

La dialectique du même et de l'autre dans *La Mère Sauvage* : pluralité des voix et dialogisme du programme narratif

Jeanne-Marie Barbéris
Praxiling, UMR 5267, CNRS
Université de Montpellier 3, France



Synergies Pays Riverains de la Baltique
n°5 - 2008 pp. 129-151

Résumé : *Cette étude de La Mère Sauvage de Maupassant adopte l'approche de l'analyse du discours. Le fil conducteur de la réflexion est la dialectique du même et de l'autre, et la manière dont elle organise la construction du conte, au niveau lexical, énonciatif, et textuel (programmation narrative, et dimension évaluative du conte). Dans l'ensemble de ces niveaux, la dialectique même-autre s'actualise à travers des phénomènes de nature dialogique. Ce conte en tant que texte tend à construire un tout de sens : c'est sa dimension configurationnelle. On essaiera de montrer que cette totalité signifiante s'alimente en particulier : 1) du mécanisme de la nomination dans le SN La mère Sauvage, concourant à la construction de l'identité narrative de l'héroïne ; 2) de la prise en charge énonciative des paroles tenues : par la mère Sauvage, et par d'autres instances (narrateur Serval, rumeur du village, Prussiens – à travers, en particulier, l'emploi du pronom indéfini « on ») ; 3) et qu'enfin, il participe de la programmation narrative elle-même. Celle-ci se révèle de nature instable et polémique. Le récit enchâssé, tout en privilégiant le point de vue de la Mère Sauvage, laisse émerger, de plusieurs manières, le point de vue adverse, celui des Prussiens, qui tente concurrentement de se réaliser. Le double langage qu'utilise la vieille femme en s'adressant aux Prussiens avant l'incendie de la chaumière repose sur un dédoublement énonciatif de nature dialogique, dont on essaiera de montrer le rapport avec la polémique de la construction narrative. L'évaluation du conte, le sens global qu'il produit, son axiologie, demeurent eux-mêmes ambigus et partagés, tant dans le récit enchâssé, dont la construction argumentative est complexe, que dans le récit enchâssant, dont les dernières lignes laissent ouvertes les interprétations. C'est pourquoi il nous semble que le dialogisme, dans ce conte, confine à la polyphonie : dans la polémique des points de vue et des systèmes de valeur en concurrence, aucune position ne triomphe clairement, et on se trouve devant un concert de voix non hiérarchisées.*

Mots-clés : *analyse du discours, dialogisme, narration.*

Abstract : *This study of Old Lady Sauvage by Maupassant is grounded in discourse analysis. The basis of the analysis is the dialectic of the Same and the Other and I am interested in the way it structures the construction of the short story at the word, enunciation and text (narrative programming and evaluative dimension) levels. Within these levels, the dialectic same-other is made possible through dialogical phenomena. This short story as a text tends to construct meaning as a whole, which forms its pattern*

dimension. In my paper, I will demonstrate that this significant whole is fed in particular by : 1) the nomination mechanism in the noun phrase *Old Lady Sauvage*, which contributes to create the narrative identity of the heroine ; 2) the enunciative treatment of the uttered words by *Old Lady Sauvage* and other characters/entities (Serval the narrator, the rumors in the village, the Prussians - through the use of the indefinite French pronoun "on" ; 3) finally, it also plays a part in the narrative programming.

This appears to be unstable and polemical. The story within the story, while favouring *Old Lady Sauvage's* point of view, allows other differing points of view to emerge, i. e. those of the Prussians. The double language that the old lady uses when addressing the Prussians before the fire at the cottage is based on the enunciative split, of a dialogical nature, for which I will attempt to show its relation with the polemicity of the narrative construction. The evaluation of the short story, the global meaning that it produces, its axiology, remain all ambiguous, be it in the story within the story, whose argumentative construction is complex, or in the primary story, whose last sentences allow for any interpretation. This is why it seems to me that dialogism, in this short story, confines in polyphony. In the controversy created by the points of view and the concurrent value systems, no position can clearly win over and what is occurring in front of our eyes is a concert of non-hierarchised voices.

Keywords : *discourse analysis, dialogism, narration*

Introduction

Enchâssements dans l'organisation narrative, dédoublements énonciatifs, ironie. Le conte de *La Mère Sauvage* se caractérise par son fonctionnement énonciatif complexe, par son plurilinguisme, et par son architecture polémique. Caractéristiques qu'on proposera de relier à la dialectique du même et de l'autre et au dialogisme, ainsi que l'entendait M. Bakhtine (1934/1978), dont les propositions, retravaillées dans le cadre des théories de l'énonciation et de la pragmatique, alimentent les démarches de l'analyse du discours (Bres *et al.* 2005).

Cependant, dans *La mère Sauvage*¹, le dialogisme, repérable dans les nombreuses insertions de discours autres, se trouve surtout dans la dimension configurationnelle du texte. Si le niveau microtextuel présente de multiples hétérogénéités, il me semble donc qu'elles doivent être saisies comme composantes d'un dispositif plus large : construction du récit, et nature de son évaluation, en particulier. Cet article tentera de montrer comment un certain nombre de phénomènes, pointés localement, se rejoignent, portés par des forces qui permettent de configurer le récit et d'en faire un « tout de sens »². L'étude adopte la démarche de l'analyse du discours, et plus particulièrement une approche praxématique³. Elle s'appuiera parfois, pour éclairer certains concepts, sur deux dictionnaires d'analyse du discours (Détrie, Siblot et Verine, 2001 ; Charaudeau et Mainguenu, 2002). L'analyse du discours s'est intéressée maintes fois au texte littéraire, et de nombreux recueils proposent des mises à l'épreuve de ses démarches, autre ressource qui peut donner un « paysage » plus large et plus nourri à mes propositions⁴.

La linguistique praxématique se définit comme une linguistique de la production de sens : son objectif est d'étudier non pas le sens produit, mais les processus même par lesquels (et dans lesquels) le sens s'actualise. Les phénomènes d'actualisation ont d'abord été travaillés au niveau des micro-unités : verbe, nom (Barbérís, Bres et Siblot, 1998), puis on a proposé de tester leur pertinence sur une unité plus vaste : la phrase (Lafont, 1994). Récemment, c'est le texte qui a fait l'objet du même questionnement. Considérer cette macro-unité comme entité susceptible de s'actualiser, c'est l'aborder, non comme un objet enclos dans des structures et des hiérarchies compositionnelles, mais comme une unité dynamique, sujette à des instabilités, des hétérogénéités, et des tensions⁵.

Ajoutons à cela la dimension interactive et adressée de la construction du texte. Cette interaction, présente même dans un écrit purement monologal⁶, est particulièrement vivace dans le conte *La MS*. Celui-ci s'organise largement autour de la forme dialogale, et comporte aussi nombre d'insertions dialogiques. Cette considération implique non seulement la prise en compte des traces intersubjectives, mais plus largement, celle des conditions sociales de production et de réception du texte, et de l'interdiscours au sein duquel le texte fait sens⁷.

L'étude s'appuie sur la version du conte dans la collection de la Pléiade, et s'y réfère pour la pagination des extraits. Il s'agit non pas de la première édition (journal *Le Gaulois*, mars 1884), mais de la réédition du conte, la même année, à l'intérieur du recueil de *Miss Harriet*. On explorera d'abord les potentialités de sens dans l'expression qui ancre le récit : *la mère Sauvage*. La deuxième section présente la dialectique du même et de l'autre, et les différents niveaux où elle opère (prise en charge énonciative, nomination, identité narrative et programme narratif), ce qui permet d'envisager dynamiquement différents niveaux de production de sens du conte. On examine ensuite comment les programmes narratifs participent d'une configuration dialogique. Pour finir, les éléments déjà étudiés sont mis en perspective, et reliés à la dimension évaluative du conte : un aspect du texte qui contribue fortement à « l'impression d'ensemble », à « l'effet texte ».

I. L'ancrage du récit : nomination et identité narrative

La mère Sauvage : titre, et expression-phare autour de laquelle tourne ce récit. Elle nomme l'actant principal, et opère la définition initiale de son identité narrative⁸. La production de sens du titre va s'enrichir progressivement des apports du récit, et une fois le conte lu, son potentiel significatif enregistre l'ensemble du parcours textuel. Ainsi, ce GN « condense » progressivement, avec les autres expressions-relais de l'identité de la vieille femme (que je ne pourrai étudier en détail), une figure enrichie de toutes les composantes du sens dans le texte. Ce rôle condensif du titre participe de la dimension configurationnelle du récit et en constitue l'ancrage.

L'expression présente une ambiguïté syntaxique et sémantique. Au-delà des commentaires appelés par ce phénomène, on essaiera d'opérer une première exploration des effets de sens possibles. Mais cette première présentation taxinomique de la production de sens gagnera à être replacée à l'intérieur de la dialectique du même et de l'autre : ce sera l'objet de la section 2.

1°) Tout d'abord, on peut entendre sous cette expression « Madame Sauvage » (c'est précisément l'appellatif adopté dans la lettre de Césaire Rivot). Dans ce cas, *la mère* est un simple classificateur, et le terme-noyau est *Sauvage*, nom propre. *La mère* (suivi du nom d'épouse) désigne les femmes, par opposition aux jeunes filles. La MS, si on en croit sa déclaration finale (p. 1223), a pour patronyme Victoire Simon. Comme jeune fille, elle était donc *la fille Simon*.

Cet appellatif prend les nuances sociales liées à ses usages. On y reconnaît une voix populaire, et le langage des gens du village (cf. *Le père Milon*, appellatif constituant le titre d'un autre conte de Maupassant). Cependant il devient condescendant lorsqu'il est utilisé par la classe dominante. Or, le locuteur de cette expression est Serval, châtelain du Virelogne, narrateur du récit enchâssé. L'expression sert alors à signaler l'extraction populaire, la position sociale dévaluée du sujet désigné. En fait, comme les désignations de la MS sont le fait du « on » indistinct, de la voix du village, aussi bien que de la voix du conteur Serval (car celui-ci ne s'individualise jamais comme locuteur « je », dans sa narration), ces deux nuances ne se distinguent pas vraiment. Ainsi entendu, l'appellatif condescendant est à rapprocher d'autres catégorisations de la MS, sous forme de SN placés en détachement à droite : *elle était riche, la vieille, elle était curieuse à voir, la grande Sauvage*. Désignants ironiques et un tantinet péjoratifs, échos d'une tournure parlée représentant la voix de la rumeur qui s'exerce sur la vieille femme.

Que dire de *Sauvage* comme anthroponyme ? Le nom propre suspend sa production de sens, dans ses usages les plus codés (Siblot, 1987). Mais lorsqu'il continue à indiquer, de manière transparente, son sens originel (*le Mont Blanc, les Sauvage*), le sens du nom commun et de l'adjectif est immédiatement réactivable.

On les appelait les Sauvage. La première présentation du nom propre, dans le récit enchâssant, nomme collectivement le clan des braconniers de Virelogne. Cette formulation plurielle « penche » vers l'interprétation du praxème en tant que nom propre, puisqu'il n'y a pas d' -s à *Sauvage*⁹. Mais le cotexte narratif maintient la question en suspens : *Était-ce un nom ou un sobriquet ?* - question à laquelle il ne sera répondu que bien plus tard. D'autre part, plusieurs arguments dans ce passage font songer à des sujets catégorisables comme « sauvages » de la part du village (braconniers, père tué par les gendarmes, fils *féroce destructeur de gibier*). Ajoutons la position isolée de la chaumière, à la lisière de la forêt. Tout cela signifie la mise à l'écart des Sauvage par les paysans de Virelogne. Les braconniers sont les opposants de la classe paysanne. Une allusion transite aussi en direction du lecteur lettré : Sauvage provient de *salvaticus* (bas latin, « qui vit dans la forêt », du latin classique *silva*). On est donc encouragé à entendre aussi dans l'expression *mère Sauvage* :

2°) « la mère qui est sauvage ». Dans ce cas, le terme-noyau est *mère*, il est caractérisé par l'adjectif *sauvage*. Le point intéressant à étudier est alors la production de sens dans le praxème *mère*, et la manière dont le nom et l'adjectif « interagissent ».

Qu'est-ce qu'une mère ?

(a) Tout d'abord, ce nom fonctionne avec un sens réciproque, en relation étroite avec *filis, fille*. Cela donne lieu à des énoncés symétriques : *X est la mère de Y, Y est le fils de X*. L'un ne va pas sans l'autre.

Le conte rappelle maintes fois cette relation mère-fils, en particulier par l'emploi répété du possessif (adjectif et pronom). Cette relation est à chaque fois marquée affectivement, dans le cotexte d'emploi du possessif, par l'exclamation, le détachement, et autres procédés d'emphase (*Mais elle pensait sans cesse au sien, la vieille, à son grand maigre au nez crochu... ; Elle ne l'embrasserait plus, son enfant, son grand, plus jamais ! Si seulement on lui avait rendu son enfant... ; et elle voyait toujours son grand coupé en deux...*). Par deux fois aussi, le fusil, emblème du fils braconnier, est posé en détachement : *elle sortait avec le fusil au dos, le fusil du fils... ; La vieille Sauvage restait debout, devant son logis détruit, armée de son fusil, celui du fils...* Ainsi est soulignée l'identification mère-fils, d'autant plus achevée que la silhouette et le caractère de la mère sont masculinisés : elle n'a pas peur de rester seule, elle est grande comme son fils. Tous deux, pour finir, meurent quasiment « coupés en deux » (lettre de Césaire Rivot, et récit de l'exécution de la MS). La clôture du récit enchâssé participe de l'évaluation du récit : similarité mère-fils dans la mort, et choix par la vieille femme du « vrai fils », symbolisé par la lettre baignée de son sang : (...) *et dans sa main crispée elle tenait sa lettre* [la lettre annonçant la mort du fils] *baignée de sang* (p. 1224). Alors que la liste des quatre Prussiens victimes de l'incendie demeure une feuille blanche : *Elle tendit tranquillement la feuille blanche à l'officier* (p. 1223).

(b) Ensuite, on remarquera que *mère* est un nom qui se prête, plus que d'autres, aux interrogations sur son sens prototypique : *qu'est-ce qu'une vraie mère ?* Celles qui ne sont pas de vraies mères sont des *mères dénaturées* : ces mères meurtrières de leur progéniture, par exemple, dont parlent les faits divers. *Mère* est un nom qui se prête à la gradualité du sens.

Le discours social et les pratiques figuratives des années 1880 permettent d'enrichir ces cadres de départ. La figure de la maternité idéale pourrait être celle de Marie, mère du Christ (fils unique). Or, lors de son départ à la guerre, le fils Sauvage [a] *alors trente-trois ans*. Et il s'est engagé. Sens du sacrifice, patriotisme ? Ou actualisation d'un profil guerrier, en contraste avec le caractère débonnaire des soldats prussiens hôtes de la MS ? L'un n'exclut pas l'autre.

La figure mariale est oblatrice : Marie accepte le sacrifice de son fils pour le salut de l'humanité ; l'amour collectif et généreux permet de dépasser l'attachement exclusif. Ici se dessine une opposition intéressante : la meilleure des mères est-elle celle qui pratique un amour généreux, ou bien celle qui pratique un amour exclusif ?

(c) Le contraire d'une mère dénaturée est une mère selon la nature. *La mère sauvage*, comme *l'enfant sauvage*, « n'a pas subi les influences de la civilisation ». Le modèle de l'amour animal est aussi productif : il consiste à aimer ses petits à l'exclusion de tous les autres. Figures religieuses et figures allégoriques d'un amour maternel collectivisé sont des élaborations de la culture, auxquelles échappent le « primitif » et l'animal, tels qu'on se les figure.

Mais ce qui est sauvage (bêtes et plantes, humains) peut aussi être vu positivement : c'est ce qui est proche de la nature : d'où vérité, authenticité, et liberté. Or, la famille Sauvage « vit dans la nature », et la narration elle-

même prend sa source dans une promenade euphorique à travers la campagne de Virelogne. Le sauvage n'est pas corrompu par les raffinements de la civilisation moderne, ni « frelaté » dans ses instincts *primordiaux*. Il y a donc ici l'idée d'une remontée vers une « nature humaine », vers une pureté des origines, qu'impliquait déjà l'idée du *bon sauvage* au siècle des Lumières. Mais la « bonté » pose question, lorsqu'il s'agit de la MS... Une *bonne* (i. e. vraie) *mère* peut en devenir d'autant plus *féroce*.

(d) Jusqu'ici, *sauvage* a été traité dans son sens spécifique plutôt que dans sa relation à *mère*. Essayons de les faire travailler ensemble. Qu'est-ce qu'une mère, mais une mère « sauvage » ? Qu'est-ce qu'être mère « sauvagement » ?

Être une mère primitive et qui à ce titre *aime* exclusivement, et avec intensité ?

Être une mère féroce, qui *hait* et qui tue ? L'actant cible de la férocité est évidemment autre que l'actant objet d'amour. La cible est l'opposant, celui qui vient contrecarrer la relation mère-fils.

Cette première exploration fait déjà apparaître dans l'étude du lexique la dimension prépondérante de l'actancialité et de la programmation narrative. Le dédoublement du sens correspond à un dédoublement de l'objet de l'amour maternel / de l'objet de la férocité :

- Objet de l'amour maternel : faut-il aimer exclusivement son fils, ou aimer aussi ses ennemis, les quatre Prussiens - en les considérant comme des fils ? La MS parviendra, dans le meilleur des cas, à les « aimer bien », ses quatre ennemis¹⁰ – avant que ne se produise la complication décisive : l'annonce de la mort du fils.

- Objet de la haine/de la férocité : les ennemis de la patrie, ou les ennemis personnels ? Le latin avait pour ces deux types d'opposants deux termes : *hostis* (l'étranger, l'ennemi au sens collectif - ennemi pouvant devenir éventuellement l'hôte, celui que l'on reçoit), et *inimicus* (celui qu'on n'aime pas, l'ennemi personnel). La morale officielle enjoint aux Français le dévouement collectif à la mère patrie. Mais une parenthèse explicative, dans le texte, tend à dénier les motivations patriotiques aux paysans (*car les paysans n'ont guère les haines patriotiques* : p. 1219). Et l'acte de la MS apparaît comme une vengeance individuelle, d'autant que, paria rejetée par ses compatriotes comme par les Prussiens, elle n'a aucune raison d'obéir aux appels du patriotisme.

La sauvagerie reste hors de portée des interpellations des valeurs sociales, et des mandats de trois destinataires, l'humanisme, la religion, le patriotisme :

- Injonction d'aimer tous les hommes. La dialectique du même et de l'autre est ainsi niée : tous les hommes se valent et méritent l'amour. Humanisme et religion se rejoignent ici.

- En contradiction avec cet idéal, injonction d'aimer exclusivement son pays, de combattre ses ennemis jusqu'à la mort. Son destinataire est le patriotisme. La dialectique du même et de l'autre reprend tous ses droits.

La MS, « rude vieille », demeure imperméable à tous ces impératifs qui ont pour trait commun d'être tournés vers un bénéficiaire collectif.

L'insertion de la production de sens dans la dialectique du même et de l'autre apparaît déjà clairement dans ces observations. Il est temps de s'y consacrer à présent.

II. La dialectique du même et de l'autre

La dialectique du *même* et de l'*autre*, et la manière dont elle intervient dans les fonctionnements linguistiques, constitue un point central des réflexions praxématiques. De la notion de dialectique dans son acception philosophique¹¹, on retiendra les idées de *contradiction* et de *dynamique*. Les contradictions entre deux positions contraires ne se résolvent qu'au prix d'un dépassement permettant d'atteindre un nouveau stade. C'est donc en fait trois termes et non deux qu'il faut postuler, pour rendre compte du fonctionnement dialectique. Appliquée aux notions de *même* et d'*autre*, cette modélisation ternaire permet de sortir d'une simple opposition logique bipolaire de type *identité/altérité*. L'opposition des contraires, formulée en *même* (*idem*) et *autre* (*aliud*), produit par le dépassement de la contradiction une nouvelle position, le *soi-même* (*ipse*).

La dialectique même/autre/soi-même organise plusieurs niveaux de construction du sens :

II.1. Le niveau énonciatif

La position « je » est un *ipse*, un *soi-même*, figure unique et explicite obtenue par dépassement du mécanisme d'intégration-exclusion où la personne s'oppose: (i) à l'*aliud* de la non-personne, (ii) à la part d'autre comprise dans le « nous », (iii) à l'autre individuel de la personne : « tu »¹². Il est donc le résultat final d'une opération de tri permettant de dégager l'instance du sujet comme être spécifique et unique. Cette dialectique d'émergence de la position spécifique de sujet de parole n'est pas seulement une étape capitale de l'ontogénèse¹³, c'est un fait identitaire et social. Accéder à la parole, à une parole qu'on prend pleinement en charge, et où on s'accomplit par un acte de langage, est une accession difficile à tous les dominés. Quel texte, mieux que *La MS*, peut le montrer ? Arrivée au terme de sa vie, dont elle a fixé le point final par un acte extrême, la vieille femme nous est montrée prenant enfin la parole :

(...) vous direz (...) que *c'est moi qui* a fait ça. *Victoire Simon, la Sauvage !* N'oubliez pas.

Elle s'inscrit ainsi, performativement, dans l'acte de langage définissant à la fois son identité (elle est une Sauvage/une sauvage) et son ipséité (elle est un ego : *c'est moi qui...*). Le pronom onctique *moi* (forme accentuée, disjointe, de la 1^{ère} personne) fait l'objet d'une emphase en *c'est...qui*. Il est suivi du nom propre énoncé « au complet ». Celui-ci, à la place où il est employé dans le récit, constitue une étape décisive dans la construction identitaire de l'héroïne. On aborde donc ici un autre niveau dialectique, celui de la nomination.

II.2. La dialectique de la nomination¹⁴

L'opération de catégorisation des groupes humains consiste à exclure en autres ceux qui sont différents (ethniquement, socialement), et à inscrire en mêmes ceux qui se regroupent dans une communauté de semblables.

Un processus de tri binaire, en *idem* et *aliud*, permet d'accéder au sens spécifique du praxème, l'*ipse* du sens. Les programmes de sens par lesquels s'actualisent les praxèmes s'inscrivent dans ce double mouvement. Par exemple : *ville* s'obtient par un tri binaire de type *espace habité* (même) /vs/ *espace non habité* (autre), *ville* (même) /vs/ *village* (autre). Ainsi en est-il lorsqu'il s'agit de régler le sens de « sauvage », appliqué à la vieille femme du conte.

Mais on voit bien que le choix du terme servant d'ancrage au *point de vue* (position même) est crucial. Dans la société des années 1880 (et aujourd'hui encore) le terme à placer en même n'est pas « sauvage », mais « civilisé » — ou une autre propriété susceptible de catégoriser un même ; par exemple : « sociable », « pacifique », qui construisent d'autres alternatives à l'idée de sauvagerie. La sauvagerie appartient au pôle négatif de l'axiologie, et ce trait est assigné aux stéréotypes dévalués. L'altérité de la mère Sauvage est produite par le regard social, qui la voit « farouche » ou du moins marginale là où les mêmes se voient « sociables », « féroce », là où les mêmes se voient « doux ». À chaque fois, c'est une autre idée de la sauvagerie qui s'actualise, un autre point de vue qui s'exerce, à partir d'un ancrage en même un peu modulé, mais toujours situé du côté de la dominance.

Or, on constate que le texte décrit les Prussiens comme de *bons enfants, bien qu'en pays conquis* (p. 1219), de *doux garçons* (p. 1224). Ils sont ainsi positionnés sur le pôle du même, selon le point de vue dominant de la société. La position « même » des Prussiens, placés à l'intérieur du « on » des témoins — un « on » où se trouvent aussi placés les villageois de Virelogne, dans la scène finale après l'incendie — confirme la dialectique identitaire construite par le récit :

Des gens arrivaient, des paysans, des Prussiens.

On trouva la femme (...). On se pressait autour d'elle (...). On ne la croyait pas, on pensait que le désastre l'avait rendue folle. Alors, comme tout le monde l'entourait et l'écoutait, elle dit la chose d'un bout à l'autre (...) (p. 1223).

Ici s'explicité la situation de co-actance de ceux qui posent la MS comme autre — sujets qu'elle pose elle-même corrélativement comme ses autres et ses opposants. Car la dialectique même-autre est un système d'inclusion/exclusion « en miroir ». La position du sujet est assumée/construite par lui, elle lui est aussi assignée par ses autres. Le discours indirect libre (p. 1220) après l'annonce de la mort de son fils nous avait déjà éclairé sur le positionnement dialectique de la MS, dessinant une conscience d'exclue, victime de deux opposants associés :

Les gendarmes avaient tué le père, les Prussiens avaient tué le fils...

La MS est « radicalement autre » : par sa catégorisation comme *sauvage*, elle cumule, avec de nombreux traits d'altérité sociale (vieille, femme, paysanne, épouse et mère de braconniers), une altérité ethnique¹⁵. L'altérité se nourrit de l'ailleurs. Les lieux de l'autre dans les années 1880 se déclinent selon une géographie bien balisée : altérité de la campagne par rapport à la ville, du Sud par rapport à la capitale¹⁶, de l'Orient, des pays coloniaux, par rapport à la France.

Ce ne sont donc pas des séries d'oppositions sémantiques abstraites qui se dessinent ainsi dans la dialectique de la nomination, mais des confrontations de points de vue, à partir d'une position privilégiée, socialement instanciée.

Un sens de *sauvage* semble devenir plus productif dans le lexique du XIX^e siècle : « cruel, féroce, criminel, sanguinaire » – sens également bien attesté aujourd'hui. Au regard de la société, le sauvage est celui qui ignore les règles et défie tout contrôle social : d'où déviance, danger pour l'ordre, voire proximité de la folie¹⁷. La dimension sociotypique de la sauvagerie se double (et se renforce), on vient de le souligner, d'une dimension ethnotypique : le sauvage, c'est le barbare.

Choses vues de Victor Hugo présente l'occurrence suivante, (emploi étrange au regard des usages actuels du mot) :

Aviez-vous des pensées sauvages ?

demande le président du tribunal à un homme convaincu de tentative d'assassinat¹⁸. Il faut entendre : des idées homicides, des idées sanguinaires. *Sauvage* est associé à l'image du criminel, particulièrement celui qui hante la « jungle des villes ». Il « tue sauvagement » ses victimes, et alimente la rubrique des faits divers.

La sauvagerie est également associée au contexte de la guerre de 1870. Les troupes occupantes commettent des actes de barbarie, incendient les villages. La sauvagerie de l'ennemi n'est jamais décrite dans *La MS*. L'actant prussien ne commet des actes cruels (exécution de la MS, incendie du château de Serval) qu'à titre de représailles contre le meurtre accompli par la vieille femme. Les quatre Prussiens sont toujours présentés comme « doux ». Marque du choix d'un point de vue dans la narration, qui consiste à maximiser d'un côté la férocité, à la minimiser voire à la nier de l'autre.

Mais comment *sauvage* peut-il produire également un sens positif ? Car indéniablement, la MS, tout en faisant l'objet de regards et propos hostiles du village, est l'actant principal du conte. Son côté « sauvage » est en mesure de concentrer sur lui une axiologie favorable.

Il s'agit là d'une inversion du point de vue sur l'objet de discours. Elle consiste à situer la sauvagerie sur le pôle du même. Celle-ci est alors vue comme gage de naturel, d'authenticité. Est placé en autre ce qui est « artificiel », « faux », « édulcoré ». Où trouver les forces en faveur de ce retournement en même ? On peut citer le fort engouement du public de la fin du XIX^e siècle pour les figures exotiques (ethnotypes), ainsi que pour les figures du peuple (les paysans, les sociotypes dévalués du sous-prolétariat urbain). Cette demande est alimentée abondamment par la littérature fin de siècle, et aussi par les chansonniers (Bruant, Rictus). Ces représentations de l'autre suscitent un mélange d'attraction et de répulsion. Elles construisent un sentiment d'encanaillement ou de dépaysement trouble.

L'écrivain lui-même accorde un statut particulier aux figures marginales (la femme, le paria, le fou) qu'il place dans ses fictions, car elles lui permettent

de « négociateur », à travers le texte, sa position paradoxale au sein de la société, entre recherche de reconnaissance, et position subversive propre à tout créateur. C'est ce que Maingueneau (1993) nomme la paratopie de l'écrivain.

Le retournement du point de vue posant le sauvage en même demeure cependant toujours instable, car il va à l'encontre des représentations dominantes, et est toujours soumis à ces représentations, en tant que retournement.

Repérer le point de vue à partir duquel l'objet de discours est catégorisé, c'est donc tenter de répondre à la question : qui parle ici de sauvage, pour qui la mère est-elle « sauvage » ? La nature dialectique de la nomination tient au fait que les mots sont « toujours déjà » habités par l'accent des locuteurs antérieurs. Ils ne nous arrivent jamais vierges de tout emploi. Cette thèse est celle que pose fortement M. Bakhtine (1934/1978). On peut la relire à travers la notion d'interdiscours, empruntée à M. Pêcheux, et celle de formation discursive¹⁹. Les mots sont chargés de la mémoire de leurs énonciations antérieures. Construire un discours, c'est toujours parler en référence à une mémoire discursive.

Quel est le point de vue — ou plutôt quels sont les points de vue — qui « guident » la dialectique identitaire dans ce conte ? Quelles en sont les traces linguistiques ?

Maupassant a choisi de faire partiellement adopter à son lecteur le point de vue d'une dominée, d'une paria de la société, puisque la MS est l'héroïne du conte. Cependant, le mode d'écriture construit le regard posé sur la MS de manière ironique et subtile. Car les énoncés extrêmement nombreux en « on » invitent le lecteur à « voir », à « penser » et à « dire » les événements selon le point de vue de la doxa du village (où se place le narrateur Serval). Même s'il n'adhère pas totalement au préjugé qui pèse sur l'exclue, et à la « voix » collective de la rumeur (car il ressent l'inflexion de cette voix, soulignée par des détachements, des inflexions du parlé), le lecteur est entraîné dans la sphère du « on » par le mécanisme identificateur qui caractérise ce pronom. Cette voix collective catégorise d'abord la MS, comme une « vieille », traitée avec condescendance et avec une hostilité rentrée (on « ne la plaint pas », car elle est riche —dit-on—, la vieille). L'adhésion du lecteur au point de vue de la MS ne se fera donc que partiellement, et tardivement, lorsque la vieille femme deviendra sujet narratif confirmé, dans la deuxième partie du récit enchâssé.

La position d'actualisation du pronom *on* le situe en amont de la refente du système des pronoms entre personne et non-personne. Il exprime une subjectivité en même (*idem*) regroupant les points de vue et échappant à la dialectique même-autre de la construction personnelle (Barbéris, 1998, 2003). *On* n'exclut personne, mais n'identifie personne non plus : il intègre les référents humains que le cotexte et/ou le contexte permettent de récupérer. Il peut capter dans son implicite aussi bien une position de délocution (3^{ème} personne) qu'une position de locuteur ou d'allocutaire. À ce titre, il est un médiateur de point de vue idéal dans la narration. Lorsqu'il joue ce rôle, il s'associe fréquemment à des verbes de type *dire*, *penser*, à des verbes exprimant le *savoir* ou le *voir*. C'est le cas dans le texte.

II.3. Dialogisme et hétérogénéités montrées

Au-delà de l'accentuation des mots selon leur appartenance à un champ, il existe d'autres accentuations dans les mots, qui ne se contentent pas de renvoyer à une position dans un champ discursif, mais constituent des hétérogénéités montrées dans le *hic et nunc* de l'énonciation. Ces hétérogénéités postulent la présence d'une voix autre (Authier-Revuz, 1995). L'énonciation se dédouble, et l'énonciateur actuel polémique avec les énonciations antérieures (ou avec des énonciations qu'il imagine), mises en scène dans son discours. Cette capacité qu'ont les discours à intégrer d'autres discours est étudiée en praxématique sous la rubrique du *dialogisme*²⁰.

Le sujet est un être hétérogène et conflictuel : c'est un même constamment habité par de l'autre, et travaillé par le dépassement de ce conflit. Ses discours mobilisent et mettent en spectacle ses identités conflictuelles, et sa difficile conquête d'une ipséité.

Revenons à la phrase-pivot où la MS « signe son acte » :

(...) vous direz (...) que *c'est moi qui a fait ça. Victoire Simon, la Sauvage !* N'oubliez pas.

Victoire Simon, la Sauvage ! Sans doute faut-il voir là le prénom²¹, et le nom patronymique, suivi du nom d'épouse. Énoncer « tous ses noms » revient à une prise en charge solennelle, donnant à la parole une dimension juridique. « Moi, SN (nom propre) », « Je, soussigné, SN (nom propre) » sont les formules qui accompagnent les engagements verbaux, oraux ou écrits (serments, déclarations, attestations, testaments).

La MS revendique ainsi son appartenance au clan des Sauvage (nom propre), et à la catégorie des « sauvages » (nom commun). Car dans ce nom propre, le sens du nom commun/de l'adjectif *sauvage*, et leur fonction de catégorisation, non seulement demeurent lisibles, mais sont réactivés en raison de l'usage axiologique de la nomination (dont on pointera la source ci-dessous). Par-delà cette appartenance (qui en fait une même, à l'intérieur du clan des Sauvage), la vieille femme se dit « la » Sauvage : une spécificité qui s'obtient par singularisation (ipséité), face à la collectivité assemblée de ses autres : le village, les Prussiens.

Cette singularisation revendiquée constitue un dernier étage de la production de sens de cette nomination. Il y a ici un renversement de point de vue, dans la maîtrise de la nomination, et dans la dialectique même-autre.

La Sauvage constitue une reprise dialogique du mot des autres. Les moyens propres à l'écrit tentent de mimer la dimension proférée de l'actualisation du mot ; d'abord par une figure d'ajout : une apposition, après une ponctuation forte ; ensuite par le signalement exclamatif du terme. L'apposition opère une prédication seconde, assimilable à une phrase en Être : « moi, qui suis la Sauvage », affirmant l'ipséité du sujet narratif.

La modalisation sur le mot *sauvage*²² repose sur une double énonciation. L'énonciatrice actuelle, la MS, mentionne, dans le *hic et nunc* de son énonciation E, une autre énonciation e, actualisée antérieurement, et à maintes reprises, par les gens du village. Le lecteur comprend que ce terme devait être utilisé

ironiquement par les habitants de Virelogne. Réactivant, dans le nom propre, le sens du nom commun, les villageois pouvaient faire sentir à la MS et à sa famille leur position marginale. La vieille se sait l'objet des rumeurs hostiles, dont le texte porte trace antérieurement.

Elle, qui « était parlée » par le nom propre et le sobriquet dévaluateur que les villageois y faisaient résonner²³, prend ici la parole, et c'est son point de vue qui maîtrise désormais la production de sens. Par là, elle peut opérer un retournement du négatif en positif, et le lancer en défi au public assemblé, où on reconnaît l'énonciateur collectif e. C'est une nomination identitaire²⁴.

Du même coup, le titre de la nouvelle et l'identité du sujet narratif que ce titre annonce, doivent être relus dialogiquement. *La mère Sauvage* n'est pas une désignation directe du référent, mais un accès dédoublé à l'objet de discours, la vieille femme du conte. Il contient en lui un dialogue polémique entre deux voix.

Dans le discours direct de la MS, c'est la parole de la vieille qui triomphe, car elle en est l'énonciateur actuel. Cette déclaration vient conclure le récit de la MS et en constitue une évaluation, selon le point de vue de la vieille femme. Mais qu'en sera-t-il dans la « somme » du conte, en fin de parcours ? Les évaluations de ce récit sont complexes et hétérogènes. Nous tenterons de tirer, à la fin de cette analyse (IV.), quelques conclusions sur le « tout du sens » (et son reste).

Dans la déclaration de la MS devant le public assemblé, la force de la parole se double de la force de l'écrit²⁵. Celui-ci est présent à travers les deux papiers : la lettre qui contient la nouvelle de la mort de Victor, le fils, et la liste des noms des « condamnés » au bûcher : les quatre Prussiens. La MS accède ainsi à la littéracie et au pouvoir qu'elle confère, accès difficile pour les dominés²⁶. Par une construction parallèle, opérant une thématization insistante : *Ça, c'est SN. Ça, c'est SN*, elle met en équivalence les deux documents et ce à quoi ils réfèrent. Cela signifie que le deuxième (qui renvoie à la mort des quatre Allemands) est là pour « payer la dette » contractée par le premier.

Dans cette scène, le sujet narratif passe d'une position minimale (en bas de l'échelle, ignorée de ses semblables et condamnée à subir) à une position maximale : prise de pouvoir, ipséité, agir, et statut héroïque. Mais la MS, dans son triomphe, demeure seule, face à tous ses autres : villageois, Prussiens. Jusqu'à quel point est-elle « accompagnée » par l'empathie du lecteur et du narrateur ? On a déjà commencé à répondre ci-dessus de manière nuancée (à propos du point de vue construit par le pronom « on »).

II.4. Dialectique du même et de l'autre et construction du programme narratif

II.4.1. L'actualisation du texte narratif : programme narratif et identité narrative

Pour construire un récit, et aussi pour l'interpréter, il est nécessaire de répondre à la question : quel est le point de vue privilégié par la narration ? Un *programme narratif* s'inscrit donc, comme d'autres niveaux de production de sens explorés ci-dessus, à l'intérieur d'une dialectique même-autre²⁷. Le récit peut être lu, en

effet, dans sa potentialité, comme l'ouverture de deux parcours concurrents, selon deux points de vue adverses : celui de deux actants à la poursuite du même objet. L'auteur du récit intervient dans cette tension initiale et « tranche » : s'identifiant à l'un des points de vue, il organise la mise en intrigue en y introduisant une hiérarchie. Le point de vue privilégié permet de sélectionner, par des indications inscrites dans le texte, l'actant principal en tant que *même*, et du même coup, d'instancier le point de vue adverse dans le rôle d'opposant (*autre*).

L'actant principal est identifié par la nomination. La continuité thématique du récit prolonge par la suite l'identification initiale du héros, en enregistrant progressivement les transformations de l'identité narrative, dans des énoncés d'état (phrases en Être)²⁸. C'est ainsi qu'opère le titre *La mère Sauvage*. L'actant principal, de sujet d'état (titre et phrases en Être traçant son portrait, sa situation initiale), devient ensuite sujet de Faire.

Une axiologie opposant « bons » et « méchants », héros et traîtres, permet de confirmer la hiérarchisation des points de vue, et de la fixer dans une hiérarchie des rôles narratifs. Hiérarchie non pas donnée une fois pour toutes mais enregistrée pas à pas par les énoncés d'état qui verbalisent l'identité narrative, jusqu'à ce qu'elle atteigne le stade du soi-même²⁹, l'ipséité. Nous avons étudié ci-dessus les formes de parole par lesquelles la MS construit cette étape décisive.

L'identité narrative est ainsi soumise au *devenir* (elle évolue au cours du récit). Elle est aussi soumise au *paraître* : ce que nous savons, ou ce que savent certains actants du récit à propos du héros peut se révéler illusoire. La ruse de la MS induit les Prussiens à la prendre pour une bonne mère, alors qu'elle est en réalité une mère féroce prête à se venger (scène des préparatifs de l'incendie et discours à double sens de la MS qui sera étudié en III.2.).

Ces deux niveaux d'actualisation, programme narratif (Faire) et identité narrative (Être), interviennent donc pour configurer le récit, et en faire le « tout de sens » évoqué en introduction. Existe-t-il, dans le programme en Faire, un stade d'ipséité final, qui soit capable d'inclure dans un tout la mobilité des transformations et des actes ? L'identité narrative en est un premier aboutissement, et une manière d'intégrer le Faire dans une vision finale. Mais je proposerai aussi de placer l'évaluation parmi les dispositifs de nature intégrative construisant le texte. Ce qu'« a fait » le sujet donne lieu à des appréciations, dont nous dirons quelques mots pour finir, en IV.

II.4.2. Instabilités dans la hiérarchisation des points de vue

Il faut ajouter que le récit ne fixe pas de manière tranchée, ou définitive, le point de vue privilégié, restant ouvert sur divers possibles narratifs et maintenant un certain degré d'instabilité. *La MS* illustre ce type d'instabilité, mais on retrouve ce phénomène dans nombre de récits, particulièrement dans la littérature moderne et contemporaine.

Le conte des *Deux amis* adopte le point de vue des deux héros éponymes du conte, et réserve le rôle d'opposant aux Prussiens. Mais, comme l'avait remarqué Greimas

(1976), il est possible de saisir, à la lecture de ce conte, les traces du parcours narratif adverse, et l'émergence d'un sujet narratif prussien. Ajoutons que le choix des anthroponymes, *M. Sauvage* (homonymie intéressante avec l'héroïne de notre conte), *M. Morissot*, (« petit Maure ») est en contradiction avec les profils débonnaires attribués aux deux personnages, ouvrant sur une ambivalence des rôles narratifs. La MS, de son côté, est une héroïne problématique, car elle partage plusieurs caractéristiques avec la figure du traître (image sociale défavorable, cruauté). On a déjà souligné son statut d'autre posé en même (position instable). Dans la conclusion du conte, il est question de *l'héroïsme atroce de cette autre mère* : l'association du statut héroïque à la valorisation négative (*atroce*) maintient le positionnement du personnage dans une tension irrésolue.

Cet aspect polémique de la construction du récit, rattaché à la dialectique du même et de l'autre, mérite d'être retravaillé dans la perspective dialogique. J'essaierai d'illustrer ces aspects (polémicité, et dimension configurationnelle du sens produit) en étudiant, dans le récit enchâssé :

- les deux programmes narratifs (celui de la MS, celui des Prussiens), et la manière dont ils s'actualisent successivement dans le texte ;
- puis, un discours à double sens de la MS, qu'on tentera de replacer à l'intérieur des deux programmes narratifs concurrents, en tant que configuration dialogique.

III. La construction du conte comme configuration dialogique

III.1. Polémicité des deux programmes narratifs

Le récit enchâssé se distribue en deux temps : avant l'annonce de la mort du fils, et après. La frontière est signalée par le connecteur *Or*, qui signifie un changement de perspective dans le récit (p. 1220). Cette mutation est marquée dans le fonctionnement énonciatif du texte, et dans les deux modes de hiérarchisation des points de vue, nettement contrastés entre l'avant et l'après.

1°) Énonciativement, le premier épisode pose un regard extérieur sur la MS, adoptant le regard ironique du témoin « on », qui observe les faits et gestes des deux camps en présence, la vieille, et « ses » Prussiens. Le fait a déjà été commenté ci-dessus (section II.2.)

Narrativement, la MS n'assume pas le rôle d'actant principal, que semblait lui attribuer le titre du conte. Elle subit un « don » de la part de l'actant « on » : celui des quatre Prussiens, ce qui lui assigne un devoir-faire. Elle doit accorder l'hospitalité de sa chaumière aux Allemands.

Deux programmes narratifs inaboutis se présentent alors concurremment : la MS est objet d'une proposition de contrat des Prussiens : ils espèrent être *comme quatre bons fils autour de leur mère* (p. 1219), et transformer le devoir-faire de la MS en vouloir-faire. Pour la convaincre, ils se montrent des plus serviables. Mais ce que veut la MS, c'est avoir des nouvelles de son fils. Le même objet, l'amour maternel de la MS (et l'hospitalité « maternelle » de sa chaumière), est d'une part convoité par les Prussiens, et d'autre part réservé par la mère à son fils unique. Les portraits ethnicisés (couleur de la peau, des

cheveux...) des Prussiens et du fils Sauvage sont construits en opposition. Sur le plan argumentatif, le connecteur *mais* permet d'indiquer la divergence entre l'objet poursuivi par les Prussiens (être les fils de la MS) et le but de la MS (elle pense sans cesse au sien, de fils). Ces programmes restent en puissance. Les tentatives de réalisation, à l'imparfait, n'enregistrent aucune transformation décisive. Mais la doxa villageoise considère, avec malice, le projet des quatre Prussiens comme déjà accompli : *En v'là quatre qu'ont trouvé leur gîte !*

Ils ne croient pas si bien dire, les gens du village ! Cette évaluation va prendre un tout autre sens lorsque les Prussiens périront brûlés. Leur *gîte*, c'est alors leur demeure éternelle, leur tombeau³⁰. Ce deuxième sens, celui de l'« ironie du sort », est aussi celui qu'entend produire la vieille elle-même, lorsqu'elle tend son piège. On va le voir en étudiant ses énoncés ambigus, en III.2. La MS pousse jusqu'au bout la logique de l'hospitalité.

2°) Narrativement, le deuxième épisode attribue désormais à la vieille femme le rôle d'actant principal. Elle apprend la mort de son fils, et se fixe un nouvel objet : la vengeance, ce qui implique le meurtre de ses opposants.

Parallèlement, suite à l'annonce de nouvelle, on voit le point de vue énonciatif s'inverser. Par le discours indirect libre, le texte invite le lecteur à adopter la perspective de la MS, et à partager ses pensées.

Mais la perspective interne au personnage ne se maintient pas jusqu'au bout. La conclusion (déclaration de la MS, exécution), encore une fois, active le « on » omniprésent, dont la MS ne peut triompher que par son acte vengeur et solitaire.

Après l'annonce de la mort du fils et le discours intérieur de la MS, deux séquences textuelles s'interposent encore, avant les dernières transformations narratives et la résolution (incendie, récit de la MS, exécution) : la scène du « beau lapin »³¹, et les préparatifs de l'incendie meurtrier. Nous réserverons quelques commentaires à cette séquence.

III.2. « Un bon feu pour se chauffer » : ruse et ironie

Quand le repas fut fini, elle dit aux hommes :

« J' vas travailler pour vous. »

Et elle se mit à monter du foin dans le grenier où ils couchaient.

Ils s'étonnèrent de cette besogne : elle leur expliqua qu'*ils auraient moins froid* ; et ils l'aidèrent. Ils entassèrent les bottes jusqu'au toit de paille ; et ils se firent une sorte de grande chambre avec quatre murs de fourrage, *chaude et parfumée, où ils dormiraient à merveille* .

Au dîner, un d'eux s'inquiéta de voir que la mère Sauvage ne mangeait point encore. Elle affirma qu'elle avait des crampes. Puis elle alluma *un bon feu pour se chauffer*, et les quatre Allemands montèrent dans leur logis par l'échelle qui leur servait tous les soirs (p. 1221-1222).

Tout le passage est parcouru par des phénomènes de double énonciation (mis en italiques), de nature dialogique. Il combine deux stratégies : *l'ironie*, et *la ruse*. On doit également prendre en compte le fait que cette double énonciation est elle-même :

- Enchâssée dans le récit du narrateur Serval (adressé à un narrataire : l'ami chasseur, celui qui parle à la première personne dans le prologue).
- Enchâssée dans le discours où le « je » du prologue est censé reprendre les paroles de Serval, et rapporter son récit. Ce « je » inscrit dans le texte une figure fictionnalisée du scripteur, adressant son récit au lecteur.
- Ajoutons que de fait, Serval ne peut connaître ces propos et ces agissements qu'à travers le récit qu'en a fait la MS après l'incendie, devant les gens du village et les Prussiens assemblés. L'énonciateur « mère Sauvage » s'interpose donc entre le rapporteur Serval et les propos cités. Serval rapporte un rapport de paroles.

Ces enchâssements illustrent la forte hétérogénéité du conte, soulignée en introduction.

Le dialogisme³² peut être défini comme le « dialogue interne », au sein d'un seul énoncé, entre deux énonciations : l'énonciation *E* du message actuel, et l'énonciation *e* que l'énonciateur de *E* mentionne, mais sans la prendre en charge. L'ironie, dans ce passage, consiste à produire un énoncé représenté *e* dont *E* se désolidarise, montrant les failles et le ridicule de ce discours à un interprète complice, à un initié partageant ses manières de voir.

La stratégie adoptée par la MS, à l'égard de ses opposants, est de leur faire prendre un niveau d'énonciation pour un autre : son énonciation *e* (les pensées et intentions qu'elle mime dans son discours ambigu, feignant d'être une « bonne mère » pour ses hôtes) doit être reçue par les Prussiens comme une énonciation sincère et non « bifide » *E*.

Les énoncés dotés d'un double sens doivent servir à deux usages : en vue de nourrir l'ironie (niveau du dire), et en vue de faire réussir la ruse : piéger les quatre Prussiens sans qu'ils ne se doutent de rien (niveau du faire). S'inscrivant dans le programme narratif des Prussiens, la MS *paraît* ce qu'elle *n'est pas* : une bonne mère. Selon son propre programme, elle *ne laisse pas paraître* ce qu'elle *est* : une ennemie féroce. La MS fera mourir ses opposants en « entrant ironiquement dans leurs vues », d'abord en paroles, ensuite en actes. Elle porte au comble la réalisation de leurs vœux : avoir bien chaud, bien dormir.

Dans l'histoire racontée, la dimension « double » de l'ironie a pour seul destinataire, et pour seul bénéficiaire la MS. Les quatre soldats, pour leur part, reçoivent les messages de la MS comme des énonciations simples, non dédoublées, et l'attribuent au niveau d'énonciation *E*. D'autres destinataires sont instruits de la situation, et peuvent bénéficier de la collusion propre à l'interprétation ironique : les protagonistes de la communication narrateur-narrataire (entre Serval et son interlocuteur, l'ami chasseur), et ceux de la communication scripteur-lecteur, médiée par le narrateur (le « je » du début) qui rapporte les propos de Serval (rapportant lui-même le récit de la MS). L'enchâssement des propos à plusieurs niveaux énonciatifs démultiplie leur portée sarcastique, car il élargit le cercle des initiés.

Dans l'énoncé suivant :

Puis elle alluma *un bon feu pour se chauffer*.

l'ambiguïté du réfléchi « se » permet de comprendre : un bon feu pour se chauffer soi-même (réfèrent : la MS) : c'est ainsi que l'énoncé doit être entendu, sans ironie (et sans apparence de ruse), par les Prussiens, mais il s'agit en fait d'une représentation feinte *e*. Car c'est un feu où « certains » vont se chauffer (*i. e.* les Prussiens), dédoublement ironique construit par la MS (énonciation *E*) et compris également du narrataire et du lecteur. De même, le feu est *bon* pour incendier la chaumière (point de vue *E*, assumé par la MS), ou *bon* pour réchauffer une vieille femme en hiver (point de vue *e*, feint par la MS). D'autre part, *bon* indique la force du feu (feu « intense »), tout autant que son aspect bénéfique, et là aussi il y a un sens *e* (réchauffer) que la MS dispose comme écran du sens « diabolique » *E* (brûler).

Comme on le voit, le dialogisme consiste non seulement à faire dialoguer deux énonciations dans un seul énoncé, mais également à *hiérarchiser* les points de vue. L'énonciation *E* (celle de la MS) domine l'énonciation *e*, qui n'est ici mise en scène que pour servir l'ironie et la ruse. C'est pourquoi on préférera parler, à propos de ces phénomènes de double énonciation, de *dialogisme*, plutôt que de *polyphonie*, ce qui reviendrait à reconnaître plusieurs (*poly-*) voix parallèles de force égale, non hiérarchisables.

La vieille produit les propos attendus dans le programme narratif construit selon le point de vue des Prussiens, celui de l'hospitalité pleinement acceptée, et du « don de l'amour maternel » aux quatre ennemis. Il faut voir ici plus qu'une succession de propositions de sens ambigu, à étudier au cas par cas. C'est un corps de déclarations convergentes, qui reposent sur le même présupposé : la logique du scénario prussien, représenté au niveau *e*, dans l'énonciation *E* de la vieille, et ce, sans que ses ennemis s'en doutent.

Cette constatation nous conduit à reconsidérer le phénomène dialogique dans une perspective plus globale. Le dialogisme trouve ici son origine dans un double point de vue organisateur, à l'intérieur d'un double programme narratif polémique : point de vue de la MS (point de vue organisateur *E* qui « domine » l'énonciation et génère la « vrai sens » des énoncés), et point de vue des Prussiens (point de vue enchâssé, représenté *e*). Le dialogisme se présente ainsi, non pas comme un phénomène ponctuel inscrit dans des énoncés considérés de manière isolée, mais comme un phénomène d'ensemble, inscrit dans la logique consistante de deux trames narratives et actancielles, à étudier comme telles.

IV. À quoi tend cette histoire ? Dialogisme ou polyphonie ?

Cet article a essayé de montrer la dimension dialectique et dialogique de la construction du sens, dans la grammaire de l'énonciation, dans la nomination, et plus globalement dans la programmation narrative. On y ajoutera un dernier ingrédient : le rôle prépondérant, et la complexité des évaluations dans ce conte. Arrivera-t-on à une ipséité du « sens de l'histoire », qui puisse « cueillir ensemble » les composantes du récit, comme la morale de la fable, ou les moralités des contes ?

Le récit a en principe une visée qu'il doit expliciter : où veut-il en venir ? qu'est-ce que cela veut dire ? C'est ainsi que W. Labov (1972/1978) conçoit l'évaluation, soulignant qu'elle colore l'ensemble du récit – d'où son rôle configurationnel. Dit en termes narratologiques : le récit obéit à un système de valeurs, exprimé par un Destinateur (mandat), Destinateur qui sanctionnera positivement, à la fin du parcours narratif, l'épreuve réussie par le héros (morale).

Ce bouclage paraît absent dans *La MS*. Ou plutôt, la plurivocité des évaluations, leur profusion, la complexité des emboîtements énonciatifs où se positionnent les énoncés évaluatifs, rend l'ancrage axiologique du texte problématique.

Une partition apparaît clairement, entre *l'évaluation enchâssée*, qui reste, dans sa conclusion, sous l'emprise de la *MS*, et *l'évaluation enchâssante*, sous la responsabilité d'un « je » narrateur, figure textualisée du scripteur. La scénographie particulière où se plaisent les contes de Maupassant repose souvent sur ce type d'interaction enchâssante, socialement située. Ici, ce sont deux chasseurs de la classe supérieure, l'un, Serval, étant le châtelain de Virelogne. Le style de la narration (*production*), et le type de *réception* du conte sont ainsi négociés et médiés dans un espace social particulier. Un espace correspondant au type de lectorat privilégié par Maupassant : la classe de loisir, le « monde ». Ces conversations mondaines enchâssent un récit produit par l'un des protagonistes. Entre niveau enchâssé et niveau enchâssant de l'évaluation se maintient une étanchéité qu'il est difficile de surmonter³³.

Deux séquences explicatives viennent encore apporter de nouvelles perspectives à ce récit : ce sont les deux parenthèses interrompant la narration, et où intervient, sous couleur de considérations générales, une réflexion surplombante (de source auctoriale ? de la part du conteur Serval ?) : la réflexion porte dans les deux cas sur les paysans³⁴.

L'abondance des connecteurs confirme la mobilité du texte dans ses positions argumentatives. *D'ailleurs* (deux fois) et *du reste*, ainsi que *car*, assurent la transition vers les séquences explicatives. *Mais* et *or* constituent des articulations majeures dans la logique de la narration. Il s'agit de positionnements énonciatifs marquant à chaque fois un *autre* point de vue.

Je me contenterai d'envisager l'évaluation finale produite par le narrateur du récit enchâssant. Celle-ci apporte une dernière touche à la construction de l'identité narrative de l'héroïne et au sens du récit :

Moi, je pensais aux mères des quatre doux garçons brûlés là-dedans, et à l'héroïsme atroce de cette autre mère, fusillée contre ce mur.
Et je ramassai une petite pierre, encore noircie par le feu.

« Penser à SN et à SN » n'exprime pas un jugement, mais les deux thèmes d'un jugement possible, *les mères des quatre doux garçons*, *l'héroïsme atroce de cette autre mère*. Le prédicat fait défaut.

Penser aux mères des quatre doux garçons signifie sans doute avoir un mouvement de compassion, ce qui implique une certaine empathie envers les mères. Le deuxième complément du verbe *penser* se présente différemment.

Il ne s'agit pas de *penser à cette autre mère*, mais de penser à son *héroïsme atroce*. Le caractère de l'acte (*atroce*) est mis en valeur, plutôt que l'auteur. Une extériorité du regard demeure, par rapport à l'héroïne. Il n'est pas possible de s'identifier à elle, dans l'évaluation enchâssante.

Le parallélisme des deux membres de phrase coordonnés « met en balance » deux pensées, et deux points de vue organisateurs, sans trancher, et sans permettre de les corrélés l'un à l'autre. Vision humaniste empathisant la douleur des mères prussiennes sans l'explicitier, et vision tragique de l'héroïne solitaire, restant hors de portée de l'empathie. Côté des victimes, et côté du bourreau³⁵. Une pluralité d'opinions parle dans ce parallèle inachevé. L'évaluation manifeste ainsi le refus d'ancrer la position argumentative dans un seul point de vue, et même de l'explicitier.

La *petite pierre, encore noircie par le feu* apporte à la clôture du conte une signifiante encore plus ouverte. Trace noire de la mort et de la destruction, fragment du squelette noirci de la chaumière rappelant le caractère inflexible, « dur » (et impénétrable) de la mère, « choc de l'image », selon l'esthétique du fait divers³⁶, point final qui se refuse à en dire plus³⁷ ?

Aucune convergence, propre à construire une ipsité évaluative du Faire dans le récit, ne se produit. L'évaluation n'opère pas ici un ancrage, mais une dissémination et une superposition des voix.

Une évaluation multiple et non concordante n'a rien qui surprenne en général dans un récit, et l'idée d'un bouclage du texte dans une évaluation unique a quelque chose d'un peu idéal. Mais cette dispersion se comprend encore mieux dans les récits de fiction de la fin du XIX^e siècle. Le culte du plurilinguisme et de l'hétérogénéité discursive prévaut alors dans la littérature. Bruissement des idées reçues, échos des discours qui se répètent et se répondent. La multiplicité des positionnements offerts, et des formes discursives qui s'y prêtent, est portée par une diffusion toujours plus ample des discours grâce à la presse et aux formes diverses de l'écrit.

Dialogisme encore, au niveau évaluatif ? De fait, il n'y a plus là de hiérarchisation des voix. Compte tenu de son aspect éclaté et irrésolu, on dira plutôt que le mode d'évaluation de ce conte laisse s'installer une *polyphonie*, au sens où on l'entendait plus haut (III.2.). Polyphonie qui se donnera plus libre cours dans les élaborations du roman contemporain (Barbérís et Bres 2002, Barbérís 2003).

Bibliographie

Adam, J.-M. et Heidmann, U. 2004. « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) » dans *Langages*, n 153, pp. 62-72.

Amossy, R. et Maingueneau, D. (éds). 2003. *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse.

Authier-Revuz, J. 1995. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, 2 vol., Larousse, Paris.

- Bakhtine, M. 1934/1978. « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, pp. 83-233.
- Barbéris, J.-M. 1998a. « Pour un modèle de l'actualisation intégrateur du sujet » dans Barbéris, J.-M., Bres, J., Siblot, P. (éd). *De l'actualisation*, CNRS-Editions, Paris, pp. 199-218.
- Barbéris, J.-M., Bres, J., Siblot, P. (éd). 1998b. *De l'actualisation*, CNRS-Editions, Paris.
- Barbéris, J.-M., Bres, J. 2002. « Analyse textuelle de l'incipit » dans Roulet, E. et Burger, M. (éds), *Les modèles du discours au défi d'un 'dialogue romanesque' : l'incipit du roman de Robert Pinget, 'Le Libera'*. P. U. de Nancy, pp. 83-123.
- Barbéris, J.-M. 2003. « Coénonciation et actualisation : la textualité en *idem* » dans Amossy, R. et Maingueneau, D. (éds). *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 199-210.
- Barbéris, J.-M. 2007. « Peut-on parler d'actualisation du texte ? Quelques propositions » dans Bres, J. (éd.), *Actes du XI^{ème} colloque international de l'AIPL*, Lambert Lucas, Paris, pp. 387-395.
- Barbéris, J.-M. à paraître. « La deixis spatiale dans la narration à la 3^{ème} personne : Là, un adverbe empathique ? », Actes du XXV^{ème} Colloque International de Linguistique et de Philologie Romanes, Section 12 : *Pragmatique synchronique et historique, analyse du discours et analyse conversationnelle*, Innsbruck, 3-8 septembre 2007.
- Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- Bres, J. 1994. *La narrativité*, Duculot, Champs Linguistiques, Louvain-la-Neuve.
- Bres, J., Haillet P.-P., Mellet, S., Nølke, H. (éds). 2005. *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Duculot, Champs Linguistiques, Louvain-la-Neuve.
- Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (éds). 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.
- Détrie, C., Masson, M. et Verine, B. (éds). 1995/1998. *Pratiques textuelles*. Montpellier III, Langue et Praxis.
- Détrie, C., Siblot, P. et Verine, B. (éds). 2001. *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Champion, Paris.
- Détrie, C. et Verine, B. 2003. « Dialogisme et narrativité : la production de sens dans *Les Fées* de Charles Perrault » dans *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n 88, PULIM, Limoges, pp. 11-47.
- Greimas, A. J. 1976. *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*. Seuil, Paris.
- Labov, W. 1972/1978. « La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative » dans *Language in the Inner City*, trad. fr. *Le parler ordinaire*, éd. de Minuit, Paris, pp. 289-335.
- Lafont R. 1994. *Il y a quelqu'un. La parole et le corps*, Langue et Praxis, Montpellier.
- Maingueneau, D. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris.

Roulet, E. et Burger, M. (éds). 2002. *Les modèles du discours au défi d'un 'dialogue romanesque' : l'incipit du roman de Robert Pinget, 'Le Libera'*. P. U. de Nancy.

Siblot, P. 1987. « De la signifiante du nom propre » dans *Cahiers de praxématique*, n 8, Praxiling, Montpellier, pp. 97-114.

Corpus d'étude

Maupassant, G. De. 1974 et 1979. *Contes et nouvelles*, Préface d'Armand Lanoux. Introduction de Louis Forestier. Texte établi et annoté par Louis Forestier. 2 vol. La Pléiade, Gallimard, Paris.

Notes

¹ Désormais : *La MS*. La dénomination du personnage sera également abrégée sous la forme : la MS.

² Sur la notion de configuration, cf. cette entrée dans Charaudeau et Maingueneau (2001), ainsi que Bres (1994 : chapitre 2), qui resitue la question de la configuration à l'intérieur la construction du récit. Cf. également Barbéris (2007), en relation avec la notion d'actualisation textuelle.

³ Cette étude a fait l'objet d'une première présentation au séminaire de Praxiling. Je remercie les participants de leurs remarques stimulantes - les imperfections et lacunes de cette étude demeurant de mon fait.

⁴ Les deux dictionnaires seront désormais signalés par les abréviations de leur titre, soit : *TCAD*, pour Détrie *et al.* (2001), *DAD*, pour Charaudeau et Maingueneau (2002). Pour les recueils d'analyses illustrant les méthodes de l'analyse du discours, on peut citer entre autres Détrie *et al.* (1995/1998), Roulet et Burger (2002), Amossy et Maingueneau (2003).

⁵ Sur ce point, cf. Barbéris (1998b, 2003, 2007), Barbéris et Bres (2002). Il faudrait ajouter ici des considérations sur la constitution du genre discursif « conte », à l'époque considérée. Je renonce à étudier ce point, et renvoie aux cadres d'analyse proposés par Adam et Heidmann (2004). Cf. aussi leurs remarques sur la filiation des « histoires tragiques », dont ce conte est partiellement héritier.

⁶ Car le texte monologal se construit malgré tout pour et en fonction du destinataire.

⁷ Selon la praxématique, il n'y a donc pas lieu de distinguer entre le *texte* comme unité abstraite et considérée hors contexte, et le *discours*, comme objet concret, suite d'énoncés produits en contexte. Ces termes désignent tous deux le même objet (qui ne saurait être considéré hors contexte).

⁸ L'identité narrative sera plus précisément définie en II.4., en relation avec la notion de programme narratif.

⁹ Sauf dans deux éditions (*La Vie Populaire*, 1884, et le supplément du *Petit Parisien*, 1889).

¹⁰ (...) *elle les aimait bien d'ailleurs, ses quatre ennemis* (p. 1219). L'oxymore déclenché par le rapprochement entre *aimait* et *ennemis* souligne l'aspect tendu de cette relation sociale.

¹¹ La notion de dialectique est à référer en particulier aux réflexions de Hegel, repensées dans le cadre de la phénoménologie.

¹² Mais on verra que l'actualisation des positions subjectives peut demeurer à une étape émergente et peu explicite : en *idem*. Ainsi peut être défini le positionnement en « on » : il se situe, dans le parcours d'actualisation de la subjectivité, en amont de la distinction entre personne et non-personne. Cet aspect sera illustré dans l'article. On trouvera ci-dessous (II.2.) quelques commentaires sur les nombreux énoncés à actant « on ».

¹³ Car, comme l'a fortement posé E. Benveniste, « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* (...). Est 'ego' qui dit 'ego' » (Benveniste, 1966 : 259, 260).

¹⁴ Sur la nomination et la problématique du praxème, cf. ces entrées in *TCAD*.

¹⁵ Les traits physiques attribués aux Sauvage (ils sont très bruns, le fils a un *nez crochu* : p. 1219) suffisent-ils pour catégoriser la famille comme juive ? L'ethnicité imputée peut simplement venir en renfort de la dévaluation sociotypique.

¹⁶ L'écriture de Maupassant s'est exercée à maintes reprises sur les « ailleurs » du Sud : il peint les

paysages et les tempéraments méditerranéens, ou orientaux (contes, romans - *Une Vie*, mais aussi chroniques, récits de voyage). Ceux de la Corse en particulier : l'île et ses « lieux sauvages » apportent à ses récits des cadres chargés de sens. La sauvagerie des lieux signifie la sauvagerie des habitants. Une exploration par Frantext des occurrences de l'adjectif *sauvage* chez Maupassant montre que le qualificatif occupe une place prépondérante dans les descriptions de la Corse. C'est en Corse que se déroule *Une vendetta*, conte qui narre une autre vengeance sauvage de la part d'une mère.

¹⁷ La collectivité assemblée autour de la MS, après l'incendie, la croit *folle* lorsqu'elle déclare avoir mis le feu elle-même.

¹⁸ La chambre des pairs, réunie en tribunal, est en train de juger un homme qui a tenté d'assassiner le roi Louis-Philippe (procès de Joseph Henri, 25 août 1846).

¹⁹ Sur ces notions, cf. *TCAD*, sous ces entrées.

²⁰ Sur le *dialogisme* et la *polyphonie* (terme concurrent de *dialogisme* - ou terme complémentaire, selon les théories), cf. ces entrées in *TCAD*, et *DAD*, et Bres et al. (2005).

²¹ Nous apprenons ici, alors que la MS accomplit son épreuve glorifiante, qu'un lien onomastique unit la mère et le fils. *Victoire* rejoint *Victor* (prénom mentionné auparavant, dans un discours direct exprimant une pensée de la mère, p. 1220).

²² À propos de la modalisation sur les mots, ou modalisation autonymique, cf. Authier-Revuz (1995).

²³ Il s'agit d'un sobriquet dès le moment où le sens du nom commun est réactivé malignement par les gens de Virelogne. Mais c'est bien un nom propre par ailleurs (cf. la lettre de Césaire Rivot, avec l'appellatif initial *Madame Sauvage*, p. 1220). Ainsi doit-on donner une réponse nuancée à la question posée par le locuteur « je » dans le récit enchâssant : *Était-ce un nom ou un sobriquet ?* (p. 1218). C'est en fait l'un, et l'autre.

²⁴ Type de nomination dialogique, dont le terme « sans-culotte », pendant la Révolution française, donne un exemple connu. Les citoyens du Tiers État, nommés péjorativement par la noblesse « sans-culottes » parce qu'ils ne portent pas la culotte de soie, insigne de l'aristocratie, s'emparent du terme et en font leur bannière identitaire. Cf. *TCAD*, article *Nomination*.

²⁵ Un rapprochement vient à l'esprit, avec l'intrigue d'un autre conte de Maupassant, *Le Testament* (*Les Contes de la bécasse*). Une femme effacée, niée pendant sa vie, prend le pouvoir grâce à un écrit. Celui-ci lui permet, par-delà sa mort, une parole performative, une énonciation en « je », et la révélation de l'identité véritable de son fils.

²⁶ L'emploi des lunettes par la MS, chaque fois qu'il est question d'écrits, semble signaler la solennité du moment, et une médiation nécessaire.

²⁷ Sur la notion de *programme narratif*, celle d'*identité narrative*, et la dimension polémique de la construction du récit, cf. Bres (1994) et *TCAD*, sous ces entrées. Pour la mise en œuvre de ces approches du récit dans l'étude d'un conte, cf. l'étude de *La dot* de Maupassant par C. Guedj et B. Verine dans Détrie et al. (1995/1998), et l'étude des *Fées* de C. Perrault, par C. Détrie et B. Verine (2003).

²⁸ Sur *Phrases en Être* et *Phrases en Faire*, cf. *TCAD*. La praxématique propose d'appliquer ces modèles de phrase à l'analyse des programmes narratifs et de l'identité narrative.

²⁹ Voir cette entrée in *TCAD*.

³⁰ Maupassant excelle à placer dans ses contes des phrases « à double fond ». Le deuxième sens ne s'actualise, de manière ironique, qu'au dénouement. C'est le cas de la répartie gouailleuse de M. Sauvage, dans *Deux amis* : *Nous leur offririons une friture* [si nous rencontrions les Prussiens]. En effet, les deux amis seront pris et exécutés par les Prussiens, leurs corps jetés à l'eau. *C'est le tour des poissons maintenant*, ironise l'officier prussien. Les pêcheurs (prédateurs) sont devenus proies (pour l'armée prussienne, pour les poissons).

³¹ Scène pleine d'implicites appuyés sur la dimension parlée, et sur les locutions circulantes dans les années 1880 – que je ne peux développer dans le cadre de cette étude. Il en est de même des implicites de la deixis en *là-dedans* disséminés dans le texte. Sur la deixis dans le corpus romanesque de Maupassant, cf. Barbéris, à paraître.

³² Le phénomène dialogique a déjà été abordé brièvement à propos de la double énonciation dans le SN *la Sauvage, la mère Sauvage* en (II.3.) : voir les références bibliographiques données ci-dessus.

³³ La version du conte parue dans les *Annales politiques et littéraires* (mai 1884) ne donne que la partie enchâssée du conte, ce qui modifie considérablement son mode de réception, et son évaluation.

³⁴ Première séquence (p. 1218) : *Les femmes des champs ne rient guère d'ailleurs (...) du rire*. Deuxième séquence (p. 1219-1220) : *car les paysans n'ont guère les haines patriotiques (...) la vaincue*.

³⁵ Les « places » occupées sont le retournement de la situation antérieure, que la vengeance a opéré (Prussiens bourreaux, MS victime). Mais le texte, on l'a dit, met en valeur la férocité de la MS, et la douceur des Prussiens.

³⁶ Faits divers qui voisinaient avec les contes, lorsque ceux-ci étaient publiés dans un périodique. C'est le cas des contes de Maupassant, dont la première parution a lieu généralement, à cette époque, dans *Le Gaulois*, ou le *Gil Blas*. La dimension scénique de cette conclusion, conforme à l'esthétique du fait divers, repose sur une mise en présence du « lieu du crime » / « lieu du drame » : *là-dedans, contre ce mur*.

³⁷ Cette conclusion évalue l'histoire de la MS, mais elle constitue aussi la conclusion de la quête du narrateur lui-même dans le récit enchâssant. Elle le conduit d'une vision euphorique (la nature fleurie et généreuse du prologue), à une chaumière incendiée, puis à une vision de mort, qui supprime toute autre vision possible (disparition du paysage).