

L'épreuve du front : l'œil et la chair

Denis Bertrand

Abstract. Fabrice, the hero of Stendhal's *La Chartreuse de Parme*, and Ferdinand, the narrator of Louis-Ferdinand Céline's *Guerre*, bear witness to battle in the immediate proximity of the body: on one side, the wandering eye, on the other, the suffering flesh. They tell two distinct versions of Victor Hugo's "*Quid obscurum des batailles*" in *Les Misérables*, that "obscure interval". To paint a battle," writes Hugo "you need powerful painters who have chaos in their brushes", because "no narrator, however conscientious, can absolutely fix the shape of this horrible cloud called a battle". Yet two narrators fix this moving shape, one in cognitive disorder, the other in the chaos of the wound. We seek to draw from these extreme figurative positions the semiotic lesson of *hypotyposis*: the preliminary condition of the battle as seen from the body, the condition for a renewal of the concept of figurativity with the support of the semiotics of enunciating instances (Coquet). The battle narrative becomes a real laboratory for the relationship between *phusis* and *logos*. It raises new issues for semiotics, because here, in a universe that is at the limit of language, the problem of "representation" to be integrated into the theory of meaning arises.

On ne va à la bataille qu'en tremblant. Et nous pouvons sans doute nous estimer chanceux de n'avoir pas eu, nous, les hommes de notre génération, à connaître effectivement ce tremblement – comme l'éprouvent aujourd'hui les jeunes ukrainiens et les soldats russes en face, et tant d'autres sur les nouveaux fronts de guerre, avec le retour de la bataille au sein de notre modernité. Aussi, je me placerai, le temps de cette étude, sous les auspices de l'historien Marc Bloch qui fut acteur de deux guerres, celle de 1914-18 qu'il termina lieutenant, et celle de 1939-45 qu'il commença lieutenant, poursuivit résistant et termina fusillé. Pourtant, dans son ouvrage célèbre, grande réflexion d'historien sur une bataille perdue, *L'étrange défaite. Témoignage écrit en 1940*, il écrit ceci :

Je n'ai [...] jamais vu de près, moi-même, le combat. Avec la troupe, je n'ai eu que de trop rares contacts. Là-dessus, force m'est de m'en remettre, avant tout, à d'autres témoignages, que j'ai été bien placé pour recueillir et peser. C'est assez, sans doute, sinon pour remplacer la vision directe, dont rien n'égale jamais, si les yeux sont bons, l'authenticité ni la saveur humaine, du moins pour justifier certaines réflexions. Aussi bien, nul ne saurait prétendre avoir tout contemplé ou tout connu. Que chacun dise franchement ce qu'il a à dire : la vérité naîtra de ces sincérités convergentes (Bloch (1946)1990, p. 54).

Ce sont surtout ces deux dernières phrases que je retiendrai pour accompagner l'analyse : « *Nul ne saurait prétendre avoir tout contemplé ou tout connu. Que chacun dise franchement ce qu'il a à dire : la vérité naîtra de ces sincérités convergentes* » : s'y agencent le sensible et le cognitif, les contraintes de la perspective et du point de vue, la visée véridictoire, l'horizon éthique. Un véritable programme sémiotique.

1. Un motif entropique

Comme le suggère très justement le texte d'orientation de ce volume, la « bataille » constitue par excellence un *motif* au sens ethno-sémiotique. Motif, on pourrait en suivre la migration depuis les épopées fondatrices, *L'Illiade* parmi tant d'autres, ou *La Chanson de Roland*, jusqu'aux plus actuelles représentations entre la scène du Débarquement de 1944 dans *Il faut sauver le soldat Ryan* de Spielberg (1998) ou celles des

tranchées de 14-18 dans *À l'Ouest rien de nouveau* d'Edward Berger (2022). Motif, parce qu'aux constantes figuratives qui la caractérisent sont associées des variations fonctionnelles et thématiques mouvantes. Motif, parce qu'elle est trans-spécifique (les animaux aussi bataillent), transculturelle (c'est un universel, hélas), transgenre (au sens discursif : épopée, roman, poésie, théâtre), trans-langagière et trans-artistique (littérature, cinéma, peinture, etc.). Sous toutes ces formes, la bataille garde son caractère de constante incontestable, irréductible, indépassable, inambiguë, tant ses traits actantiels et modaux sont rigides et s'imposent. Elle nous place au noyau du narratif, dans le face à face direct d'un sujet et d'un anti-sujet collectifs, s'affrontant pour l'acquisition immédiate et par la force d'un objet de valeur – un territoire, le pouvoir – avec une issue inéluctable : ou victoire ou défaite. Dans la bataille, les parcours narratifs sont condensés. Elle nous place au cœur atomique de la transformation qui fonde le sens.

Or ces faits structurels qui en assurent la parfaite lisibilité sont aussi associés à des éléments qui en perturbent l'ordonnance supposée. La définition de la bataille est coextensive à des effets de tempo – la vitesse, la précipitation du discontinu, les cassures de rythme –, à des modes d'existence pluri-sensoriels poussés à leur plus haute intensité jusqu'à l'insupportable (déchirements sonores des explosions associés à l'aveuglement), à des ordres et à des désordres cognitifs entrecroisés entre le programmé et l'imprévisible, à des passions enfin, contrôlables ou non, combinant la peur et la rage, la pitié et l'effroi, le courage et le fanatisme, l'enthousiasme et le désespoir : parce qu'évidemment, la catégorie qui sous-tend toute l'affaire – la transformation vie / mort –, loin d'être abstraite, implique le corps, ses fibres et ses nerfs, ses sensations, ses éprouvés, entre la réalité perçue jusqu'à l'hallucination et la douleur extrême jusqu'à l'évanouissement.

Double valence sémiotique de la bataille. On se souvient du chapitre des *Misérables* de Victor Hugo, intitulé « *Le Quid obscurum* des batailles » au début de l'histoire napoléonienne de Waterloo. Le récit occupe tout le Livre premier de la Deuxième partie de cet immense roman. Soixante pages serrées, en dix-neuf chapitres. On y reviendra. Mais notons tout de suite avec quelle force le narrateur illustre cette bi-valence : « Une certaine quantité de tempête se mêle toujours à une bataille. *Quid obscurum, quid divinum*. Chaque historien trace un peu le linéament qui lui plaît dans ces pêle-mêle. » (Hugo (1862)1998, p. 446) Et plus loin : « Qu'est-ce qu'une mêlée ? une oscillation. [...] Pour peindre une bataille, il faut de ces puissants peintres qui aient du chaos dans le pinceau. [...] ». Et plus loin : « La géométrie trompe, l'ouragan seul est vrai. [...] Il n'est donné à aucun narrateur, si consciencieux qu'il soit, de fixer absolument la forme de ce nuage horrible qu'on appelle une bataille » (*ibidem*, pp. 446-447).

La bataille, le peintre et le narrateur : la scène actorielle est posée.

Au sein de cet immense domaine et de toutes ces potentialités paradoxales, j'attacherai mon attention à un point, entre la bataille et l'écriture, plus précisément à ce que l'écriture nous dit de la perception de la bataille. Le double objet qui se dessine peut être ainsi formulé : *la bataille sous contrainte de perception (c'est le vécu)*, et *la perception sous contrainte d'écriture (c'est le récit)*. Et ma visée, à travers ce réseau de relations, est de mieux comprendre le phénomène d'entropie qui caractérise sémiotiquement la bataille. L'entropie est définie, on le sait, comme un degré de désorganisation d'un système. On a le système, et il est parfaitement réglé : c'est le dispositif actantiel et sa syntaxe programmée. Et on a la désorganisation : c'est le soma, le corps en lutte et en souffrance, les sensations brouillées, la perception hallucinée, le « nuage horrible » dont parle Hugo. Je cherche donc à étudier, pour mieux la comprendre, la manière dont l'écriture de la bataille, dans l'histoire de la littérature (française en l'occurrence), atteint progressivement un point culminant d'entropie. Il s'agit d'identifier, à travers cette écriture et dans la machine langagière elle-même la mise en forme du désordre dans un système – si admirablement ordonné sur les plans actantiel et narratif –, point de désordre ultime d'où peuvent surgir les formes d'un nouvel ordre – social ? littéraire ? perceptif ? figuratif ? esthétique ? politique ?

Et je prendrai appui pour cette enquête sur deux repères essentiels, avec quelques autres références en contrepoint : d'un côté l'exemple de Fabrice del Dongo, le héros de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, et son très célèbre mode de participation à la bataille de Waterloo ; et, de l'autre, l'exemple de Louis-Ferdinand Céline, narrateur de *Guerre* sous le seul prénom de « Ferdinand ». *Guerre* est un manuscrit récemment retrouvé de l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*, écrit deux ans après ce roman où se trouvent déjà quelques fulgurantes séquences sur la guerre 14-18. Publié par Gallimard en 2022, ce récit s'ouvre, en cours de bataille ou après, on ne sait pas, par le réveil du blessé autour de sa blessure dans une



tranchée boueuse de 1914. Ces deux textes témoignent du désordre de la bataille dans l'immédiate proximité des corps qui s'y trouvent immergés : d'un côté le corps cognitif, l'œil égaré, l'esprit incertain ; et de l'autre le corps somatique, blessé, la chair souffrante.

2. Fabrice : un parcours épistémique déceptif (*La Chartreuse de Parme*, Livre 1^{er}, chap. 3 et 4)

Commençons par un contre-point. Le chapitre IV des *Misérables* (Deuxième partie, Livre premier) intitulé « A », commence ainsi :

Ceux qui veulent se figurer nettement la bataille de Waterloo n'ont qu'à coucher sur le sol par la pensée un A majuscule. Le jambage gauche du A est la route de Nivelles, le jambage droit est la route de Genappe, la corde de l'A est le chemin creux d'Ohain à Braine-l'Alleud. Le sommet de l'A est Mont-Saint-Jean, là est Wellington ; [...] La pointe droite inférieure est la Belle-Alliance, là est Napoléon [...] (Hugo (1862)1998, p. 442).

« Se figurer nettement », voilà le programme cognitif. La schématisation géométrique en est la traduction immédiate. Les termes toponymiques en dessinent la cartographie figurative. Les noms propres, de personnes, de bourgades et de « lieux-dits », en définissent l'authenticité référentielle – historique et géographique. Le lecteur mémorise la carte. Le récit débrayé qui va suivre est celui de l'observateur historien et expert en stratégie : il évalue les décisions, interprète les mouvements, gère le prévisible et l'inattendu. Le registre est exclusivement cognitif. La distanciation énonciative est la règle et interdit toute proximité actorielle. D'une certaine manière, le Waterloo de Hugo contredit le « quid obscurum » évoqué plus haut, il gomme le « nuage horrible ». Le narrateur trace bien le « linéament » qui lui plaît dans ce pêle-mêle : et seul ce linéament demeure.

La même bataille, vue par Stendhal, vingt-cinq ans plus tôt, manifeste un tout autre régime discursif. Fabrice del Dongo, le personnage central, veut aller au combat soutenir son héros Napoléon. Il rêve la bataille dont il ignore tout, tant comme sujet pragmatique que comme sujet cognitif : « Je comprends bien que je ne sais rien, dit-il, [...] mais je veux me battre et suis résolu d'aller là-bas vers cette fumée blanche » – celle des canons qui tirent. (Stendhal (1838)1964, p. 70)

En lui sont toujours en compétition le sujet sensible (sensoriel et hyperesthésique d'un côté, émotionnel et passionnel de l'autre : il s'enthousiasme, il fond en larmes, il se fâche...), et le sujet cognitif, incompetent : il entend « un tapage effroyable » (*ibidem*, p. 73). Il voit autour de lui le fond des sillons plein d'eau, et observe que « la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut » (*ibidem*, p. 76), sans comprendre que c'était l'impact des boulets de canons. De même qu'il avait eu, juste avant, « le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autre comme rasées par un coup de faux » (*ibidem*, p. 74) au passage d'un boulet dans une ligne de saules. Pas de carte, pas un nom de lieu, pas une identité singulière, excepté celle des figures mythiques de Napoléon ou du maréchal Ney.

La perception est sous le régime de l'*epochè* : le savoir des choses perçues est absent, la perception est brute, embrayée dans la matérialité du monde, entièrement livrée à son *urdoxa*, la croyance-mère, croyance en ce qui se manifeste comme bruit, comme tache, comme trait, comme masse... comme événement de sensibilité, en amont de toute identification figurative, fonctionnelle ou symbolique. Ainsi le narrateur constate : « Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment. [...] il était surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles » (*ibidem*, p. 75). Ses états cognitifs oscillent dans le désordre des choses perçues : « Ah ! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu ! se répétait-il avec satisfaction. Me voici devenu un vrai militaire » (*ibidem*, p. 76) et : « Il n'y comprenait rien du tout » (*ibidem*, p. 77), jusqu'à s'adresser, au beau milieu de la mitraille, après une longue hésitation et plus encore, précise le narrateur, une « longue méditation », à un maréchal des logis « qui avait l'air fort bon enfant » : « Monsieur, c'est la première fois que j'assiste à la bataille, dit-il enfin au maréchal des logis ; mais ceci est-il une véritable bataille ? » (*ibidem*, p. 77)

Les observations de cet ordre parsèment régulièrement le discours et définissent le double profil – sensible et cognitif – du personnage : il se trouve au milieu de cadavres et de blessés « mais ce spectacle ne faisait déjà plus autant d'impression sur notre héros » ; et : « pendant une heure ou deux, notre héros n'eut guère conscience de ce qui se passait autour de lui » (*ibidem*, p. 79). Voilà qu'il se fait voler son cheval : « Ladri ! Ladri ! s'écrie-t-il. Il était plaisant de courir après des voleurs au milieu d'un champ de bataille » (*ibidem*, p. 81).

Et puis il s'affaisse contre un arbre, quand le feu s'approche. Alors « Il se leva et chercha à s'orienter » (*ibidem*, p. 81). Il découvre d'ailleurs qu'il n'est pas seul dans ce désarroi du désordre : « Les soldats couraient de côté et d'autre dans une confusion qui surprit fort notre héros » (*ibidem*, p. 83). Plus loin une vivandière, bonne fille plusieurs fois rencontrée, lui raconte le pillage de sa charrette et de ses alcools par les soldats français, son propre camp. .. « Après un récit d'une longueur infinie, mais avidement écouté par notre héros qui, à dire vrai, ne comprenait rien à rien, mais avait une tendre amitié pour la vivandière », le chaos cognitif et moral est à son comble. Et finalement, ce héros qui voulait se croire dans une bataille, « comme aux temps de la chevalerie » dira-t-il plus tard lorsqu'il racontera son évasion de la tour Farnèse, tire les conclusions simultanément pathémiques et épistémiques de son expérience. « Son principal chagrin était de ne pas avoir adressé cette question au caporal Aubry : Ai-je réellement assisté à une bataille ? Il lui semblait que oui, et il eût été au comble du bonheur, s'il en eût été certain. » (*ibidem*, p. 94)

Voilà le parcours épistémique erratique de Fabrice à Waterloo. Or, une étape finalement sera franchie concernant l'état et l'identité du sujet. Après la bataille, alors qu'il se remet d'un coup d'épée qu'il a reçu à la cuisse – venue d'un hussard lui aussi de son camp –, et alors qu'il est animé de « réflexions profondes » sur son expérience, sentant naître en lui « un autre homme », le narrateur raconte : « Il n'était resté enfant que sur un point : ce qu'il avait vu, était-ce une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo ? » (*ibidem*, p. 105) A ce moment, le *sujet cognitif* cherche à réorganiser le chaos expérientiel du *sujet somatique*. Et il le fait par la lecture, par la recherche du récit, par une quête narrative : « Pour la première fois de sa vie, il trouva du plaisir à lire ; il espérait toujours trouver dans les journaux, ou dans les récits de la bataille, quelque description qui lui permettrait de reconnaître les lieux qu'il avait parcourus à la suite du maréchal Ney. » (*ibidem*, p. 105)

Pour rendre compte de ce parcours somatico-cognitif, nous pouvons ici faire référence à la distinction centrale proposée par Jean-Claude Coquet dans sa sémiotique des instances énonçantes : l'opposition entre *phusis* – l'expérience sensible exprimée dans les prédicats somatiques et commentée comme « la prise sensible » sur le monde – et *logos* – la « reprise cognitive » par un sujet qui va pouvoir assumer réflexivement la première prise sensible de l'expérience, en l'inscrivant, entre autres, dans une logique narrative. Selon la sémiotique des instances en effet, « le *logos* (la *narrativité*) est second par rapport à la *phusis* (la *discursivité*) » (Coquet 2022, p. 182). L'expérience discursive stendhalienne illustre et confirme, de manière spectaculaire, cette distinction. Fabrice était à Waterloo un simple agent, « on » percevait en lui, ou « ça » percevait en lui, mais il ne maîtrisait rien, il était une simple plaque sensible, il était le « non-sujet » de la *phusis*. Et voici qu'après-coup, il revient sur ce vécu sensoriel et émotionnel incomplet et il cherche à en maîtriser l'histoire, à le faire advenir comme histoire, à ne plus en être le simple « agent », mais à en devenir « l'auteur ». Il n'y parviendra pas vraiment. La phénoménologie du langage, dans cette perspective introduite par Coquet, offre donc les instruments pertinents pour « saisir » le sens – et le non-sens – de la bataille : le narratif vient rendre lisible et interprétable au niveau du *logos* sur ce qui a été perçu, vécu sur le mode exclusivement sensible au niveau de la *phusis*, et dans la confusion du « pêle-mêle » conceptualisé par Hugo. Se trouvent là réunies les deux facettes de l'expérience du langage, en tant que corps sensible immergé dans le monde, immersion qui ne peut être détachée de son activité signifiante et qu'il convient par conséquent de prendre en compte – dont il convient donc de rendre compte – pour accéder aux constructions du logos, lesquelles ne sauraient en aucun cas être désincarnées.

De cette observation théorique on peut tirer des leçons un peu plus générales. Stendhal découvre, bien avant la phénoménologie et ses concepts, que la bataille suspend les savoirs, étouffe les croyances, perturbe dans le surgissement de son avènement, pour les acteurs qui y sont plongés, toutes les formes établies de la connaissance ; seul le corps se souvient. Elle produit ce qu'on pourrait appeler une *épokhè* généralisée qui fait que le monde est perçu littéralement, à même l'épreuve du sensible, mais perd son ordre fonctionnel, symbolique et téléologique. Ici, dans le cas de Fabrice à Waterloo, on peut reconnaître



cette suspension phénoménologique et constater la mise en œuvre de l'épochè à plusieurs niveaux, susceptibles ensuite de fonder, par généralisation, une typologie des perturbations du sensible :

- dans *l'ordre perceptif* : le sujet perçoit les fragmentations du monde sans les inscrire dans un schéma causal d'assignation ; il ne connaît ni ne reconnaît aucun lieu, aucun rôle, aucune liaison d'implication... ;
- dans *l'ordre passionnel* : les états affectifs du sujet sont déconnectés de la programmation passionnelle prévisible de la bataille ; il n'éprouve ni la peur ni la fureur, mais l'étonnement, la surprise, ou même l'enthousiasme d'apercevoir un héros avec le regret de n'en être pas un, ou bien encore d'autres petits chagrins anisotropes ;
- dans *l'ordre praxéologique* : il est dans l'instabilité des rôles thématiques. Ainsi, alors même qu'il se croit soldat, il se comporte comme un chasseur. Car cette thématization en « chasseur » lui vient de l'objet perçu. C'est en effet en tant que chasseur qu'il avait dans sa vie antérieure mémorisé l'expérience du fusil. Ici, à Waterloo, voici qu'un caporal lui ayant mis dans les mains le fusil d'un mort et que lui, après avoir tiré sur un cavalier prussien qui s'approchait et l'ayant tué, se comporte comme s'il s'agissait de gibier : il se précipite sur le terrain pour prendre possession de sa proie !
- dans *l'ordre axiologique* enfin : son univers de valeurs se limite exclusivement à la relation entre esthésie et esthétique. Il contemple la beauté musculaire des héros, pour lui hélas inaccessible ; il s'étonne et s'émerveille des lumières et des bruits... Mais il ignore tout des autres axiologies – stratégique, éthique, politique, républicaine, nationale, etc. – dont le syncrétisme justifie la bataille.

On voit ainsi comment Fabrice se dédouble et se subdivise en différentes instances énonçantes qui définissent son rapport avec le monde et son identité mouvante. En reprenant la terminologie proposée par Coquet, je dirai donc que le personnage dans la bataille est avant tout un *non sujet* soumis à ses seuls prédicats somatiques (ça perçoit en lui, on perçoit en lui, etc., et en tout cas il ne maîtrise pas sa propre perception, il change ses modes d'assomption car celle-ci est instable). Il cherche pourtant à se constituer en *Sujet* de quête cognitive, et pour cela il échoue : totalement immergé dans le sensible, il ne comprend rien, il n'a aucune certitude relative à sa situation personnelle ni à la situation collective ; et les règles d'une syntaxe sont soit occultées à ses yeux, soit désarticulées, soit « hétérotopisées » comme on l'a vu avec le soldat chasseur.

3. Ferdinand : un parcours somatique immersif

L'approche phénoménologique du langage fondée sur la *phusis*, appelant le stade ultérieur de la reprise dans le *logos* a donc été « inventée » par Stendhal avec Fabrice dans l'expérience de la bataille. On a vu qu'elle était ignorée de Victor Hugo, solidement établie pour sa part dans le point de vue souverain du *logos* connaisseur, ce discours de l'historien spécialiste doté d'une compétence méta-discursive (le dispositif stratégique du « A » de la bataille). En prolongeant la même perspective analytique, nous allons constater que cette dimension phénoménologique du langage en acte est au contraire radicalisée chez Louis-Ferdinand Céline.

Car dans *Guerre* tout se passe comme si le stade du *logos* devenait inaccessible, étouffé par un vécu corporel de plaies et de souffrance. Traduit en prédicats somatiques, cet éprouvé est invasif et exclusif : toute opération de réflexivité, d'assomption énonciative, de reprise cognitive a disparu. On se trouve dans la transivité brute du corps enfoncé dans le matériau de la bataille. Comme le narrateur le dira plus loin, « Ici le terrain devait être épuisé en fait de bataille. » (Céline 2022, p. 27) Celle-ci est pour ainsi dire matière brute, support terrestre global, car elle est perçue à *partir de* la blessure qui l'accueille, qui l'abrite, qui l'enferme tout entière. La désorganisation entropique du système est alors absolue : les bords des entités figuratives deviennent flous, toutes les enveloppes matérielles des choses comme celles du corps, y compris les enveloppes signifiantes du discours, sont poreuses, lacérées, absorbées par le trou noir de la blessure et de la souffrance qu'elle génère.

Ces raisons justifient le titre provisoire qu'on peut donner à ce passage : « Dans le cru de la viande », extrait du texte lui-même, l'incipit et la première page de *Guerre* :

J'ai bien dû rester là encore une partie de la nuit suivante. Toute l'oreille à gauche était collée par terre avec du sang, la bouche aussi. Entre les deux y avait un bruit immense. J'ai dormi dans ce bruit et puis il a plu, de pluie bien serrée. Kersuzon à côté était tout lourd tendu sous l'eau. J'ai remué un bras vers son corps. J'ai touché. L'autre je pouvais plus. Je ne savais pas où il était l'autre bras. Il était monté en l'air très haut, il tourbillonnait dans l'espace et puis il redescendait me tirer sur l'épaule, dans le cru de la viande. Ça me faisait gueuler un bon coup chaque fois et puis c'était pire. Après j'arrivais à faire moins de bruit, avec mon cri toujours, que l'horreur de boucan qui défonceait la tête, l'intérieur comme un train. Ça ne servait à rien de se révolter. C'est la première fois dans cette mélasse pleine d'obus qui passaient en sifflant que j'ai dormi, dans tout le bruit qu'on a voulu, sans tout à fait perdre conscience, c'est-à-dire dans l'horreur en somme. Sauf pendant les heures où on m'a opéré, j'ai plus jamais perdu tout-à-fait conscience. J'ai toujours dormi ainsi dans le bruit atroce depuis décembre 14. J'ai attrapé la guerre dans ma tête. Elle est enfermée dans ma tête (Céline 2022, pp. 25-26).

Faute d'espace ici pour un exercice approfondi de sémiotique textuelle, je l'esquisserai par préterition et seulement pour évoquer le semi-symbolisme généralisé de la fragmentation figurative : fragmentation du corps (dont les parties s'isolent et se détachent), fragmentation des objets qui se mélangent sans se distinguer (la mélasse), fragmentation logique (pas de rapports méréologiques entre les parties et le tout, excepté le « tout » de la guerre enfermé dans la « tête » en dehors de tout détail contextualisé), fragmentation narrative (pas d'actants externes, autres que l'actantialité générée de l'intérieur du corps : donc pas de récit englobant, explicatif, justificatif, posant une hiérarchie militaire, la structure de l'hostilité, la légitimité ou l'illégitimité des causes, les états passionnels structurants – colère, haine, révolte, etc.). L'ensemble des régimes de fragmentation, qui sont au départ perceptifs, sont homologues à la fragmentation référentielle du langage du monde dans la bataille : d'où l'effet semi-symbolique.

Je m'étais divisé en parties tout le corps. La partie mouillée, la partie qu'était saoule, la partie du bras qu'était atroce, la partie de l'oreille qu'était abominable, la partie de l'amitié pour l'Anglais qu'était bien consolante, la partie du genou qui s'en barrait comme au hasard, la partie du passé déjà qui cherchait, je m'en souviens bien, à s'accrocher au présent et qui pouvait plus – et puis alors l'avenir qui me faisait plus peur que tout le reste, enfin une drôle de partie qui voulait par-dessus les autres me raconter une histoire (Céline 2022, p. 31).

Ainsi, la bataille n'est pas décrite sur le mode du logos, comme perçue et analysée par un observateur extérieur : ni méta-sujet explicatif comme le narrateur hugolien, ni narrateur second distancié de son « héros » comme chez Stendhal. Elle est saisie, générée et non produite, littéralement de l'intérieur, sur le mode d'un proto-embrayage, proche du cri, proche du bruit qui l'envahit, dans l'inhérence d'un *quasi-non-sujet*. Je l'appelle ainsi parce qu'il est en proie à des sensations qui ne sont pas encore des percepts, excepté l'élément moteur – mais n'est-ce pas une sensation justement ? – à l'état brut, sans l'articulation signifiante déjà formée du percept : la douleur. La bataille est vue depuis la douleur. La douleur qui fuse et s'incorpore la totalité du corps, puis de l'univers et qui, foyer absolu du sens, tend à l'absorber. On lit : « C'était abominable partout comme souffrance, du bas du genou au dedans de la tête » (Céline 2022, p. 29), et plus loin : « Je croyais que j'allais réveiller la bataille tellement que je faisais du bruit dedans. Je faisais à l'Intérieur plus de bruit qu'une bataille » (*ibidem*, p. 30). Si l'énonciation est ici entièrement fondue dans l'instance corporelle de la *phusis*, c'est par une radicalité qui s'exprime entre autres, dans la mesure où on en retient les projections signifiantes, par l'équivalence entre les perceptions du monde « réel » même fragmenté et celle du monde « halluciné » forcément fragmenté.

En conclusion de cette rapide étude sur la bataille célinienne perçue, je la prolongerai par une comparaison qui entre en résonance directe, sur le plan pastique, avec ce qu'elle est ici sur le plan verbal. Dans un article intitulé « L'énonciation et ses miroirs », publié dans l'ouvrage collectif *Les plus du visuel*, dirigé par Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin et Audrey Moutat (2017), Jean-François Bordron analyse plusieurs peintures célèbres de batailles, du point de vue de leur transformation diachronique, un siècle séparant, en moyenne, chaque représentation de la précédente : Uccello, « La bataille de San Romano », 1453 ; Vasari, « Le siège

de Pise », 1563 ; Tempesta, « Scène de bataille », 1630 ; Jacques Callot, « L'arquebusade », 1633 ; Goya, « Tres de Mayo », 1814 ; et enfin Otto Dix, « Wounded Soldier », 1924 (Fig. 1). Je m'arrête sur cette dernière.



Fig. 1 – Otto Dix. *Wounded Soldier*, autumn 1916. 1924. Etching and aquatint, sheet (approx.): (34.8 x 47.3 cm) The Museum of Modern Art, New York.

Je n'entrerai pas ici dans le système d'une analyse – celle de Jean-François Bordron –, mais je voudrais seulement marquer la coïncidence sémiotique de ce tableau d'Otto Dix avec ce que nous avons observé dans les deux récits de bataille, et qui en montre les transformations graduelles : l'utopie stendhalienne d'un ordre de la bataille encore rêvé, même s'il est perdu ; et l'écriture émotive de Céline, où le récit est ancré dans la douleur même de la blessure. Bordron montre que dans le tableau d'Otto Dix, « toute trace de légitimité guerrière a disparu ». Il n'y a ni la « légitimité charismatique du condottiere » comme chez Uccello, ni la « légitimité esthétique maniériste » comme chez Vasari ou Tempesta... ni plus radicalement la « légitimité figurative » des armées, des armes et des uniformes, qu'on retrouve encore chez Stendhal (et aussi chez Goya). Ici, dans le tableau de Dix, l'unique arrière-plan figuratif de l'image, c'est la boue, l'essence matérielle de la terre décomposée, et son seul arrière-plan thématique est celui de la souffrance, du cri de douleur, celui de la blessure, dont Bordron dit qu'elle est « d'autant plus indicible qu'elle apparaît sans raison, sans référence, pas même celle du combat contre un ennemi » (Bordron 2017, p. 137).

En d'autres termes, si nous faisons référence aux dispositifs actantiels, modaux et programmatiques de la bataille, c'est-à-dire à son horizon de justification narrative, c'est à l'effondrement entropique de toute la structure signifiante traditionnellement définitoire de la bataille qu'on assiste ici – comme chez Céline.



Pour bien faire sentir le contraste avec le discours normé de la bataille, doté de son dispositif actantiel polémico-contractuel (ennemi/ami), de ses rôles thématiques définis (lieutenant, guide), de ses mesures figuratives et de son orientation téléologique (le but et la finalité de la bataille), le tout dans la séquence de sanction glorifiante d'un héros identifié et reconnu, lisons ce court extrait de la *Chronique de la Grande guerre* de Maurice Barrès (articles entre 1914 et 1918) :

16 SEPTEMBRE. CHARLES PÉGUY MORT AU CHAMP D'HONNEUR

Il est mort sur le coup, frappé d'une balle. Nul moyen d'en douter. Nous sommes avertis [...] par une lettre d'un témoin, M. Raphaël [...]. Il était là, il a vu son camarade jeté à terre, à un mètre de lui, *en pleine bataille**. Nous sommes fiers de notre ami. Il est tombé, les armes à la main, face à l'ennemi, le lieutenant de ligne Charles Péguy. Le voilà entré parmi les héros de la pensée française. Son sacrifice multiplie la valeur de son œuvre. Il célébrait la grandeur morale, l'abnégation, l'exaltation de l'âme. Il lui a été donné de prouver en une minute la vérité de son verbe. Le voilà sacré. Ce mort est un guide, ce mort continuera plus que jamais d'agir, ce mort plus qu'aucun est aujourd'hui vivant [...] (Barrès (1918) 2023).

* je souligne

Ici, les tropes affluent : allégorie, apologie, hypotypose... Le corps glorieux disparaît instantanément, dans sa plénitude inaltérée (« Il est mort sur le coup, frappé d'une balle »), comme dans la « plénitude » de la bataille – opposable à la fragmentation des corps, ici occultée, qui lui est pourtant inhérente car c'est sa visée même. La disparition de Péguy est ici l'envers d'une apparition miraculeuse et c'est le champ rhétorique de l'excès, ensuite, qui va s'attacher à le faire réapparaître.

4. En conclusion donc, hypotypose de la bataille et point d'entropie

On peut en effet parler d'hypotypose à propos de bataille. C'est sans aucun doute la figure de l'arsenal rhétorique qui s'impose en premier lieu. On peut même dire que l'histoire de la représentation de la bataille peut être, chronologiquement et génériquement, comprise comme une montée en puissance de l'hypotypose. Le zoom maximal de la figurativité, au plus près du sensible, au plus près de la chair, lorsque l'iconicité disparaît dans l'hyper-proximité, se trouvant illustré par Céline, par Otto Dix, par le Spielberg du soldat Ryan.

Et pourtant les analyses qu'on vient de présenter montrent que le concept d'hypotypose est insuffisant pour rendre compte de l'événement signifiant en lui-même. Car cette notion, fondée sur l'analogie référentielle, est entièrement définie du côté de l'énoncé, du côté du dit, du décrit, du montré, et non pas de celui du dire, de l'énonciation, de l'événement de monstration.

Le recours à la sémiotique des instances énonçantes de Jean-Claude Coquet, à commencer par l'instance corporelle qui est la seule véritablement en jeu dans une bataille, permet de dépasser les petites hallucinations figuratives de l'hypotypose ; on pourrait dire plutôt que cette approche nous fait entrer dans ses mécanismes internes pour en faire ressortir la processualité. De plus, comme on l'a laissé entendre, ces propositions conceptuelles pour une phénoménologie du langage invitent à saisir, au plus près de leur double surgissement, le lien existentiel entre les événements de bataille et l'événement de langage. On a ainsi pu remarquer que dans l'évolution diachronique rapidement esquissée ici, les transformations formelles de l'écriture narrative de la bataille la rapportaient de plus en plus près de l'expérience sensorielle. Elle se rabattait alors sur les prédicats somatiques, donnant toute légitimité à l'expression immédiate du sensible – ou en tout cas y donnant accès. On a vu que chez Stendhal une sourde lutte se déroulait entre les prédicats somatiques et les prédicats cognitifs. Ces derniers s'exprimant dans l'utopie inaccessible à Fabrice d'une bataille effectivement vécue, comprise, maîtrisée. Mais chez Céline le pli est pris et toutes les références sont absorbées dans le trou noir, entropique, de la blessure. Et il en sort à chaque fois, chez l'un et chez l'autre, l'invention du langage. Car les versions de la bataille qui ont ici retenu notre attention, sont aussi des visions en matière d'écriture. Des visions anticipatrices du langage à la conquête du sensible – à travers l'une des pires expériences humaines : la bataille.



Bibliographie

- Barrès, M., 2023, *Chronique de la Grande Guerre* (articles publiés entre 1914 et 1918), Paris, Classiques Garnier.
- Bloch, M., 1990 (1946), *L'étrange défaite*, Paris, Gallimard.
- Bordron, J.-F., 2017, "L'énonciation et ses miroirs", in M. G. Dondero, A. Beyaert-Geslin, A. Moutat, eds., *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 123-139.
- Céline, L.-F., 2022, *Guerre*, Paris, Gallimard.
- Coquet, J.-Cl., 2022, *Phénoménologie du langage*, édités par M. Costantini, A. Kharbouch, Limoges, Lambert-Lucas (voir notamment chap. 14, "Narrativité et phénoménologie du langage. Le problème de la distance", pp. 173-182).
- Hugo, V., (1862) 1998, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française.
- Stendhal, (1838)1964, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Garnier Flammarion.