

Luca Salza

Arts et politiques de la désertion

lundimatin

© lundimatin 2026
ISBN 9782494355101

Luca Salza

Arts et politiques de la désertion
De la Première Guerre mondiale à nos jours

lundimatin

Sommaire

Introduction. Quelque part loin de la guerre
1917, Petrograd | 9
Guerre à la guerre | 15
La désertion | 17
La Grande Guerre ne passe pas | 23
Les interruptions de la catastrophe | 29

I. Une force de vacuité
Zurich : dernier maquis | 41
Dadaland | 45
Dada : art et antiart | 51
Un bolchevisme dans l'art | 57
Sortir de l'art : Marcel Duchamp | 67
Déserter contre l'art : Vaché, Cravan | 79
André Breton : l'art et la guerre | 91

II. La guerre et la révolution
Guerre révolutionnaire ou désertion : Léon Werth | 101
Destruction et destitution : de Zimmerwald à Malevitch | 113
La révolution russe | 125
Se réapproprier la ville | 137
Victor Serge : chemineau de la révolution | 149
Un communisme sans guerre | 161

III. Les femmes dans et par-delà la guerre

La guerre n'est pas neutre | 169
La différence comme politique : Virginia Woolf | 173
Antigone, une figure conceptuelle | 185
Antigone dans les tranchées : la mort. Alfred Döblin | 193
Un autre mythe pour Rosa Luxemburg : Spartacus | 203
Rosa Luxemburg, « la belle petite chanson de la vie » | 215
Une autre politique possible | 227
Simone Weil : quels « moyens » pour quelles « fins » ? | 231
Adoucir la voix et les traits | 239

IV. Vagabondages

Non | 247
Kafka ou le refus | 251
Jaroslav Hašek, une acceptation négative de la guerre | 273
Un autre témoin de la catastrophe : Charlot | 287

Pour conclure

Désertion et « rexistance » | 305

Introduction
Quelque part loin de la guerre

Citoyens, y lisait-on,
Aujourd'hui s'effondre un « auparavant » millénaire
Aujourd'hui le fondement de notre monde est en question
Aujourd'hui,
Jusqu'au dernier bouton de nos vêtements
Nous referons la vie à fond.

Vladimir Maïakovski, 1917

1917, Petrograd

Les premières images d'*Octobre* de Sergeï Eisenstein (1928) laissent défiler différents évènements : le déboulonnage de la statue du tsar Alexandre III, l'insurrection en ville, l'affirmation du gouvernement provisoire. *Dans le même temps*, loin des centres du pouvoir, où se meurt l'Ancien Régime, les soldats russes sur le front enfoncent leurs baïonnettes et leurs fusils dans la neige.



S'ensuivent des scènes émouvantes et joyeuses de fraternisation avec les Allemands entre les tranchées, dans le vieux « no man's land ». La guerre est finie ! La séquence suivante qu'introduit une musique martiale nous plonge de manière inattendue dans un tout autre contexte : nous sommes dans un espace clos, un palais luxueux, l'angle de vue est vertical, d'en haut on voit des hommes bouger lentement, ils font des révérences avec des papiers à la main. Devant qui, ou quoi, se prosternent-ils, ce n'est pas clair. La musique annonce le retour de la guerre. Non, elle n'est pas finie.

La violence du montage d'Eisenstein nous dit que l'abandon des armes a conduit les soldats vers un nouvel enfermement – cette fois dans les palais du pouvoir. Ils ont de nouveau abandonné l'action et la parole politiques aux élites. Le nouveau gouvernement présidé par Kerenski annonce qu'il respectera ses engagements avec ses alliés, replongeant ainsi les soldats dans l'enfer des tranchées et des explosions. Des roues de machines de guerre écrasent les individus sur le front de guerre comme en ville, où la misère sévit.

Les mêmes matériels, produits d'une force industrielle titanesque, détruisent les hommes et les femmes sur les champs d'horreur et dans les rues des villages. Ce n'est toutefois pas la Technique qui est métaphysiquement mise en cause par Eisenstein. Il veut plutôt faire voir que c'est le capitalisme, en tant que fait historique, qui génère la guerre et les destructions au moment même où il contraint au travail ou à la famine de larges parts de la population. L'exploitation toujours plus violente (ou l'exclusion du marché du travail) des hommes et des femmes, sur laquelle il se fonde, a pour

ambition d'accroître sans fin le capital. Une fois qu'il a dominé le marché et maximisé ses profits à l'échelle nationale, il se tourne vers l'étranger. S'ensuit une compétition avec les capitalistes d'autres pays, eux aussi à la recherche de nouvelles terres et ressources à exploiter : concurrence qui ne peut que déboucher sur des confrontations militaires. La Première Guerre mondiale s'inscrit dans cette perspective : la guerre ne commence pas à l'été 1914 à cause de l'assassinat de l'héritier du royaume d'Autriche-Hongrie, François-Ferdinand, à Sarajevo, elle est déclenchée par la lutte entre les grandes puissances sur le plan économique et pour la répartition coloniale du monde.

Revenir sur la Grande Guerre aujourd'hui, alors que s'aiguisent les rivalités entre des puissances impérialistes, alors que l'unique politique commune de l'Europe est le réarmement, alors que les terres et les peuples colonisés sont soumis à un extractivisme illimité, voire à la dévastation, représente avant tout une tentative de se confronter à nouveau au lien entre le capitalisme et la guerre : « le capitalisme porte en lui la guerre comme la nuée porte l'orage » (Jaurès). Plus précise et toujours plus urgente, la question demeure comment s'opposer à cet implacable engrenage.

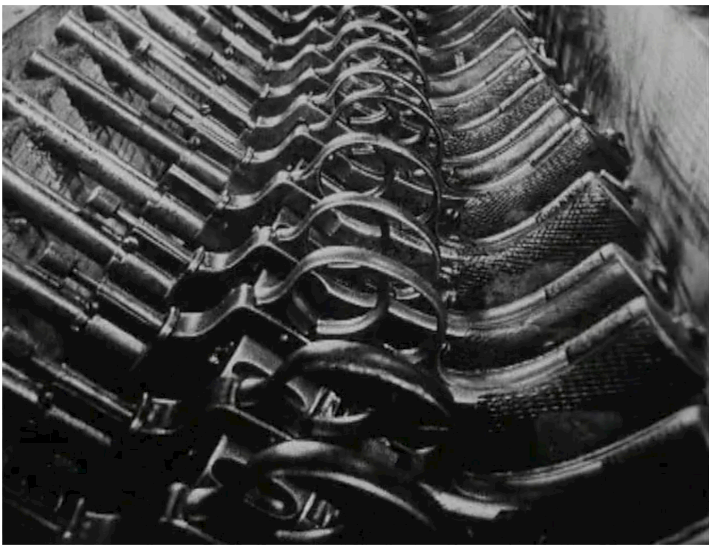
« Comment agir, ô cœur volé ? » écrit Rimbaud dans *Le Cœur supplicié*, pendant la Commune de Paris.

Le montage d'Eisenstein nous fait comprendre que mettre les crosses en l'air ne suffit pas. La guerre a recommencé. Et les armes ne tuent pas uniquement sur le front de guerre. Elles visent aussi les ennemi·e·s de l'intérieur, ceux et celles qui persistent à refuser la guerre. En dehors comme en deçà des frontières, les

cibles sont les « ennemis de la patrie ». C'est ce que montrent les célèbres plans d'ensemble où Eisenstein filme d'en haut, en plaçant sa caméra à la même hauteur que les mitrailleuses et où l'on peut voir une multitude d'hommes et de femmes fuyant de toutes parts. Le parti de la guerre, en effet, triomphe : il a nettoyé la ville des traîtres à la patrie. Les bourgeois peuvent se pavaner, ivres de joie et de sang, tandis que Kerenski se rêve en nouveau Napoléon Bonaparte. Néanmoins, lorsque les troupes réactionnaires de Kornilov marchent sur Petrograd pour instaurer une dictature militaire à la place du gouvernement provisoire, seul·e·s les ouvrier·e·s défendent la ville *les armes à la main*.

Dans la perspective d'Eisenstein, c'est un moment dialectique important. C'est la raison pour laquelle il insiste visuellement sur cet évènement en donnant à voir, au premier plan, des mains qui s'emparent des fusils et des pistolets, et en multipliant et superposant des détails montrant ces armes. Kornilov est arrêté.





C'est grâce à cette victoire, à cette véritable expérience, à la confiance en lui-même et au savoir-faire qu'il a acquis – un long plan séquence montre comment on monte et on utilise un fusil et comment les ouvrier·e·s-encore/déjà ?-soldat·e·s se préparent à l'art militaire – que le peuple de Petrograd pourra déclencher l'insurrection armée.

Sa métamorphose est saisissante. Non plus multitude, non plus masse désorganisée à la merci des pouvoirs, mais organisation compacte, militarisée. Cela se réalise par un nouveau geste : la reprise, en octobre novembre, des armes abandonnées en février. Eisenstein ne filme presque plus aucun ouvrier/soldat sans fusil, alors que ceux-là mêmes avaient quelques mois auparavant lâché leurs armes. Il filme, en somme, un sujet révolutionnaire puissant qui agit dans l'Histoire grâce à sa force militaire. Le dernier acte est prêt : armé, le peuple peut s'emparer du Palais d'Hiver et créer la République des Soviets. Lénine monte sur l'estrade et lit le Décret de la paix, l'Acte I de la Révolution.

Les images d'Eisenstein déclarent que la paix, la paix véritable, n'est possible qu'*après* la révolution conduite par celles et ceux que la violence du capitalisme et de ses institutions politiques écrasent. Ce qu'elles nous disent également, c'est qu'une telle révolution prend la forme d'une guerre : il y a des chefs qui la pensent et la préparent, des soldat·e·s qui s'entraînent et se structurent de manière rigide et hiérarchisée dans l'objectif de la gagner. La révolution est encore une guerre, une guerre *civile*, la guerre de ceux et celles qui ne veulent pas la guerre contre la guerre sans fin des « Masters of War ».

Guerre à la guerre

Revenir aujourd'hui sur la Grande Guerre signifie également s'interroger quant à cette *guerre à la guerre*. Nous devons nous demander si l'insurrection armée contre la guerre incarne encore, dans notre guerre en cours, une perspective de lutte réaliste. Les connaissances, le savoir-faire, les compétences techniques militaires que déploient aujourd'hui les États quand ils font la guerre ou quand ils contrôlent les populations, laissent-ils seulement affleurer la possibilité qu'ils soient maîtrisés et renversés par les opposant·e·s à la guerre ? Autrement dit, le slogan enfiévré lancé par Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht et les autres dissident·e·s de la « gauche de Zimmerwald », « *transformer la guerre impérialiste en guerre civile* », peut-il retentir de nos jours dans le Donetsk où les drones changent radicalement le paysage de la guerre ?

L'expérience du XX^e^ siècle et des vingt-six premières années du XXI^e^ prouve que cette transformation de la guerre n'était concevable qu'en deçà d'un certain développement technologique et scientifique de l'armement. Il paraît impossible, aujourd'hui, d'inverser ou de détourner les modalités étatiques de la guerre.

Il y a un élément *indomptable* dans la guerre moderne, comme l'avait probablement déjà entrevu Engels. Il est impossible de la contrer avec une autre force militaire

(au péril également du mimétisme...), et peut-être même d'en sortir ; ce livre voudrait essayer de tirer toutes les conséquences philosophiques, mais aussi historiques, de cette impossibilité.

Que faire quand il semble qu'il n'y a plus rien à faire, quand quelques États peuvent exterminer et dominer des villes et des peuples grâce à leur écrasante supériorité militaire ? Quand ils peuvent raser la planète en appuyant sur un bouton ?

Ces questions ne conduisent point à accepter la fin de l'histoire, pas plus qu'à consentir à l'inacceptable statu quo ou à la condition de guerre permanente, et encore moins à condamner abstraitement la violence de ceux et celles qui n'ont rien contre ceux qui ont tout. Mais : « Comment agir, ô cœur volé ? »

La désertion

Revenir sur *Octobre* d'Eisenstein, presque cent ans après, représente peut-être aussi une tentative de donner un autre sens au geste d'abandon des armes de la part des soldats en février 1917. Si pour le réalisateur ce geste conduisait aux impasses du pouvoir et à la défaite, ce refus inconditionné de la violence et le retrait des soldats loin de la guerre peuvent représenter, pour nous aujourd'hui, dans le contexte d'une violence encore plus industrialisée, dans le cadre d'une guerre de plus en plus manifeste entre différents blocs impérialistes, une nouvelle conduite, ou contre-conduite, une nouvelle politique (im)possible, que j'appelle *la désertion*, à même, peut-être, de défaire la guerre et son monde.

Les déserteurs d'Eisenstein abandonnent tout, ils abandonnent toutes les actions et tous les travaux liés au domaine de la guerre. Ils lèvent leurs mains, ils se débarrassent de la mitrailleuse. Et ils se mettent à *vivre* en redécouvrant des passions positives comme l'amitié, l'amour. Sur la base de quelques réflexions d'Agamben[1], je dis que ce *geste* des soldats – c'est de cela qu'il s'agit, d'un geste, et non pas simplement d'une action – ne se

1. Giorgio Agamben, *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste*, traduction de J. Gayraud, Paris, Le Seuil, 2018.

limite pas à être dépourvu d'œuvre, il neutralise les œuvres auxquelles les soldats étaient astreints en tant que moyens.

Or, c'est précisément de ce genre de gestes dont nous avons peut-être aussi besoin aujourd'hui, alors que le champ de bataille est mondial et que la violence sert les seules superpuissances sanguinaires. De par leur geste – l'enterrement des armes – les soldats russes ont désactivé et rendu inopérantes les œuvres humaines pour les ouvrir à un nouvel usage possible (les fraternisations). Ce qu'Eisenstein et les révolutionnaires de ces années-là considéraient comme une erreur, voire la manifestation d'une faiblesse, peut devenir aujourd'hui une *puissance inouïe*. La retraite, l'abandon du champ de bataille, l'inactivité comme forme-de-vie (Malevitch[2]) activent un formidable sabotage de la mobilisation des énergies sociales et des éléments naturels qui caractérise le capitalisme quand il se « réarme », quand il part en guerre, mais aussi dans son fonctionnement *monstrueux* normal. La suspension des œuvres fondée sur le lien moyens-fin est, en effet, intolérable, comme en témoignent les procès contre les déserteurs, du Chemin des Dames à Chelsea Manning[3]. Sans préjuger des formes de lutte liées à la résistance, il reste à

2. Je me réfère au texte que Kazimir Malevitch écrit en 1921, traduit en français sous le titre *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, Paris, Allia, 2026.

3. A propos des insubordinations sur le Chemin des Dames, je renvoie à Nicolas Offenstadt (dir.), *Le Chemin des Dames. De l'évènement à la mémoire*, Paris, Perrin, 2012. Sur les procès que subit Chelsea Manning après avoir donné des documents classés défense à Wikileaks je renvoie à son autobiographie: *README.txt*, Paris, Fayard, 2022.

voir comment cette puissance négative, « la puissance négative de l'abandon » dont parle Franco Berardi, peut *durer*, insister même, ne pas se laisser capturer par l'institutionnalisation de la violence.

Dans « l'instant du danger », hier avec Walter Benjamin comme aujourd'hui sous les bombes et sous la pression du fascisme triomphant, ce livre explore des désertions historiquement circonstanciées – désertions des champs de bataille, comme celle que montre Eisenstein, mais également désertions artistiques, comme à Zurich avec Dada – afin d'y retrouver les énergies explosives occultes. Ces énergies sont comme l'étincelle qui jaillit d'un court-circuit, en brillant de nouveau elles sont à même de détruire les destructions que le capitalisme et son régime belliqueux continuent de produire.

Ce qui est intéressant, dans ces désertions, c'est qu'elles expriment un refus catégorique et inconditionné de tout ce que l'histoire, la politique, l'économie, la culture, les pouvoirs imposent comme logique, nécessaire, normal. Ceci configure un pouvoir de contestation ne s'exerçant pas par une confrontation de type dialectique, mais par l'indisponibilité, le retrait, voire la disparition. On peut affronter un pouvoir en l'attaquant, comme l'on fait les bolcheviques et d'autres révolutionnaires avant eux. Toutefois, aujourd'hui surtout, l'esquive, le retrait sont beaucoup moins assimilables et contrôlables parce que, dans des sociétés hypermobilisées et transparentes, s'il y a *abandon* il y a une véritable *trahison* de toutes les valeurs sur lesquelles se fondent ces sociétés. Ne pas prendre parti, refuser d'accepter les mots d'ordre des pouvoirs, inventer des

stratégies d'évitement, se mettre en marche vers un lointain, très lointain, voilà l'horizon de cette désertion : un désœuvrement planétaire.

Les déserteurs et les déserteuses s'insoumettent au cours des choses (à l'Histoire même) par un changement de vie, un devenir autre. La métamorphose est décisive. Pour abandonner, il faut se dés-appartenir, un mouvement de déprise est indispensable, un mouvement qui doit conduire très loin, faire sortir de l'ordinaire, de l'humain même probablement. Le déserteur est un « monstre », dit Giono.

Dans cette perspective, la désertion est, hier comme aujourd'hui, une question éthique. Les déserteur·euse·s n'agissent jamais au nom de valeurs supérieures. Leur geste ne découle jamais d'une adhésion intérieure à des principes, il est plutôt la tentative de se détacher de tout principe qui nous contraint. Sans fondement, sans *arché*, sans principes, la désertion, en tant que dissolution de tout lien, ouvre pour cette raison à la dimension politique. De fait, le nouveau devenir dans lequel fait entrer la désertion met aussi en doute la société dans son entier. La désertion n'est pas simplement une fuite, mais un autre engagement, peut-être une autre guerre. La transformation de soi, la disparition du je – les déserteurs et les déserteuses perdent tout, s'abandonnent – produisent du réel. André Breton dira que pour le surréalisme, mouvement né dans la guerre, le changement de la vie et la transformation du monde constituent un même mot d'ordre[4]. L'abandon de soi et

4. C'est au Congrès des écrivains pour la défense de la culture en juin 1935 qu'André Breton précise : « "Transformer le monde", a dit Marx.

de son monde, le voyage « loin d'ici », ouvrent des perspectives et des itinéraires de vie surprenants capables d'ébranler l'architecture du monde tel qu'il est.

Ce n'est pas tout. Dans les pages qui suivent, il sera question de Dada, de surréalisme, de Kafka, de Virginia Woolf et d'autres « artistes de guerre », car c'est l'art, en tant qu'art, qui se configure comme l'expérimentation ou la pratique de ces divers devenirs autre. C'est dans cette optique que l'art est indissociable de toute *praxis* transformatrice du réel. C'est la raison pour laquelle la forme *poétique* est la manière la plus radicale de s'engager dans la bataille pour l'émancipation. Créer – au sens large : inventer un tableau, réaliser un film ou une performance sur un plateau, écrire une phrase sur les murs d'une gare, composer une musique, devenir poète, bégayer quelques mots devant une assistance… – est un acte politique puisque tout cela donne consistance à des revendications politiques, économiques, sociales. Dans la lettre que Rimbaud écrit à Paul Demeny pendant la Commune de Paris, le 15 mai 1871 – le titre d'une des poésies incluses dans la lettre est merveilleux : « Chant de guerre parisien » – le poète nous montre la voie : dans l'évènement révolutionnaire en cours, qui était également une guerre, il fallait « Trouver une langue[5] » pour arrêter la guerre, pour commencer une autre existence. Si l'on arrive à le faire, on arrive à créer aussi les conditions pour changer l'état actuel des choses.

"Changer la vie", a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un. »

5. « Trouver une langue » est aussi, on le verra, le programme féministe de Virginia Woolf.

Pourquoi envisager ce discours sur la désertion dans le contexte d'une guerre qui a eu lieu il y a plus de cent ans ? C'est que je considère que le temps de cette guerre n'est pas clos : le propre de la Grande Guerre réside dans le fait qu'*elle ne passe pas*.

La Grande Guerre ne se termine pas avec la fin des hostilités sur les champs de bataille, elle continue par d'autres moyens au cours du XX^e^ siècle. Avec la Première Guerre mondiale la pulsion de mort fait son entrée manifeste dans le cours de l'histoire et de la politique de masse. À partir des massacres terrifiants qui commencent immédiatement après le déclenchement du conflit[6], jusqu'au génocide des Palestiniens, en passant par Guernica, Dresde, Auschwitz, Sétif, Sabra et Chatila, Mỹ Lai, Srebenica... les politiques exterminatrices demeurent intimement liées à la Grande Guerre car c'est elle qui a inventé et développé les techniques de destruction industrielle. La pulsion de mort s'alimente de l'évolution de la civilisation qui, comme le note Freud à la fin de *Malaise dans la civilisation* en pensant justement à la Grande Guerre, est allée si loin dans la maîtrise

6. Le 22 août 1914, quelques jours après le commencement de la Grande Guerre, 27 000 soldats français perdent la vie au cours d'une seule journée lors de la « bataille des frontières », c'est le jour le plus meurtrier de l'histoire de France.

et l'exploitation des forces naturelles (et, j'ajoute, des hommes) qu'elle met en question l'existence même de la vie humaine sur Terre. En d'autres termes, la Grande Guerre, « guerre totale », « guerre de matériel », du fait de son alliance consubstantielle avec le développement scientifique et technologique, commence à imposer une logique – programmée, méthodique, industrielle – de mise à mort, d'abord sur les champs de bataille, puis à l'encontre des populations civiles. La pulsion de mort qui avait connu ses heures de gloire, sans entraves, dans les lointaines contrées extra-occidentales se répand alors sur les champs d'« honneur » du continent européen pour rayonner ensuite dans les villes bombardées, dans les masures épuisées par la faim, dans les trop nombreux projets d'anéantissement de l'humain. La parabole de la « guerre de matériel » amorcée par la Grande Guerre marque le XX^e^ siècle (l'âge des catastrophes, comme l'écrivait Hobsbawm), se prolonge dans les années 2000 dans les plaines entre le Tigre et l'Euphrate, dévastées en quelques jours par les bombes à l'uranium appauvri et au phosphore, continue dans l'écrasement de la bande de Gaza, où les victimes des attaques ne sont que des civils dont on ne retrouve même plus les dépouilles. C'est pendant la Grande Guerre que les combattants morts perdent souvent leur nom et leur identité, si bien que le Soldat inconnu devient la figure la plus marquante que ce conflit nous ait laissée. C'est à partir de ce moment-là que s'imposent en Europe les fosses communes, jusqu'à l'effacement total des corps au temps des bombes atomiques. Cette possibilité concerne aujourd'hui toutes les populations impliquées dans un conflit. L'homme disparaît.

En effet, c'est au cours de la Grande Guerre que l'homme européen se découvre tout petit devant l'effrayante amplitude du dispositif des armes, la puissance inédite des obus, l'apparition des avions sur les champs de bataille et la déferlante de toutes les autres infernales inventions techniques : « 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[7]. » C'est sous cette chape de plomb que l'homme est de plus en plus petit : à l'été 2025, une vidéo promotionnelle macabre, et abjecte, du drone Spike Firefly circule sur le web. On y voit un drone en action, poursuivant puis assassinant un civil désarmé et sans défense. Voilà l'homme dans la guerre contemporaine. Une frêle silhouette encore plus impuissante et éphémère dans le microviseur des drones que ne l'a été le soldat des tranchées de la Grande Guerre dans le « champ de forces » que décrit Benjamin.

Se replonger dans la Grande Guerre aujourd'hui, c'est se confronter à la menace encore actuelle d'une violence industrielle sans limites, littéralement génocidaire, ainsi qu'à l'humiliation du genre humain qui n'a pas cessé depuis. Face au feu et sous les bombes qui pleuvent du ciel, dans les gaz que nous respirons, nous sommes tout petits. Peut-être même encore plus

7. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté,* traduction française par Pierre Rusch, in *Œuvres,* II, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 365.

petits : la tranchée ne suffit plus à nous protéger. Et peut-être même encore plus résignés à l'idée de nous faire massacrer.

La Grande Guerre est l'*Urkatastrophe* du siècle, car les « volontés homicides énormes et sans nombre » qu'elle contenait se sont ensuite diffusées partout, tout le temps, ici et ailleurs. La catastrophe est généralisée et illimitée. La guerre n'est pas une parenthèse monstrueuse dans l'histoire occidentale, ni l'erreur de quelques « somnambules », mais le début de l'affirmation industrielle de la pulsion de mort. Les pauvres le savent mieux que quiconque parce qu'ils et elles vivent la catastrophe directement, face à face, sur le front, pendant la guerre, mais aussi parce que chaque jour de paix est catastrophique, quand ils et elles sont dans leur prison habituelle, sous les étoiles sur un bateau perdu en Méditerranée, peinant pour quelques sous, tremblant pour un oui ou pour un non, attendant un lit à l'hôpital, un papier à la préfecture, souffrant dans quelque cellule, sous quelque tente improvisée, vivant dans une interminable attente de jours, de semaines, de mois. Et les pauvres d'aujourd'hui, contrairement à ceux de Rabelais, savent qu'il n'y a plus de dehors. Certains parviennent peut-être à trouver au fond d'eux-mêmes un peu de liberté, mais l'Histoire elle-même, ou plutôt : la fin de l'Histoire, c'est-à-dire la catastrophe, ramène toute perspective libératrice au rang d'illusion.

Or, les gouvernements européens, tout comme les élites culturelles et économiques des divers pays ayant participé à la guerre, essayent d'ensevelir rapidement tout ce qui s'est passé sur les champs de bataille, toutes les destructions, matérielles et immatérielles, celles qui

ont produit les dix millions de morts et celles qui ont dévasté les rapports interpersonnels, les manières de vivre, les équilibres psychiques. Ils veulent continuer, comme si de rien n'était, comme si la guerre n'était qu'une parenthèse. C'est ainsi que « plus jamais ça » peut devenir la « guerre encore et toujours », et qu'aujourd'hui, les décideurs des gouvernements européens peuvent parler sans pâlir ni trembler de la nécessité d'autres guerres pour défendre *nos* valeurs et surtout les intérêts de *nos* entreprises prises dans la crise de la globalisation (faut-il les relancer ou pas ? et pourquoi pas une guerre ?).

Dans *Les Gardiennes* (2017), un film de Xavier Beauvois inspiré d'un roman des années vingt[8], Nathalie Baye incarne une mère, Hortense, qui travaille avec acharnement dans la ferme de sa propriété. Malgré la mort d'un de ses enfants, malgré les récits d'horreurs rapportés par son beau-fils durant ses permissions, malgré tout, elle refuse de penser à la guerre. Hortense n'arrête jamais de travailler sa terre, même sans les hommes, grâce à de nouvelles machines industrielles, grâce à l'aide de sa fille Solange (interprétée par Laura Smet) et d'une jeune ouvrière, Francine (Iris Bry). Quand on lui parle de la guerre, Hortense tourne la 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 et avant toute chose, la gardienne du temps d'avant, ou, plus précisément, de la linéarité progressive

8. Ernest Pérochon, *Les Gardiennes*, Paris, Plon, 1924.

de l'Histoire. C'est ce qui l'amène à empêcher l'un de ses enfants de nouer une relation amoureuse avec la jeune ouvrière; mais il ne s'agit pas seulement de préserver son rang social. Avant de découvrir cet amour naissant, le personnage de Nathalie Baye éprouve beaucoup de tendresse pour Francine, dont elle admire le zèle au travail, mais son fils avait prévu d'en épouser une autre avant la guerre. Il s'agit d'honorer cette promesse pour assurer la continuité d'un monde, réfuter toute rupture en 1914 et refuser d'admettre que la guerre est justement une catastrophe continue. C'est pour défendre cette linéarité historique, cette unité temporelle, pour préserver « son » temps et son histoire qu'Hortense manifeste une grande dureté envers la jeune ouvrière. Rien ni personne ne doit changer le cours des choses. La Grande Guerre n'a pas eu lieu. Ainsi, quand les combats se terminent, tout rentre (apparemment) dans l'ordre. La vie sentimentale des gens. La vie des nations.

Par ailleurs, si la guerre n'est pas une parenthèse, si elle constitue notre horizon et caractérise l'époque contemporaine, les espaces eux aussi sont contaminés à jamais par les violences militaires (et les matériaux toxiques utilisés dans les combats). La zone géographique qui sépare Berlin de Moscou et dont fait partie l'Ukraine est, pour ne citer que ce seul exemple, le décor d'une seule, cruelle et interminable bataille qui s'étale de la Première Guerre mondiale à nos jours.

Et pourtant, en dépit de cet horizon d'une guerre infinie, si la guerre, la Grande Guerre, ne passe pas, jamais ne cesse, dans cette « fin d'un monde », la recherche d'impossibles interstices (les *intramundia* de Lucrèce) pour sortir de la guerre.

Ce livre a pour ambition de parcourir ces interstices et de se faufiler dans les interruptions qu'ils permettent. Ces interruptions de la catastrophe peuvent advenir au détour d'une dérive qui mène à Zurich ou quelque autre ville d'un pays neutre. Elles peuvent également constituer de véritables brèches dans la morne continuité historique : révoltes et insurrections ouvrières à Turin en 1915 et en 1917, révolution à Petrograd en 1917 et à Berlin en 1918-1919, mutineries et grèves des tranchées sur le Chemin des Dames et à Caporetto en 1917.

Il est impossible de s'extraire du monde surarmé et totalement mobilisé, mais des silhouettes étranges (des artistes, des fous, des révolutionnaires, des femmes...) continuent de se défiler, de fuir la guerre entre les États, d'interrompre, de refuser... la guerre. J'essaie de retracer leurs itinéraires afin de voir s'il est encore possible d'emprunter leurs sentiers. Je me mets en marche...

Ma route commence à Zurich où l'on expérimente, dans la guerre, un nouveau rapport entre art, existence et politique. À l'abri, derrière les Alpes, sur les bords d'un lac paisible. Loin, très loin des bombes et des gaz, les montagnes sont majestueuses. On se sent protégé. La Suisse demeure neutre pendant cette maudite guerre. Y convergent des artistes, des révolutionnaires, des révolté·e·s voulant se tenir à distance de la violence.

Zurich devient un refuge, ou mieux : un *maquis*.

Les insoumis·e·s, les déserteurs et déserteuses disparaissent dans le fourré inextricable des ruelles de la ville, derrière les hautes montagnes : pour échapper aux autorités, à la guerre, mais également pour organiser la lutte. Quand ils pénètrent parmi la végétation dense de la ville, quand elles se dissimulent derrière les arbres du lac, quand ils trouvent des lieux où se cacher parler, danser, publier des journaux, chanter, elles luttent contre la guerre en cours, *en désertant*.

Zurich, 1916. Au cœur de la tempête, de jeunes hommes et de jeunes femmes ouvrent un espace, par-delà et contre la guerre, où il est possible de continuer à créer et de refuser la violence. Michel de Certeau, dans la foulée de Mai 68, cette dernière grande fête de la modernité, affirmera plus tard que la première condition de la libération de la parole est la création d'un espace (évidemment public, c'est-à-dire un espace résultant d'un conflit politique) : la lutte est avant tout une *topologie,* la recherche et l'ouverture d'espaces[9]. À Zurich se côtoient, entre autres, James Joyce, les bolcheviques autour de Lénine – qui se préparent en théorie et en organisation à la révolution d'Octobre –, des anarchistes, des déserteurs et déserteuses de tout poil et aussi le mouvement artistique (ou an-artistique) et politique (ou im-politique) Dada, né dans les milieux des artistes exilé·e·s arrivé·e·s en Suisse des quatre coins de l'Europe.

À y regarder de plus près, Zurich n'est toutefois pas un lieu et ne peut pas en être un car il n'y a rien au-delà

9. Michel de Certeau, *La Prise de parole et autres écrits politiques,* Paris, Seuil, 1994.

de la guerre, surtout quand celle-ci se revendique comme totale. Zurich exprime d'abord un vide. Ce que le maquis révèle, c'est une absence, une disparition. Les cheminements dans la ville, les rencontres furtives, les fêtes organisées par les révolté·e·s ont pour ambition de produire un vide ou bien de demeurer dans le vide que la guerre produit.

Dada ne veut ni sauver le monde qui a produit la guerre, ni le reconstruire. Dada lutte, en revanche, pour « accélérer la ruine de cette civilisation », comme le disent Heartfield et Grosz[10]. Les dadaïstes, dans le sillon des Wisigoths ou des lansquenets, marchent, avancent, travaillent pour faire le vide, pour approfondir le vide. De leur côté, les révolutionnaires, arrivé·e·s à Zurich pour se cacher, pour fuir la guerre, ou plutôt pour faire « la guerre à la guerre », veulent aussi faire *table rase* du passé.

Les artistes et les révolutionnaires se rencontrent alors logiquement sur le terrain de la catastrophe. Quelques années après la fin de la Grande Guerre, différents groupes d'avant-garde rédigent un tract contre la guerre du Rif au Maroc, intitulé « La révolution d'abord et toujours[11] ». L'armée française est intervenue pour soutenir l'Espagne en difficulté face à la résistance des peuples du Rif. La France entend surtout maintenir le contrôle sur son protectorat marocain et éviter toute propagation de la rébellion des peuples colonisés. Des

10. « La canaille artistique », in *Dada Berlin 1916-1924,* « Documents d'art contemporain », n° 1, ARC 2 – Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1976, p. 35.
11. « La révolution d'abord et toujours », in *La Révolution surréaliste*, 5, 1925, p. 31-32. Ce tract est daté du 26 juillet 1925, écrit et signé conjointement par les surréalistes et les membres de *Clarté.*

armes chimiques sont abondamment utilisées, l'aviation commence à devenir le fer de lance des stratégies militaires (débutent ainsi les destructions de villes, de villages et de l'humanité), des personnages sinistres émergent de cette guerre, on pense à Francisco Franco et Philippe Pétain. Il est légitime d'affirmer que ce tract des avant-gardes saisit la portée inaugurale de cette guerre. Alors que le terrible carnage européen est fini, les scènes de guerre sont à nouveau positionnées ailleurs, vers cet ailleurs qu'on veut saccager, se partager, qu'on domine, qu'on pille depuis plusieurs décennies.

Je me réfère à ce texte parce qu'il condense et exalte les gestes et les positions élaborées pendant la guerre à Zurich, mais pas seulement. Dans (et contre) la guerre permanente, les avant-gardes prônent un « détachement absolu, et en quelque sorte notre purification des idées qui sont à la base de la civilisation européenne encore toute proche et même de toute civilisation basée sur les insupportables principes de nécessité et de devoir ». Dans la catastrophe, devenir-barbare, comme le dira Benjamin dans *Expérience et pauvreté* (1933), signifie justement repartir de zéro, se débarrasser de toute expérience, se « purifier » par rapport à toute la culture occidentale : « L'époque moderne a fait son temps. La stéréotypie des gestes, des actes, des mensonges de l'Europe a accompli le cycle du dégoût. »

Le mot « dégoût » exprime la sensation, ou plutôt le sentiment de répugnance, de répulsion, de gêne, de fatigue à l'égard de l'époque et de la civilisation. Il exprime une prise de distance nette, une volonté de s'en aller, d'abandonner ce qui le provoque, et aussi de le dénoncer. C'est, en somme, toute la portée de

la désertion. Il est toutefois question d'une désertion active. Les avant-gardes se tournent vers l'Asie, non pas au nom d'un exotisme rêveur, mais pour y trouver un « exemple magnifique », absolument contingent, de ce que le « dégoût » peut engendrer. Cet exemple est incarné par Lénine. C'est le Lénine qui est *dégoûté* de la guerre, du capitalisme, du vieux monde occidental et qui accepte, à Brest-Litovsk, un *désarmement* immédiat, intégral et sans contrepartie. Afin d'arrêter la guerre, il accepte toutes les conditions que lui imposent les généraux allemands, il invite même à jeter les armes sans combattre, contrairement à ce que voulaient les autres chefs bolcheviques. Sous certains aspects, cette décision de Lénine fait penser au geste des soldats qui enterrent leurs fusils dans le film d'Eisenstein. Dans la perspective des avant-gardes la position de Lénine est une configuration exemplaire : la valeur révolutionnaire de ce désarmement est, en effet, « infinie » dans la mesure où il incarne au sens propre et plein du terme une *désertion pure*, *inconditionnée*.

Pour sortir définitivement de la guerre, les révolutionnaires russes laissent aux Allemands et à leurs alliés tout ce qu'ils veulent, tout leur monde, tout le monde que les capitalistes aiment, l'ancien monde ayant produit le désastre en cours : les terres fertiles de l'Ukraine, les armes surtout, toutes les armes. Le désarmement est quelque chose d'effectivement déconcertant à l'époque du capitalisme, hier comme aujourd'hui. On déserte tout.

Lénine et les rares bolcheviques qui le soutiennent semblent dire aux généraux allemands : prenez nos armes, nous n'en avons plus rien à faire. Ce

désarmement exprime une manière d'être au monde inédite, inouïe. Les bolcheviques, comme les barbares, décident d'en finir vraiment avec toute l'ancienne civilisation : ils laissent la destruction aux Allemands. C'est le *détachement* absolu.

Le fameux réalisme de Lénine ne se limite pas ici à son habileté à analyser les situations sociales et historiques, à y esquisser des lignes pour l'orientation de l'activité des masses et du parti, ce réalisme est vigoureux et efficace (et toujours révolutionnaire) puisqu'il fait constamment signe vers un inexploré, un inédit. Par ce *délaissement*, Lénine, le réaliste, semble indiquer la voie de la sortie du monde, la désertion : il propose à Brest-Litovsk l'abandon sans concessions des anciennes valeurs.

Si les bolcheviques vont, par la suite, l'oublier, les avant-gardes resteront fidèles à cette leçon de désertion radicale qu'ils revendiquent dans leur tract : « Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie ou de l'Échange, nous n'acceptons pas l'Esclavage du Travail, et dans un domaine encore plus large nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire. » La désertion se configure comme une révolte contre la continuité homogène du temps. Dans les pages qui suivent, je caractérise la désertion comme la suspension qui fait exploser l'histoire. C'est cette ligne, évidemment une *ligne de fuite*, que commencent à parcourir ensemble, à Zurich, chacun dans sa voiture ou sur son vélo, les dadaïstes et les révolutionnaires. Je propose une réflexion, des interrogations, une invitation au débat sur cette désertion radicale.

Est-il possible de vivre et de créer en désertant toujours, depuis l'horizon et sous la pression de la guerre ?

Comment apprendre à vivre dans le désert, sans jamais se confondre avec lui ? Nous sommes dans un « dadaclysme » définitif et généralisé. Bruno Misefari, Tristan Tzara, Emmy Hennings, Francesco Misiano, Sophie Tauber et les autres déserteurs et déserteuses regroupées en Suisse nous offrent des exemples d'une invention continue de leurs vies dans et contre le contexte historique de la guerre. Pour se détacher du consentement à la guerre, s'isoler du troupeau, il faut vivre autrement. Et c'est pourquoi la bataille politique est aussi une bataille esthétique et existentielle. C'est pourquoi mon cheminement commence à Zurich (premier chapitre). Dans la destruction en cours, la lutte autour de l'art a pour unique objectif de favoriser le surgissement de modalités d'existence *différentes*, capables de se tenir à la hauteur du désastre.

Pour penser ces autres vies dans et contre la guerre, je me confronte, d'une part, à la pensée révolutionnaire qui donnera naissance au communisme, élaborée à partir de Zimmerwald et, d'autre part, au mouvement social qui s'exprime dans les rues et les usines en révolte de Turin, Berlin et à travers la Russie (deuxième chapitre). La nouvelle existence qui met fin au monde ancien, « l'auparavant millénaire » de Maïakovski, et à ses guerres, naît dans le feu de la révolution armée. Les soldats, les ouvriers et ouvrières russes, les paysans et les paysannes s'emparent du pouvoir et comptent transformer leur vie « jusqu'au dernier bouton de leurs vêtements », mais sortent-ils vraiment de l'ancien monde ? Rénovent-ils leur vie « à fond » ou finissent-ils par intensifier des mécanismes de domination en demeurant, malgré eux, dans la logique de la guerre ?

C'est pour répondre à cette question cruciale que je me suis tourné, par ailleurs, vers le féminisme de la différence : cette pensée propose une théorie et une pratique politiques, culturelles, existentielles des plus radicales contre les valeurs de la guerre, nous pourrions même dire par-delà et en deçà de la guerre. Le féminisme nous invite à ne pas opposer aux ennemis leurs propres armes et peut-être aussi à penser un communisme sans guerre (troisième chapitre). Perspective plus subversive que la pensée révolutionnaire classique qui demeure empêtrée dans le paradigme de la *force*.

À la fin de ce travail, je me penche sur quelques personnages de fiction créés par Kafka, par Hašek, par Chaplin et qui mettent fortement en doute la primauté de la force (quatrième chapitre). Ce sont des figures de marginaux et marginales, de voleurs et de voleuses, d'apatrides, de fuyards, d'artistes raté·e·s, de soldats sans armes, de boxeurs mal en point, d'ouvrier·e·s sans travail qui, chacune à leur manière, démontrent qu'il est possible de vivre dans le désert et de se tenir loin du monde. Quand les bombes explosent, quand les journaux entonnent les chants martiaux, quand les intellectuels battent le tambour, quand les industriels se frottent les mains et les yeux devant les profits faramineux, quand les hommes politiques fanfaronnent, on surprend ces personnages en train d'errer quelque part, ailleurs. Souvent ils se taisent, parfois même on les retrouve dans les tranchées, c'est le cas de Švejk ou de Jacques Vaché. Ils peuvent apparaître soumis aux pouvoirs et aux contingences. En réalité, ils sont très loin de la guerre et des pouvoirs et nous proposent, sans jamais rien déclarer, l'insoumission la plus profonde

puisqu'elle se positionne au-delà même d'une idée et d'une expérience de la *résistance*. Ils incarnent un *pouvoir destituant*. Ils ne touchent pas aux armes, ils demeurent indifférents, voire indisponibles, à toute possible intégration dans le dispositif de la guerre. Ils manifestent la possibilité de vivre dans un espace libéré du pouvoir, celui que parcourt chaque déserteur et chaque déserteuse.