



HAL
open science

“ Ne détruisez pas que cela. Pendant que vous y êtes détruisez tout ”. L’acte de création à l’époque de la catastrophe ”, p. 165-182.

Luca Salza

► **To cite this version:**

Luca Salza. “ Ne détruisez pas que cela. Pendant que vous y êtes détruisez tout ”. L’acte de création à l’époque de la catastrophe ”, p. 165-182.. “ Il est pas facile de raconter à présent ”. Crise de l’expérience et création artistique après la Grande Guerre, sous la direction de L. Salza, Milan, Mimesis, 2018, 2018, 9788869761676. hal-02516617

HAL Id: hal-02516617

<https://hal.univ-lille.fr/hal-02516617>

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

« NE DÉTRUISEZ PAS QUE CELA. PENDANT
QUE VOUS Y ÊTES DÉTRUISEZ TOUT »

L'acte de création à l'époque de la catastrophe

Barbare
du langage sommaire
et nos faces belles comme le vrai pouvoir opératoire
de la négation.
Aimé Césaire, « *Barbare* », in *Soleil cou coupé*, 1948.

Du passé faisons table rase

Disons, pour commencer, que la Première Guerre mondiale n'a pas eu lieu. Grenades, sang, lésions ne sont que des inventions. André Breton, pendant la guerre, travaille à l'hôpital de Saint-Dizier, où l'on traite les traumatismes psychologiques graves des soldats. Parmi eux, un jeune homme, très cultivé, hospitalisé parce qu'il a une habitude étrange sur le champ de bataille : quand la guerre fait rage, au lieu de se cacher, il sort de la tranchée et indique avec ses mains la direction des bombes. Convoqué par ses supérieurs, il explique : il a compris que la guerre n'est qu'une fiction. Pour preuve, il n'a jamais été blessé, même pas une éclaboussure ! Breton cherchera de donner une forme littéraire au soliloque de ce poilu¹. Une tentative dont il ne sera pas satisfait (et en général, bien que la guerre soit l'expérience décisive pour lui et son groupe², Breton en parlera toujours très peu).

1 A. Breton, *Sujet*, in « Nord-Sud », n° 14, avril 1918, in Id. *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par M. Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1988, pp. 24-25.

2 « Le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire de 1919 à 1938 – en fonction de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne », Id., *Situation du surréalisme entre les*



Néanmoins, le souvenir des mots de ce soldat et son activité dans le département neuropsychiatrique de Saint-Dizier reviennent souvent à l'esprit de Breton au point de déterminer quelques traits décisifs de sa poésie et de sa philosophie. Nous pouvons en déceler trois :

1) Le jeune soldat ne croit pas à la guerre. Tout ce qu'il voit est, à son avis, le résultat d'une machination : les grenades ne font pas mal, les morts sont transportés de nuit sur les champs de bataille et proviennent d'instituts de médecine. Rien n'est réel. Tout cela relève de sa « folie », bien sûr. Mais l'état d'incrédulité face aux monstruosité en acte est-il une caractéristique exclusive du « fou » ? N'est-il pas plutôt une réaction commune à tout le monde ?

2) Une autre question s'impose : qui est vraiment « fou » ? Dans ces hôpitaux militaires, il semble que ceux qui ne veulent pas (ou ne peuvent pas) s'adapter aux conditions extérieures de la vie sont des « fous ». En réalité, ceux qui n'acceptent pas la réalité, telle qu'elle est présentée, font toujours très peur, encore plus au cours des « crises ». Ils peuvent ouvrir l'espace pour une nouvelle réalité, ils sont à même de transformer l'existant. C'est dans ce sens que Breton relie le souvenir de l'illusion du soldat à l'écriture de son *Introduction au discours sur le peu de réalité* :

Son argumentation – des plus riches – et l'impossibilité de l'en faire démordre me firent grande impression. J'ai souvent pensé, par la suite, au point extrême qu'il figurait sur une ligne qui relie les spéculations d'un idéaliste comme Fichte à certains doutes radicaux de Pascal. Il est certain que pour moi une certaine tentation part de là, qui se fera jour quelques années plus tard dans mon *Introduction au discours sur le peu de réalité*.³

deux guerres. *Discours aux étudiants français de l'Université de Yale*, 10 décembre 1942, in Id., *Œuvres complètes*, tome III, édition de M. Bonnet avec la collaboration de Ph. Bernier, M.-C. Dumas, É.-A. Hubert et J. Pierre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1999, p. 720. Sur Breton et la guerre, on peut lire, entre autres : H. Béhar, *André Breton, l'histoire et le sens du mythe*, in P. Plouvier, R. Ventresque, J.-C. Blachère (éd.), *Trois poètes face à la crise de l'histoire. André Breton – Saint-John Perse – René Char*, actes du colloque de Montpellier III (22-23 mars 1996), L'Harmattan, Paris 1997, pp. 11-36.

3 Id., *Entretiens radiophoniques (1913-1952)*, in Id., *Œuvres complètes*, t. III, *cit.*, p. 443.

3) Dans le cadre d'une « mobilisation totale », l'existence de corps et voix qui opposent à une réalité insupportable et honteuse, proprement abjecte, la primauté de leur vision du monde est inacceptable. Le rôle de la psychiatrie pendant la guerre consiste à établir à nouveau sur ces « autistes » un pouvoir de thérapeutique et de dressage, d'« orthopédie ». Ce pouvoir n'est toutefois plus excluant. La médecine militaire vise, au contraire, à impliquer tous les sujets dans la logique de la guerre et à combattre contre les différentes tentatives de s'y soustraire. Il n'y a plus de maladies, plus de blessures qui pourraient justifier un « retrait ». C'est, pour reprendre des termes de Foucault, le droit absolu de la non-folie sur la folie. Droit transcrit en termes de compétence s'exerçant sur une ignorance (les paysans, par exemple, ne connaissent pas l'importance de la patrie), de bon sens corrigeant des erreurs (illusions, hallucinations, fantômes), de la normalité s'imposant au désordre et à la déviation (l'amour-passion, l'action révolutionnaire). La « normalité » véhiculée par la médecine est la « vérité » construite par les gouvernants. Pour se soustraire à ce pouvoir, les « autistes » bâtissent une autre grammaire, une autre langue, une autre réalité, et, pour commencer, ils n'acceptent plus les mots derrière lesquels la société se cache afin d'engager les citoyens dans ses méfaits⁴.

C'est pourquoi la lutte contre la guerre devient aussi une lutte autour des mots, une bataille littéraire, artistique et philosophique. Le poète, les révolutionnaires, et tous les autres « autistes » sont des déserteurs puisqu'ils essaient, avant tout, de destituer l'ordre du discours. Par un travail sur les mots, ils entendent démanteler l'échafaudage sur lequel se construit ce qu'on appelle la réalité. Par la création de leurs propres signes, ils veulent convaincre du caractère arbitraire de tout signe et le libérer de l'ordre social oppresseur, afin de redonner aux mots le pouvoir de découverte du monde. C'est ce geste que reprend André Breton dans le programme poétique de *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* :

4 Id., *La médecine mentale devant le surréalisme* [1930], in Id., *Œuvres complètes*, tome II, édition établie par M. Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Ph. Bernier, É.-A. Hubert et J. Pierre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1992, p. 325.

[...] les mots, de par la nature que nous leur reconnaissons, méritent de jouer un rôle autrement décisif. Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? [...] Le dit et le redit rencontrent aujourd'hui une solide barrière. Ce sont eux qui nous rivaient à cet univers commun. C'est en eux que nous avons pris ce goût de l'argent, ces criantes limitantes, ce sentiment de la « patrie », cette horreur de notre destinée. Je crois qu'il n'est pas trop tard pour revenir sur cette déception, inhérente aux mots dont nous avons fait jusqu'ici mauvais usage. Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage.⁵

Les hommes ont subi l'horreur de la guerre aussi parce qu'ils ont été pauvres en mots. Ils ont aimé la patrie au point d'accepter de tuer puisqu'ils n'ont pas été capables de bien employer les mots. Voilà pourquoi le but du poète devient celui de libérer les mots de leur ancrage dans la réalité, qui est toujours bâtie par le pouvoir. Il ne convient pas de créer de nouveaux mots, il faut plutôt les faire fonctionner de manière inventive, par un « montage » nouveau, en les « assemblant » de manière différente, ce qui évitera toute possibilité de capture par les pouvoirs, de « servage ». À cette aune, il est nécessaire aussi de combattre les tentatives, même honnêtes, prônant une dénonciation de la réalité à travers sa « représentation ». Par exemple, en ce qui concerne cette guerre de 14-18, « représenter » la guerre « mécanique », la « bataille de matériel » n'est pas seulement impossible, cela devient également, dans la perspective des avant-gardes, une opération, au fond, très ambiguë. Les « représentations » de la guerre, en tant que narrations objectivement, voire statutairement, ancrées dans le « visible », demeurent dans la sphère du pouvoir, elles ne le défient pas sur son terrain : la construction de la réalité. Il importe, au contraire, d'inventer un nouvel ordre du discours (et de la réali-

5 A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 275-276.

té). On pourrait résumer cela en disant que les « représentations » ne désertent pas. Alors que la question, dans le contexte d'une catastrophe, est précisément celle de la désertion, de la recherche d'une sortie (impossible, certes, mais nécessaire) : « “Dans une histoire pareille, il n'y a rien à faire, il n'y a qu'à foutre le camp”, que je me disais, après tout...⁶ ».

La gamme des refus de la guerre est très vaste. Elle comprend des subterfuges, des stratégies d'esquive, des résistances petites ou grandes : on enregistre des démarches pour obtenir des recommandations pour éviter la guerre ou, au moins, la tranchée, des automutilations, différentes formes de « désertion » (des retards pour revenir au front, des tentatives pour se faire croire « fou », des fuites à l'étranger, des projets de se cacher en ville, des changements de sexe, des passages à l'ennemi). Il existe également des formes collectives de refus de la guerre. Il y a des trêves avec les ennemis, souvent tacites, parfois plus explicites, comme c'est le cas lorsque se produisent des fraternisations. Plus radicalement encore, peuvent éclater des mutineries, du sabotage aux révoltes et séditions jusqu'au défaitisme révolutionnaire, culminant dans les dix jours qui ébranlèrent le monde en Russie en novembre 1917⁷.

6 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. 12.

7 Pour une approche générale voir l'excellent travail d'André Loez, *14-18. Les refus de la guerre. Une histoire des mutins*, Gallimard, Paris 2010 ; parmi les nombreux livres sur les refus de la guerre et sur des actes d'insubordination, on peut au moins lire pour la France : N. Offenstadt (éd.), *Le Chemin des Dames : de l'événement à la mémoire*, Stock, Paris 2004 ; R. Adam, *1917, la révolte des soldats russes en France*, les Bons caractères, Pantin 2007 ; G. Davranche, *Trop jeunes pour mourir. Ouvriers et révolutionnaires face à la guerre (1909-1914)*, Libertalia/L'Insomniaque, Paris 2014. Pour l'Italie, cf. M. Isnenghi, *I vinti di Caporetto*, Marsilio, Padova 1967 ; E. Forcella, A. Monticone, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Laterza, Bari 1968 ; B. Bianchi, *La follia e la fuga. Nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano, 1915-1918*, Bulzoni, Roma 2001 ; M. Rossi, *Gli ammutinati delle trincee. Antimilitarismo e insubordinazione dalla guerra di Libia al primo conflitto mondiale 1911-1918*, BFS, Pisa 2016. Pour l'Allemagne, cf. D. Dähnhardt, *Revolution in Kiel. Der Übergang vom Kaiserreich zur Weimarer Republik 1918/19*, Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1978 ;

Je voudrais ici parler plutôt du refus de la guerre en littérature. Non pas simplement de la littérature qui parle des désertions. Mais d'une littérature elle-même « désertant ». Le témoignage autour de ces différentes expériences de refus de la guerre, que l'on peut trouver, par exemple, chez Lussu, Barbusse ou Remarque, est, certainement, important. Mais dans la perspective d'une littérature « désertant », il n'est pas suffisant. Il faut un nouveau style, une autre langue puisqu'il est nécessaire de se défilier de tout ce qui a produit la guerre, de tout son monde, de l'histoire en cours⁸. La désertion se pose précisément au-delà de la « civilisation » d'un pays (de sa langue, de sa culture), au-delà de l'histoire : la désertion est une interruption de l'histoire, une « vacance d'histoire », pour reprendre une expression de Blanchot. Elle détruit, sans rien de destructeur, le passé, mais, ce faisant, elle dénoue de sens le présent même, elle sort de son temps. Elle ne vise pas non plus un avenir radieux. Elle est indifférente au futur. Le temps qu'elle cherche à ouvrir est au-delà des déterminations usuelles. La désertion est une possibilité concrète, difficile, qui n'appartient déjà plus à l'histoire.

La désertion, événement de l'interruption, suspend un monde. Le soldat Clavel, le personnage inventé par Léon Werth pour raconter sa guerre, fait la guerre et pourtant il parvient à s'en détacher, à la mettre entre parenthèses. En se recueillant sur soi-même, Clavel se transforme, sort du troupeau, tout en y restant, et retrouve

V. Griese, *Meuterei, Revolte, Revolution. Der Aufstand der Matrosen, Kiel November 1918* in Id., *Schleswig-Holstein. Denkwürdigkeiten der Geschichte. Historische Miniaturen*, BOD, Norderstedt 2012, pp. 135-161. Pour le Royaume-Uni, cf., A. Babington, *For the Sake of Example: Capital Courts Martial 1914-1918*, Leo Cooper, London 1999. Pour la Russie, il s'agit évidemment d'une toute autre problématique car ici le refus de la guerre a déterminé l'éclatement et le succès de la révolution sociale et politique d'Octobre. Pour une approche transnationale cf. M. Brown, R. Cazals, O. Mueller, M. Ferro, (éd.), *Frères de tranchées*, Perrin, Paris, 2005.

8 Un des derniers livres du collectif italien d'écriture Wu Ming porte sur la Grande Guerre et, à travers les figures de Breton et de Jacques Vaché, sur la nécessité d'inventer une autre langue contre la guerre et tout l'ancien monde qui a produit une telle catastrophe, cf. Wu Ming, *L'invisible ovunque*, Einaudi, Torino 2015.

sa subjectivité. Il entame son voyage. Il ne va pourtant nulle part. Il reste sur place, dans la tranchée, mais sa purification intérieure le conduit très loin, « dans une autre planète⁹ ». Une tentative de désertter sans s'éloigner en apparence. En réalité, dans la solitude, grâce à ce travail sur soi, Clavel parvient à éliminer la guerre, à la chasser de lui¹⁰. La guerre le conduit au « désert », au dépouillement extrême, la méditation qu'il commence, le « cauchemar en méditation », dont son livre est le résultat, ne donne aucune couleur à cet espace. Il demeure dans la pauvreté, dans le néant. C'est seulement en acceptant la suspension du temps et de l'espace, en acceptant le désert, que cette « méditation triste » – une longue discussion entre le protagoniste et son « double » (le narrateur ou l'auteur lui-même), une sorte de monologue à plusieurs voix – devient une « dialectique contre la guerre ». Ressasser les choses, à l'infini, « méditer », écrire peut-être, est ce qui reste dans la catastrophe. Ainsi, même dans le « désert », Clavel trouve la force pour se créer des plages où il s'évade, où il voyage au-delà de ce qu'il vit et qu'il voit. Le livre de Werth est un exemple fort d'une littérature « désertant » parce que le protagoniste, dans son désespoir politique et existentiel, cherche toujours à aller au-delà de la guerre¹¹.

Voilà pourquoi les écrivains de la « désertion », ou mieux : ceux qui écrivent « en désertant » (mais y a-t-il vraiment des écritures sans désertion ?), ne peuvent pas se limiter aux vieux mots de ce vieux monde, ils doivent tout quitter. Il faut aller bien au-delà d'un simple témoignage contre la guerre, au-delà d'une représentation réaliste de ce qui s'est passé, au-delà même d'une dénonciation ou, si l'on veut, d'un « engagement ». On doit tout refuser, tout abandonner (dans désertion, dans son sens étymologique, il y a « désert » : du latin « desertare », dérivé de « desertus », participe passé de « deserere », « abandonner »). On doit tout lâcher : toutes les valeurs, la vérité, le savoir, la beauté. On les laisse à ceux qui

9 L. Werth, *Clavel soldat* [1919], Viviane Hamy, Paris 2006, p. 302 : « Vernay et moi nous ne sommes pas à la guerre... Nous avons fait un voyage dans une autre planète... ».

10 *Ibid.*, p. 303 : « Clavel se réveille. Dans le noir, dans le silence, malgré les rats, il élimine la guerre. Il la chasse de lui ».

11 *Ibid.*, p. 353.

sont en harmonie avec cette société violente, avec son mode de production, avec sa culture. Il ne nous reste que la pénurie, le défaut de parole, les babils et les babélismes des barbares, l'incessant et confus monologue intérieur, la puissance de rien. La pauvreté, en somme. Ou si l'on veut : l'inhumain. Tout l'inhumain. On doit repartir vraiment à zéro. Pour ce faire, il faut, d'abord, admettre que la Grande Guerre nous a plongés dans une barbarie définitive. Cela nous évite de nous voiler les yeux face à la réalité. Cette prise de conscience permet, ensuite, notre devenir barbare. Le moment où l'on décide de détruire la destruction.

Rappelons rapidement la thèse de Walter Benjamin autour de laquelle s'est construit ce volume. Dans les années 30, Benjamin remarque que les soldats sont revenus « muets » du champ de bataille, « plus pauvres en expérience communicable ». L'effroyable déploiement de la technique, la mort à l'échelle industrielle, le silence du « no man's land » ont totalement dévalorisé l'expérience : la catastrophe ne peut être racontée. La Grande Guerre détruit les liens de l'expérience et, par là, met à terre tout notre patrimoine culturel. Il n'y a plus de possibilité de « transmission », le cœur de tout humanisme : ceci nous jette dans une « pauvreté » inédite, que l'on peut qualifier d'« une nouvelle espèce de barbarie¹² ». Or, la thèse de Walter Benjamin se complète dans un versant « positif », lorsque le philosophe allemand décèle dans cette catastrophe la chance d'« une conception nouvelle de la barbarie ». Il se réfère à ces « créateurs » qui ont la capacité, tels les barbares, de « recommencer au début ». Ils ne proposent pas une expérience nouvelle (artistique ou politique), ils restent sur la « table rase », ils se libèrent de toute expérience et aspirent à un espace vide, à un désert, à un « no man's land », « dans lequel ils peuvent faire valoir leur pauvreté ». La thèse de Benjamin se fonde sur le travail de certains artistes (Klee, Loos, Scheerbart), mais, d'une manière générale, elle peut être lue aussi comme un contrecoup théorique des positions des avant-gardes qui, à partir des années de guerre, face à une civilisation de l'industrialisation du

12 Cf. 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*, Gallimard, Folio essais, Paris 2000, pp. 365-367.

massacre, prônent un nouveau devenir barbare. L'homme « pauvre » après la guerre, dont parle Benjamin, n'est pas vraiment différent de l'homme « pur », dont parle Dada¹³. La guerre conduit l'homme vers un dénuement complet, caractéristique d'un âge de la barbarie. Cette indigence devient positive dans la mesure où elle pourrait être la condition d'un éventuel nouveau départ.

En effet, je propose de lire dans les lignes suivantes la conception positive de la barbarie de Benjamin également comme un écho du travail destructif, négatif que mènent les avant-gardes, du manifeste Dada 1918, jusqu'au manifeste surréaliste de 1925 : « Nous sommes certainement des barbares, puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure¹⁴ ». Il s'agit simplement d'ouvrir un espace vide, dans le vide des ruines.

Après la catastrophe

L'été 1914 constitue une rupture profonde dans l'histoire politique, sociale et culturelle de l'Europe. Le monde d'hier n'est plus, mais qu'est-ce qui vient après la catastrophe ? Comment peut-on peindre¹⁵

13 Cf. T. Tzara, *Manifeste Dada 1918* : « Pas de pitié. Il nous reste après le carnage, l'espoir d'une humanité purifiée », in Id., *Œuvres complètes*, tome I, 1912-1924, texte établi, présenté et annoté par H. Béhar, Flammarion, Paris 1975, p. 361.

14 A propos du *Manifeste Dada* de 1918 on peut se référer à des pensées comme celles-ci : « Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer », *op. cit.*, p. 366. Le manifeste surréaliste s'intitule : « La révolution d'abord et toujours ! », il a été publié pour la première fois en août 1925 comme tract contre la guerre du Rif. Un autre texte de Benjamin se réfère à cette problématique de la destruction « positive », cf. W. Benjamin, *Der destruktive Charakter*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, trad. fr. de P. Rusch, *Le caractère destructeur*, in Id., *Œuvres II, cit.*, pp. 330-332. Il est probablement utile aussi de rappeler que Benjamin connaissait et admirait le surréalisme, étudié et côtoyé lors de son séjour parisien.

15 Sur la peinture et la Grande Guerre, je renvoie au livre de Philippe Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996. Les conclusions de ce livre, où l'auteur s'interroge sur la

ou écrire¹⁶ après de tels événements ? On continue, comme si de rien n'était, comme si la guerre n'était qu'une parenthèse ?

Ceux qui veulent oublier, ceux qui entendent fermer la parenthèse, ceux qui essayent de survivre font comme les fourmis qui s'affairent à reconstruire leur fourmilière après le passage de la tempête (en attendant une autre...). Dans un film récent de Xavier Beauvois, *Les gardiennes* (2017), inspiré d'un roman des années 1920¹⁷, Nathalie Baye incarne à la perfection un personnage de mère qui conjure, par son travail à la ferme, le désastre de la Grande Guerre, malgré tout, malgré la mort d'un de ses enfants, malgré les récits des horreurs que son beau-fils lui fait pendant ses permissions. Elle travaille. Elle n'arrête pas de travailler sa terre, même sans les hommes, grâce à de nouvelles machines industrielles, grâce à l'aide d'une jeune ouvrière agricole. Quand on lui parle de la guerre, elle tourne sa tête. Elle n'écoute pas. Elle n'a à l'esprit, elle ne regarde, elle ne « garde » que sa propriété, ses terres, sa ferme, en attendant des jours meilleurs. Ce n'est pas simplement la morale d'une petite propriétaire terrienne. Elle est, en réalité, avant toute chose, la gardienne du temps d'avant ou, plus précisément, de la linéarité progressive de l'histoire. Elle en arrive à empêcher l'amour d'un autre de ses enfants avec la jeune ouvrière. Non pas parce que cette fille est une prolétaire : le personnage de Nathalie Baye ne défend pas simplement son rang social.

façon dont certains artistes parviennent, dans la catastrophe, à créer, en arpentant des voies inédites, m'ont considérablement inspiré.

- 16 Sur la littérature et la Grande Guerre, la bibliographie est très vaste. Pour la problématique que j'essaie de tracer, je renvoie au moins à : 1914, « Europe », n° 421-422, mai-juin 1964 ; G. Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati editore, Firenze 2014 ; N. Beaupré, *Ecrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914-1920*, CNRS, Paris 2006 ; A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, B. Mondadori, Milano 1998 (voir surtout l'introduction) ; M. Kessler-Claudet, *La Guerre de quatorze dans le roman occidental*, Nathan, Paris 1998 ; L. Rasson, *Littérature et pacifismes*, L'Harmattan, Paris 1997 ; P. Schoentjes, *Fictions de la Grande guerre : variations littéraires sur 14-18*, Classiques Garnier, Paris 2009 ; C. Trevisan, *Les fables du deuil : mort et écriture*, PUF, Paris 2001.
- 17 E. Pérochon, *Les gardiennes*, Plon, Paris 1924.

Avant l'affirmation de cet amour, elle éprouve beaucoup de tendresse pour cette jeune fille, dont elle admire le zèle au travail. Mais cette liaison, aux yeux de la mère, confirmerait que la guerre est une « catastrophe » car son garçon est déjà destiné à une jeune fille qui l'aimait avant la guerre. Le mariage avec cette dernière sera le sceau de la continuité d'un monde. Il attestera qu'il n'y a pas eu rupture en 1914. C'est pour défendre cette linéarité historique, cette unité temporelle, que le personnage joué par Nathalie Baye manifeste une grande dureté envers la jeune ouvrière. Rien ni personne n'est venu changer le cours des choses. La Grande Guerre n'a pas eu lieu. Tout rentre dans l'ordre. La vie des nations. La vie sentimentale des gens.

Dada : « *une bouffonnade et une messe des morts* »

La Grande Guerre n'a pas eu lieu. Attention toutefois : la conjuration par le silence des avant-gardes n'est pas du tout équivalente au silence cruel du personnage joué par Nathalie Baye. Ce dernier silence est une allégorie de l'attitude des nations démocratiques après la catastrophe. La vie peut se réparer (parfois, mais à quel prix ? et surtout quelle est l'image de l'homme qui en résulte ?), les paysages peuvent être réaménagés (en cachant sous terre, pendant des millénaires, les métaux et autres matériaux toxiques de la guerre¹⁸), les ruines peuvent redevenir des espaces habités (« mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts », dit Apollinaire, déjà avant la guerre¹⁹). On couvre tout, pour recommencer comme avant. En revanche, le silence sur la guerre des avant-gardes ne dissimule rien : ce silence, comme l'écrit Aragon, est « un moyen

18 D'où l'importance acquise par l'archéologie dans les études sur la Grande Guerre, cf., par exemple, Y. Desfossés, A. Jacques, G. Prilaux, *L'archéologie de la Grande Guerre*, Éditions Ouest-France, Inrap, Rennes 2008.

19 G. Apollinaire, *Sur la peinture* [1913], in Id., *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, in Id., *Œuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par P. Caizergues et M. Décaudin, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1991, p. 6, cité par A. Becker, *La Grande Guerre d'Apollinaire. Un poète combattant*, Tallandier, Paris 2014, p. 225, à laquelle je renvoie pour l'excellent commentaire.

de rayer la guerre, de l'enrayer²⁰ ». On pourrait même dire que les langues ne se délient pas puisqu'elles restent enfoncées dans la boue de la catastrophe.

Avant même les célèbres manifestes Dada – rédigés surtout par Tristan Tzara – l'un des fondateurs de ce « mouvement », Hugo Ball, écrit un petit texte, essentiel : la première déclaration collective de la bande (d'amis, d'artistes, de réfugiés, d'exilés, de déserteurs, etc. etc.) qui prend le nom de Dada. Cette déclaration est lue lors de la première soirée qu'ils organisent en public, dans le Waag Hall de Zurich le 14 juillet 1916 :

[...] Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européanisé, énervé ? En disant Dada. Dada c'est l'âme du monde, Dada c'est le grand truc. Dada c'est le meilleur savon au lait de lys du monde. [...] Je lis des vers qui n'ont d'autre but que de renoncer au langage conventionnel, de s'en défaire. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal, Dada Dalai-lama, Bouddha, Bible et Nietzsche. Dada m'Dada. Dada mhm Dada da. Ce qui importe, c'est la liaison et que, tout d'abord, elle soit quelque peu interrompue.

Je ne veux pas de mots inventés par quelqu'un d'autre. Tous les mots ont été inventés par les autres. Je revendique mes propres bêtises, mon propre rythme et des voyelles et des consonnes qui vont avec, qui y correspondent, qui soient les miens. [...] Je laisse galipetter les voyelles, je laisse tout simplement tomber les sons, à peu près comme miaule un chat... Des mots surgissent, des épaules de mots, des jambes, des bras, des mains de mots. AU. OI. U. Il ne faut pas laisser venir trop de mots. Un vers c'est l'occasion de se défaire de toute la saleté. Je voulais laisser tomber le langage lui-même, ce sacré langage, tout souillé, comme les pièces de monnaies usées par des marchands. Je veux le mot là où il s'arrête et là où il commence. Dada, c'est le cœur des mots. Toute chose a son mot, mais le mot est devenu une chose en soi. Pourquoi ne

20 L. Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, [1921], in Id., *Œuvres Romanesques Complètes*, t. I, édition publiée sous la direction de D. Bougnoux, avec la collaboration de Ph. Forest, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1997, p. 10. Je renvoie à l'article de Raphaëlle Herout dans ce volume pour un approfondissement de cette question du « silence » des avant-gardes.

le trouverais-je pas, moi ? Pourquoi l'arbre ne pourrait-il pas s'appeler Plouplouche et Plouploubache quand il a plu ? Le mot, le mot, le mot à l'extérieur de votre sphère, de votre air méphitique, de cette ridicule impuissance, de votre sidérante satisfaction de vous-mêmes. Loin de tout ce radotage répétitif, de votre évidente stupidité.

Le mot, messieurs, le mot est une affaire publique de tout premier ordre.²¹

L'impératif de se libérer de l'adhésion servile au langage, en tant que construction sociale et politique, est déjà, avant Breton, un cheval de bataille de Dada. Dans son premier manifeste, Dada présente sa bataille contre son époque comme une bataille linguistique. Les artistes Dada pensent qu'il est nécessaire, en premier chef, de donner du mou à la chaîne qui tient les mots ensemble, il faut détendre le « rapport » entre eux : c'est une sorte de suspension du langage conventionnel, l'introduction de quelques différences par rapport à lui, qui précède et rend possible une interruption de la monstrosité de ce temps. Il s'agit bien du programme qui sera déployé lors des soirées au Cabaret Voltaire, toujours à Zurich :

DADALAND

À Zurich, désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale nous nous adonnions aux Beaux-Arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps.²²

Ce témoignage de Jean (ou Hans) Arp, l'un des protagonistes de ces soirées, avec sa compagne Sophie Tauber, est fort instructif. D'abord, parce qu'il lie les différents gestes Dada (le collage, le théâtre, la poésie, la chanson, la musique, et la performance en

21 H. Ball, *Le manifeste Dada*, illustrations de P. Pinoncelli, le Réalgar éd., Saint-Étienne 2011 (non paginé).

22 J. Arp, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Gallimard, Paris 1966, p. 306. Sur Dada et la guerre, cf. M. White, *Generation Dada. The Berlin Avant-Garde and the First World War*, Yale University Press, New Haven and London 2013.

général) à la guerre. Ces activités artistiques ne se configurent toutefois pas comme des oppositions frontales à la guerre. Le refuge à Zurich exprime un choix d'indifférence, un détachement par rapport à la réalité.

Or, c'est dans cet « écart » qu'il devient possible de créer à partir de rien, de créer un « art élémentaire ».

En effet, le geste de Dada est un grand travail *barbare*. Le nihilisme, un héritage, revendiqué, de Nietzsche, interprété déjà à la lumière de l'anarchisme, est le dénominateur du « mouvement ». Dada se présente comme une négation totale. Il faut « purger » tout, dynamiter le monde :

Mais il faut dire non : NON.

Vous entendez : NON, NON, non. [...]

Nous voici tous ennemis, chacun seule grenade. Eclatée ? Dada, Dada, Dada. Les morceaux épars. Aussitôt Art. [...].

Et Dada ? Mais bien entendu, Dada, c'est... Non, non.

N O N.²³

Ribemont-Dessaignes – écrivain, poète, critique, peintre, un des protagonistes les plus importants de Dada – réitère l'idée selon laquelle l'art naît dans l'espace où il n'y a plus rien. Là où des grenades ont éclaté. Dans ce prisme, Dada représente la négation. Ribemont-Dessaignes s'amuse à énumérer les « non », et il joue également avec le graphisme non seulement en variant les majuscules et les minuscules, mais il insère également, dans le dernier « non » écrit en caractères beaucoup plus grands, un « oui » à l'intérieur de la lettre « o ». Il entend sans doute nous dire que le néant n'a rien de la tranquillité de la mort, il est plutôt un moment vers la libération : sortir de tout, sortir de Dieu, des cieux, de la vérité, du doute, de la guerre, sortir même de Dada, comme il

23 G. Ribemont-Dessaignes, *Buffet* [1921]. On peut lire les textes Dada de Ribemont-Dessaignes dans une belle anthologie, cf. Id., *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques*, Ivrea, Paris 1994, pp. 219-220.

l'écrit dans un texte intitulé, de manière significative, *Introduction au dadaclysme*²⁴.

Ribemont-Dessaigues insiste à maintes reprises sur le cataclysme que Dada veut être. Ce travail de « destruction » est « barbare » dans la mesure où il ouvre précisément un vide : « Détruire toujours détruire. “Vous êtes alors prisonniers de la destruction”, disent nos pseudo-novateurs. Soit. Là où il n’y a plus rien, on est sûr de ne pas se tromper²⁵ ». Dada est une forme de bolchévisme en art, comme on le dit souvent, en raison de cette volonté de *continuer* la destruction. Il n’y a plus rien de réparable, on ne peut plus recréer le monde d’hier : la guerre a tout détruit – les espaces, l’histoire, les hommes. En restant dans la catastrophe, en la continuant, en l’approfondissant : « Ne détruisez pas que cela. Pendant que vous y êtes détruisez tout²⁶ », Dada œuvre afin que dans cette destruction « le règne de la révolution commencera sur terre²⁷ ».

La lecture du journal de Hugo Ball nous fournit un grand nombre d’autres indications qui vont dans ce même sens : la nécessité d’assumer totalement la discontinuité. Au-delà du rapport avec le communisme et avec Lénine (qui, remarquons-le au passage, résidait à Zurich pendant ces années-là), Dada est « bolchevique » pour la conscience (toujours problématique) de cette nécessité. Les massacres, les explosions des bombes, les déchiquètements des corps de milliers de vies humaines imposent la fin de la possibilité de la représentation : « Que l’image de l’homme disparaisse de plus en plus de la peinture de notre époque et que toutes les choses n’existent plus que dans la désagrégation, c’est encore une preuve que le visage de l’homme est devenu laid et usé, et chaque objet de notre environnement, exécration²⁸ ». Ce même phénomène de désagrégation se produit partout. Le geste de Dada consiste précisément à faire de cette destruction bien réelle un chemin, peut-être, vers un autre art. Laissons, pour l’instant, le terme

24 *Ibid.*, p. 289.

25 *Id.*, *Les greniers du Vatican* [1922], *op. cit.*, p. 231.

26 *Id.*, *Le Dadapolite* [1921], *op. cit.*, p. 222.

27 *Ibid.*

28 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Limmat, Zürich 1992, p. 84, trad. fr. de S. Wolf, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Editions du Rocher, Monaco 1993, p. 118. La note est datée 5 mars 1916.

« art », lui-même sujet à caution. La question devient précisément celle de rendre « positive » la barbarie, comme l'écrira Benjamin quelques années après. A bien y regarder, toutes les activités Dada représentent des tentatives pour « repartir à zéro » dans la barbarie de la guerre. Songeons au montage en peinture ou en photographie (Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Otto Dix, etc.), aux collages de Jean Arp et Sophie Tauber, au bruitisme, aux poésies simultanées (Huelsenbeck, Tzara, Janco), aux ready-made de Duchamp et aux poésies phonétiques de Hausmann ou Ball

Est-il légitime de définir tous ces gestes comme autant de tentatives de « fuir » l'horreur de la guerre ? Oui, mais il convient de préciser mieux les choses. Lorsque Hugo Ball évoque la nouvelle poésie de Huelsenbeck (*Phantastische Gebete*, 1916), il écrit ceci :

Ses vers sont une tentative pour capter, par une mélodie claire et enjouée, la totalité de cette époque innommable, avec toutes ses fissures et cassures, avec sa méchante et folle bonhomie, avec son tapage et son vacarme. A travers ces naufrages fantastiques sourit, infiniment terrible, la tête de la Gorgone²⁹.

La poésie négative Dada – un naufrage dans l'océan du vieux monde – permet justement de regarder la Bête en face³⁰. La destitution du langage n'est pas, à proprement parler, une esquive par rapport aux désastres du présent. Elle est, plutôt, une arme. Si Persée parvient à affronter la Méduse en reflétant son regard dans le miroir, Dada arrive au même but grâce à son travail de démontage et remontage des mots. Partant, ce travail constitue le miroir qui reflète le regard pétrifiant de

29 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 85-86, traduction française citée, p. 120 (11 mars 1916).

30 Un autre poète, confronté à la catastrophe de l'histoire, essaie, par la poésie, de « plonger les yeux dans tes prunelles » « Siècle mien », « bête mienne » : c'est Ossip Mandelstam, cf. O. Mandelstam, *Le siècle*, in Id., *Tristia et autres poèmes*, édités par F. Kerel, Gallimard, Paris 1982 (je modifie la traduction après la lecture de l'essai d'Alain Badiou, *Le siècle*, Le Seuil, Paris 2005, pp. 23-43). Badiou se concentre tout particulièrement sur ce poème dans sa traversée du XXème siècle, effectuée d'abord dans des cours, puis publiée sous le même titre que le poème de Mandelstam.

l'époque. C'est du moins ainsi, selon moi, qu'il faut interpréter la destruction des formes et des structures qu'il met en œuvre.

Un travail évidemment tragique se cache derrière les rires, les cris, les bruits, les « mots en liberté » Dada. Lors de leur grande soirée à Berlin (12 avril 1918), ils lisent le *Bombardement* de Marinetti. Encore les rumeurs de la guerre, mais, chez Dada, il n'y a plus aucune complaisance esthétisante. Dans la ville de Berlin, où germe la révolte (spartakiste) contre la guerre et pour un nouvel ordre social, les bombes de *leur* guerre sont accompagnées par *notre* contrepoint critique : pendant toute la lecture du texte de Marinetti, un soldat blessé essaie de grimper sur la scène et ajoute ses gémissements de douleurs aux explosions de la guerre. Dada ne s'amuse pas à reproduire les rumeurs de *leurs* canons, le vacarme de *leur* civilisation industrielle. Dada ne veut pas en faire une expression artistique. Dada entend rester dans ce monde désert, pauvre, assourdissant, pour faire valoir sa pauvreté. C'est ainsi que Dada devient barbare. Le bruitisme, pour utiliser ce mot, sert à Dada, d'une part, pour désarticuler le discours du pouvoir, afin de le dénoncer, et, d'autre part, pour participer à la douleur et à la honte du monde. De cette manière, Dada regarde les choses en face, Dada se tient debout face au monde et résiste à la situation tandis que l'ordre du discours consiste à affirmer qu'il n'y a rien d'anormal à ce qui se passe :

Tout le monde fait comme si de rien n'était. La boucherie s'amplifie et on s'accroche fermement au prestige de la magnificence européenne. On cherche à rendre l'impossible possible et, se servant du mensonge, on veut transformer la trahison faite à l'homme, l'exploitation abusive de l'âme et du corps des peuples, le massacre civilisé, en un triomphe du génie européen. On met en scène une farce en décrétant qu'il faut régner une atmosphère de Vendredi saint et qu'il est défendu de la déranger et de l'outrager ne serait-ce que par quelques notes grattées en catimini sur un luth, ou même par un clin d'œil. La réponse est qu'on ne pourra nous obliger à gober – et encore avec plaisir – ce maudit pâté de chair humaine qu'on veut nous servir.³¹

31 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 101, traduction française citée, pp. 139-140 (16 juin 1916).

L'époque invite à fermer les yeux devant la réalité, elle fait tout pour minimiser les événements. En effet, l'ordre du discours dominant, la presse, et aussi la grande littérature et les intellectuels sérieux, de Bergson à Gentile, en passant par Max Planck et Windelband, proposent un renversement des choses et des mots. Là où il y a des cadavres, on voit de la « civilisation » ou de la « Kultur ».

Dada propose de démasquer la réalité. Cette réaction « artistique » ne conduit pourtant à rien. Il n'existe aucun but pour Dada. Le fait même de penser cette possibilité annihilerait la charge subversive de ces artistes. Lorsque Dada balaye tout, lorsqu'il nettoie le terrain d'une Europe souillée, Dada ambitionne seulement de retrouver un art élémentaire, simple, qui sauvera les hommes de la furie funeste des temps nouveaux. Les chants nègres qu'ils disent au Cabaret Voltaire, leurs masques, dessinés par Janco ou Sophie Tauber, leurs danses, sont la tentative de laisser derrière soi les ruines de la culture et des guerres, non pas pour bâtir un nouvel art, mais pour retrouver, plutôt, un moyen d'expression plus pur, voire ingénu, non altéré par la logique occidentale. On peut assurément affirmer que Dada est une des premières tentatives de décoloniser l'Europe³². Et pourtant il est bien de rappeler que Dada n'est rien, Dada ne propose rien. Dada, comme tout barbare, n'a aucun but. Dada est insaisissable, il cherche à ruiner les ruines. Il veut un espace encore plus vide. Le démantèlement de la culture dominante que Dada met en acte reste une « bouffonnerie issue du néant³³ » qui plonge à son tour dans le néant, comme une « messe de morts », les larmes aux yeux.

32 Une exposition au Musée de l'Orangerie de Paris a mis brillamment en lumière les relations de Dada avec l'art africain, sans toutefois trop insister sur la dimension politique de ce rapport : « Dada Africa, sources et influences extra-occidentales » (18 octobre 2017 – 19 février 2018). On peut étudier le catalogue de cette exposition : *Dada Africa*, collectif, Musée d'Orsay/Hazan, Paris 2017.

33 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 98, traduction française citée, p. 136 (12 juin 1916).