanement de squelette et la forêt d'Argonne avec l'épouvante des patrouilles égarées les sables la tourbe de la Somme et le long dos d'âne disputé du Chemin des Dames cette arête vive du massacre.

Souvenir encore :

Dans cette terre déchirée

Le cri de la chair labourée

La nature, l'homme, même déchirure.

De même, quand Aurélien est à la piscine éprouvant dans l'eau, de manière violente, la présence de Bérénice, vivant « *dans cet enroulement d'un corps d'homme et d'une image* », une véritable union sexuelle, c'est encore la guerre qui est présente : « *là-bas, il y avait la terre comme ici il y avait l'eau* ». La Bérénice qu'il aime, c'est celle qui du masque de plâtre de l'Inconnue de la Seine ; là aussi, le texte est explicite : « *la sienne, sa Bérénice, c'était ce masque de plâtre, cette jeune morte, belle éternellement* ».

Eros et Thanatos. Toute la romance entre Aurélien et Bérénice peut se lire comme une romance avec la mort, conséquence d'une obsession qui date de la guerre.

Alors, écrire la guerre pour quoi ?

Pour dire que la guerre est tragédie et poser ainsi la question de la liberté humaine, de la marge d'action des humains. Question abordée non pas de manière conceptuelle, mais grâce au langage métaphorique :

C'est surtout dans *Les Voyageurs* qu'à l'écriture de la guerre se mêle l'écriture de la tragédie : Pascal Mercadier est jeté de l'autre côté des choses :

Il se retrouve [...] à cette charnière du monde qui sépare la vie ordonnée et sage du pays monstrueux des nuées. [...] Il est au seuil de la fureur inhumaine. [...] Ici ce n'est plus le temps des hommes seuls livrés à la rêverie, c'en est fini de l'individu, ce fantôme, et de sa liberté errante. [...] Voici l'autre côté de la vie, où tous deviennent les jouets d'un même vent terrible et les ombres dansent très haut, au-dessus des hommes, au-dessus des morts.

Présence de la guerre identifiée à la fatalité, métaphorisée par le vent terrible, autrement dit qui sème la terreur, un vent à cause duquel les hommes ne sont plus que des jouets, donc ne disposent plus d'aucune liberté. Ces hommes ne sont plus que des ombres dans le royaume des morts. Il est question de « fureur inhumaine », fureur sans doute à prendre au sens latin de *furor*, folie, fureur qui transforme les hommes en des êtres inhumains, qui ont perdu leur humanité, des hommes qui ne sont plus que des jouets sous le « vent terrible », métaphore de la fatalité. Qu'en est-il alors de la liberté humaine ?

Liberté et fatalité, les deux ingrédients de la tragédie.

La guerre. S'il faut faire cela, pour que l'enfant n'ait pas besoin à son tour de connaître la guerre, eh bien, Pascal est prêt à le faire. [...] la fatalité s'avance à la rencontre de Pascal dans son cortège sombre de nuées, ses grands mystères sacrés, ses illusions ses mensonges.

Deux interprétations possibles : soit la guerre relève d'une cérémonie tragique à laquelle les hommes participent sans en être les acteurs, soit, si on considère que la fatalité relève de la croyance, alors il faut en finir avec cette « conjuration des morts » dont parle Marx dans *Le Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, il faut refuser cette « ruminant de l'histoire » dont parle Nietzsche, refuser ce poids de l'Histoire qui obère l'avenir.

Cette hantise de la fatalité est encore présente en 56 dans *Le Roman inachevé* :

Pensant à ses camarades morts, Aragon écrit :

Comment vous regarder sans voir vos destinées

Fiancés de la terre et promis des douleurs

La veilleuse vous fait de la couleur des pleurs

Vous bougez vaguement vos jambes condamnées

[...]

Déjà la pierre pense où votre nom s'inscrit

Déjà vous n'êtes plus qu'un mot d'or sur nos places

Déjà le souvenir de vos amours s'efface

Déjà vous n'êtes plus que pour avoir péri

Etait-il donc inscrit qu'ils devaient périr comme le suggère la rime ? Question obsédante que continuent à se poser les historiens lors de la célébration du centenaire et que nous continuerons tous à nous poser pour nourrir notre réflexion sur le présent.

Marie-France Boireau

Université d'Orléans,

Membre de l'ERITA