

Mary Donaldson-Evans
Université de Delaware, Etats-Unis



Synergies Pays Riverains de la Baltique
n°5 - 2008 pp. 15-24

Résumé : *Guy de Maupassant, disciple fidèle de Flaubert, abhorrait le vide sémantique et par conséquent choisissait ses noms propres avec soin. Partant du principe émis par le narratologue Gérard Prince il y a plus de vingt ans, à savoir que « l'économie nominative des textes littéraires est souvent, sinon toujours, un éminent directeur de lecture », cette analyse de La Mère Sauvage tient compte des patronymes, toponymes et sobriquets du conte pour arriver à une interprétation qui met l'accent sur le cynisme de l'auteur à l'égard de la guerre. Il ne s'agira pas de répéter les évidences (le titre, qui est lui-même tout un programme, a déjà été commenté) mais plutôt de montrer en quoi une approche onomastique peut 1) fournir la clé des rapports entre les personnages ; 2) enrichir notre compréhension des passages descriptifs ; et 3) expliquer la structure de ce conte encadré. Par une simple inversion de syllabes, le nom du narrateur de l'histoire principale, Serval, se transforme en verbe pour désigner cette danse si controversée du dix-neuvième siècle où les partenaires se tournent sur eux-mêmes et où chaque mouvement en appelle un autre. Dans le conte aussi, même absence de progrès linéaire, même mouvement tournoyant. La Mère Sauvage raconte l'histoire d'un cycle interminable de vengeance et d'assassinats, valse sinistre qui emporte tout dans son rythme infernal.*

Mots-clés : *narratologie, approche onomastique, valse, vengeance*

Abstract : *Guy de Maupassant, Flaubert's faithful disciple, abhorred empty semantic content and therefore would select names carefully in his works. Based on Gérard Prince's principle, namely "the nominative economy of literary texts is often, if not always, an eminent force for reading a text", this study takes into account names, toponyms, and nicknames found in the story in order to provide an interpretation which lays emphasis on the author's cynicism towards the war. I will avoid repeating obvious elements (e.g. the title, which in itself represents a whole program and has been commented upon on several occasions), and try to show how an onomastic approach can 1) provide understanding of the relations between the characters ; 2) enrich our understanding of descriptive sections of the story ; and 3) explain the structure of this story within a story. Through a simple inversion of the syllables, the narrator's name in the main story, Serval, can be transformed into a verb which alludes to a very controversial dance of the nineteenth century in which partners turn around themselves and for which each movement calls for another. In the story, the linear progress is also absent, and the same whirling movement takes place. Old Lady Sauvage tells the story*

of a never-ending cycle of revenges and murders - it is a grim waltz which carries everything on its way through its infernal rhythm.

Keywords : *narratology, onomastic approach, waltz, revenge*

« L'économie nominative des textes littéraires est souvent, sinon toujours, un éminent directeur de lecture. » Ainsi s'exprime Gerald Prince (1982) dans un article publié il y a plus d'une vingtaine d'années, « Nom et destin dans *La Parure* ». Que cette observation vaille pour « *La Mère Sauvage* », nul doute. Etant donné le fait que le titre souligne dès le début l'énigme de la dénomination, l'on ne peut guère exagérer l'importance des noms propres dans ce conte. Pourtant, malgré la prédilection bien connue de Maupassant pour les noms propres significatifs, les critiques qui ont commenté ce récit, dédaignant une approche onomastique qui ne soulignerait que des évidences, se sont contentés en général de mentionner en passant les liens entre le nom du protagoniste et la cruauté quasi-bestiale de sa vengeance. Il est temps de combler cette lacune, car comme toujours chez Maupassant, la simplicité apparente occulte un véritable labyrinthe sémiotique. C'est donc en tenant compte de la tendance de Maupassant à choisir avec soin les noms de ses personnages, amplement démontrée par Bernard Valette, que j'aimerais procéder à une analyse des noms propres - toponymes, sobriquets, et patronymes - dans « *La Mère Sauvage* ». Je n'écarterai pas non plus le paratexte de la dédicace, car il s'agit d'un nom propre attaché au texte et à ce titre significatif, même s'il n'a pas été inventé par Maupassant. Partant du principe que « [Maupassant] exploite surtout les fonctions diégétiques [du nom propre] » (Valette, 1993 : 218), je me garderai pourtant d'enfermer ce conte dans une interprétation réductionniste et définitive. La variété de stratégies interprétatives du présent recueil témoigne de l'impossibilité d'une telle entreprise. Comme le fait remarquer Valette, l'étude des noms propres, avec toutes leurs ambiguïtés, concourt plutôt à l'ouverture du texte. Penchons-nous donc sur « *La Mère Sauvage* » pour voir dans quelle mesure la poétique du nom est capable d'enrichir notre compréhension du récit.

Inspiré par la Guerre de 1870, « *La Mère Sauvage* », conte encadré comme il y en a tant dans l'œuvre de Maupassant, prend comme sujet un acte « d'héroïsme atroce » (1974 : 1224) : le meurtre brutal et prémédité de quatre soldats prussiens par une mère française qui vient d'apprendre la mort de son fils aux mains de l'Ennemi. Si le courage du personnage éponyme qui raconte sans broncher son acte et attend tranquillement sa punition lui vaut l'épithète « héroïne », son héroïsme n'a rien de sublime, et l'adjectif « atroce » qui le qualifie évoque la cruauté imperturbable avec laquelle elle tend un piège aux soldats prussiens hébergés chez elle, « quatre gros garçons à la chair blonde [...] bons enfants [qui] se montr[ent] pleins de prévenances pour elle [...] comme quatre bons fils autour de leur mère » (1974 : 1219). Son indifférence devant la souffrance de ces jeunes soldats, enfermés par ses soins dans « un gigantesque four ardent » (1222) est d'autant plus choquante que le texte insiste sur leur jeunesse (« garçons », « bons enfants »), leur gentillesse, et leur innocence. Ironie suprême : ce sont eux qui l'aident à préparer le bûcher dans lequel ils vont succomber, persuadés

par son argument qu'ils auraient moins froid avec plus de foin dans le grenier où ils couchent : « Ils entassaient les bottes jusqu'au toit de paille ; et ils se firent ainsi une sorte de grande chambre avec quatre murs de fourrage, chaude et parfumée, où ils dormiraient à merveille » (1974 : 1221-22).

La double promesse est tenue et l'ironie dramatique est patente : ils auront moins froid, et ils dormiront à merveille. Quant à la vieille, son sang-froid fait frissonner. Alors que de l'intérieur de la maison en feu, on entend « une clameur de hurlements humains, d'appels déchirants d'angoisse et d'épouvante », la mère, « vieille Sauvage », d'un calme stupéfiant, reste debout devant la maison, « armée de son fusil, celui du fils, de crainte qu'un des hommes n'échappât ». L'oxymore représenté par l'expression « héroïsme atroce » (c'est le premier narrateur qui le désigne ainsi, dans l'avant-dernière phrase du conte) se voit ainsi illustré. Qu'en est-il du titre qui, lui aussi, propose un mariage de deux mots de connotations contradictoires ? Qu'est-ce que c'est que cette mère Sauvage ?

Evidemment, la majuscule atténue la force de l'adjectif, mais le lecteur connaisseur de Maupassant se méfie : non seulement le choix de noms propres est rarement innocent dans son œuvre (comme la Nature, Maupassant abhorre le vide, surtout le vide sémantique), mais il est évident qu'un auteur qui avait décrit la guerre comme « un état permanent de sauvagerie »¹ n'a pas choisi au hasard le nom de son héroïne. Ce qui plus est, Maupassant se sert souvent de noms propres pour établir un lien entre ses contes. Comment ne pas penser à « Deux Amis », cet autre conte de guerre publié un an plus tôt dans lequel M. Sauvage, boutiquier parisien qui ne cherchait qu'à s'évader de Paris pour faire un peu de pêche avec son ami Morissot, est brutalement fusillé par des Prussiens ? Si, comme le note Francis Marcoin, le nom « Sauvage » semble antiphrastique dans le contexte de cette histoire d'innocence punie (1988 : 68), la mère Sauvage, qui tue elle-même des innocents, assume pleinement son nom, et son action peut même se lire comme une vengeance qui dépasse les limites de la diégèse : M. Sauvage, arrêté par « quatre grands hommes armés et barbus, vêtus comme des domestiques en livrée et coiffés de casquettes plates » (I, 736) sera vengé par la Mère Sauvage quand elle tuera ses quatre Prussiens qui se conduisent, eux, comme de vrais domestiques : « on les voyait nettoyer la cuisine, frotter les carreaux, casser du bois, éplucher les pommes de terre, laver le linge, accomplir toutes les besognes de la maison » (1974 : 1219).

Toutefois, si le titre du conte renvoie manifestement à l'héroïne meurtrière dont les qualités maternelles co-existent avec la férocité qui la pousse à un acte de vengeance étonnant par son inhumanité, il a d'autres résonances dans le texte, car il évoque *a contrario* la Mère Nature du récit enchâssant, celle qui, délicate et séduisante, semble en quelque sorte apprivoisée, cultivée (« verger poudré de fleurs » ; « campagne semée de petits bois »). Sources, bois, étangs, collines, forêts : il n'y a rien d'effrayant ni de sauvage à cette campagne qui a « pour les yeux un charme sensuel » et qui reste dans le cœur « comme ces images de femmes rencontrées dans la rue, un matin de printemps, avec une toilette claire et transparente, et qui nous laissent dans l'âme et dans la chair un désir inapaisé, inoubliable, la sensation du bonheur coudoyé » (1974: 1217).

Bien que le premier narrateur reste anonyme, le lecteur n'a pas de difficulté à reconnaître en lui un type connu : c'est un amateur de jolies femmes et un chasseur qui s'adresse à son semblable. Ainsi s'explique la comparaison entre le souvenir laissé par certains « coins du monde » ruraux qu'on aime « d'un amour physique » et celui de la passante (baudelairienne, dirait-on) qui éveille un désir subit mais inassouvi. La juxtaposition de ces deux sentiments, nostalgie d'un côté et désir inapaisé de l'autre, a une forte connotation psychologique, connotation mise en relief par la personnification de la campagne qui suit : elle est traversée de « ruisseaux qui cour[ent] dans le sol comme des veines, portant le sang à la terre » (1974 : 1217). Dans ces ruisseaux, on se baigne, on pêche des écrevisses, des truites et des anguilles. La terre nourrit son enfant, car (« Bonheur divin ! ») c'est une mère. Aucun mystère, donc, quand le narrateur compare le sentiment de tendresse qu'il éprouve pour cette terre avec la séduction de la femme intouchable. Ainsi le thème de la maternité annoncé dans le titre est abordé dès le premier paragraphe du conte, avant même la présentation du personnage principal.

Le prologue de « La Mère Sauvage », dont le lyrisme trompeur a été commenté par plusieurs critiques,² ne s'arrête pas là, car il y a (comme dans la plupart des contes encadrés de Maupassant) un brusque retour en arrière qui servira de transition entre les récits enchâssant et enchâssé. C'est la vue d'une chaumière en ruines, elle aussi personnifiée (« une maison morte, avec son squelette debout » [1974 : 1218]) qui éveille chez le narrateur un souvenir d'avant-guerre (1869). Autrefois « vêtue de vignes, avec des poules devant la porte », cette maison lui avait servi d'abri quand, brisé de fatigue après une journée de chasse, il y avait pénétré sur l'invitation d'une « bonne femme » qui lui avait offert un vin réparateur. Comme les poules devant sa porte, la femme pourvoyeuse de boissons participe au réseau thématique de la maternité. Son identité commence à s'esquisser quand Serval, l'ami du narrateur, fournit les premiers détails sur la famille : veuve d'un « vieux braconnier » tué par la police, la femme a un seul fils, et celui-ci semble suivre les traces de son père, « pass[ant] également pour un féroce destructeur de gibier ». On les appelle les Sauvage. Voilà tout ce qu'on sait sur la famille au moment où la narration du récit enchâssé commence.

Motivée par une question posée par le narrateur (« Que sont devenus les gens de là ? »), donc soumis au régime de l'herméneutique, le récit enchâssé va combler la lacune entre 1869 et le présent. Mais il se donne à lire non seulement comme mise à jour mais aussi comme explication onomastique, proposant une solution à l'énigme du titre, suscitée par une question rhétorique posée dans le prologue. « Était-ce un nom ou un sobriquet ? ». Le « jeu pragmatique » de Maupassant (pour emprunter l'expression de Floriane Place-Verghnes), c'était de séduire son lecteur de deux façons dans le prologue, tout d'abord par la description ensorcelante d'un paysage paisible, associé avec le féminin, et ensuite par l'évocation d'un mystère. Derrière le premier narrateur, à la fois chasseur de gibier et de jupes, campagnard et flâneur parisien, se profile un écrivain qui est maître d'un jeu de séduction narratif. Le récit enchâssé promet d'éclairer le mystère du personnage-éponyme du conte.

Il s'agit, bien entendu, d'un sobriquet justifié par les actions des membres de la famille. De surcroît, la situation de la chaumière des Sauvage « à la lisière

du bois » renforce la justesse de la désignation, car le mot « sauvage » dérive du latin *silvaticus* (« de la forêt »). Habitant à l'écart, ne parlant guère, ne souriant jamais, la mère Sauvage n'est guère « civilisée », et quand Serval prend la parole pour raconter l'histoire de cette malheureuse, il la désigne tour à tour comme « la mère Sauvage », « la grande Sauvage », et « la vieille Sauvage ». Mais c'est l'héroïne elle-même qui, juste avant de mourir, commande à l'officier de raconter son acte aux parents de ses victimes, se montrant fière du sobriquet et se l'attribuant volontiers : « Vous écrirez comment c'est arrivé, et vous direz à leurs parents que c'est moi qui a fait ça. Victoire Simon, la Sauvage ! N'oubliez pas » (1974 : 1223). L'ironie de son geste (c'est elle qui donne des ordres à l'officier allemand) est doublée de celle de son vrai nom, révélé ici pour la première fois. Dans un conte de guerre qui comporte autant de personnages allemands que français, seuls les Français sont doués de noms. Mis à part le mari décédé de la mère Sauvage et le premier narrateur, transformé en narrataire extra-diégétique par rapport au récit enchâssé, tous les personnages français sont nommés, et trois sur quatre ont un prénom : celui de la mère, Victoire, correspond à celui du fils, Victor, qui à son tour fait pendant à celui de son camarade de régiment, Césaire, nom dont l'association célèbre avec le triomphe militaire se passe de commentaire. Etant donné la perte ignominieuse subie par la France dans la Guerre de 1870, ce choix de noms de la part de Maupassant n'est guère innocent, et le lecteur de 1884 en aurait tout de suite saisi l'intention railleuse. Plus que le lecteur moderne, il aurait aussi apprécié les échos historiques contenus dans le nom « Simon ». Tout d'abord, le nom renvoie au réformateur social Saint-Simon dont les disciples ont été associés avec un utopisme fraternel qui est aux antipodes de la violence meurtrière décrite dans ce conte. Pour Maupassant, qui avait travaillé au ministère de l'Instruction publique entre 1878 et 1882, le nom avait peut-être d'autres résonances, plus ésotériques, mais importantes quand même, car il évoquait Jules Simon, devenu ministre de l'Instruction publique après la Guerre de 1870. Homme d'Etat et philosophe qui s'intéressait depuis longtemps à l'Instruction et qui était connu pour son opposition au Second Empire, Simon avait dénoncé publiquement la prise de pouvoir de Napoléon III en 1851, audace qui lui a valu d'être révoqué comme député républicain. A un acte de courage (vrai) qui date du début de l'Empire répond un autre (fictif) qui date de sa fin. Mais alors que Jules Simon allait « renaître », Victoire Simon, elle, allait mourir, fusillée par les Prussiens. Cependamment – et ce n'est pas la moindre des ironies du conte – sa vengeance va servir d'exemple, d'Instruction publique, pour ainsi dire – aux Prussiens. De même qu'elle prend sa revanche en tuant de jeunes Prussiens qui n'étaient nullement responsables de la mort de son fils, les Allemands vont poursuivre leur vengeance jusqu'à détruire (sans doute en l'incendiant) le château du pays, celui de Serval, qui, lui, n'avait rien fait pour mériter cette punition. La suite irraisonnée d'actions et de réactions, la nature gratuite de la brutalité, le caractère circulaire des manœuvres guerrières, le manque absolu de progrès linéaire, la futilité de « ces prétendues combinaisons politiques qui épuisent en six mois deux nations, la victorieuse comme la vaincu » : autant d'indices de l'opinion de Maupassant vis-à-vis de la guerre, opinion qui s'exprime tout au long de son œuvre, dans les chroniques et les journaux de voyage comme dans les contes : « Quels sont les sauvages, les vrais sauvages ? Ceux qui se battent pour manger les vaincus ou ceux qui se battent pour tuer, rien que pour tuer ? (1997 : 45).

Echo de l'essai « Des Cannibales » de Montaigne, la réflexion sur la nature relative de la « sauvagerie » nous pousse à examiner un autre épisode hautement symbolique du conte, celui du lapin. Alors que dans la première partie du récit enchâssé, l'accent est mis sur la gentillesse touchante des fils « adoptifs » de la mère Sauvage, le jour où elle apprend la mort de son fils, les quatre Prussiens rapportent un lapin à la maison (« volé sans doute », ce qui les identifie avec le père et le fils, braconniers tous les deux). Pourtant le lapin, tout à coup, devient pour la mère symbolique du fils. L'identification est doublement motivée, tout d'abord parce que Victor Sauvage était un grand gaillard dont on aurait dit, dans l'argot du peuple, qu'il était un « fameux lapin » et aussi parce que sa mort l'a transformé pour ainsi dire en gibier. La mère Sauvage n'arrive pas à assommer l'animal (un des soldats le fera à sa place) et en le préparant pour le dîner, elle est saisie de tremblements : « elle fit sortir le corps rouge de la peau ; mais la vue du sang qu'elle maniait, qui lui couvrait les mains, du sang tiède qu'elle sentait se refroidir et se coaguler, la faisait trembler de la tête aux pieds ; et elle voyait toujours son grand coupé en deux et tout rouge aussi, comme cet animal encore palpitant » (1221). Comme le rouge pour le taureau, le cadavre sanglant du lapin provoque chez la mère Sauvage une réaction incontrôlable. Pour apprécier l'importance de cet épisode, dans lequel une activité en somme banale et quotidienne pour une paysanne (la préparation du gibier pour un repas) entraînera une réaction physiologique qui amènera à son tour un crime brutal, il faut retourner au début du conte, et plus spécifiquement, à sa dédicace à Georges Pouchet, professeur d'anatomie comparée au Muséum d'histoire naturelle à Paris. Fils d'un naturaliste rouennais connu, Pouchet avait gagné l'amitié de Maupassant en lui portant secours lors du procès d'Etampes³. Un an plus tard, en mars, 1881, Maupassant, ayant fait un tour du muséum en compagnie de cet homme (« un de mes meilleurs amis »), avait consacré une chronique à la description de son expérience : « Il me sembla que j'accomplissais un pèlerinage en ces lieux où j'étais venu si souvent dans mon enfance ; et les détails que me donnait mon savant compagnon étaient comme des révélations sur les dessous inconnus de l'Etre » (2003 : 167).

Ainsi s'éclaire le choix de Pouchet pour cette dédicace. Car n'est-ce pas les « dessous inconnus de l'Etre » qu'explore Maupassant dans ce conte ? La démarche de Maupassant dans la narration de ce conte, ne fournit-elle pas un parallèle avec la méthode scientifique de Pouchet ? Au terme de sa visite, Maupassant, apercevant un fœtus dans un bocal, a demandé au naturaliste pourquoi l'alcool dans lequel le fœtus nageait était devenu rouge, sa surface couverte de mousse. Avouant son ignorance, le naturaliste a répondu : « il se produit dans tout cela une foule de réactions plus inconnues les unes que les autres » (2003 : 170). Cette insistance sur l'inconnu et sur les mystères de la causalité peut nous servir de guide dans nos dernières réflexions sur les noms propres d'un conte dont l'action se réduit à un « enchaînement d'assassinats et de vengeances » (Vial, 1954).

Suggérée donc par le titre et ensuite par la dédicace, la signification que Maupassant investit dans les noms propres se manifeste une troisième fois dès l'incipit (« Je n'étais point revenu à Virelogne depuis quinze ans »). Etant donné l'importance des incipit, non seulement pour ancrer le récit dans l'espace et dans le temps, mais aussi parce que l'incipit représente ce que Stefano Montes appelle le « lieu stratégique de positionnement d'isotopies » (2004 : 343), la présence

du toponyme « Virelogne » dans la première phrase du conte vaut la peine qu'on s'y arrête. Dans les notes de l'édition de la Pléiade (1974 : 1640), Louis Forestier fait remarquer que cette ville est une invention de Maupassant. Composé sur le modèle des toponymes comme Dordogne, Sologne, etc., le mot comporte deux parties : « vire » (qui renvoie simultanément à un fleuve de la Normandie et à une petite ville située sur ce fleuve) et « logne » qui, avec l'ajout d'un « s » devient une ville de la Seine-et-Marne. Par sa première syllabe, le nom suggère aussi le verbe « virer » qui, dans son usage intransitif, a le sens de « tourner sur soi ». Mouvement, donc, mais pas en avant. On n'a qu'à consulter le dictionnaire pour dénicher un autre mot composé ayant « vire » comme préfixe : « virelai ». Ce substantif, composé de « vire » et de « lai », désigne un genre poétique du Moyen-Age et s'apparente par son étymologie à la danse.

La discontinuité entre mouvement et linéarité suggérée par le toponyme se voit renforcée par la répétition des verbes en « re » du premier paragraphe : « Je n'étais point *revenu* à Virelogne depuis quinze ans. J'y *retournai* chasser, à l'automne, chez mon ami Serval, qui avait enfin fait *reconstruire* son château, détruit par les Prussiens » (1974 : 1217).

Revenu, retournai, reconstruire : trois verbes qui évoquent un retour en arrière. Il s'agit d'un véritable pèlerinage – comme celui au Muséum d'histoire naturelle – dans un lieu désormais paisible, presque sacré, mais transformé par la guerre en lieu de mort, site d'un martyr dont la seule relique sera « une petite pierre, encore noircie par le feu » (1974 : 1224). Ce retour à la campagne est effectué grâce à l'ami du narrateur, un nommé Serval dont le château est sème de la richesse. Et voilà – nous sommes encore à la première phrase du conte ! – le quatrième nom propre : Serval. Le concept de sauvagerie est implicite dans le nom de cet ami, puisqu'il renvoie à l'espèce biologique *Felis Serval*, chat sauvage originaire de la savanne africaine. Associé avec un prédateur félin par son nom, Serval est comparé par Maupassant à un oiseau carnivore par sa démarche, car il a « un long pas d'échassier ». Ainsi cet ami participerait à tout un réseau de noms propres et communs associés avec la nature sauvage. Le premier narrateur lui-même, qui se compare à une chèvre (« J'allais, léger comme une chèvre ») fait partie de ce réseau. Tout se passe comme si Maupassant cherchait à prolonger l'effet de la dédicace par le biais de cette association presque balzacienne entre personnages et animaux. Suivre le parcours narratif de ce conte, méditer les actions des personnages, n'est-ce faire un tour dans un musée d'histoire naturelle ?

Pourtant la richesse sémantique du nom « Serval » n'est pas épuisée par la référence au chat nocturne de l'Afrique, car on n'a qu'à renverser l'ordre des syllabes pour voir que « serval » est l'anagramme de « valser ». Or, je suis parfaitement consciente des excès de ce que Bernard Valette appelle « la preuve par l'anagramme » (1993 : 216), populaire aux années soixante-dix et qui suscite aujourd'hui la méfiance de beaucoup de critiques. Cependant, puisque nous avons affaire à Maupassant, auteur connu pour son amour des jeux linguistiques et chez qui l'on trouve (pour ne donner qu'un seul exemple) un personnage prénommé Célestin dans un conte qui traite de l'inceste (« Le Port »), je me permets de proposer une lecture possible du conte, basée sur cette anagramme.

En quoi la valse peut-elle servir de symbole dans une histoire de haine belliqueuse et de vengeance brutale ? Associée avec la haute société, symbole de raffinement, de mouvement rythmique et gracieuse, voire d'érotisme (Flaubert le savait bien, en composant la scène du bal à la Vaubyessard dans *Madame Bovary*), la valse devient néanmoins la métaphore parfaite pour l'action du conte.

Danse dont les origines remontent au treizième siècle où, à la cour de Vienne on composait des chansons qui annonçaient son rythme, la valse est une danse à trois temps dans laquelle chaque couple tourne sur lui-même tout en se déplaçant sur une piste de danse. Condamnée comme lascive dans la France catholique de l'Ancien Régime, la valse a gagné ses titres de noblesse à Vienne vers la fin du 18^e siècle et s'est étendue à toute l'Europe bientôt après. Napoléon, dit-on, aimait beaucoup la valse, même s'il était peu doué pour la danse.

Ainsi l'anagramme du patronyme « Serval » complète le sens du toponyme « Virelogne », les deux évoquant un mouvement tournoyant. Cette idée d'un mouvement qui n'avance pas est complétée par le déplacement de la mère Sauvage elle-même, caractérisé comme un va-et-vient perpétuel. Elle « s'en venait au village, une fois par semaine, chercher du pain et un peu de viande; puis elle retournait dans sa mesure » (1974 : 1219) ; à l'heure du dîner, on la voyait qui « allait et venait, préparant la soupe ». Il y a jusqu'au meurtre des soldats prussiens qui exige un mouvement de va-et-vient, car elle sort nu-pieds dans la neige pour chercher des bottes de paille, et elle les rentre, remplissant peu à peu sa cuisine avant de mettre le feu à la maison. Et si dans cette danse sinistre, les « lentes enjambées » de la vieille correspondent au « long pas d'échassier » de Serval, la mort va mettre fin à son mouvement : « Elle s'affaissa comme si on lui eût fauché les jambes » (1974 : 1223).

L'absence de mouvement linéaire caractérise donc les déplacements des personnages, donnant l'impression d'un changement de position divorcé de l'idée de progrès spatial. Il en est de même pour la trajectoire de la diégèse. Le rythme à trois temps de la valse trouve sa contrepartie dans la narration à trois volets (car la mère Sauvage, elle aussi, devient narratrice à son tour) et dans l'action du conte qui comporte trois actes de vengeance. La mère Sauvage se venge de la mort de son fils en tuant les jeunes Prussiens hébergés chez elle ; l'officier prussien se venge de cette mort en faisant fusiller la mère Sauvage ; et puis, ne croyant pas que la mort d'une seule vieille suffise pour venger celle de quatre jeunes hommes, les Allemands « par représailles » détruisent le château du pays, qui appartenait à Serval. Que Serval suive la mère Sauvage comme victime de la vengeance de l'Ennemi est tout à fait conforme à la logique du conte : ils sont riches tous les deux, et c'est même parce que la mère Sauvage « avait de l'argent » (1974 : 1218) que ses compatriotes ne la plaignent pas quand son mari meurt et son fils part à la guerre ; c'est à cause de son argent aussi que les Prussiens lui donnent quatre soldats à nourrir.

Dans la valse viennoise, un couple enlacé, uni dans la sensualité d'un mouvement rythmique, se donne au plaisir de la danse. Dans la valse sinistre de la guerre, l'union cède la place à la séparation et la mutilation. Le fils est « censément coupé en deux parts » par l'Ennemi, sa mère sera à son tour « presque coupée en deux »

par le feu des Prussiens, et à leur image, le conte lui-même est coupé en deux parties par le mécanisme du récit encadré. L'élément aquatique et nourrissant du prologue se transforme en feu destructeur dans le récit enchâssé, l'amour est remplacé par la haine, le printemps par l'automne, et la jeune femme « en toilette claire et transparente » par la vieille mère Sauvage avec sa coiffe noire « qui lui serrait la tête et emprisonnait ses cheveux blancs ». Et si l'agitation interne du premier narrateur devant une femme qu'il ne peut pas posséder comporte un certain charme, l'agitation externe de la guerre est effrayante. Le meurtre des innocents *apaise* le désir de vengeance mais n'apporte pas la *paix*, et un crime en entraîne un autre dans un cercle vicieux qui n'aboutit à rien, valse sinistre dont nous ne connaissons que trop bien les rythmes aujourd'hui.

Le pire, c'est qu'en s'adonnant à ce rythme, en tuant l'Autre, on se tue soi-même. Maupassant brouille les différences entre les Français et les Prussiens. Considérons par exemple le camarade de régiment de Victor. Si, comme nous l'avons déjà constaté, son prénom (Césaire) est associé avec la victoire, il évoque également l'ennemi légendaire des Gaulois. Par ailleurs, son patronyme, Rivot, homonyme de *rivaux*, l'identifie avec les Prussiens. Quant à l'officier prussien qui commande à ses soldats de tirer sur la mère Sauvage, il « parl[e] le français comme un fils de France ». Quel est le rapport entre cet effacement apparent des différences nationales et le refus, de la part de Maupassant, d'accorder aux Prussiens des noms propres ?

La réponse se trouve dans le dénouement de l'intrigue, illustration éloquentes de l'importance de l'onomastique. Sans connaître les noms propres et les adresses des soldats prussiens, la mère Sauvage ne peut pas satisfaire sa soif de vengeance. Car il ne lui suffit pas d'infliger une souffrance *physique* aux quatre soldats prussiens ; sa vengeance est incomplète sans la souffrance *morale* de leurs parents. C'est pour cela qu'elle avoue son crime au lieu de prétendre que la maison a pris feu par accident⁴. C'est pour cela qu'elle insiste sur son identité comme auteur du crime : « vous direz à leurs parents que c'est moi qui a fait ça. Victoire Simon, la Sauvage ! N'oubliez pas » (1974 : 1223)⁵. Elle veut qu'ils soient suffoqués par le barbarisme futile de son acte ; elle veut qu'ils souffrent comme elle a souffert en apprenant la mort de son fils. Le fait même qu'elle s'attende à leur douleur fait preuve de sa croyance en leur humanité. Maupassant lui-même insiste sur les qualités humaines de l'Ennemi à travers sa présentation des soldats qui essaient de soulager la mère Sauvage, « comprenant sa peine et ses inquiétudes, eux qui avaient des mères là-bas » (1974 : 1219). D'où peut-être son refus de donner aux Prussiens des noms propres aux dures consonances germaniques, des noms en somme aliénants.

Disciple fidèle de Flaubert, qui lui aussi avait le goût des noms propres significatifs (on a assez écrit sur la source des noms d'Homais, d'Hippolyte, etc., dans *Madame Bovary*), Maupassant se délectait à ce jeu. Ainsi l'analyse des noms propres dans « La Mère Sauvage » sert de grille interprétative, révélant à la fois l'effet déshumanisant de la guerre et le cycle interminable de vengeances et d'assassinats, valse sinistre qui emporte tout dans son rythme infernal. Donnons le dernier mot à Marie Bashkirtseff, qui après avoir lu le conte, a prononcé ce jugement sommaire : « Quel rengaine que l'histoire de la vieille mère qui se venge des Prussiens ! »⁶.

Bibliographie

- Deer, I. 1963. « Maupassant's 'La Mère Sauvage' » dans *The Explicator* 22, 1.
- Lanoux, A. 1967. *Maupassant le bel-ami*, Fayard, Paris.
- Maupassant, G. De. 1974. *Contes et nouvelles*, Tome I, éd. Louis Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris.
- Maupassant, G. De. 2003. *Chroniques*, Tome I, éd. Gérard Délaisement, Editions de la Rive Droite, Paris.
- Maupassant, G. De. 1997. *Sur l'eau et autres récits méditerranéens*, éd. Gérard Gengembre, Pocket, Paris.
- Marcoin, F. 1988. « Mutisme de Maupassant » dans *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Presses universitaires de Vincennes, St. Denis, pp. 61-69.
- Montes, S. 2004. « Identités en devenir dans 'La Peau de Chagrin'. Raphaël, l'incipit, la promenade » dans *Studia Romanica Tartuensis III*, « L'image en questions. Procédures de mise en texte », Tartu, pp. 335-365.
- Place-Verghnes, F. 2005. *Jeux pragmatiques dans les Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant*, Champion, Paris.
- Poteau-Tralie, M. 1994. *Voices of Authority*, Peter Lang, New York.
- Prince, G. 1982. « Nom et destin dans 'La Parure' » dans *The French Review*, pp. 267-271.
- Valette, B. 1993. « Le nom des personnages dans les contes de Maupassant » dans *Maupassant et l'écriture*, éd. Louis Forestier, Nathan, Paris, pp. 207-218.
- Vial, A. 1954. *Maupassant et l'art du roman*, Nizet, Paris.

Notes

- ¹ « Dimanches d'un bourgeois de Paris » dans *Contes et nouvelles I* (1974 : 165).
- ² Voir par exemple Mary Poteau-Tralie (1994 : 51-52) et Irving Deer (1963).
- ³ Il s'agissait d'un événement qui remonte à 1879, quand un ami de Maupassant, Harry Alis, a reproduit un de ses poèmes dans *La Revue Moderne et Naturalistes*, publiée à Etampes. Le tribunal d'Etampes voulait poursuivre Maupassant pour outrage à la morale publique et religieuse (voir Lanoux, 1967 : 104, et notes de Forestier, 1974 : 1639).
- ⁴ Sa confession l'oppose à M. Sauvage de "Deux Amis" qui, avec son camarade Morissot, est fusillé à cause de son refus de parler (voir Marcoin, 1988).
- ⁵ Nous ne nous arrêterons pas sur la faute de grammaire, typique du parler paysan mais significative quand même, car elle met en question la subjectivité de la mère Sauvage et donc sa responsabilité.
- ⁶ Voir les notes de Forestier dans *Maupassant* (1974 : 1639).