



HAL
open science

Introduction

Luca Salza

► **To cite this version:**

Luca Salza. Introduction. “ Il est pas facile de raconter à présent ”. Crise de l’expérience et création artistique après la Grande Guerre, Milan, Mimesis, 2018, 2018, 9788869761676. hal-02516615

HAL Id: hal-02516615

<https://hal.univ-lille.fr/hal-02516615>

Submitted on 24 Mar 2020

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.



LUCA SALZA
INTRODUCTION

À ceux qui ont le culte des images réelles (c'est-à-dire repropoées comme telles).

Je vous raconte une fable qui n'est pas de moi. C'est à peu près comme ça :

Dans un village des abeilles industrielles, il y a très longtemps, vivait un homme qui ne « travaillait » pas ; mais on le lui pardonnait volontiers parce qu'il savait (surtout raconter) des fables merveilleuses. Chaque soir, après le travail, toutes les abeilles se réunissaient autour de lui qui, en leur offrant rêves et enchantements, les soulageait de leur longue journée. Il leur disait par exemple que, en traversant un bois, il avait vu un faune qui jouait de la syrinx et les naïades danser autour de lui ; et que, au fond de la mer, il avait vu des très belles Sirènes peigner leurs beaux cheveux vert-émeraude avec des peignes d'or, en chantant des « bien belles chansons », etc.

Chaque soir, quand il rentrait au village, les abeilles lasses de leur vie, lui demandaient : « Qu'as-tu vu ? ».

Il arriva un jour à notre conteur que « vraiment », traversant un bois, il lui arriva vraiment de voir un faune qui jouait de la syrinx et les naïades danser autour de lui ; et, au bord de la mer il lui arriva de voir des très belles Sirènes peigner leurs beaux cheveux vert-émeraude avec des peignes d'or, en chantant des « bien belles chansons », etc.

Et rentré au village, comme d'habitude, les abeilles lui demandèrent : « Qu'as-tu vu ? »

Je n'ai rien vu – répondit-il.

Carmelo Bene

Qui peut parvenir à saisir toute la douleur engendrée par cette guerre apparemment lointaine ? Les morts, les blessures physiques et psychiques, la peur sur la Somme, à Verdun, à Ypres, sur l'Isonzo, sur les Dardanelles... Il est difficile de *sentir* jusqu'au bout toute la



souffrance causée par une catastrophe. C'est normal : on a envie de tenter de vivre à nouveau, après. Mais ceux qui *sentent* ne survivent pas. Georges Duhamel, déjà en 1920, dans une conférence intitulée *Guerre et littérature*, soutient que :

Les vérités profondes de la guerre, elles sommeillent à jamais dans les dix millions de crânes enfouis sous le champ de bataille. Les morts seuls savent encore quelque chose. Les survivants étreignent de précaires souvenirs que tout conspire à défigurer et à dissoudre.¹

Le témoin de cette guerre est le soldat mort : lui seul sait quelque chose du « désastre ». On pense à Primo Levi, bien sûr, et à sa réflexion sur le témoin d'Auschwitz². Assurément, la catastrophe du XX^e siècle commence sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale. Le propre de cette guerre (et du siècle) est l'annihilation de l'homme. C'est la raison pour laquelle le seul témoin de cette guerre peut être le soldat enseveli dans sa tranchée, perdu dans le « no man's land ». Seul celui qui a éprouvé la honte sur lui et n'en est pas sorti pourrait parler de la guerre (et du siècle). Il connaît la vérité. Il a vu les yeux de la Gorgone. Et il en est mort.

Ceux qui réussissent à survivre ne peuvent rien dire, ou si peu. Ils ne *sentent* plus rien. Ils s'emmurent dans le silence. Ils ne font aucune « publicité » à la guerre. Situés hors de ce monde, hors de leur vie, ils n'en parlent guère. Ils deviennent muets ou, pour reprendre une expression de Walter Benjamin, « pauvres³ ».

Cette « pauvreté », il faut, avant toute chose, l'inscrire dans la nouvelle condition de l'être humain révélée par la Grande Guerre.

-
- 1 G. Duhamel, *Guerre et littérature*, conférence faite le 13 janvier 1920 à la Maison des Amis des livres, Monnier, Paris 1920, pp. 44-45.
 - 2 On pense aux « témoins intégraux » dont parle Levi : les « musulmans », les « engloutis », tous ceux qui ont touché le fond et qui ne sont pas revenus, ou bien ils sont revenus « muets », cf. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, trad. fr. de A. Maugé, *Les naufragés et les rescapés*, Gallimard, Paris 1989 (chap. III « La honte »).
 - 3 W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, trad. fr. de P. Rusch, *Expérience et pauvreté*, in Id., *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Folio essais, Paris 2000, pp. 364-372.

Devant l'effrayante amplitude du dispositif des armes et des stratégies nouvelles mises en acte par cette guerre, comme les tranchées, les gaz, la puissance inédite des obus, l'apparition des avions sur les champs de bataille et la déferlante de toutes les autres inventions techniques qui ont donné à la Grande Guerre aussi le nom de « guerre de matériel⁴ », l'homme est tout petit :

Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain.⁵

C'est le même constat que font Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi dans un travail « benjaminien » sur des images d'archive de la Grande Guerre⁶. Dans *Oh ! Uomo*, la question porte directement

4 Par « amplitude du dispositif » il faut entendre non seulement la puissance des armes nouvelles, mais aussi la possibilité d'en produire toujours plus. Il est question de produire des engins militaires toujours plus performants et de manière toujours plus importante. Ce qui scelle une « équivalence » entre la production et la destruction qui, depuis lors et jusqu'à aujourd'hui, se révélera être la caractéristique principale du système économique dominé par le capitalisme. La Première Guerre mondiale est, au fait, une « guerre de matériel ». Ce sont les généraux allemands de la Grande Guerre qui ont employé la première fois cette expression : « En fait, nous manquons tout simplement du vocabulaire adéquat pour dire la mutation qui s'est produite. Hindenburg et Ludendorff, stupéfaits de leur visite sur la Somme en septembre 1916 – eux qui n'avaient connu jusqu'ici que le front de l'Est –, ont alors forgé l'expression “bataille de matériel” (*Materialschlacht*) pour tenter de nommer cette grande rupture », cf. S. Audoin-Rouzeau et A. Becker *14-18. Retrouver la Guerre*, Gallimard, Paris 2010, p. 40.

5 W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, cit., traduction française citée, *Expérience et pauvreté*, p. 365.

6 Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, entre autres films, ont réalisé une trilogie sur la Grande Guerre : *Prigionieri della guerra 1914-1918* (1995), *Su tutte le vette è pace* (1998), *Oh ! Uomo* (2004). Dans ces trois superbes films ils travaillent de la sorte : dans un premier temps, Gianikian et Ricci Lucchi cherchent des images filmiques dans des archives, publiques ou privées ; après les avoir sélectionnées, ils les

sur la condition de l'homme. Ils montrent (et montent) des images de corps des soldats, des soldats « réparés », recousus, reconstitués par les médecins. Ils donnent à voir les opérations auxquelles on les soumet, les organes artificiels que l'on invente pour eux (jambes, bras, mains, yeux, etc.). Gianikian et Ricci Lucchi travaillent sur les images documentaires du passé afin de créer une archive du XXème siècle. La section du film consacrée à la médecine post-guerre est intitulée : « Un catalogue anatomique de la déconstruction et de la recomposition artificielle du corps humain ». Le corps a été, d'abord, détruit par la guerre pour, ensuite, être recomposé et reconfiguré, « catalogué », et même, remis au travail. Dans une image saisissante, les réalisateurs montrent un moment de vie sur une chaîne de montage : en gros plan on voit une main qui passe un marteau à une main artificielle. Un fil s'établit entre la guerre et la paix. Mais il n'existe pas de discontinuité entre elles. Les deux mains sont dans le même plan. C'est une seule et unique image qui nous dit que la destinée de l'homme est désormais, toujours et complètement, dans les mains de la technique. Le propre de la dimension existentielle et biologique de l'humain, son caractère indéterminé, ouvert à tous les possibles, disparaît. Les images des hommes foudroyés par la maladie nerveuse ou aveuglés, sans bouche ou sans nez, les images de leurs efforts pour recouvrer un visage, pour recommencer à marcher ou à travailler esquissent une sorte de généalogie de la transformation de l'humain, dont la Grande Guerre est le point d'orgue.

travaillent une par une, photogramme par photogramme, intervenant sur la vitesse de définition, sur le détail, sur la couleur, grâce à leur « caméra analytique », pour en faire, enfin, leur film. La « caméra analytique » est l'outil qu'ils ont inventé pour « ré-élaborer » les matériaux retrouvés dans les archives, pour « re-filmer » les films. Voir à ce propos : Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique*, in «Trafic», n. 13, P.O.L, Paris 1995, p. 32. Sur le travail de Gianikian et Ricci Lucchi je renvoie surtout aux textes de Raymond Bellour, aujourd'hui réunis dans Id., *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L, Paris 2012, p. 455-475. Sur la trilogie de la guerre, voir les pages qu'y consacre Robert Lumley dans son *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Peter Lang, Bern 2011, p. 73-100.

Oh ! Uomo : le point d'exclamation ne se trouve pas après le nom, mais après l'interjection. On ne voit pas l'homme, on ne le retrouve pas non plus. En mettant le point d'exclamation après l'interjection oh, les cinéastes mettent en évidence leur surprise : « tiens, tiens », ou peut-être font-ils un simple constat. Il s'agit de prendre note de cette destruction de l'homme. Au XXème siècle, il n'y a pas, il n'y a plus d'hommes. Et tout humanisme s'effondre.

En effet, la « pauvreté » de l'homme renvoie à une crise radicale de l'humanisme. Le principe même de l'humanisme, que l'on peut synthétiser dans la formule de Giambattista Vico sur la convertibilité entre le vrai et le fait, vole en éclats⁷. Les champs de la Grande Guerre ont rendu cette idée « obsolète ». Devant la grandeur de la technique, l'homme a une triste révélation : il ne sait plus rien « faire », il ne « connaît » plus rien. Comme l'écrit Benjamin : « rien n'est reconnaissable » dans son monde. Son monde (le monde de l'histoire), en vérité, n'est plus le sien. C'est l'« expérience » qui est en crise. La « pauvreté » de l'homme est une « pauvreté en expérience ».

Même ceux qui reviennent de la guerre sans blessures (apparentes) errent dans les rues, sans volonté, sans force : « the hollow men », comme les appelle Thomas S. Eliot, incapables de retrouver

7 Dans le *De antiquissima italorum sapientia* (1710), Giambattista Vico, sur la base d'une étude étymologique des langues, établit son principe du *verum-factum*. En latin le mot *verum* et le mot *factum* « se mettent l'un pour l'autre », ils sont convertibles : « verum & factum convertuntur » cf. G. B. Vico, *De antiquissima italorum sapientia*, chap. 1, éd. M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005, trad. fr. de J. Michelet (1835), *L'Antique sagesse d'Italie*, Flammarion, Paris 1993, p. 69. Dans la perspective de Vico, l'histoire de la langue révèle toujours quelque chose de fondamental. En l'occurrence, cette interchangeabilité entre le vrai et le fait démontre que l'homme peut connaître son monde, le « monde civil », puisqu'il l'a construit (à différence du monde de la nature). Le critère du vrai c'est de l'avoir fait. Dans la *Science nouvelle* (1744) ce critère de vérité sera appliqué clairement à l'histoire : une science du « monde des nations » est possible puisque « ce monde civil a certainement été fait par les hommes », cf. G. B. Vico, *Principi di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, chap. 1, troisième section, éd. P. Cristofolini et M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, trad. fr. de Alain Pons, *La science nouvelle*, Fayard, Paris 2001, p. 130.

une place dans le monde, incapables de dire ce qu'ils sentent, de communiquer ce qui s'est passé. Une génération entière « se perd ». Le signe caractéristique de cette « perte » est l'incapacité de raconter, de parler même avec son entourage proche, au point de devenir des « étrangers à la vie⁸ ». C'est dans ce sens également que Benjamin parle de « pauvreté ». Les soldats reviennent appauvris de la guerre puisqu'ils n'en font aucune expérience (l'expérience étant l'événement incalculable et imprévisible, qui fait l'humanité de l'homme). Leur « pauvreté » est liée à ce manque d'« expérience ». La « guerre de matériel » n'est nullement une « expérience ». Pour la première fois dans son histoire, l'homme fait une guerre et ne peut pas la raconter. Aucune « expérience » n'est possible dans la guerre moderne. Terré dans une tranchée, perdu dans le « no man's land », le soldat ne peut plus rien « dire » sur ce qu'il fait.

Le soldat, certes, mais tout homme devient « pauvre en expérience ». Le soldat exprime la condition existentielle de l'homme moderne, comme ne manquera pas de le noter Heidegger tout de suite après la fin du conflit (cf. l'article de Pierandrea Amato dans ce volume). Qui fait « expérience » des choses aujourd'hui ?⁹

Il n'existe plus de transmission entre les générations, l'histoire même de l'humanité explose, étant donné que l'actualité (impos-

8 C'est probablement Ernest Hemingway qui a le mieux analysé cette situation de la « lost generation » lorsqu'il raconte la vie de Krebs, un soldat survivant de retour chez lui, cf. sa nouvelle intitulée *A soldier at home* (écrite en 1924, publiée pour la première fois en juin 1925 dans l'anthologie *Contact collection of Contemporary Writers*) : « “Ton père aussi est anxieux, continua la mère. Il croit que tu n'as plus d'ambitions, que tu n'as pas de but précis dans la vie. Charley Simmons, qui est du même âge que toi, a trouvé une très bonne situation et va se marier. Tous les jeunes se sont casés : ils veulent tous arriver à quelque chose. On peut déjà se rendre compte que des garçons comme Charley Simmons seront bientôt utiles à la communauté”. Krebs ne dit rien », trad. fr. de H. Robillot, in E. Hemingway, *Nouvelles complètes*, Quarto Gallimard, Paris 1999, p. 212.

9 Cf. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1979, trad. fr. de Y. Hersant, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Payot-Rivages, Paris 2000, notamment pp. 23-30.

sible et incompréhensible) recouvre toute l'histoire d'une vie. La Grande Guerre ébranle l'expérience du moment où ses batailles, où s'impose la répétition mécanique, détruisent également tout ce qui peut être raconté et l'expérience est précisément ce qui se transmet de bouche à oreille. Ceux qui ont vécu la guerre des tranchées sont plongés dans une « pauvreté » inédite qui concerne toute l'histoire de la civilisation. Il n'y a plus de parole en partage et notre patrimoine culturel ne sert plus à rien sans les liens de l'expérience. Nous sommes, enfin, dans la barbarie.

Benjamin est un avertisseur d'incendie (de la catastrophe dans laquelle la guerre nous submerge, la maladie du siècle, et au-delà), mais, en même temps, Benjamin essaie de voir s'il existe, dans le désastre, des possibilités nouvelles. En effet, dans la perspective qui est la sienne, dans les années 30, après la Grande Guerre, au cœur d'une crise économique farouche, au moment où Hitler a eu accès à la chancellerie allemande, à la veille d'autres massacres, plus abominables encore, la barbarie ne présente pas un caractère uniquement « destructeur ». Ou mieux : c'est quand tout est détruit, quand l'ancien monde, sa culture surtout, est ruiné, quand on est dans le désert, que la barbarie peut constituer également un terreau « fertile ». Lorsque Benjamin parle de la barbarie inaugurée par la Grande Guerre, il le fait aussi pour introduire une « conception nouvelle, positive, de la barbarie ».

Le caractère positif de la barbarie est mis à jour par l'art, par certains artistes, et peut-être aussi par des révolutionnaires (étant donné l'implication profonde entre politique et esthétique dans le monde moderne). Ce sont eux qui, dans les ruines, sur les ruines, se remettent à *sentir*, c'est-à-dire à créer. Klee, Loos, Scheerbart :

Un artiste aussi complexe que le peintre Paul Klee, un artiste aussi programmatique qu'Adolf Loos – tous deux repoussent l'image traditionnelle, noble, solennelle, d'un homme paré de toutes les offrandes sacrificatoires du passé, pour se tourner vers leur contemporain qui, dépouillé de ces oripeaux, crie comme un nouveau-né dans les langes sales de cette époque. Personne ne lui a réservé un accueil aussi joyeux, aussi riant, que Paul Scheerbart. Il existe des romans de lui qui de loin ressemblent à un Jules Verne, mais à la différence de Verne, chez qui les véhicules les plus extravagants ne transportent à travers l'espace

que de petits rentiers français ou anglais, Scheerbart s'est demandé en quelles créatures tout à fait nouvelles, aimables et curieuses, nos télescopes, nos avions et nos fusées transformeront l'homme d'hier. Ces créatures, du reste, parlent déjà une langue tout à fait nouvelle. L'élément décisif dans cette langue est l'attrait pour tout ce qui relève d'un projet délibéré de construction, par opposition notamment à la réalité organique.¹⁰

Ce sont des artistes qui travaillent sur la « table rase » créée par la barbarie de la guerre, ils demeurent en elle, sans aucune nostalgie. Il n'y a plus d'homme, il n'y a plus de culture après la « bataille de matériel ». Tout est détruit. Pas seulement les choses. Et pourtant un « nouveau-né » se manifeste « dans les langes sales de cette époque ». Il faut savoir l'accueillir même s'il est encore « muet » afin de comprendre sa future « langue nouvelle ». En d'autres termes, c'est l'art « barbare », ou si l'on veut : l'art « *bambino* », « l'enfance de l'art », l'art qui a le courage de « reprendre à zéro » qui manifeste cette volonté de *sentir*, même dans la catastrophe. C'est l'art des cubistes, de Dada ou des surréalistes, celui également des révolutionnaires – de ceux pour qui l'« insurrection est un art¹¹ » – tous ceux et toutes celles qui entendent faire de la destruction du passé une politique, tous ceux et toutes celles qui pensent que la « langue nouvelle » pourra créer un monde meilleur : « libérer l'enfant du siècle des filets dans lesquels ils l'ont entortillé », comme le dira Benjamin dans un moment dramatique de sa vie, et de l'histoire européenne, où il trouve néanmoins encore des formes d'espérance¹².

10 W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, cit., traduction française citée, *Expérience et pauvreté*, p. 368.

11 « Au moment que nous vivons, on ne peut rester fidèle au marxisme, rester fidèles à la révolution, si on ne considère pas l'insurrection comme un art », cf. Lénine, *Le marxisme et l'insurrection. Lettre au Comité central du P.O.S.D.(b)R.* (septembre 1917), in Id., *Œuvres*, tome 26, septembre 1917-février 1918, Editions Sociales, Paris – Editions du Progrès, Moscou, 1977, p. 19.

12 W. Benjamin, *Über den Begriff des Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, B. 1, 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977, trad. fr. de P. Rusch, *Sur le concept d'histoire*, in Id., *Œuvres III*, Paris, Folio essais, Paris 2000, p. 435.

Il est nécessaire de retrouver la force, l'énergie pour recommencer. L'art, comme une « insurrection » – « barbare », sans passé, sans « culture » – exprime cette force et cette énergie, il est cette recherche.

Il existe divers fils rouges entre les différentes contributions composant ce livre. Elles traitent de contextes géographiques différents, d'écrivains, d'artistes et de philosophes travaillant dans des époques et avec des outils différents, elles posent des questions littéraires, historiques, esthétiques et philosophiques fort variées et, pourtant, dans leur fond, il y a une interrogation partagée. Elle porte sur les conditions de possibilité d'un acte de création après un désastre, dans un désastre. C'est une interrogation qui anime certains écrivains, Claude Simon, Proust, Céline, Thomas Mann, Khlebnikov, les surréalistes, mais c'est également une question qui concerne des arts « nouveaux », comme le cinéma et la photographie, confrontés au problème de l'impossibilité de la représentation de la guerre (voir l'article d'Alessia Cervini et l'entretien avec Hélène Gestern). Tous ces artistes savent, comme l'écrit Céline, qu'« il est pas facile de raconter à présent¹³ », c'est-à-dire après des événements d'une telle violence (voir l'article de Nathalie Barberger), que nous sommes définitivement « pauvres en expérience », que le conteur a disparu, que le narrateur oral ne peut plus exister dans notre monde¹⁴, que la catastrophe dure longtemps, que « le récit de la guerre ne pourra être que partiel, incomplet, défaillant, peut-être même fallacieux », comme l'écrit Giancarlo Alfano, que de cette histoire il ne nous reste que quelques vagues images faites de « merde » (comme le dit Beppe Fenoglio) et de bruit assourdissant (voir l'article de Giuseppe Episcopo). Là-dedans, dans cette véritable catastrophe, ces artistes cherchent, sans regrets pour le bon vieux temps, un style nouveau, une langue nouvelle, parce que, comme l'écrit Marie Hartmann, il

13 L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in Id., *Romans*, t. I, éd. H. Godard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1981, p. 47.

14 Il est piquant de souligner que, dans un beau film récent sur la Grande Guerre, *Cessez-le-feu* (2017) d'Emmanuel Courcol, le soldat africain survivant, revenu chez lui pour raconter (en les inventant, évidemment) des histoires de guerre, sera tué. Même le griot n'a plus le droit d'exister. L'histoire devient mondiale. La catastrophe aussi.

y a « la nécessité d’inventer une autre écriture ». C’est la recherche d’une sortie (du cauchemar de l’histoire, pour reprendre une expression d’un autre écrivain « de guerre », James Joyce). C’est l’*impossible*, au sens propre du terme, puisqu’il n’y a pas de « dehors » possible dans le cadre d’une « mobilisation totale ». Néanmoins des fuites, des esquives, des « contre-conduites » se sont étayées dans les pays belligérants entre 1914 et 1918, surtout en 1917, en France, en Italie, en Russie, et jusqu’en 1919, en Allemagne. La mémoire de la Grande Guerre est muette, comme nous le dit Alain Brossat, aussi parce que les gouvernants se sont employés à boucher ces trous d’air, à empêcher la constitution d’une « tradition des opprimés ». C’est là que se sont cristallisées des tentatives de « création » d’une politique et d’un art du refus (absolu).

Prenons garde toutefois. La pauvreté en expérience ne signifie pas que les hommes aspirent à créer une nouvelle expérience. La possibilité de l’expérience s’est consommée à jamais dans le monde qui est le nôtre. Toutefois un nouvel environnement dénué de tout oripeau, totalement vide, donne la possibilité de créer encore. La pauvreté n’est pas pure ignorance ni inexpérience, elle est plutôt le résultat de l’indigestion de trop de « culture » et de trop d’« homme ». La pauvreté est le dégoût, la lassitude du vieux monde. L’art « pauvre » est la destruction du désastre. Or, ce « grand dégoût culturel¹⁵ » permet d’explorer des possibilités radicalement nouvelles, de découvrir le monde à partir de zéro, comme les expériences « muettes » des enfants et des barbares. La catastrophe de Babel permet l’essor de nouveaux babilis : la barbarie « positive » n’est pas le retour au monde originaire, c’est la possibilité d’inventer toujours, à chaque moment, une « langue nouvelle ». Marcel Duchamp, autre artiste confronté à cette guerre, « déserteur » (à New York), parle d’une « force de vacuité¹⁶ » pour qualifier la capacité de créer dans le « vide ».

Je veux dire, en somme, que la Grande Guerre n’inaugure pas une nouvelle expérience esthétique. Le nouvel art se trouve dans un gouffre béant. L’art n’a plus rien, surtout plus d’histoire. L’art n’est

15 A. Brossat, *Le grand dégoût culturel*, Seuil, Paris 2008.

16 M. Duchamp, *Duchamp du signe* suivi de *Notes*, écrits réunis et présentés par M. Sanouillet et P. Matisse, Flammarion, Paris 2013.

probablement plus rien. Il revient à zéro. Dada, déjà en 1916, a tout compris. Après cette guerre, parfois même pendant cette guerre, on n'a pas la volonté de raconter ce qui s'est passé, de le transmuier en des formes intéressantes d'expression artistique. On n'en a pas la force. Et, d'ailleurs, comme le rappelle Georges Duhamel, une « bonne saignée » ne produit jamais rien de profitable¹⁷. On reste, ébahis, dans une douleur profonde : « Trois cent mille morts, cela fait combien de larmes ?¹⁸ », dans la géhenne, complètement nus, dépossédés de tout. À partir de cette situation, de cette souffrance, dans cette errance, dans ce désert on peut suivre, peut-être, des chemine-ments divers : certains se joignent au « troupeau », d'autres pensent à sauver leur peau, ou bien ils se laissent mourir, ou ils deviennent fous. Il y a également ceux qui cherchent à s'en aller, même en restant sur place, ceux qui tentent de trouver des issues « impossibles », de créer dans le désert.

Ce rapport de l'acte de création avec le vide et l'horreur est l'héritage (im)possible de la Grande Guerre. Ce livre essaie surtout d'interroger cet héritage sans testament¹⁹.

17 G. Duhamel, *op. cit.*, p. 7.

18 R. Dorgelès, *Le réveil des morts*, Albin Michel, Paris 1923, p. 180.

19 Ce volume s'inscrit dans le cadre d'un projet européen, mené par l'Université de Messine, « Representing the unrepresentable : the Great War », auquel se sont associés d'autres universités et d'autres laboratoires, dont le mien, CECILLE, EA 4074, Université de Lille SHS. Ce projet a produit différentes publications, des séminaires, des échanges d'étudiants et de chercheurs. Je remercie vivement les collègues et les ami.e.s qui ont rendu possible cette publication ainsi que les membres du bureau de CECILLE et celles et ceux qui ont accepté de participer à cette aventure en langue française avec leurs différentes contributions. Les ami.e.s avec qui j'ai déjà longuement voyagé dans les déserts de la Grande Guerre et sur d'autres chemins (Giancarlo Alfano, Pierandrea Amato, Alain Brossat, Alessia Cervini, Gianluca Miglino, Jean-Baptiste Para) et celles et ceux qui ont bien voulu embarquer, souvent avec enthousiasme, pour ce voyage insolite (Nathalie Barberger, Giuseppe Episcopo, Hélène Gestern, Marie Hartmann, Raphaëlle Herout), et, last but not least, celles qui m'ont aidé dans la publication (Fanny Eouzan, Dorothée Haag, Marie Morisset).