

La vision d'un corps coupé en deux. Lecture d'un conte de Maupassant : *La Mère Sauvage*

Dominique Ducard
Université Paris 12, France



Synergies Pays Riverains de la Baltique
n° 5 - 2008 pp. 69-84

Résumé : Dans le présent article, le conte de Maupassant est étudié comme un complexe de formes, matérielles et signifiantes, qui génèrent, lors de l'activité du lecteur-récepteur, des représentations et des interprétations. L'analyse cherche à reconstruire certaines des opérations en jeu, qui sont de l'ordre de la figuration - selon la distinction qui est faite entre le figural et le figuratif - et de l'énonciation, plus précisément de la scénographie énonciative qui règle la narration. Après quelques remarques sur la présentation du conte, dans ses variantes d'édition, et sur ce qui le rapproche d'autres textes de Maupassant, notamment un récit de rêve, auquel il s'apparente par certains aspects, il est procédé à un repérage précis des étagements et des relais énonciatifs ainsi que des éléments de construction des intervalles spatio-temporels dans le récit. Celui-ci est centré sur une vision, quasi-hallucinoïde, qui apparaît comme une figure du sens majeure de l'écriture du conte : un corps coupé en deux. Les représentations figuratives élaborées dans la fiction, par contraste ou analogie, dessine une image du monde rapportée à une image du corps fantasmée aussi bien dans le paysage et les lieux que dans la physique et la physiologie des personnages. L'interprétation d'un imaginaire corporel du texte se double d'une attention portée au réseau de figures formelles qui constitue la trame du texte et qui s'organise en polarités sémantiques. La question qui est finalement posée, selon cette démarche dite de sémiologie interprétative, est d'un côté celle de la nature et de la fonction de ce qui serait le récit fictif d'un trauma, la guerre en l'occurrence, d'un autre côté celle de l'écran qui forme ce récit fictif, écran de projection - de surface et de profondeur variable selon les lectures - qui tout à la fois nous montre et nous cache ce qu'il a à nous dire.

Mots-clés : sémiologie interprétative, figures du sens, figuration, énonciation, image du corps, récit du trauma, écran de la fiction

Abstract : In this article, Maupassant's short story is examined as a complex ensemble of material and meaningful forms, which generate, during the reader-receiver activity, representations and interpretations. My goal is to reconstruct some of the operations taking place, which belong in fact to the worlds of representations - according to the distinction that is made between the figurative and the figural - and more precisely to the enunciative scenography. Following a short presentation of the short story, of its various editions, and what relates it to Maupassant's other works,

namely another story based on a dream, which is very close to Old Lady Sauvage, I mark out the leveling, the enunciative follow-ups and elements that allow the spatiotemporal intervals to appear in the story. This is based on a quasi-hallucinatory vision, which seems to be a major figure of meaning in the story : a body cut into halves. The figurative representations in the story, in contrast or analogy, proposes a picture of the world which resembles a fantasized body of the landscape and the places introduced in the story but also of the characters' bodies and facial appearances. Interpreting the body imaginary of the text is complemented by an emphasis on the network of formal figures which constitutes the text and is arranged into semantic polarities. The question that this approach asks, which is based on interpretative semiology, is on the one hand that of nature and the function of what appears to be a fiction of a trauma - war in fact - and on the other hand, that of a screen which is modeled by the story, i.e. a projection screen - of a different surface and depth depending on the reader - which shows us and hides from us all that it has to say.

Keywords : *interpretative semiology, figure of meaning, face-work, enunciation, image of the body, trauma narrative, fiction screen*

I. Une approche sémiologique

Si les études à orientation sémiotique se retrouvent dans une visée commune qui est la *semiosis* ou la construction du sens, les écarts se manifestent dès que l'on veut préciser les principes épistémologiques et méthodologiques suivis, variables selon les références théoriques et les domaines d'investigation. Pour nous en tenir à quelques marques de départ, rappelons que selon C. S. Peirce la *semiosis* est une mise en relation entre un signe-représentant (*representamen*), auquel je substitue la notion de *forme*, un *interprétant* et un objet, que je désigne par le terme composé d'*images-représentations*. De F. de Saussure, autre point de départ, retenons le fait de situer le champ de la sémiologie dans cet entre-deux que sont les signes appréhendés relativement à la pensée, et cette équation qui lui sert à récapituler les secteurs concernés : « Sémiologie= morphologie, grammaire, syntaxe, synonymie, rhétorique, lexicologie, etc. ; *le tout étant inséparable* » (Saussure, 2002 : 45). Dans cette suite de renvois, je mentionnerai également la « sémiologie de seconde génération » envisagée par E. Benveniste dans ses derniers travaux, quand il s'intéresse de près à R. Barthes et au projet d'une sémantologie de J. Kristeva, notamment en évoquant une sémantologie du discours, élargissant les dimensions de l'analyse linguistique au-delà du domaine phrastique, et une translinguistique des textes et des œuvres fondée sur une sémantologie de l'énonciation (Benveniste, 1974 : 43-66). Ajoutons que, limitée au langage et aux textes, la perspective d'analyse qui est la mienne est sémiolinguistique et qu'elle se base sur la théorie de l'énonciation élaborée par A. Culioli¹. Cette théorie des opérations énonciatives a pour objet l'étude du langage à travers la diversité des langues, des textes et des situations et définit l'énonciation comme une activité de production et de reconnaissance de formes interprétables. Il suffira ici de mentionner deux entrées, pour cette référence: la *boucle sémiotique* qui est, pour un sujet, le fait de produire des formes signifiantes (interprétables) destinées à être reconnues, par un autre sujet, en

tant que formes ayant été produites pour être reconnues comme des formes signifiantes (interprétables), les notions de *trace* et de *marqueur*, qui renvoient à l'idée que tout terme ou tout énoncé, est le résultat d'opérations d'ordre cognitivo-affectif et qu'il doit être considéré comme un marqueur, c'est-à-dire un capteur de sens, dans une langue donnée, et un *déclencheur de représentations*. Ce qui me conduira à considérer le texte de Maupassant comme un complexe de formes, matérielles et signifiantes, qui génèrent, lors de l'activité du lecteur-récepteur, des représentations et des interprétations. L'analyse cherchera à reconstruire certaines opérations, de l'ordre de la *figuration* d'un côté, c'est-à-dire de construction d'images du monde, et de l'ordre de l'*énonciation* d'un autre côté, c'est-à-dire de référenciation et d'évaluation des énoncés rapportés à un espace-temps et à une instance énonciative.

Ce condensé de quelques notions fondamentales, dans la perspective d'une sémiologie des textes, permettra de délimiter une manière de faire centrée sur l'essai de compréhension et de saisie de *l'activité signifiante de représentation et d'interprétation liée au langage*. Dans le cas de la lecture littéraire, le lecteur-analyste est plongé dans un univers de fiction qui simule un espace-temps avec des types de situations et de conduites déterminés par des normes et des catégorisations sémantiques d'ordre culturel, mais qui est aussi l'espace-temps de l'imaginaire fantasmatique d'un auteur-sujet et une forme d'expression de son intimité.

L'expérience *imaginaire* déployée au cours de cette activité spécifique qu'est la lecture associe ce qui est du ressort de l'*imagination spéculaire*, perceptive et cognitive, et ce qui est du ressort de l'*imaginal*, lié aux impressions produites par des formes matérielles dotées de qualités sensibles. L'étude réflexive vise, à partir de cette expérience, à dégager des *figures du sens*, des formes de représentation, distinguées en *formes figuratives* et en *formes formelles*. Je vais ainsi m'intéresser à certains aspects de la structuration du texte en partant de qu'a suscité la lecture imaginative.

II. Comme un récit de rêve

Dans un article où j'ai repris et commenté une réflexion de Lévi-Strauss, qui portait sur la relecture par lui-même de l'un de ses textes dans l'après-coup de l'interprétation, je terminais par un point de méthode en référence à l'analyse des rêves selon Freud (Ducard, 2004a). Je redonne ici cet éclairage.

Dans sa recherche d'une méthode pour l'interprétation des rêves, Freud² renvoie dos à dos les deux méthodes traditionnelles qu'il nomme « méthode symbolique » et « méthode du déchiffrage ». La première consiste à déterminer un contenu résumant la totalité du rêve et à lui assigner un contenu analogique; la seconde « traite le rêve comme un écrit chiffré où chaque signe est traduit par un signe connu, grâce à une clef fixe » et procède élément par élément. La méthode préconisée par Freud et pratiquée sur ses propres rêves se rapproche à certains égards de la méthode du déchiffrage puisqu'elle est une analyse « en détail » et non « en masse » et qu'elle appréhende le rêve comme « un composé, un "conglomérat" de faits psychiques ». Mais elle s'en différencie puisqu'il n'y a pas de « clef des songes »³, même si Freud reconnaît par ailleurs

l'existence d'invariants et de rêves typiques. Le récit du rêve est décomposé en fragments et chaque fragment donne lieu chez le rêveur-interprète à des associations de pensées, des « arrière-pensées », qui permettent de tirer le « fil associatif », avec des « maillons de liaison » et des « points nodaux », et d'esquisser ainsi, progressivement, un graphe des relations de sens.

La méthode suivie pour le texte littéraire s'apparente, par certains aspects, à la démarche freudienne, dont il faut préciser qu'elle porte non pas sur les rêves eux-mêmes mais sur les récits que les patients en font, dans une situation spécifique, par remémoration et transposition énonciative. Insistons sur son caractère contextuel et intertextuel : les éléments dégagés par l'analyse sont mis en relation et rapportés à d'autres fragments, et les hypothèses interprétatives doivent être soumises, en quelque sorte, à l'approbation de l'auteur lui-même. Nous pouvons considérer que les discours de l'écrivain qui, sous des formes multiples, accompagnent l'œuvre, correspondent, par analogie, au dispositif d'auto-observation que Freud met en place pour le rêveur⁴.

La sortie du texte qui est l'objet de notre analyse sera ici limitée à quelques notes éditoriales, à de brèves allusions à d'autres contes et à la mise en correspondance du conte de Maupassant avec un récit de rêve rapporté par l'auteur. Nous resterons donc au plus près du texte donné à lire, sans se plier à un modèle d'analyse préétabli, en procédant par des allers et retours et par approximations successives, avec des moyens sémio-linguistiques, pour déterminer des directions de sens.

III. Un conte de Maupassant

Si « La Mère Sauvage » a paru dans le recueil intitulé *Contes choisis* en 1886, ce n'est que pour une raison éditoriale et commerciale, comme pour la plupart des regroupements en volumes, occasions pour Maupassant de « vider [son] sac de chroniques »⁵. Ce terme de *chronique* nous renvoie au monde de la presse et à la périodicité d'une écriture des faits qui ponctuent le cours de la vie. Le format restreint correspond à celui qu'impose la publication dans la presse, notamment les revues et quotidiens avec lesquels Maupassant a régulièrement collaboré : *La Gaulois* (de 1879 à 1880) et *Gil Blas* (de 1881 à 1891). C'est ainsi que le conte a d'abord paru dans *Le Gaulois* du 3 mars 1884 puis, la même année, dans un volume intitulé *Miss Harriet*, dont le titre est donné par le premier des onze contes et nouvelles rassemblés⁶. Il sera repris dans d'autres périodiques, selon la circulation sociale des textes, à la rencontre d'un lectorat diversifié.

L'édition dans *Miss Harriet* est la seule où l'on trouve une dédicace et une division numérotée du texte en deux parties. La dédicace est adressée à un naturaliste et professeur d'anatomie, que Maupassant décrit comme un « Savant professeur du Muséum, qu'on prendrait plus volontiers, dans la rue, pour un jeune officier de cavalerie sans uniforme »⁷. Sans vouloir tirer un parti hâtif de cette notation, je suis tenté de rapprocher le signalement militaire de ce que dit l'écrivain des circonstances de l'écriture de « La Mère Sauvage » et, plus particulièrement, du traumatisme de la guerre à travers le récit d'un mauvais rêve qui est associé au conte :

J'avais écrit dans la matinée mon conte intitulé *La Mère Sauvage*. Vous vous rappelez peut-être que son action se passe lors de l'invasion prussienne. Je ne me souviens plus comment l'idée de ce conte m'était venue, mais je me rappelle très bien que, longtemps après l'avoir écrit, mon esprit resta hanté par les horreurs que la guerre avait amenées dans notre pays, par toutes les misères que j'avais personnellement connues, ou que j'avais seulement lues ou entendues. Et cette nuit là, je fis un rêve⁸.

Le récit du rêve raconte comment, dans les rues de Paris, le garçon de café, que connaît bien l'auteur, et bientôt la foule grandissante des passants sont brusquement changés en Prussiens vêtus de l'uniforme bleu, dotés d'une barbe rouge et épaisse, coiffés de « l'horrible casque à pointe » et parlant d'une « voix rauque et dure ». La ville se trouve ainsi envahie par les étrangers que sont devenus les êtres familiers, à qui l'ennemi a imposé le port de l'uniforme, et même le port de tête. Le rêveur, se sentant devenir fou de désespoir, se précipite avec une impulsion destructrice contre ces tuniques bleues et ces casques, avant de se réveiller.

Le récit du conte n'est pas un récit de rêve, qui est plus exactement un souvenir de rêve dont l'auteur fait une narration à quelqu'un d'autre. Il n'est pas non plus, à ce qu'en dit Maupassant, la reprise du rêve qu'il est amené à raconter, mais se présente comme ce qui a suscité le cauchemar le soir du jour même où le conte a été écrit, en une matinée. Le conte est ainsi l'un des restes diurnes du matériel du rêve, avec la remémoration des souffrances vécues, mais aussi de celles qui ont été « lues et entendues ». Le conte se présente comme l'un des multiples récits qui habitent alors l'esprit de l'écrivain. Dans celui-ci, comme dans le récit de rêve, c'est un rappel à la mémoire du narrateur, provoqué par la vue de ruines (« une chaumière en ruines »), qui va enclencher, par rétrospection, le récit central. Au « Et cette nuit là, je fis un rêve » correspond « Et il me conta cette aventure ».

J'inclurai ici, à propos de cette mise en correspondance de deux textes de l'auteur et des remarques qui vont suivre, un renvoi à une distinction que j'ai pu faire, à l'occasion d'une étude du poème d'Apollinaire « Le Pont Mirabeau » (Ducard, 1999). La notion d'*intertextualité* est revue comme une *mémoire textuelle*, selon trois qualificatifs : *généalogique*, pour la relation qu'entretient un texte avec des formes génériques et une histoire culturelle avec lesquelles il compose, *génétique* pour les traces mémorielles de la formation du texte que sont les indices étudiés par la critique dite génétique (esquisses, notes, plans, brouillons et manuscrits, éditions successives, avec leurs variantes), et *organique*, pour l'ensemble des rapports qu'entretiennent entre eux les productions variées d'un auteur, ses écrits et ses propos, aussi ce qu'il a entendu ou lu.

IV. Scénographie

Dans la publication des *Annales politiques et littéraires* (4 mai 1884) le texte de Maupassant ne comporte que la narration de l'« aventure » sans le dispositif énonciatif mis en place dans la partie I et dans le dernier paragraphe, dont la division est signalée par une numérotation en III dans la version parue dans le supplément du *Petit Parisien* (6 octobre 1889).

Le texte est donc constitué de deux ensembles. La séquence I et la séquence III, qui situent l'action dans un espace-temps référentiel, encadrent le récit centré sur l'annonce de la mort du fils qui entraîne la préméditation de la vengeance, sa mise à exécution, « la chose » rapportée par la Mère Sauvage à ses ennemis, et la mise à mort par fusillade. Une phrase tirée du conte intitulé « Le Garde », où il est aussi question d'une maison incendiée par vengeance, résume la fonction de la séquence initiale : « Vous connaissez donc les personnages et le local. Voici maintenant l'aventure » (Forestier, 1974 : 348), c'est-à-dire ce qui advient dans le temps de l'histoire, ou plutôt ce qui est advenu dans le temps révolu de l'histoire passée, les événements, dans la succession et la consécution, se présentant à un sujet spectateur-auditeur fixe.

Celui-ci, interne à la fiction, est triple. Il y a d'abord le « je » initial, de retour sur un lieu familier du passé, à qui revient en mémoire le souvenir d'une famille autrefois rencontrée ; puis le « il » (Serval), dont la forme personnelle est effacée et qui n'est présent que dans le « on » de la communauté villageoise⁹ ; celui-ci témoigne, pour le « je » (« il me conta »), de l'histoire de cette famille, en tant qu'observateur externe dans un premier temps, puis, à partir de l'événement perturbateur (l'arrivée du courrier : « Or, un matin,... »), du point de vue du personnage de la mère, dont il rapporte le récit, ceci jusqu'à la séquence motivant son témoignage, après quoi il reprend sa fonction d'observateur externe :

Alors, comme tout le monde l'entourait et l'écoutait, *elle dit la chose d'un bout à l'autre*, depuis l'arrivée de la lettre jusqu'au dernier cri des hommes flambés avec sa maison. *Elle n'oublia pas un détail de ce qu'elle avait ressenti ni de ce qu'elle avait fait*. Quand elle eut fini, [...] ¹⁰.

Ce qui peut être ramené au schéma élémentaire suivant, où le premier, scindé en un sujet patient ou siège du souvenir et un sujet agent de la narration (« je me rappelai »), est auditeur du second, scindé lui-même en deux, en tant qu'auditeur du troisième et rapportant au premier le récit de cette dernière :

« je » ← « je » ← « il » [(« il ») ← « elle »].

A ces positions s'adjoint celle du lecteur lui-même, hyper-sujet-spectateur-auditeur, au devant de qui viennent, imaginativement, les faits de l'aventure.

Comme dans beaucoup de contes ou nouvelles de Maupassant, le texte commence donc par une mise en situation de la parole du diseur, du raconteur de l'histoire, témoin direct ou indirect, d'un fait lointain ou oublié, qui excite la curiosité de l'auditeur, doublure diégétique du lecteur et simulation du cercle magique de l'auditoire du conte traditionnel. Ce peut être une assemblée de convives, un groupe d'amis, une société de savants ou de chasseurs, dont l'un des membres se détache pour combler le hiatus qu'est le vide de l'histoire créé par le grand témoin, pour le lecteur, celui qui est la première voix narrative et l'origine énonciative du discours. Cette origine, énoncée à la première personne, est ordinairement considérée comme un repère décroché du fait de l'emploi de passé simple comme temps de l'événement narré. Ce qui fait de l'énonciateur un observateur qui envisage une séquence temporelle à partir

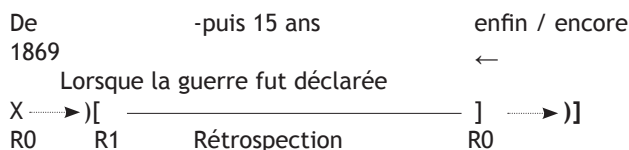
d'un moment qui n'est pas localisé, dans l'intervalle qui sépare ce moment fictif de l'actualité de l'histoire racontée, qui est, elle, localisée dans l'espace et le temps. Ce repère-origine est donc à prendre comme source de la fiction, il participe même à l'instauration de cette « autre scène », pour le lecteur qui s'y trouve transporté, par l'imagination.

Ainsi la première phrase, énoncée à la première personne, pose un repère à la fois subjectif, spatial et temporel. L'espace-temps est celui de l'intervalle fermé entre une période révolue et le nouveau terme advenu, qui ouvre une autre temporalité : le retour, les retrouvailles, le renouveau, annoncés dans la seconde phrase. Au château détruit et « *enfin* reconstruit » succède la découverte, par notre guide, de la « chaumière en *ruines* », déclencheur du souvenir : « Tout à coup, je me la rappelai telle que je l'avais vue pour la dernière fois,... » Un autre intervalle est formé entre la dernière image en mémoire, celle d'une vie antérieure, et l'image de la perception du moment remémoré dans l'actualité du récit, celle de la « maison *morte* ». Un autre souvenir surgit alors, celui des habitants, placés eux-aussi sous le signe de la mort : le père, « vieux braconnier » tué par les gendarmes et le fils tenu pour un « *féroce destructeur* de gibier ». Ce rappel en mémoire est rapporté à l'histoire racontée par l'ami Serval, d'où le narrateur tient son savoir. Serval sera donc le témoin vivant, le relais de narration, énonciateur second, « il » derrière lequel s'efface le « je », pour nous conter « *cette* aventure ». L'anaphorique (ou cataphorique, selon les terminologies) démonstratif « *cette* » pointe vers la seconde partie du texte, de même que la question posée pointe, dans un geste de deixis, l'objet du contrat, la cause du souvenir et la matière de l'histoire : « Que sont devenus les gens de *là* ? »

Notons en passant la réitération de déictiques qui, par la monstration, font du lieu désigné dans le contexte un site pour le regard du lecteur devenu dès lors spectateur : « ...j'aimais toute la campagne... traversée par des ruisseaux... On pêchait *là-dedans*... ! », « Je me rappelai aussi qu'une bonne femme m'avait fait boire un verre de vin *là-dedans*,... » ; ces deux emplois s'expliquent, pour le premier, par la suite de deux phrases exclamatives interprétables comme du discours indirect libre, avec un « on » incluant le « je », le second s'accordant à l'évocation du souvenir, comme un discours intérieur, à quoi on peut joindre, cette fois dans un échange dialogué quand la mère tend son bras vers le brasier, l'indication de ce qui n'a plus de nom : « *Là-dedans* ! ».

Le pseudo-échange entre les interlocuteurs - jamais explicitement placés dans une relation d'interlocution - vient clore la narration de la suite des événements reconstituée. L'« ajout » (« Mon ami Serval ajouta... ») met en rapport la destruction du château de Serval et la ruine de la chaumière, que l'énonciateur premier désigne à nouveau à lui-même et au lecteur-spectateur : « *là-dedans* », « *ce* mur ». La séquence finale montre aussi la séparation entre les deux énonciateurs, le témoin-rapporteur attaché à un bien dont il est, comme le lecteur l'infère de l'emploi de l'imparfait, dépossédé (« le château qui m'appartenait ») et le narrateur porte-voix de l'auteur, fixé à la vision et perdu dans son souvenir, marqué d'une « petite pierre, *encore* noircie par le feu. », en écho au « château *enfin* reconstruit », les deux objets de mémoire se rejoignant dans la même temporalité de la narration.

Le récit enchâssé correspond à un intervalle fermé, inséré dans l'intervalle ouvert du récit en cours, jusqu'au terme final du récit-cadre. Nous le schématisons comme suit, avec les repères de localisation :



V. Lieux de mémoire et figures du corps

Des remarques précédentes ressort une figure qui est celle de la destruction et des vestiges d'un monde qui porte les traces des blessures du passé. La narration elle-même est une remémoration destinée à combler un trou de l'histoire et une commémoration de l'atteinte à l'intégrité d'un lieu idyllique aimé d'un amour sensuel. La vignette pastorale qui précède le récit de guerre contraste, par l'accumulation des lieux-communs dans le tableau du plaisir éprouvé au contact d'une nature féminine, avec l'image du délabrement. Notons la série insistante des formes d'expression de cet érotisme des lieux, désignés comme des parcelles de bonheur physique (« un coin de, un bout de ») :

J'aimais ce pays infiniment... des coins du monde délicieux... charme sensuel. On les aime d'un amour physique... nous autres que séduit la terre, des souvenirs tendres... qui nous ont attendris... comme ces images de femme... qui laissent dans l'âme et dans la chair un désir inapaisé, inoubliable, la sensation du bonheur coudoyé... j'aimais toute la campagne... Bonheur divin !

A ces traces des lieux et des objets de désir, investis de nostalgie, s'opposent les restes du désastre que sont les ruines de la chaumière et la pierre calcinée de la fin du conte, qui fait penser à la lettre baignée de sang tenue serrée dans la main de la mère Sauvage, notation qui scelle la douleur de la perte et l'amour maternel, qui signe la vengeance accomplie, et par laquelle se clôt le récit de Serval.

On a pu parler d'écriture de la cruauté à propos de Maupassant et on a souligné la force des images provoquées par l'expérience, vécue ou lue ou entendue raconter, de la guerre franco-prussienne de 1870. Il conviendrait de développer, à partir de ce que je voudrais mettre en relief par cette première approche, l'idée d'une écriture du traumatisme et la fonction du récit littéraire dans son rapport au récit de rêve. Ce traumatisme est une atteinte psychique au corps dont la représentation, à travers des formes figuratives diverses, est un thème constitutif du parcours d'interprétation.

La prégnance - ce qui s'impose à l'esprit et ce qui contient des possibilités de sens - des figures du corps tient, en partie, à une attention de lecture soutenue par la référence à des théories psychanalytiques, à portée anthropologique, sur l'*image du corps*. Je ne peux que renvoyer à des études où je présente cette référence et rappeler l'idée majeure que l'activité symbolique de représentation

est liée à l'imaginaire du corps¹¹. Cette idée est au cœur de la thèse que j'ai développée sur la genèse et la formation de la voix et de la parole (Ducard, 2002) et la théorisation qui en est l'appui est alors essentiellement celle de Françoise Dolto (1984). Plus récemment je me suis tourné vers la théorie de la psychiatre et psychanalyste Gisela Pankow. Elle a écrit, régulièrement, pour la revue *Esprit* des « analyses littéraires » où elle cherche à « prendre la parole du poète à la lettre pour la référer à un état d'être » et « l'ouvrir [la parole littéraire] à sa vérité existentielle et symbolisante » (Pankow, 1986: 12-13). Ces études reposent essentiellement sur une appréhension de la dynamique de l'espace en ce qu'elle contient implicitement les forces et les conflits représentés dans la fiction, univers de simulation de la vie de l'esprit et des relations intersubjectives. L'interprétation repose sur le postulat que le texte littéraire, en tant que forme d'expression, donne à lire, à imaginer et à comprendre une expérience sous-tendue par la structuration de l'*image du corps vécu*, dans sa fonction fondamentale de symbolisation.

Le discours sur la dénonciation des misères de la guerre et le sacrifice des plus démunis au nom de valeurs patriotiques et guerrières vient en contrepoint du discours lyrique sur l'attachement au pays, la mère nature, une terre-mère nourricière, alimentée en sang par des ruisseaux-veines, sang antinomique de celui qui est versé pour les idéaux politiques des puissants et des forts. La dénaturation n'est que l'une des modalités de l'inversion des valeurs de signification et de la rencontre des contraires.

La catégorisation des personnages, par les qualifications, procède de caractérisations morphologiques élémentaires : les Sauvage mère et fils partagent les traits /grandeur/ et /sécheresse/, traits élargis à l'autre habitant du pays, Serval, au « long pas d'échassier », avec la /lenteur/ de la démarche, comme la « grande Sauvage » et ses « lentes enjambées ». Le narrateur lui-même participe de cette société animalière, familière aux chasseurs (le narrateur et Serval se retrouvent pour une partie de chasse, le père et le fils Serval sont des chasseurs hors la loi), proches de leur milieu. Il va, quant à lui, « léger comme une chèvre », animal domestiqué, proie du loup dont on se protège (quand elle sort, la mère prend le fusil du fils, par peur du loup).

Des polarités sémantiques semblent ainsi se superposer ou se juxtaposer : nature sauvage / nature domestiquée, nature humaine / nature animale. Des traits physiognomiques complètent cette description : /grandeur/ s'applique aussi au visage (la mère a un « grand nez », le fils un « nez crochu ») ; la Sauvage, en véritable paysanne, est du côté du /sombre/ (« âme triste et bornée », « vie morne et sans éclaircie »), « sérieuse... sévère », elle ignore le rire, le propre de l'homme ; elle vit retirée, « loin du village, sur la lisière du bois, elle sort peu de sa « mesure », elle porte une coiffe noire qui cachent des cheveux blancs, « que personne n'avaient jamais vus ». Le fils est du même côté par son physique : « yeux bruns », moustache proéminente formant un « bourrelet de poils noirs ». A l'opposé, les ennemis prussiens ont les qualités du /gros/ et du /clair/ : « quatre gros garçons à la chair blonde, aux yeux bleus, demeurés gras », à « la chair blanche et rose ». Si les faibles et les démunis sont de la « chair à canon », les bons enfants prussiens apparaissent sous le signe du conte

traditionnel, par analogie, dans la stéréotypie des formulations, avec la chair appétissante des enfants convoités par l'ogre ou l'ogresse.

L'érotisme dont est empreinte la description des éléments de la nature, suite à la phrase de déclaration d'amour au pays, se ramène, par comparaison, à un corps féminin dont la nudité se devine sous la transparence du vêtement et qui marque la chair de désir, d'un appétit sensuel. La dédicace du conte à l'anatomiste et la convergence des traits sémantiques vers une isotopie de l'éros font entrevoir, sous certains mots, des dénominations sexualisées : « ...la pensée retourne vers un coin de forêt, ou un bout de berge, ou un verger poudré de fleurs... ». La suite pourrait être augmentée avec le verbe « fourrager », qui, prédiqué des « chiens » signifie fureter et fouiller ; mais le verbe, dans ses divers emplois, est l'un de ces signifiants erratiques qui s'associent à plusieurs composantes sémantiques du texte. Voici le répertoire de significations qui entrent en liaison avec divers thèmes: ramasser le fourrage qui est la nourriture du bétail (thème de la nourriture et thème du travail à la ferme) ; dans le domaine militaire, approvisionner en fourrage les chevaux des troupes, faire du fourrage, généralement en ravageant les champs (thème du cantonnement et thème de la destruction) ; fourrager dans le feu pour tisonner avec excès (thème du feu), sans omettre l'emploi de *fourrager dans* avec un complément désignant une partie du corps, dans le domaine de la sexualité.

Le fourrage revient au moment dramatique, avant l'acmé de l'incendie, dans la préparation du bûcher : « Ils entassèrent des 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. », « elle retourna dehors chercher des bottes de paille dont elle emplît sa cuisine ». Alors que le « bon feu pour se chauffer » devient « un brasier effroyable », le corps maternel de la chambre des enfants, bien nourris (scène du repas où les soldats « dévorèrent le lapin ») et excessivement choyés - la proposition « où ils dormiraient à merveille » laissant entendre en discours indirect libre la cruelle douceur de la voix maternelle -, se transforme en « un gigantesque four ardent ». Le feu de l'incendie criminel, qui marque la tragique apothéose de l'acte d'un « héroïsme atroce » d'une mère, jette sa lueur éclatante et son intensité sur une vie sombre et un monde froid et blanc : « la lueur... jetait sur la neige un éclatant rayon. », « La campagne, blanche, éclairée par le feu, luisait comme une nappe d'argent teintée de rouge. » Les flammes qui consomment les corps signifient la consommation d'un acte sacrificiel, que la comparaison souligne, avec la notation du son de la cloche qui tinte au loin : tocsin et glas. C'est ainsi que les quatre gros et « doux enfants » à la chair blanche, qui faisaient, aux jours heureux, leur toilette « dans le jour cru des neiges » sont brûlés. D'autres polarités se dégagent de ces chaînes signifiantes : froid / chaud, cru / cuit, blanc (neige, nappe, feuille où sont écrits les noms des soldats) / rouge (brasier, « la carcasse ardente de la demeure », « l'amas rouge de l'incendie », « les ruines rouges ») / noir (« pierre encore noircie »).

D'autres textes de Maupassant font une place au feu destructeur. J'ai déjà cité « Le Garde », on connaît « Le Horla ». Dans un autre, « Le Bûcher », l'histoire, située à Etretat, est celle du chef d'une mission indienne, venue en Europe pour étudier les institutions militaires, qui meurt et qui est incinéré selon le

rite hindou. Le narrateur se livre, face au spectacle, à un discours d'éloge sur le feu purificateur, contre l'image de la décomposition de la chair. Une note de L. Forestier, dans notre édition, dit, à propos du procédé thématique de l'incendie, présenté comme une obsession, qu'il pourrait faire l'affaire d'un psychocritique. « Il serait curieux aussi, dit-il encore, de rechercher dans quels contes et pourquoi la structure exige cette forme de destruction finale »¹². Je m'en tiendrai à la fonction de cet épisode dans notre conte, en écartant la psychocritique de l'auteur pour une sémiologie interprétative dont le point de départ et d'aboutissement est le texte, mais ouvert sur son dehors.

Il ne s'agit pas seulement ici d'un supplice et d'une mise à mort, pour que la perte douloureuse et insupportable du fils chéri soit vengée par une autre, équivalente, dans l'identification d'une mère à une autre mère, mais il s'agit aussi d'une mise à mort de la maison familiale : le déclenchement du souvenir qui ouvre le hiatus temporel que le narrateur-témoin va combler est provoqué par la vision de la maison « *propre, vêtue de vignes* » devenue « *maison morte, avec son squelette debout* ». A la rêverie du corps érotisé des lieux, au début, par la comparaison avec la rencontre fugitive d'une femme à « *la toilette claire et transparente* », succède l'évocation d'une maison-corps décente réduite, après la catastrophe, à un corps décharné. Les deux destructions sont le prix à payer pour une disparition et un arrachement. Ce prix est le prix fort, mais rappelons que la paysanne a reçu quatre soldats, pour l'argent qu'elle est supposée posséder.

Les séries antithétiques identifiées peuvent être ainsi réunies :

/sombre/ ←.....→ /clair/
/noir/ ←.....→ /blanc/
/chaud/ ←.....→ /froid/
/cuit/ ←.....→ /cru/
 /rouge/
 /feu/

Dans ce schéma de polarisation sémantique¹³, spatialisée et temporalisée, le /rouge/ est le terme moyen, l'opérateur de la transformation narrative. L'incendie, qui constitue la séquence centrale, est aspectualisé selon les phases du processus :

Une clarté violente illumina en quelques secondes... *puis* ce fut un brasier effroyable... *Puis* un grand cri partit... *puis* ce fut une clameur... *Puis*... un tourbillon de feu s'élança... et toute la chaumière flamba. On n'entendait plus rien dedans que... Le toit tout à coup s'effondra, et la carcasse ardente de la demeure lança dans l'air... un grand panache d'étincelles. (...) Quand elle vit que c'était fini, elle jeta son arme dans le brasier. Une détonation retentit.

Et plus loin : « aux dernières lueurs du feu », « on la jeta contre les murs encore chauds » et une seconde détonation, en écho à la première, indique l'achèvement. Non pas celle du peloton d'exécution, mais le « coup attardé », sans tireur, comme le coup parti, tout seul, du fusil du fils : deux ponctuations narratives. Mon attention a été retenue par ce signe de décalage ; de même j'ai été intrigué par une notation distinctive dans le syntagme descriptif à propos

des soldats endormis : « les ronflements sonores et *inégaux* [divers, dans une variante] des quatre soldats ». Détail « réaliste » ou signification oblique ?

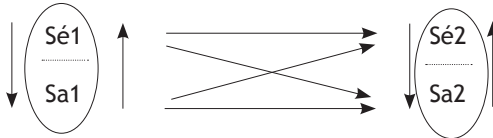
La phrase suivante, déjà citée, est l'exergue de la résolution des termes antithétiques : « La campagne, blanche, éclairée par le feu, luisait comme une nappe d'argent teintée de rouge. » Elle appelle le motif du sang et la figure du corps déchiré. La scène de la préparation de la « bête morte », le lapin, « volé sans doute » - geste qui rapproche du vrai fils, braconnier, ceux qui se comportent comme des fils - est, pour la mère, l'épreuve pathétique, dans une reprise quasi-hallucinatoire de la première vision du corps du fils, à la lecture de la lettre : « un boulet qui l'a censément coupé en deux parts » (lettre), « Il avait été coupé en deux par un boulet. Et il lui semblait qu'elle voyait *la chose, la chose horrible...* » (réaction émotionnelle de la mère), « et elle voyait toujours son grand coupé en deux, et tout rouge aussi » (à la vue du lapin dépouillé). L'état de la mère est, dans les deux cas, modifié : montée de l'émotion (« Puis peu à peu les larmes montèrent à ses yeux, et la douleur envahit son cœur. »), après le moment de saisissement et de figement ; agitation (« la vue du sang... qui lui couvrait les mains, du sang tiède qu'elle sentait se refroidir et se coaguler, la faisait trembler de la tête aux pieds ») après le moment de paralysie (impossibilité de tuer le lapin : « le cœur lui manqua »). Le passage du chaud au froid, de la vie à la mort (« cet animal encore palpitant ») entraîne un mouvement inverse de l'état intérieur : la chaleur et la vie intérieure sont ranimées chez cette paysanne rude et sévère, dans la douleur de la séparation définitive du fils aimé. Le texte précise, entre les deux scènes, que la mère est totalement privée de ce corps, accentuant le vide créé, sans deuil possible : « Qu'est-ce qu'on avait fait de son corps, après ? Si seulement on lui avait rendu son enfant, comme on lui avait rendu son mari, avec sa balle au milieu du front ? », avec un insolite point d'interrogation en place de l'exclamation, pour le regret et la peine.

La mère subit le même sort corporel que ce fils : « La vieille femme ne tomba point. Elle s'affaissa comme si on lui eût fauché les jambes. L'officier prussien approcha. Elle était presque coupée en deux... » Au « *censément* [à peu de chose près] coupé en deux », selon la lettre du soldat, répond le « *presque coupé en deux* » du constat de l'officier. Le corps de la mère, « haute et maigre », tout comme le « grand corps maigre » du fils ont eu les jambes quasiment sectionnées. Une seule forme figurative associe les deux corps en un seul : un corps atteint dans son intégrité. Cette représentation dit littéralement ce qu'est la douleur de la séparation, le « plus jamais », l'image du fils qui ne pouvait plus apparaître à la mère que sous la vision hallucinée et obsédante de la mutilation subie.

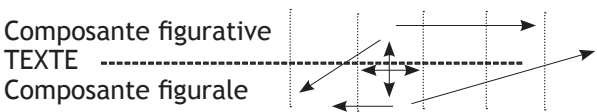
Notons par ailleurs l'insistance du « fourrage », qui fait un retour subreptice dans le « comme si on lui eût fauché les jambes », la faux de la mort pouvant être connectée à l'emploi usuel du verbe « faucher » pour « couper du fourrage ». Nous avons avec le terme *fourrage*, sa polysémie et ses collocations sémantiques un bel exemple de la dissémination de valeurs qui constituent un champ notionnel interne diffus.

Ces tracés signifiants formés par les mots distribués dans le texte relèvent aussi bien des chaînes de liaison que Freud établit, selon sa méthode, par croisements et recouvrements, que des corrélations établies en sémantique des

textes. Redécouvrant les inédits de F. de Saussure, F. Rastier propose un schéma sémiotique selon des séries contextuelles, où chaque signe est en rapport avec ses voisins, plus ou moins proches, mais aussi où chaque signifiant et chaque signifié s'autonomisent pour contracter des relations avec d'autres signifiants ou signifiés : « Le "parcours des signifiés" est, dit-il, inséparable du "parcours des signifiants", car les relations homoplanes et hétéroplanes se conditionnent mutuellement » (Rastier, 2001 : 172). Voici le schéma qu'il donne des « parcours énonciatifs et interprétatifs élémentaires » :



L'opposition des deux faces du signe, lequel ne doit pas être réduit au format du mot, en signifiant et signifié est commode mais il est préférable, en toute rigueur, de suivre Saussure quand il déclare absurde de vouloir opposer un signifiant et un signifié, puisqu'il n'y a de signification que dans un point d'attache à un signifiant. Il convient plutôt de mettre en regard un signe significatif et un signifiant, qu'il préfère alors nommer « figure vocale » (le vocalisme tenant à la priorité que Saussure accorde au phonologique). C'est ce qu'il nomme la « double essence du langage »¹⁴. Dès lors les rapports entre signes sont quatre : rapport interne entre un signe significatif et sa figure, rapport entre ce signe et les autres signes du système, rapport entre ce signe significatif et les autres signes significatifs (en ne retenant que la signification), rapport entre la figure de ce signe et les autres figures du système. À ces quatre rapports saussuriens ajoutons les passages de la signification d'un signe à la forme figurale d'un autre (comme dans les cas d'attraction paronymique). Ce qui peut se schématiser de la façon suivante, selon la distinction établie entre la composante figurative et la composante figurale d'un texte :



Si la notion de système, pour la langue, reste problématique, nous constatons qu'un texte, dans sa cohésion, tend à resserrer les liens entre les maillons de la *signifiance*, le jeu des formes et des significations.

Pour clore sur ce qui m'est apparu comme un « point nodal » du texte, je dirai que le *corps coupé en deux*, forme signifiante d'une *image-représentation*, est une *figure de sens* majeure de l'écriture du conte. La scène du trauma transposée dans la fiction littéraire - ce qui est désigné dans les contes de Maupassant comme « la chose » -, est interprétable, pour une sémiologie dont l'herméneutique est la psychanalyse, en tant qu'*image du corps vécu et représenté*.

VI. L'écran littéraire

Comme cela a déjà été souligné, le récit du conte n'est pas un récit de rêve, même si des similarités existent, notamment du fait que les deux se présentent comme des souvenirs racontés : l'auteur a fait un rêve qu'il raconte, à la première personne, à un autre, auditeur ; le narrateur se souvient d'événements révolus en translatant le passé de l'histoire dans le moment de la narration - qui peut être un passé conventionnellement coupé de l'énonciation, d'où l'imparfait dit du récit de rêve : « Et cette nuit-là, je fis un rêve. Il me semblait que je marchais dans les rues de Paris... » ; ou, dans le conte : « Je n'étais point revenu à Virelogne... », les deux incipits pouvant être introduits par un « je me souviens ».

Maupassant, par sa technique narrative, opère une mise à distance par la mise en scène du diseur ou conteur, doublant ainsi la situation de lecture par une représentation spéculaire. Notre premier narrateur-auditeur n'est, du coup, que le rapporteur d'un récit au second degré, avec un narrateur-témoin qui tient lui-même, comme on l'a vu, une partie de l'histoire d'un récit du protagoniste. La présence du raconteur est d'ailleurs absente dans le cours du récit de l'« aventure » lui-même et ne réapparaîtra que dans l'explicit, lors du retour à la situation de narration initiale. Les dialogues internes sont toujours introduits par un verbe de parole (demander, répondre, reprendre, dire, prononcer) et l'écrivain manie, comme cela a été occasionnellement signalé, le discours indirect libre. Je compléterai ce rapide relevé de quelques procédés par la notation d'un usage fréquent du « on », avec diverses valeurs, notamment pour faire entendre, comme cela a été signalé plus haut, le on-dit anonyme de la communauté villageoise, dont se démarque le je-on-nous amoureux du pays : « J'aimais ce pays... On les aime... Nous gardons nous autres que séduit cette terre... ». D'autres « on » désignent les acteurs collectifs de l'histoire (villageois, pouvant inclure Serval, Prussiens).

Ces artefacts littéraires, qui reposent sur des possibilités de langue et des conventions génériques, sont aussi à comprendre dans l'optique de l'écriture, distancée mais jamais entièrement réfléchie, d'une expérience subjective. La lecture est une expérience imaginaire qui saisit, à travers la conduite du récit, un sens avec lequel, chacun, à sa façon, peut entrer en résonance. La fiction installe, pour le lecteur épris d'images et d'affects, un écran qui, démultiplié par les procédés d'un art de faire, montre comment il donne à voir et à émouvoir. Dans le montage de la fiction, le réel est un point de fuite supposé, à distance variable, selon les auteurs et les lecteurs.

Je terminerai mon exploration, pour finir sur l'inachèvement de tout essai d'analyse et illustrer l'énigme que présente tout texte littéraire, par ce qui peut apparaître comme une défaillance dans la cohérence textuelle. Je n'ai pas commenté le choix des noms de personnages et de lieux, qui ont une fonction de localisation des faits et de production d'un effet référentiel. Le personnage principal est dénommé, successivement, « la vieille », « la grande Sauvage », « la vieille femme », « la vieille Sauvage ». Le titre du conte est formé sur une ambiguïté : appellation familière, encore fréquente aujourd'hui, qui combine un dénominatif familial (le père, la mère, le fils, le gars, la fille, le grand-père,

la tante, le cousin...) suivi du nom propre, ou bien surnom, ici un adjectif, dont l'application au dénomiatif, par qualification, est motivée par les événements de l'histoire. Les deux peuvent donner lieu, par ellipse, à « la Sauvage ». Il est ainsi dit dans la partie I : « On les appelait les Sauvage. ». La mention d'un usage d'appellation maintient l'indécision. L'information est accompagnée de la question : « Était-ce un nom ou un sobriquet ? ». Pourtant Maupassant fait dire à la coupable, lors de la relation exacte qu'elle fait de son acte à l'officier : « Vous écrirez comment c'est arrivé, et vous direz à leurs parents que c'est moi qui ait fait ça, Victoire Simon, la Sauvage ! N'oubliez pas. » Il est possible que l'interrogation du début soit une façon de situer le narrateur dans la temporalité de la narration en cours, au moment même où le souvenir survient, antérieur au récit qui va apporter une réponse. On peut aussi penser, dans la marge laissée à l'interprète, que la nouvelle dénomination, déclarée avec force, mixte de titre de gloire et d'orgueil farouche, s'accorde à « l'héroïsme atroce » du jugement final, qui nous rappelle le « féroce destructeur de gibier » qu'était le fils, en alliant, par la rime et le sens, la guerre et la chasse.

Bibliographie

- Benveniste, E. 1974. *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris.
- Culioli, A. 1990 et 1999. *Pour une linguistique de l'énonciation*, HDL, Ophrys, Paris.
- Dolto, F. 1984. *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris.
- Ducard, D. 1999. « Les mémoires du poème et «Le pont Mirabeau» », dans *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire* n 25/26, *Mnémotechnologies, texte et mémoire*, Toronto, Canada, pp. 69-85.
- Ducard, D. 2002. *La Voix et le Miroir. Une étude sémiologique de l'imaginaire et de la formation de la parole*, L'Harmattan, Paris.
- Ducard, D. 2004a « La levée du sens. Une note de lecture de Lévi-Strauss », *Entre grammaire et sens. Études sémiologiques et linguistiques*, HDL, Ophrys, Paris, 2004, pp. 168-178.
- Ducard, D. 2004. *Entre grammaire et sens. Études sémiologiques et linguistiques*, Paris, HDL, Ophrys.
- Ducard, D. 2006. « Le texte marqué au coin de la psychanalyse », dans *Langage et inconscient*, n 3, *Vive voix, lettre morte ?*, éditions Lambert-Lucas, Limoges, pp. 55-64.
- Forestier, L. 1974. « Introduction », dans Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, T. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Freud, S. 1926 et 1967. *L'interprétation des rêves*, P.U.F., Paris.
- Pankow, G. 1986. *L'Homme et son espace vécu. Analyses littéraires*, Aubier, Paris.
- Rastier, F. 2001. « Du signe aux plans du langage - ou de Saussure à Hjeltslev », dans *Louis Hjeltslev a cent'anni della nascita*, Imprimatur, Padoue.
- Saussure, F. de 2002. *Écrits de linguistique générale*, Gallimard, Paris.

Notes

¹ On se reportera aux trois tomes de *Pour une linguistique de l'énonciation*, HDL, Ophrys, Paris, 1990 et 1999.

² Voir Freud, *L'interprétation des rêves*, P.U.F., Paris, 1926 et 1967, notamment le chapitre II : « La méthode d'interprétation des rêves ».

³ « En effet, dit Freud, mon procédé n'est pas aussi facile que la méthode populaire de déchiffrement, qui permet de traduire le rêve d'après une clef constante ; je serais bien plutôt porté à dire que le même contenu peut avoir un sens différent chez des sujets différents et avec un contexte différent » (*idem*, p. 97).

⁴ État d'auto-observation que Freud rapproche, citant Schiller, de l'état de création poétique (*idem*, p. 96).

⁵ « Je viens de vider mon sac de chroniques. », pouvait déclarer Maupassant à l'occasion d'un volume à paraître (cité par Louis Forestier, dans son introduction au *Contes et nouvelles*, T. 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, Paris).

⁶ C'est cette édition qui est adoptée par Louis Forestier et à laquelle nous nous référons (désormais CN).

⁷ « Souvenirs d'un an », *Le Gaulois*, 23 août 1880, cité dans une note de l'éditeur de CN, p. 1639.

⁸ Récit rapporté par Hermine Lecomte de Noüy (« Guy de Maupassant intime », *La Grande Revue*, 10 avril 1913), cité en note dans CN, p. 1638.

⁹ Citons les occurrences de ce « on » collectif dans lequel le narrateur Serval peut être inclus : « On ne la plaignait pas trop, la vieille, parce qu'elle avait de l'argent, on le savait. », « Comme on parlait des loups, ... », « La vieille, qu'on savait riche, ... », « On les voyait tous les quatre... Puis on les voyait nettoyer... », « On disait dans le pays... ».

¹⁰ Tout ce qui est mis en italiques dans les citations du conte de Maupassant l'est par nous.

¹¹ Voir notamment D. Ducard, « Le texte marqué au coin de la psychanalyse », *Langage et inconscient* n 3, *Vive voix, lettre morte ?*, Limoges, éditions Lambert-Lucas, 2006, pp. 55-64.

¹² Maupassant, CN, p. 1641.

¹³ Le terme de *polarisation* est à comprendre, à partir de sa signification en physiologie, comme un mécanisme par lequel sont créés deux pôles fonctionnellement différents dans une structure et, dans un emploi dit figuré, comme l'action de concentrer des forces et des influences dans un point.

¹⁴ Voir Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, plus particulièrement le chapitre « De la double essence du langage », Paris, Gallimard, 2002.