

## L'espace comme dispositif sémiotique dans *La Mère Sauvage* de Maupassant

Licia Taverna  
Université de Tallinn, Estonie



Synergies Pays Riverains de la Baltique  
n°5 - 2008 pp. 153-183

**Résumé :** *Malgré une apparente simplicité et facilité de lecture, La Mère Sauvage de Maupassant présente une texture complexe du plan du contenu où chaque détail paraît être le résultat d'un calcul prémédité par son auteur. En m'appuyant sur une sémiotique greimasienne et lotmanienne (et en combinant les deux approches), je montre que la stratification de la nouvelle se fonde surtout sur un dispositif spatial où l'emboîtement de ses éléments constitue la structure portante de la signification. A une première organisation dichotomique de l'espace (l'espace de la paix et l'espace de la guerre) se superpose une autre dimension axiologique que l'auteur dissimule derrière une richesse d'éléments différents : des descriptions harmoniques et variées de la nature, des manifestations combinées d'éléments érotiques et esthétiques du paysage, des actions ancrées sur la relation sujet/espace, des figures centrales telles que l'eau et le feu ou des traits plastiques tels que la verticalité et la décomposition des éléments unitaires en de parties, etc. Derrière cette richesse, le narrateur laisse entrevoir sa faveur pour un espace-corps conçu comme une instance unitaire et harmonieuse qui ne peut être 'amputée' d'aucune de ses parties. Cette organisation complexe de l'espace se double d'une conception plus raffinée de ce qu'on définit communément comme la description et la narration : plutôt que d'alterner, elles constituent un paradigme dont la combinatoire projetée sur les chaînes syntagmatiques du texte donne un choix interprétatif au lecteur.*

**Mots-clés :** *sémiotique, espace, frontière, figures du corps, rythme narratif, description.*

**Abstract :** *Even though Old Lady Sauvage can be easily read without any difficulties, this short story has a complex structure of meaning in which any detail seems to be the result of a premeditated plan conceived by Maupassant. Relying on a Greimasian and Lotmanian semiotics (and combining these two approaches), I show that the multiple layers of meaning (upon which the complexity of this short story is based) are deeply rooted in a rich spatial device. A first dichotomic spatial organization (the space of peace and the space of war) is embedded into another axiological dimension that the author introduces through different and various elements : a harmonic and diversified description of nature, a combination of erotic and aesthetic elements belonging to landscape, the focus on narrative programs especially founded on the subject/object relation, the use of some symbolic figures (such as water and fire) or some plastic features (such as verticality or decomposition of unitary elements into parts), and*

*so on. Behind this richness, the narrator privileges a space-body devised as a unitary and harmonic instance that cannot be 'amputated' of his single parts. This complex organisation of space is based on a more refined construction of what we commonly define 'description' and 'narration'. Rather than simply alternating in the short story, description and narration form a paradigm whose combination on the syntagmatic level gives a choice to the interpretation of reader.*

**Keywords :** *semiotics, space, frontier, body, narrative rhythm, description.*

Cette lumineuse rupture  
Fait rêver une âme que j'eus  
De sa secrète architecture  
Valéry, *Les Grenades*

Selon une dichotomie bien établie dans les études littéraires, narration et description seraient deux types d'organisation textuelle distincts qui comportent deux opérations langagières différentes. Si, dans le cas de la narration, l'élément fondateur serait le temps (perçu dans son aspect processuel), dans le cas de la description ce serait l'espace qui dominerait et qui servirait de support ancillaire à la narration. L'insertion d'une description à l'intérieur du tissu narratif indiquerait donc le lieu où le récit marque une pause et où se concentre la représentation plus ou moins détaillée d'objets, lieux et personnages se disposant dans un espace donné. Or, cette dichotomie entre narration et description a été souvent résolue en faveur de la première : la narration aurait la tâche d'assurer la cohérence sémantique (liée à la motivation des comportements et à l'enchaînement logique des événements et des actions) tandis que la description (n'assumant aucune 'responsabilité narrative') aurait une fonction secondaire, d'ordre purement décoratif, explicatif ou symbolique (cf., par exemple, Genette, 1966 et 1972 ; Segre, 1985 ; Molino, 1992). Dans la présente contribution, je voudrais aborder la question d'une autre manière et affirmer que la description (et l'espace qui en fait partie intégrante) peut, elle aussi, avoir une fonction dominante et présider à l'organisation narrative du monde et du texte. Naturellement, le choix se pose autour d'une alternative : on peut tout simplement décrire ce qu'on a devant les yeux sans donner un rôle structurant à l'espace, ou bien, on peut faire passer derrière la description des organisations de sens où l'espace est déterminant (Bertrand, 1985). Il est clair que si on suit cette deuxième hypothèse, il faut prendre en compte la notion de descriptif d'un point de vue différent :

un descriptif que l'on s'efforcera de construire en évitant les pièges de l'approche référentielle (en évitant notamment de le traiter comme description « d'espaces », de « choses », ou « d'objets »), un descriptif désinféodé de son statut de serviteur du narratif, et même [...] désinféodé de ses rapports privilégiés avec la littéralité (Hamon, 1981 : 7).

Dans cette perspective, si la description ne concerne plus uniquement l'espace, l'espace lui-même ne peut pas non plus être considéré comme un contenant neutre, un simple cadre ou un pur support matériel à l'intérieur duquel les hommes se déplacent et les événements se produisent, mais - à l'instar de tous les autres éléments constitutifs du récit (temporalité, narration,

personnages, points de vue, focalisations, instances énonciatives, etc.) - il doit être conçu comme un élément qui contribue à construire la signification du texte à tous ses niveaux : dans le déploiement des programmes narratifs, dans l'emboîtement des schémas actantiels, dans l'organisation des processus aspectuels et axiologiques, dans le type d'observation inscrit dans le texte et dans l'articulation plus spécifique de l'univers sémantique.

Cette conception de l'«élément spatial» est applicable aussi bien aux textes qu'au monde où l'homme s'ancre et se dispose. Dans une célèbre analyse concernant les « pratiques de l'espace », Michel de Certeau soutenait qu'il existe une différence importante entre le *lieu* et l'*espace* proprement dit (De Certeau, 1990). Le *lieu* est pour de Certeau une entité statique où les éléments pris en compte sont configurés suivant des relations de « coexistence ». Les choses ou les sujets distribués dans un lieu se trouvent l'un à côté de l'autre, en position de contiguïté physique, sans jamais se superposer : en définitive, chaque élément trouve, dans le lieu, une localisation qui lui est propre et qui ne peut pas être occupée par aucun autre élément. En revanche de Certeau définit l'*espace* comme une entité dynamique qui se métamorphose selon des variantes telles que la direction, la vitesse, la temporalité et la mobilité des éléments qui se croisent. L'espace est, en somme, le résultat des opérations qui donnent au lieu une orientation, le situent et le définissent, le temporalisent et qui font en sorte que les *programmes conflictuels* et les *programmes contractuels* se réalisent. L'espace représente donc l'instance qui développe concrètement et dans une articulation temporelle la 'spatialité', l'espace est un élément 'pratiqué' par l'homme et susceptible de transformations. Si le lieu est comparable à un élément inerte, un simple « être là » privé de toute vitalité, l'espace est vu comme un *acte de parole* d'un sujet qui active ou désactive, met en lumière ou ignore des parcours potentiels et qui donne vie et sens à ce même lieu modifié par les transformations dues à l'enchaînement des contextes<sup>1</sup>. Par exemple, si le lieu peut être représenté par un plan urbain (une sorte de donnée géométrique qui ne prévoit pas de sujet), l'espace est le produit de l'investissement d'un sujet (un piéton, plus particulièrement) qui, en le parcourant, redéfinit, transforme et donne sens à ce schéma constitué par le lieu. De ce point de vue, une personne qui se déplace dans un espace est :

Quelqu'un qui, "par définition", vit un certain parcours. Qui vit un parcours en plus de l'effectuer (Floch, 1990 : 59).

En définitive, celui qui se déplace à l'intérieur d'un espace utilise des modalités et des rythmes à chaque fois nouveaux et personnalisés : le sujet qui déambule peut, par exemple, accélérer, ralentir, s'arrêter, être attiré par un objet ou bien s'éloigner de quelque chose (qui ne lui plaît pas), suivre un parcours préétabli ou au contraire zigzaguer ici et là sans but, et ainsi de suite. La multiplicité de ces options et la possibilité de se les approprier, montrent que l'espace n'est qu'une entité 'en progrès'<sup>2</sup>, le résultat du découpage d'un *continuum* amorphe qui a été actualisé au cours d'une certaine 'pratique' plutôt que d'une autre. En même temps, c'est grâce à la manière de 'vivre' l'espace que se construit et se 'met en forme' le sujet et sa manière d'interagir avec le monde.

Selon cette conception, aucun espace n'est objectif et référentiel ou une entité close, préalablement définie et prédéterminée, mais un système d'éléments signifiants

pour les individus qui y circulent ou qui le regardent de l'extérieur. Aussi bien dans la 'pratique' intérieure que dans la focalisation extérieure, le sens est le résultat de l'interaction entre espace et sujet. Si le sujet intervient dans la construction de l'espace, l'espace intervient dans la configuration de la subjectivité :

Infatti, il Soggetto e l'Oggetto non sono entità separate, ma si costituiscono vicendevolmente in una sorta di tensione che li avvicina e li allontana : i Soggetti e gli Oggetti nello spazio (costruito e non) sono dei *processi aspettuali* di costituzione della soggettività e dell'oggettività (Montes, 1997 : 13).

De par son organisation même, l'espace n'est pas inerte, mais il peut avoir la fonction d'*actant* (adjuvant ou opposant) qui interfère avec les projets de vie du sujet qui le parcourt ou qui le regarde. L'espace contraint ou facilite le sujet dans sa pratique quotidienne (par des cloisonnements, des bifurcations, des objets interposés, des trajectoires imposées, des seuils à franchir ou à éviter et, en somme, des manipulations de toute sorte) et l'oblige à accomplir et réussir des épreuves *qualifiantes* (acquisition des compétences), *décisives* (accomplissement des actions) et *glorifiantes* (reconnaissance et évaluation de ce qu'il a accompli). Parallèlement, un sujet parcourt (et, par conséquent, 'narrativise') l'espace à travers sa manière personnelle de le percevoir et de le vivre, de lui donner une organisation cohérente et 'orientée' (à travers un découpage d'éléments considérés comme nécessaires) et de lui assigner une valeur spécifique (attractive ou répulsive, sociale ou intime, sacrée ou profane, etc.). En outre, l'espace configuré par le mouvement d'un individu peut acquérir les traits d'un 'espace artistique' et coïncider avec le 'modèle du monde' d'un auteur donné<sup>3</sup>.

Dans cette perspective, si on voulait opérer une distinction fonctionnelle à l'analyse, on dirait qu'il y a au moins deux types de sujets concernés par la perception et la construction de l'espace : d'une part, le *sujet focalisateur* ('chargé' de vivre ou de décrire l'espace à partir de son regard, de son angle de focalisation et de son point de vue subjectif) et, de l'autre, le *sujet performateur* (censé se déplacer et agir en mobilisant non seulement ses sens mais également ses compétences cognitives et ses réactions émotives). Dans l'analyse de l'espace, il faut donc se concentrer sur les modalités selon lesquelles celui qui se déplace dans un espace donné s'y oriente (à partir de ses propres connaissances topologiques) et y inscrit sa corporéité ; en outre, il faut également voir de quelle manière un sujet perçoit la présence des autres sujets, établit des relations avec eux (et le paysage environnant) et par quelle disposition sensible et émotive.

À partir de ces hypothèses de base, je me propose, dans la présente contribution, d'analyser la nouvelle *La Mère Sauvage* de Maupassant focalisant l'attention sur son dispositif spatial, en le considérant justement comme un ensemble structuré et signifiant qui contribue à l'organisation de la signification générale du texte. Les questions qu'on pourrait se poser sont multiples. Quel type d'espace se met en forme dans cette nouvelle ? Quelles sont les frontières qui s'établissent entre un espace et l'autre ? Quelles sont les conséquences de cette organisation spatiale pour le système actantiel et temporel ? Et quelles fonctions acquièrent les éléments spatiaux par rapport au comportement des habitants, aux événements produits et à la signification de la nouvelle ?

Répondre à ces questions, présuppose une analyse approfondie des séquences du texte où l'espace a une importance déterminante. Dans tous les textes de Maupassant, l'espace joue un rôle central : « le 'milieu' est d'une importance si primordiale qu'il semble parfois dominer toute l'action, voire même la constituer » (Giacchetti, 1993 : 11). Et, de mon point de vue, il ne faut pas croire que cette présence prédominante de l'espace soit, chez Maupassant, une prérogative des romans (où la longueur du récit permet évidemment un développement plus ample de tous les réseaux de la signification liés à l'espace) et que, par conséquent, « le lieu du conte est toujours beaucoup plus subordonné à l'économie du récit que dans le roman [car] la spatialité ne peut y occuper la même 'place' ni mettre en jeu les mêmes schémas narratifs que dans le roman » (*ibid.*). Bien au contraire, je pense que l'espace déployé dans les nouvelles peut occuper la même 'place' qu'il a dans les romans. La preuve en est que, dans le cas qui nous concerne, l'espace est l'un des éléments portants de la signification de *La Mère Sauvage* et que la manière de se configurer dans le texte est aussi riche et signifiante que celle qu'on peut trouver dans tout autre roman de Maupassant. Mais procédons par petits pas et commençons par l'observation de la structure même de cette nouvelle.

De premier abord, on dirait que *La Mère Sauvage* est constituée par un collage de deux parties inégales ayant un contenu différent. La première partie, plus brève, semble avoir la seule fonction d'introduire la deuxième partie tandis que la deuxième partie est beaucoup plus longue et on y raconte effectivement l'histoire de la mère Sauvage, le personnage principal, désigné comme tel déjà dans le titre. Dans la première partie, un premier narrateur (celui qui nous présente le contexte narratif) nous informe de son retour dans un pays qu'il aime infiniment et de sa profonde fascination pour ce lieu. En revanche, dans la deuxième partie, un deuxième narrateur (celui qui peut effectivement raconter ce qui s'est passé parce qu'il l'a vu et vécu personnellement) nous raconte l'histoire d'une mère qui a perdu son fils pendant la guerre franco-prussienne et qui se venge en tuant à son tour quatre « grand garçons » prussiens. D'une part, il y a le récit de l'attraction que le paysage exerce sur un personnage (et, réciproquement, de l'amour passionné que ce même personnage a pour ce lieu) et, de l'autre, la triste histoire de la vengeance d'une mère dont on tue le fils, le plus grand amour de sa vie. Le récit de la première partie ne semblerait donc avoir rien en commun avec celui de la deuxième partie. Toutefois, lors d'une lecture plus attentive, on voit bien qu'il y a trois fils conducteurs communs : 1) la représentation de deux histoires d'amour (l'amour passionné pour un paysage idyllique d'une part et, de l'autre, l'amour désespéré et « atroce » pour un fils), 2) l'activité de la chasse que partagent aussi bien les deux amis (le narrateur et Serval) que le fils et le mari de la mère Sauvage (bien que, comme on aura l'occasion de voir par la suite, il s'agisse de deux types de chasse très différents l'un de l'autre) et surtout 3) la fréquentation des mêmes lieux dans les deux parties du texte. En ce qui concerne ce dernier point, il faut tout de même souligner une différence. Le narrateur de la première partie se déplace à Virelogne, le pays où se déroule l'histoire principale, mais les valeurs représentées par ce pays sont différentes. La description de la première partie définit l'espace de la vue et du souvenir, de la séduction et de l'attraction physique :

J'aimais ce pays infiniment. Il est des coins du monde délicieux qui ont pour les yeux un charme sensuel. On les aime d'un amour physique. Nous gardons, nous autres que séduit la terre, des souvenirs tendres pour certaines sources, certains bois, certains étangs, certaines collines, vus souvent et qui nous ont attendris à la façon des événements heureux (Maupassant, 1974 : 1217)<sup>4</sup>.

Il s'agit finalement d'un espace-corps, presque sexué, qui exerce un attrait physique et émotif sur le sujet concerné. Le passage de l'espace scopique (« qui ont pour les yeux ») à l'espace mnésique (« nous gardons [...] des souvenirs tendres ») permet une focalisation sur certains détails du paysage qui donnent la sensation d'un rétrécissement spatial. Ce qui pour le sujet focalisateur était un attrait purement « physique » vis-à-vis de la globalité harmonieuse du « pays » tout entier (« j'aime *ce pays* »), devient pour le sujet cognitif une plus douce tendresse (« souvenirs tendres », « qui nous ont attendris ») pour une partie délimitée de la nature (« *certaines sources, certains bois, certains étangs, certaines collines* ») qui, réciproquement, n'exerce pas son pouvoir de séduction sans discrimination sur la globalité des hommes, mais se limite à attirer seulement des êtres élus, à savoir ceux qui se révèlent particulièrement sensibles à ses beautés (« *nous autres* que séduit la terre »). La focalisation à travers l'œil (la vue) et l'esprit (la mémoire) permet donc de décomposer le paysage dans ses parties constitutives et contribue à le redéfinir comme une entité qui devient de plus en plus cernée et liminaire :

Quelquefois même la pensée retourne vers un coin de forêt, ou un bout de berge, ou un verger poudré de fleurs [...] On pouvait se baigner par places, et on trouvait souvent des bécassines dans les hautes herbes qui poussaient sur les bords de ces minces cours d'eau (*ibid.*).

Dans ce passage, comme dans le précédent, l'espace est fractionné et focalisé à partir de menus détails : aussi bien la forêt que la berge sont perçus selon un aspect très parcellaire (« un coin », « un bout ») et, de même, le verger n'est pas pris en compte dans sa globalité mais restreint au seul détail des taches de couleurs données par la fleuraison (« poudré de fleurs »). Ce même effet vaut pour les « minces cours d'eau » à l'intérieur desquels on peut se baigner seulement « par places » (et non pas partout) et où on peut arriver à trouver des bécassines exclusivement « sur les bords ».

À Virelogne, j'aimais toute la campagne, semée de petits bois et traversée par des ruisseaux qui couraient dans le sol comme des veines, portant le sang à la terre (*ibid.*).

Encore une fois, la description débute par une vision globale et intégrale de l'espace (« *toute* la campagne ») pour passer à une focalisation plus restreinte sur des détails (les « petits bois » et les « ruisseaux »), comme si on avait une caméra qui, à partir d'un plan général permettant de saisir une vue globale de la scène, se déplaçait petit à petit (par changements de prise de vue successifs) sur des plans rapprochés qui focalisent l'attention sur certains détails plutôt que sur d'autres. Cependant, la décomposition et le fractionnement de l'espace en parties de plus en plus petites et liminaires n'empêchent pas la réintégration et la recomposition en un tout unitaire qui assume, dans ce cas, des valeurs positives : l'espace est en effet globalement anthropomorphisé en corps animé

et mouvant qui vit et qui se nourrit à travers ses « veines, portant le sang à la terre ». La frénésie des « ruisseaux » qui « couraient dans le sol » sert à donner du dynamisme à cet espace qui se manifeste comme un être vivant et palpitant, un autre sujet avec lequel le narrateur - et les « autres » êtres sensibles comme lui - interagissent physiquement et passionnellement. D'ailleurs, la transformation de l'espace en corps animé, sensuel et attirant est renforcée par la comparaison explicite avec les « femmes rencontrées dans la rue » :

Un coin de forêt, ou un bout de berge, ou un verger poudré de fleurs, aperçus une seule fois, par un jour gai, et restés en notre 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 (*ibid.*).

Toutefois, la comparaison entre le paysage et les femmes est illusoire et contradictoire presque point par point. En effet, tandis que la vue fugace d'une femme laisse à celui qui l'a croisée « un *désir inapaisé*, inoubliable, la sensation du bonheur coudoyé » (c'est-à-dire l'impossibilité d'une véritable conjonction physique et émotive), la fréquentation concrète et réitérée du paysage (« *vous souvent* ») ou même occasionnelle (« *une seule fois* ») permet au contraire au sujet de se conjindre effectivement avec lui (« *amour physique* ») :

On pêchait là-dedans des écrevisses, des truites et des anguilles ! Bonheur divin ! On pouvait se baigner par places, et on trouvait souvent des bécassines [...]. J'allais, léger comme une chèvre, regardant mes deux chiens fourrager devant moi. Serval, à cent mètres sur ma droite, battait un champ de luzerne. [...] Je hélaï Serval. Il s'en vint de son long pas d'échassier (1217-1218).

La conjonction entre sujet et espace est réciproque : d'une part, l'espace s'offre au sujet en lui faisant cadeau de ses éléments 'précieux' (« des écrevisses, des truites et des anguilles [...] des bécassines ») ; de l'autre, le sujet se conjoint et se fond avec l'espace lui-même en se « baignant » (sorte d'accomplissement de l'acte sexuel), en se confondant avec la nature elle-même (« J'allais, léger *comme une chèvre* » et « il s'en vint de *son long pas d'échassier* ») ou en parcourant une partie (« *battait un champ* de luzerne »). C'est ainsi que le « bonheur » seulement « coudoyé » et jamais pleinement atteint dans le cas des « femmes rencontrées dans la rue », devient un « bonheur divin » (c'est-à-dire intense et complet) pour les deux amis qui fusionnent avec la nature. Toutefois, pour être véritablement vécu et apprécié, cet espace-corps doit non seulement acquérir la fonction qui lui attribuent les deux amis - c'est-à-dire celle d'espace de la chasse (vécue comme un passe-temps paisible et divertissant), de l'amitié et de la fusion avec le paysage -, mais il doit encore (et surtout) montrer son intégrité. C'est la raison pour laquelle, dans l'incipit de la nouvelle, le narrateur nous fournit un tout petit détail qui prend une importance fondamentale pour la signification générale de la nouvelle. Il s'agit, plus particulièrement, de la reconstruction du château de l'ami Serval :

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 (1217).

Bien qu'il ne soit pas localisé à l'aide de coordonnées topographiques, la présence de ce château « reconstruit » est centrale pour ce qui concerne la description. Si auparavant le narrateur fréquentait ce pays si assidûment (« vus souvent »), on se demande pourquoi il ne s'y rend pas pendant un très long laps de temps. Comment se justifie cette longue absence de quinze ans ? Vu que le narrateur insiste sur son amour passionné pour ce pays et sur l'attraction physique que, à son tour, le pays exerce sur lui, la raison pourrait résider précisément dans la destruction du château et dans la décomposition de l'harmonie de l'espace (privé d'une de ses parties constitutives). Effectivement, l'espace où Serval et le narrateur vont pratiquer la chasse est perçu comme un espace-corps qui exerce son attraction sur les deux amis à condition qu'il soit vécu comme un tout indivisible et que son intégrité soit préservée. Ce type de description sous-entend une conception du monde selon laquelle ce qui est 'altéré' doit être recomposé et doit retrouver son harmonie. Le résultat concret de cette conception est que, pour que le narrateur puisse revenir à Virelogne, il faut inévitablement que le château (appartenant à Serval) soit reconstruit. Or, il faut souligner que l'épisode de la « reconstruction » du château n'est pas un événement isolé ou de surface mais un événement qui s'insère dans un dispositif sémantique plus général qui structure toute la nouvelle : pour que le monde soit investi de valeurs positives, tout ce qui devient parcellaire, qui se décompose et qui perd son intégrité doit être recomposé et doit retrouver en quelque sorte son unité première ou, pour le dire sémiotiquement, chaque situation de *manque* (qui, dans cette nouvelle, correspond à une désintégration de l'unité) doit avoir sa *résolution* finale qui compense ce manque (et qui correspond ici à une réintégration de l'unité perdue). Ce processus de désintégration et de réintégration (concernant le château) est présent en effet dans l'ensemble de la nouvelle. On a déjà vu, par exemple, que Serval, privé pour longtemps de son château, arrive enfin à résoudre cette situation de manque en réussissant à le compléter après une très longue et difficile reconstruction<sup>5</sup>. Par la suite, le noyau familial de la mère Sauvage, momentanément décomposé parce que le fils s'est engagé à la guerre, sera temporairement recomposé par l'arrivée des « quatre gros garçons » prussiens qui se comporteront, dès le début, « comme quatre bons fils autour de leur mère ». En outre, bien que la guerre entraîne un déséquilibre dans la société et transforme les hommes en conquérants (les Prussiens) et conquis (les Français), la « distribution » des Prussiens au sein des familles françaises crée une liaison entre les vainqueurs et les perdants qui, dans un premier temps, semble annuler les différences culturelles et reconstituer l'harmonie perdue. Je reviendrai sur ce dernier point.

Naturellement, dans un univers de valeurs ainsi constitué, le monde est investi de valeurs négatives (et même funestes) si la recombinaison d'une fracture ne réussit pas ou si elle n'est pas possible (par exemple le « corps coupé en deux » de Victor ne sera jamais restitué à sa mère). L'indice d'une recombinaison non réussie est représenté précisément par la « chaumière en ruines » inopinément rencontrée par le narrateur :

Je tournai les buissons qui forment la limite du bois des Saudres, et j'aperçus une chaumière en ruines.

Tout à coup, je me la rappelai telle que je l'avais vue pour la dernière fois, en 1869, propre, vêtue de vignes, avec des poules devant la porte. Quoi de plus triste qu'une maison morte, avec son squelette debout, délabré, sinistre ? (1218).

En franchissant une sorte de frontière spatiale (« les buissons qui forment la limite du bois des Saudres »), le paysage se transforme soudainement en espace négatif de mort et de décomposition. Le point de raccord entre les deux séquences descriptives est attribué au regard du narrateur qui, seulement après avoir vu (ou mieux, revu) la maison qui sert de décor à l'événement principal, se rappelle de ce qu'il a vécu autrefois. Cela lui permet de commencer à introduire l'histoire de la mère Sauvage<sup>6</sup>, comme si le contact physique et visuel avec la scène du récit avait la fonction de 'naturaliser' le récit lui-même et de le rendre plus crédible. Cela relève, plus simplement, des canons littéraires typiques des textes soi-disant 'réalistes'. Afin d'atténuer l'artifice littéraire, de justifier le segment descriptif qui nous est présenté et de cacher la vision statique du monde, on insère un sujet focalisateur qui a la fonction de regarder, généralement à travers un seuil qui s'interpose (porte, fenêtre, pont, etc.) entre le sujet lui-même et la scène à décrire suivant un schéma de ce type :

Séquence narrative → Pause + Sujet focalisateur → Cadre qui inclut le regard

Dans le cas du Naturalisme, par exemple, la description est vue comme le 'découpage' discrétisé (et statique) de la narration qui représente, elle, un tout homogène (et dynamique)<sup>7</sup>. C'est dans ce sens que la description est entendue comme une sorte de pause du récit qui s'insère au sein de la narration. Plus précisément, par le biais d'un découpage descriptif, presque à la manière d'un tableau, la pause dans la narration permet d'isoler des portions signifiantes du monde suivant un ordre préétabli<sup>8</sup>. Chez Maupassant, ce procédé est original : il y a la présence du seuil ayant une fonction de cadre (représenté ici par « les buissons qui forment la limite du bois des Saudres ») et la focalisation de l'élément du paysage à décrire qui passe sous les yeux du sujet focalisateur ; en outre, la description se mêle inextricablement à la narration parce que le /voir/ n'est plus statique mais il est accompagné d'un /faire/ dynamique ; enfin, la description est doublée d'un modèle de la communication du type question/réponse. Et c'est justement ce modèle de la communication établi entre les deux amis qui sert à justifier l'histoire qui va suivre :

Je hélai Serval. Il s'en vint de son long pas d'échassier.

Je lui demandai :

« Que sont devenus les gens de là ? »

Et il me conta cette aventure (1218).

Pour revenir à la séquence descriptive, on s'aperçoit que, à l'instar du paysage naturel, aussi bien la « chaumière en ruine » de la mère Sauvage - faisant partie intégrante de l'espace décrit (même si marginalisée dans « la limite du bois ») - est anthropomorphisée en maison-corps : pleine de vie (« des poules devant la porte »), bien habillée (« vêtue de vignes ») et à la toilette soignée (« propre ») en temps de paix (« en 1869 ») ou, au contraire, au corps pitoyable (« délabré ») et inquiétant (« sinistre »), un corps désormais « mort », décomposé

et transformé en « squelette » à cause de la guerre. Toutefois, le corps-espace et le corps-maison sont fondamentalement différents et même opposés. Si l'un (l'espace de la chasse) est le lieu de la vie, de l'harmonie, de la conjonction physique et même, on pourrait dire, de l'union sexuelle, l'autre (l'espace lié au souvenir de la guerre) est le lieu de la mort et de la destruction. D'une part, on a le château « reconstruit » de l'ami Serval et, de l'autre, la maison détruite par la mère Sauvage elle-même et restée telle par la suite (dans les conditions pitoyables dans lesquelles la voit le narrateur). Ce « squelette debout » de la maison morte rentre lui aussi, en négatif évidemment, dans le dispositif général de la perte et de la reconstitution de l'équilibre et de l'unité. Il n'est pas là seulement pour rappeler les Sauvage et leur triste histoire, mais aussi pour rappeler les blessures de la guerre et l'impossibilité, dans ce cas, de la recomposition du noyau familial. La maison vivante (symbole de la composition équilibrée du noyau familial) devient pour la mère Sauvage le lieu du manque (du fils et de l'amour familial) qu'il faut réparer par la mort de la maison elle-même. On pourrait avancer l'hypothèse que la 'maison morte' est un syntagme qui équivaut à la fois à une synecdoque et à une métaphore (le squelette de la maison représente la partie du fils mort que la mère Sauvage n'avait pu avoir). Soit, pour le dire autrement : au lieu du corps du fils on a, en contrepartie, le corps mort de la maison devenu aussi cercueil des corps des Prussiens définitivement anéantis. La mort de la maison et l'anéantissement des corps des Prussiens qu'elle contenait apporte en outre une nouvelle situation de déséquilibre : à une mère privée de son enfant (et de son corps) font suite quatre mères définitivement privées de leurs enfants (et de leurs corps) ; à la destruction définitive d'un noyau familial fait suite la destruction de quatre autres noyaux familiaux. Je reviendrai aussi sur ces derniers points.

La liminalité spatiale de la « chaumière en ruine » introduit déjà un autre type d'espace, une autre Virelogne (fondamentalement différente de celle qu'on a vue jusqu'à maintenant) qu'on va rencontrer par la suite dans la deuxième partie de la nouvelle : ce lieu accueillant et fascinant (comme dit le narrateur de la première partie), dont l'intégralité et la totalité harmonieuse sont préservées, est divisé, dans la deuxième partie de la nouvelle, en deux pôles opposés et distants l'un de l'autre : le village d'une part et la maison de la mère Sauvage de l'autre. Entre les deux espaces, il y a le bois qui les sépare et qui les unit en même temps. Et c'est justement la mère Sauvage qui a la fonction de trait d'union entre ces deux espaces :

[la Mère Sauvage] resta donc toute seule dans cette maison isolée, si loin du village, sur la lisière du bois. [...] Elle s'en venait au village, une fois par semaine, chercher du pain et un peu de viande ; puis elle retournait dans sa mesure (1218-1219).

La maison de la Mère Sauvage - si loin du village et bien séparée de ce dernier par cette frontière, pourrait-on dire, 'neutre' constituée par le bois (probablement le lieu de la chasse des deux amis) - est vue comme l'espace de la marginalité. À l'instar de sa maison, la Mère Sauvage est tenue (et surtout regardée) à distance par les gens du village qui la transforment en victime de leurs racontars. Cet effet est amplifié par la stratégie qu'utilise Maupassant : il la présente à travers un regard extérieur impliquant, la plupart des fois, un

jugement négatif, soit selon une perspective visuelle (« on voyait ») soit selon un constat soutenu par le niveau cognitif du savoir (« on savait ») ou du croire (« on ne croyait pas », « on pensait »). Déjà à partir du nom propre Sauvage, qui bascule (sans résolution) entre un nom de famille et un « sobriquet », le regard qui est porté sur la mère Sauvage est toujours hostile et scrutateur, chargé de jugements de valeur le plus souvent négatifs :

On ne la plaignait pas trop, *la vieille*, parce qu'elle avait de l'argent, *on le savait* (1218, ici et dans les autres citations qui suivent, je souligne).

[...] *elle était curieuse à voir*, la grande Sauvage, un peu courbée, allant à lentes enjambées par la neige, le canon de l'arme dépassant la coiffe noire qui lui serrait la tête et emprisonnait ses cheveux blancs, *que personne n'avait jamais vus* (1219).

La vieille, *qu'on savait* riche, en eut quatre (*ibid.*).

*On ne la croyait pas, on pensait que* le désastre l'avait soudain rendue *folle* (1223).

Tous ceux qui tournent autour d'elle subissent le même regard hostile et judicateur. Voilà par exemple le regard porté sur son fils :

Le fils, que j'avais vu autrefois, était un grand garçon sec *qui passait par* un féroce destructeur de gibier (1218).

Ou, encore, sur les Prussiens qui vivent chez elle :

*On disait dans le pays*, en parlant des Allemands de la mère Sauvage : « En v'là quatre qu'ont trouvé leur gîte » (1220).

Dans ce cas, par exemple, l'affirmation des villageois doit être comprise encore une fois en tant que jugement négatif sur la mère Sauvage qui, de l'extérieur (et sous le regard réprobateur des autres Français, aussi conquis et humiliés qu'elle), semble accueillir les ennemis comme des fils et semble se comporter avec eux en vraie mère :

*On les voyait* tous les quatre [allemands] faire leur toilette autour du puits, le matin, en manches de chemise [...] tandis que la Mère Sauvage allait et venait, préparant la soupe. Puis *on les voyait* [...] accomplir toutes les besognes de la maison, comme quatre bons fils autour de leur mère (1219).

Mais qui, au juste, « les voyait » si la maison de la mère Sauvage est si loin du village ? On dirait que ce n'est pas seulement la mère Sauvage qui va régulièrement au village, mais que les gens du village viennent, eux aussi, voir ce qui se passe dans cette maison afin de juger les actions et les comportements de ses habitants et pouvoir ainsi avoir quelque chose sur quoi cancaner.

Ces quelques exemples nous montrent que cette nouvelle nous propose, de manière plus générale, un modèle très dynamique de l'identité et de l'altérité, de la mise à distance et/ou de l'intégration des cultures. Dans la rencontre des cultures, l'Autre est, par définition, l'étranger, celui qui est extérieur au système et qui se comporte de manière différente. La première opposition concerne ici

précisément les Français et les Prussiens, les conquis et les conquérants. De ce point de vue, le va-et-vient entre le village de Virelogne et la lisière du bois, ce va-et-vient de la mère Sauvage vers le village et des villageois vers la maison de la mère Sauvage pour aller l'espionner, est très significatif car il souligne la volonté d'établir une relation entre les deux espaces : celui de la centralité avec celui de ses zones de marginalité. C'est comme s'il y avait une tentative, malgré tout, d'intégrer les deux espaces (celui des Français soi-disant 'canoniques' et celui des rejetés sociaux) et de les rassembler en un seul corps collectif : celui des conquis. De cette manière, ce groupe culturel peut s'opposer 'en bloc' à l'autre grand corps collectif représenté par les conquérants prussiens. Toutefois, malgré cette tentative de reconstitution d'un groupe collectif homogène (les Français conquis), nous avons déjà observé que la marginalisation (spatiale et morale) de la mère Sauvage correspond à une altérité et une différence culturelle vécues au sein même de la société française, entre le groupe des gens du village d'une part et de la mère Sauvage (et de sa famille) de l'autre. Et, de ce point de vue, ce n'est pas un hasard si les espaces participent symboliquement de cette dichotomisation<sup>9</sup>. La mère Sauvage vit en réprochée de sa propre culture (dans un espace frontalier et distant) parce que, aux yeux de la société toute entière, elle et sa famille se comportent d'une manière différente par rapport aux canons éthiques que cette même société a valorisés et acceptés comme propres. On a déjà vu, par exemple, que les villageois pensent que la promiscuité étrange qui se crée entre les quatre jeunes Prussiens et la mère (acquise) dépasse les limites de la bienséance. On n'accepte pas que les conquérants prussiens aient imposé leur présence non seulement dans le pays, mais aussi au sein même des familles françaises :

Un jour les Prussiens arrivèrent. On les distribua aux habitants, selon la fortune et les ressources (1219).

Et le fait que la mère Sauvage puisse aimer ces quatre « ennemis » suscite la réprobation générale (« En v'là quatre qu'ont trouvé leur gîte »). Un autre trait qui distingue les Sauvage et les autres Français est la chasse. On dit, dans le village, que le fils est un « féroce destructeur de gibier », ce qui laisse supposer que, pour les autres, la chasse doit être vécue comme une activité modérée et équilibrée qui n'abîme pas la nature. L'idée est qu'il ne faut pas « détruire » à outrance, mais se limiter à prendre la juste quantité. D'ailleurs, l'activité de la chasse est l'un des fils conducteurs de toute la nouvelle : aussi bien les deux amis (le narrateur et son ami Serval) que le fils et le mari de la mère Sauvage sont des chasseurs. Le mari de la mère Sauvage, par exemple, est un « vieux braconnier » qui « avait été tué par les gendarmes »<sup>10</sup>. Or, à bien regarder, l'activité de la chasse, commune aux personnages des deux sections du texte, n'est pas vécue de la même manière. Tandis que la chasse du fils de la mère Sauvage (et probablement aussi celle du père) est solitaire, violente, « féroce » et 'contre nature' car elle a le seul but de « détruire » les animaux, la chasse des deux amis est une activité plaisante et paisible, pratiquée pour s'amuser et éprouver des sensations enivrantes, pour fusionner avec la nature (fusion presque physique du corps du narrateur et de son ami Serval avec le 'corps' de l'espace) et pour renforcer l'amitié des deux amis (ils se revoient après quinze ans pour le simple plaisir de partager cette activité). Pour résumer, l'amour 'maternel' pour les Prussiens et la chasse 'contre nature' distinguent les Sauvage des autres Français. Un autre trait différentiel réside

encore dans la richesse. Une des raisons pour lesquelles la mère Sauvage et sa famille sont tenues à distance par les gens du village est précisément leur richesse 'excessive'. Bien que le texte n'en parle pas, on peut deviner que cette richesse présumée est mal acceptée parce que, vraisemblablement, les autres villageois sont plus pauvres. Probablement la mère Sauvage est punie pour cela et la punition consiste à recevoir chez elle quatre « ennemis » (« la vieille, *qu'on savait riche*, en eut quatre »). Parce qu'il est clair que si la distribution des Prussiens au sein des familles françaises (« on les distribua ») est exercée sans doute par les Prussiens eux-mêmes, il est presque certain que l'information donnée à l'ennemi prussien sur la richesse des habitants de Virelogne provient des autochtones qui connaissent les situations sociales et économiques de leur pays (« elle avait de l'argent, *on le savait* » ; « *on [la] savait riche* »). Toutefois, cette richesse présumée rentre dans les racontars malicieux des gens de Virelogne, puisqu'en réalité la mère Sauvage est aussi pauvre que les autres villageois. D'ailleurs, c'est le narrateur lui-même qui réfute l'hypothèse qu'elle soit riche et qui suggère au lecteur qu'elle est aussi pauvre que les autres :

Elle les aimait bien, d'ailleurs, ses quatre ennemis ; car les paysans n'ont guère les haines patriotiques ; cela n'appartient qu'aux classes supérieures. *Les humbles, ceux qui payent le plus parce qu'ils sont pauvres* et que toute charge nouvelle les accables [...], ceux qui souffrent enfin le plus cruellement des *atroces misères de la guerre* [...] (1219-1220).

Jusqu'ici on a relevé les différences qui s'instaurent entre conquérants et conquis et entre une société et ses rejetés, mais le texte propose un modèle plus général de l'altérité et/ou de l'intégration des cultures fondé sur un jeu complexe de mise à distance et d'acceptation qui se déroule à l'intérieur de l'espace frontalier de la marginalité, c'est-à-dire entre la mère Sauvage et les jeunes Prussiens. Dans un premier temps, l'arrivée des quatre Prussiens chez la mère Sauvage semble annuler assez rapidement les différences culturelles et rétablir en quelque sorte un nouveau noyau familial. En effet, dès leur arrivée, les jeunes Prussiens se comportent immédiatement « comme quatre bons fils autour de leur mère ». On dirait que la présence de ces jeunes compense le départ du fils pour la guerre :

Le fils Sauvage [...] s'engagea, laissant la mère seule au logis. [...] Seuls chez cette femme âgée, ils [les jeunes Prussiens] se montrèrent pleins de prévenance pour elle, lui épargnant, autant qu'ils le pouvaient, des fatigues et des dépenses [...] comme quatre bons fils autour de leur mère (1219).

La compréhension et l'entente réciproques semblent s'installer rapidement entre les jeunes vainqueurs et la vieille perdante :

Et, comprenant sa peine et ses inquiétudes, eux qui avaient des mères là-bas, ils lui rendaient mille petits soins. Elle les aimait bien, d'ailleurs, ses quatre ennemis (1219).

La compréhension et les gentillesses s'établissent automatiquement grâce à la ressemblance des situations familiales : la mère accepte les garçons presque comme

des fils car elle aussi est mère et, à leur tour, les garçons la considèrent comme une mère justement parce qu'eux aussi « avaient des mères là-bas ». Toutefois, la compensation du manque du fils naturel avec la présence consolatoire des jeunes Prussiens n'est qu'apparente. De ce point de vue, description et narration se trouvent en contraste et l'apparente harmonie racontée ne correspond pas à l'évidente dissonance décrite, déjà à partir de l'aspect physique et moral qui oppose les quatre Prussiens et le garçon français. Du point de vue physique, le fils Victor et les Prussiens s'opposent pratiquement point par point : le fils est « un grand garçon sec » ou un « grand maigre », tandis que les Prussiens sont « quatre gros garçons [...] demeurés gras malgré les fatigues qu'ils avaient endurées déjà » ; les Prussiens ont « la chair blonde, [...] la barbe blonde, [les] yeux bleu [et la] chair blanche et rose d'hommes du Nord » tandis que le fils a « le nez crochu, [les] yeux bruns [et une] forte moustache qui faisait sur la lèvre un bourrelet de poils noirs ». Du point de vue moral, le fils à la réputation d'un chasseur « féroce » qui, dans son propre pays, tue les animaux sans aucun souci, une sorte de guerrier qui lutte contre la nature, se procurant le gibier avec son action belliqueuse (« féroce destructeur »). Son rôle d'« acteur belliqueux » est confirmé par son engagement (on dirait 'volontaire') dans l'un des régiments français partis faire la guerre contre les Prussiens :

Lorsque la guerre fut déclarée, le fils Sauvage, qui avait alors trente-trois ans, s'engagea, laissant la mère seule au logis (1218).

Tout au contraire, les Prussiens, qui seraient les véritables soldats de l'histoire, demeurent en revanche « bons enfants, bien qu'en pays conquis » et, bien que soldats véritables, ils ne se montrent jamais sous l'aspect guerrier, mais sous celui de fils bien élevés et très sensibles :

Seuls chez cette femme âgée, ils se montrèrent pleins de prévenance pour elle [...] (*ibid.*).

En accomplissant toute sorte d'activités sauf celle belliqueuse pour laquelle ils seraient destinés :

Nettoyer la cuisine, frotter les carreaux, casser du bois, éplucher les pommes de terre, laver le linge, accomplir toutes les besognes de la maison (*ibid.*).

Ils ne se montrent pas non plus sous leur aspect guerrier même lorsqu'il s'agit d'aller chercher un lapin pour le manger à la maison :

Ils riaient tous les quatre, enchantés, car ils rapportaient un beau lapin, *volé sans doute*, et ils faisaient signe à la vieille qu'on allait manger quelque chose de bon. Elle se mit tout de suite à la besogne pour préparer le déjeuner ; mais, *quand il fallut tuer le lapin*, le cœur lui manqua. Ce n'était pas le premier pourtant ! Un des soldats l'assomma d'un coup de poing derrière les oreilles (1221).

Par contraste, on peut très bien supposer que, dans la même situation, le fils Victor ne serait jamais rentré à la maison avec un seul lapin (vu qu'il est représenté comme un « destructeur » de gibier) et, ce qui est même plus important, sans le chasser lui-même. Les Prussiens, au contraire, au lieu de

chasser le lapin (acte agressif et violent pour lequel il faut utiliser une arme à feu), ne font rien de mieux que de le voler (acte usurpateur et frauduleux, comme est usurpateur leur rôle de 'fils adoptifs' de la mère Sauvage), en essayant de laisser la besogne violente et meurtrière à la mère Sauvage. Or, cette fois-ci, la mère Sauvage, contrairement à d'autres situations où elle avait montré du courage et de la hardiesse (« elle n'avait pas peur du reste » ; « comme on parlait des loups, elle sortait le fusil au dos »), n'a pas l'énergie et le courage nécessaires pour tuer le lapin (« le cœur lui manqua »). L'un des soldats est obligé de le tuer lui-même. Et malgré la force qu'il met pour « assommer [ce lapin] d'un coup de poing », le Prussien n'utilise pas d'armes (attribut nécessaire et essentiel de tout soldat).

Encore une fois, narration et description ne s'accordent pas. D'une part, le récit laisse entrevoir une situation familiale presque normale qui s'est créée entre la mère Sauvage et les jeunes Prussiens, une situation dans laquelle on est parvenu à une sorte d'harmonie compensatoire ; de l'autre, les différences énormes, physiques et de comportement, décrites montrent que l'harmonie et la compréhension ne sont qu'illusoire. Ce conflit entre description et narration se montre à travers d'autres détails disséminés dans le texte. Par exemple, on remarque que la forme de communication qui s'instaure entre la mère Sauvage et les Prussiens est faussée et qu'elle laisse entrevoir en réalité une incompréhension profonde. Cette communication se limite à un questionnement constant et réitéré auquel il n'y a pas de réponse :

Elle demandait, chaque jour, à chacun des soldats installés à son foyer :

« Savez-vous où est parti le régiment français, vingt-troisième de marche ? Mon garçon est dedans. »

Ils répondaient : « Non, bas su, bas savoir tu tout. » (1219).

Il faut d'abord remarquer que, dans son questionnement insistant concernant la destination du fils, la mère Sauvage continue à considérer les jeunes Prussiens comme des « soldats » (« à chacun des *soldats* installés à son foyer »). On en déduit que, malgré une apparence d'entente et d'harmonie, pour elle (car c'est bien son point de vue, et non pas celui du narrateur, qui est mis en évidence dans ce questionnement) les Prussiens sont et restent toujours des « ennemis », tandis que, comme on a déjà observé, le narrateur nous décrit leurs comportements et leurs attitudes sans jamais les représenter sous l'aspect de conquérants et de militaires. Parallèlement, les villageois portent un regard très hostile sur la mère Sauvage et (quand il s'agit de la désigner) ils la définissent souvent avec l'épithète, méchante et dépréciative, « la vieille », tandis que les jeunes Prussiens utilisent un plus respectueux « femme âgée » (« Seuls chez cette *femme âgée*, il se montrèrent pleins de prévenance pour elle »). Cela contribue à renforcer la représentation de « bons enfants » gentils et bienveillants qui se dissimule dans la description qu'en fait le narrateur.

En ce qui concerne la communication qui s'instaure entre les deux interlocuteurs (la mère Sauvage et les Prussiens), on remarque, en outre, que leurs intentions communicatives ne sont pas les mêmes : la quête de /savoir/ par la mère Sauvage se heurte à l'absence de savoir/ et, évidemment, au /manque de volonté de

savoir/ de la part des Prussiens. Si la compréhension entre les deux parties avait été authentique, les Prussiens auraient pu se renseigner, par exemple, auprès de soldats d'autres régiments ou de quelque supérieur. Ils ne le font pas, malgré l'insistance de la mère Sauvage qui continue à leur poser « chaque jour » la même question. Ce désaccord entre la narration et la description est donc profond et se produit aussi entre actions et communication. Si, au niveau du /dire/, la rencontre ne peut pas avoir lieu à cause des intentions communicatives différentes, au niveau du /faire/ des Prussiens la compréhension est atteinte sans aucun problème. Les Prussiens comprennent en effet très bien les « inquiétudes » de cette mère (par comparaison à celles de leurs propres mères) et se comportent en conséquence :

Et, *comprenant* sa peine et ses inquiétudes, eux qui avaient des mères là-bas, ils *lui rendaient mille petits soins*, lui épargnant, autant qu'ils le pouvaient, des *fatigues* et des *dépenses* (*ibid.*).

La 'compréhension par l'action' est efficace et directe : non seulement les garçons aident la mère d'un point de vue financier (« des dépenses ») et physique (« des fatigues »), mais surtout d'un point de vue affectif car ils lui font preuve aussi d'attentions et de prévenances (« mille petits soins ») comme si elle était leur vraie mère.

Une autre opposition entre narration et description concerne la sauvagerie de la mère Sauvage et de toute sa famille. Et, comme dans le cas de la richesse présumée, c'est encore le narrateur qui installe le doute chez le lecteur :

On les appelait les Sauvage.  
Était-ce un nom ou un sobriquet ? (1218).

Le doute est presque dissipé à la fin de la nouvelle, quand la mère Sauvage, après avoir accompli son acte 'sauvage' déclare elle-même (devant les Prussiens et les villageois réunis) son véritable nom et prénom ainsi que le 'sobriquet' par lequel elle est couramment identifiée et connue le long de la nouvelle :

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 (1223).

Il vaut mieux dire que le doute est 'presque' dissipé, car la lettre qu'elle reçoit de la part du « Soldat de 2<sup>e</sup> classe », compagnon du fils, commence précisément en la désignant comme « Madame Sauvage » : cela remet en question les certitudes sur son nom et ne permet pas de comprendre si le terme « Sauvage » est un sobriquet (désormais connu par tout le monde et qui a fini par remplacer le nom de famille) ou s'il est le véritable nom de famille du mari (et, par conséquent, aussi du fils).

Mis à part la question de l'assignation d'une identité sociale (dérivant du nom de famille), le doute est inculqué au lecteur déjà à partir de la description elle-même de la mère Sauvage et de son caractère. Une description qui est rendue en termes très contrastifs. D'une part, les villageois la voient comme une paysanne très dure et hostile :

Elle n'avait pas peur, du reste, *étant de la même race que ses hommes, une rude vieille, haute et maigre, qui ne riait pas souvent et avec qui on ne plaisantait point* (1218).

De l'autre, le narrateur la présente au lecteur comme une personne charitable et même accueillante :

Je me rappelai aussi qu'une bonne femme m'avait fait boire un verre de vin là-dedans, un jour de grande fatigue (*ibid.*).

En d'autres termes, les actions que la mère Sauvage accomplit et les traits qui décrivent son caractère sont en contradiction entre eux et changent si elle est vue et jugée par le narrateur ou bien si elle est vue et jugée par les autres villageois. La description ne s'accorde pas avec la narration et l'une et l'autre peuvent même entrer en conflit. Par exemple, la bonté d'âme, instinctive et immédiate, est encore une fois soulignée à l'occasion de l'arrivée chez elle des quatre 'ennemis' prussiens qu'elle traite comme des fils (« Elle les aimait bien, d'ailleurs, ses quatre ennemis ; car les paysans n'ont guère les haines patriotiques »). Après tout, elle est et reste une « mère » ! Cependant, en opposition à cette bonté spontanée, la mère accomplit à la fin un acte féroce, un acte 'sauvage' et en quelque sorte injustifié eu égard à ces quatre 'innocents'. Et la trappe mortelle qu'elle prépare aux jeunes Prussiens est d'autant plus ignoble et cruelle qu'elle se fait aider par les victimes à construire ce qui sera leur bûcher :

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'aiderent. 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 (1221-1222).

Pourquoi la mère Sauvage est-elle représentée par cette duplicité de caractère et pourquoi montre-t-elle cette cruauté 'gratuite' envers ceux qui sont présentés comme des enfants trop rapidement grandis, se trouvant à la guerre comme par hasard (vu que rien ne les qualifie comme de vrais soldats) et indépendamment de leur volonté (au contraire du fils qui semble s'engager volontairement) ? Pourquoi tue-t-elle les Prussiens si ces derniers sont innocents et, somme toute, inoffensifs ? Les Prussiens ne veulent même pas faire du mal à un lapin et sont des enfants aimables et affectueux avec elle, des enfants qu'elle aime et envers lesquels elle n'a aucune haine ni rancune. Qu'est-ce qui justifie un geste si cruel et immotivé du point de vue moral ? Qu'est-ce qu'ils ont à voir avec la mort de son fils Victor ? On pourrait peut-être répondre que :

Aucun être (et lui-même non plus), aucun objet chez Maupassant n'a pas de contours définitifs. Aucune cause humaine n'est explicable par la logique. La clarté de son style, qui a donné naissance à tant d'interprétations sommaires, agit dans le sens d'un passage hors limites. Dans un premier temps, le lecteur abondamment et nettement renseigné, se croit assuré de ce qu'il lit. Le texte offre une fiabilité. Peu à peu, on passe au vertige et au mystère (Bancquart, 2003 : 5).

En effet, dans cette nouvelle, comme d'ailleurs dans le reste de l'œuvre de Maupassant, la configuration des traits qui caractérise la mère Sauvage demeure indéfinie et incertaine et n'acquiert pas des « contours définitifs »; toutefois, au moins dans ce cas, on ne peut pas dire que la « cause humaine n'est explicable par la logique » et que de la « fiabilité [...] on passe au vertige et au mystère ». De ce point de vue, cet acte meurtrier ne peut pas être vu comme une « folie » soudaine due à l'excès de douleur provoquée par la mort du fils - comme le croient pourtant les gens du village (« On ne la croyait pas, on pensait que le désastre l'avait soudain rendue folle »). Je crois que la raison de l'agir (imprévu et moralement inacceptable) de la mère Sauvage est une autre: c'est un équilibre bouleversé qu'il faut restaurer, coûte qui coûte, c'est en somme la juste réparation à une situation de déséquilibre insoutenable.

En premier lieu, la nouvelle de la mort de Victor 'oblige' la mère à ne plus accepter la présence de ces quatre 'fils adoptés' très affectueux et disponibles à ses égards, qui ont remplacé les attentions filiales du fils naturel et usurpé une partie de l'amour maternel (« elle les aimait bien, d'ailleurs »). Le moteur qui déclenche l'acte meurtrier est la lettre, sorte de frontière symbolique qui sépare (ainsi que les deux espaces corrélés) une situation d'« équilibre apparent » d'une situation de « déséquilibre certain ». On a déjà mentionné que l'arrivée des jeunes Prussiens chez la mère Sauvage semble compenser une situation de manque et reconstituer le noyau familial à peine décomposé (le fils naturel étant parti faire la guerre). Cette situation d'équilibre réparateur est cependant très instable car elle est liée au hasard. Le hasard est ici représenté par l'arrivée de la lettre qui répond aux questions posées par la mère Sauvage (et auxquelles les Prussiens ne répondent pas). On pourrait affirmer, pour rappeler Lotman (1992), que la lettre marque un point de bifurcation où le système jusqu'alors produit sort subitement de l'état d'équilibre précaire et, somme toute, indéfini où il se trouvait. L'arrivée de la lettre qui communique la triste nouvelle de la mort du fils engendre l'*explosion* du système nouvellement constitué et oblige la mère Sauvage à faire un choix qui devient nécessaire pour trouver un nouvel équilibre.

En deuxième lieu, le déséquilibre est atteint d'un point de vue encore plus symbolique que le premier :

« Madame Sauvage, la présente est pour vous porter une triste nouvelle. Votre garçon Victor a été tué hier par un boulet, qui l'a censément coupé en deux parts (1220).

Si, comme on a déjà vu, l'espace (chargé de valeurs positives) est vu et perçu comme un corps, parallèlement, le corps lui-même (positivement ou négativement valorisé) est représenté comme un espace. Les corps des personnages deviennent en effet des sortes d'espaces intègres ou désintégrés selon les cas et rentrent, eux aussi, dans le dispositif général de la recomposition ou de la décomposition de l'unité. Dans l'organisation structurelle de la nouvelle, alors, ce corps « coupé en deux » acquiert une valeur symbolique très forte car il souligne une fracture dont la recomposition est impossible à effectuer :

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 ? (1221).

Le corps de Victor, divisé en deux parties et jamais rendu à sa mère, peut être donc rapproché de celui du mari « braconnier » qui lui a été restitué intègre, même si « avec sa balle au milieu du front ». La localisation spatiale de la balle au milieu d'une partie du corps du mari s'oppose au fractionnement en deux parties de la globalité du corps du fils. Dans le premier cas, le corps est atteint mais garde son unité, dans le deuxième cas, le corps est abimé et altéré de manière définitive. En outre, la restitution du corps du mari par les villageois fonctionne comme une sorte de réparation morale et sociale qui donne en quelque sorte à la mère Sauvage la possibilité de continuer à faire partie de la société française, d'y rester à l'intérieur, même si en marge. Après tout, chacun a le droit d'ensevelir ses morts et d'aller les pleurer sur une digne sépulture, même les rejetés de la société ! En revanche, la non-restitution du corps du fils par les Prussiens crée une fracture non cicatrisable et un vide impossible à combler qui ne permettent plus à la mère Sauvage d'accepter, dans sa maison (symbole du noyau familial légitime), ceux qui sont désormais devenus les usurpateurs de son amour maternel, les signes évidents (avec leur présence usurpatrice) de l'absence définitive du fils. Dans cette prise de conscience, qui inclut une douleur de plus en plus croissante, et dans la vision macabre qui en découle, le lapin assume une valeur très prégnante et symbolique :

Une fois la bête morte, 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 un animal encore palpitant (*ibid.*).

La mère Sauvage ne peut pas s'empêcher d'associer cette « bête morte » à la mort de son fils Victor par une sorte de transfert sémantique fondé sur une relation de contiguïté matérielle : le corps du lapin est comparé de près au corps du fils (car le lapin aussi, comme le fils, est divisé en deux parties : la peau et la chair sanglante), son sang à celui du fils, son animalité à l'« animalité » dans laquelle est réduit son pauvre garçon qui, après la mort, n'est pas restitué à la mère comme c'est le cas, dans notre culture, pour n'importe quel autre « être humain »<sup>11</sup>. Et ces sont les garçons les responsables de cette mort car ce sont eux qui l'ont pris et l'ont tué. Bien évidemment, si la mère associe le lapin à son fils, elle ne peut pas le manger, tandis que les Prussiens arrivent même à le « dévorer » :

Elle se mit à table avec ses Prussiens, mais elle ne put manger, pas même une bouchée. Ils *dévorèrent* le lapin sans s'occuper d'elle (*ibid.*).

Pendant ce banquet si « vorace et rapide » les Prussiens oublient la présence de la mère Sauvage qui, au contraire, observe bien la scène et, entre-temps, mûrit secrètement son projet de vengeance :

Elle les regardait de côté, sans parler, mûrissant une idée, et le visage tellement impassible qu'ils ne s'aperçurent de rien (*ibid.*).

La rapidité de leur repas s'oppose à la lenteur avec laquelle la mère commence à programmer sa vengeance. Le verbe « mûrir » souligne en effet le processus

lent et progressif pendant lequel le projet (encore secret) de vengeance « prend forme, se développe et atteint un certain degré de maturation »<sup>12</sup>. Il faut en effet remarquer qu'avant la consommation du lapin, la mère Sauvage n'avait encore aucune idée précise concernant son /agir/ futur. La preuve en est qu'elle s'assied normalement « à table » avec ceux qu'elle considère encore comme « ses Prussiens ». C'est seulement après les avoir vu « dévorer » le corps du lapin (désormais à la fois métaphoriquement et métonymiquement associé au corps du fils), qu'elle commence à « mûrir [son] idée ». À partir de ce moment-là, il n'y a plus de remords possibles, ni même d'alternative au projet d'« annuler » le corps des Prussiens comme eux ont « annulé », en l'incorporant en quelques instants, le corps symbolique de son fils. C'est la raison pour laquelle elle « choisit » de les brûler, ou mieux, de les « faire cuire » à l'intérieur de la maison. Le projet de « brûler » les Prussiens est fondamental du point de vue spatial : leurs corps vont s'enfermer à l'intérieur de la maison et finissent par s'intégrer complètement à cet espace en s'y annulant. C'est seulement de cette manière qu'on pourra rééquilibrer le manque et avoir en contrepartie un autre « corps » symboliquement réparateur : le « corps » de la maison ayant englobé et anéanti les corps usurpateurs des Prussiens. L'action de la mère Sauvage est bien plus drastique que celle qui a empêché la recomposition du corps de son fils, vu que l'incinération des quatre jeunes empêchera définitivement toute possibilité de recomposition. Dans cette perspective, la superposition spatiale des « deux papiers » qui communiquent (ou communiqueront), de manière différée, la mort des garçons (la « lettre » et la « feuille » indiquant les noms et les adresses des Prussiens) est significative parce qu'elle met l'accent précisément sur la résolution (en négatif) du déséquilibre et sur la similarité des effets produits sur les corps (l'un coupé en deux, les autres anéantis) :

Puis elle plia la feuille et la mit dans sa poche, *par-dessus* la lettre qui lui disait la mort de son fils [...] puis elle prononça, montrant l'un : « Ça, c'est la mort de Victor. » Montrant l'autre, elle ajouta, en désignant les ruines rouges d'un coup de tête : « Ça, c'est leurs noms pour qu'on écrive chez eux (1221 et 1223).

Les préparatifs qui permettent de réaliser ce projet sinistre, se déroulent soigneusement et sans aucune hâte :

Dès que la trappe fut refermée, la vieille enleva l'échelle, *puis* rouvrit sans bruit la porte du dehors, et elle retourna chercher des bottes de paille dont elle emplit la cuisine. Elle allait nu-pieds, dans la neige, si doucement qu'on n'entendait rien. De temps en temps elle écoutait les ronflements sonores et inégaux des quatre soldats endormis.

Quand elle jugea suffisant ses préparatifs, elle jeta dans le foyer une des bottes, et, lorsqu'elle fut enflammée, elle l'éparpilla sur les autres, *puis* elle ressortit et regarda (1221).

La réouverture de la porte « sans bruit », l'aller-retour (de la cuisine au lieu où elle garde les bottes de paille) répété plusieurs fois afin d'« emplir » la cuisine, et la marche lente et tranquille (« doucement ») sur la neige, laissent deviner le calme et le « soin » avec lesquels elle prépare la maison. Toutes ces actions peuvent être rapprochées de la préparation d'une marmite où on cuit un mets « chaud et

parfumé ». D'ailleurs, la « trappe » qu'elle conçoit pour les Prussiens, avec ses « quatre murs » qui arrivent « jusqu'au toit » (« 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 »), ressemble de près à une grande cocotte de paille avec son couvercle bien fermé. Les dispositifs spatiaux et sémantiques convergent : la chambre-cocotte des Prussiens est en effet positionnée en haut de la maison, juste sur le feu qui ira les « cuire » (« puis ce fut un brasier effroyable, un gigantesque *four* ardent »). De manière cohérente avec le dispositif spatial d'ensemble, elle décide de mettre le feu précisément dans la cuisine, le lieu par excellence destiné à la préparation des repas. C'est d'ailleurs dans la cuisine qu'elle a déjà préparé et fait cuire le lapin et l'a associé au corps du fils et c'est probablement toujours dans la cuisine que les Prussiens ont « dévoré » l'animal. L'opposition entre l'action calme mais intense de la mère Sauvage et l'immobilité des Prussiens est accompagnée par un dispositif acoustique faisant ressortir le contraste entre le 'silence' dans lequel se déplace la mère (« rouvrit sans bruit la porte », « on n'entendait rien ») et le 'bruit retentissant' qu'émettent les Prussiens (« les ronflements sonores et inégaux »).

Après la longue séquence de mouvements de la mère Sauvage, se déplaçant plusieurs fois de l'intérieur vers l'extérieur de la maison et vice-versa, la description se concentre à l'intérieur de la maison (mais avec un regard porté de l'extérieur) et le rythme de la description s'accélère soudainement :

Une clarté violente illumina en quelques secondes tout l'intérieur de la chaumière, puis ce fut un brasier effroyable, un gigantesque four ardent, dont la lueur jaillissait par l'étroite fenêtre et jetait sur la neige un éclatant rayon.

Puis un grand cri partit du sommet de la maison, puis ce fut une clameur de hurlements humains, d'appels déchirants d'angoisse et d'épouvante. Puis, la trappe s'étant écroulée à l'intérieur, un tourbillon de feu s'élança dans le grenier, perça le toit de paille, monta dans le ciel comme une immense flamme de torche ; et toute la chaumière flamba.

On n'entendait plus rien dedans que le crépitement de l'incendie, le craquement des murs, l'écroulement des poutres (1222).

À la fin de cette longue description, les corps des Prussiens (à l'intérieur de ce 'four crématoire' que la mère Sauvage a si soigneusement préparé) sont réduits en cendre, anéantis et 'digérés' par la maison elle-même transformée en cercueil<sup>13</sup>. On pourrait faire l'hypothèse que si les Prussiens ont dévoré le lapin, la maison 'dévore' symboliquement les Prussiens en les incorporant en elle-même. En outre, la maison est consumée par le feu avec la même rapidité (et 'voracité') avec laquelle les Prussiens avaient précédemment dévoré le lapin. En effet, si on observe l'évolution du feu du point de vue des adverbes temporels utilisés, on s'aperçoit que l'accélération des événements est de plus en plus forte et précipitée vers la fin. La séquence est ouverte par l'indication temporelle « en quelques secondes » qui met déjà l'accent aussi bien sur le début du processus que sur l'accélération soudaine des transformations. Cette accélération est soutenue par la suite par une utilisation réitérée de l'adverbe de temps « puis », répété six fois et de manière de plus en plus rapprochée. Cet adverbe ne sert pas seulement à relier les conséquences temporelles et logiques

des évolutions du feu et de la consommation progressive de la maison, mais il acquiert surtout une fonction supplémentaire : produire un crescendo de vitesse dans les diverses transformations subies par la maison (et par les garçons) et prédisposer le lecteur à l'attente fiévreuse caractérisée par la tension en avant (vers la fin du processus de consommation). Dans la séquence précédente, celle des préparatifs, cet adverbe avait été utilisé déjà deux fois, mais avec un intervalle de temps (du premier au deuxième) assez long : de « *puis* rouvrit sans bruit la porte » à « *puis* elle ressortit et regarda » il y a en effet un gros laps de temps qui s'est écoulé, celui précisément qui était nécessaire pour les préparatifs calmes et soignés. Dans la séquence suivante, en revanche, l'utilisation de cet adverbe devient beaucoup plus rapproché et frénétique :

Une clarté violente illumina *en quelques secondes* [...]  
*puis* ce fut un brasier effroyable [...].  
*Puis* un grand cri partit du sommet [...]  
*puis* ce fut une clameur de hurlements [...]  
*Puis* [...] un tourbillon de feu  
et *toute* la chaumière flamba.

La conjonction de coordination finale (« et ») arrête admirablement la vitesse du processus tout en résumant, en un seul instant, la fin de l'action (« et toute [...] »).

Par la suite, l'adverbe « *puis* » est soudainement suspendu et remplacé par une séquence de trois verbes consécutifs (« *s'élança* [...] *perça* [...] *monta* ») qui fait précipiter le processus de consommation en l'accélérant rapidement tandis que l'action exercée par le feu passe subitement de l'intérieur vers l'extérieur de la maison :

*S'élança* dans le grenier  
*perça* le toit de paille  
*monta* dans le ciel

Dans le passage successif, une autre suite des trois verbes signale, cette fois-ci, le retour à l'intérieur de la maison et un brusque ralentissement des événements marqué par la diminution de l'action et par la présence dominante de sensations auditives. Ces sensations sont accompagnées par des sons onomatopéiques (« *crépitement* », « *craquement* » et « *écroulement* ») qui réitèrent, sur le plan de l'expression, le bruit du feu en train de brûler les « murs » les « poutres » et le reste de la maison :

Plus rien dedans que le *crépitement* de l'incendie  
le *craquement* des murs  
l'*écroulement* des poutres.

La destruction de la maison est annoncée par une notation temporelle (« tout à coup ») qui condense en un moment le double mouvement vers le bas (du toit) et vers le haut (les étincelles) :

Le toit *tout à coup* s'effondra, et la carcasse ardente de la demeure lança dans l'air, au milieu d'un nuage de fumée, un grand panache d'étincelles (1222).

La description du processus de consommation est très dynamique aussi bien du point de vue temporel que spatial. Au début, l'action exercée par le feu n'est pas concentrée sur un endroit précis mais elle est un peu partout (« Une clarté violente illumina [...] *tout* l'intérieur de la chaumière »). L'action demeure à l'intérieur de la maison, mais l'effet de lumière se montre 'timidement' à l'extérieur à travers la « fenêtre » et va joindre, en bas, la « neige » qui, du début jusqu'à la fin, caractérise le paysage de la deuxième partie de la nouvelle (« la lueur jaillissait par l'étroite fenêtre et *jetait* sur la neige un éclatant rayon »). Le retour de la focalisation à l'intérieur de la maison est accompagné par une localisation précise sur la partie supérieure de la maison (« un grand cri partit du sommet »), remplacée tout de suite après par une chute vers le bas (« la trappe s'étant écroulée ») et une remontée (par étapes successives) vers le haut et, comme on a vu, vers l'extérieur (« s'élança dans le grenier » → « perça le toit » → « monta dans le ciel »). Dans le passage suivant, où la focalisation extérieure revient vers l'intérieur de la maison, il y a le mouvement contraire qui va du haut vers le bas (« l'écroulement des poutres » → « le toit [...] s'effondra »), et ensuite encore une fois vers le haut et vers l'extérieur de la maison (« lança dans l'air, au milieu d'un nuage de fumée, un grand panache d'étincelles »). La séquence descriptive se clôt par une focalisation sur le paysage extérieur :

La campagne blanche, éclairée par le feu, luisait comme une nappe d'argent teintée de rouge (*ibid.*).

La mère Sauvage assiste au spectacle de la maison en flammes. Ce rôle de spectatrice nous ramène à la scène du repas où elle avait regardé les Prussiens en train de dévorer le lapin et avait commencé à méditer la vengeance. Cet effet est amplifié grâce à l'utilisation d'un regard extérieur et en apparence détaché. La frénésie et le dynamisme des évolutions du feu caractérise aussi les différentes perceptions sensorielles attribuées à l'observateur extérieur : de son point de vue, la série de transformations décrites passe alternativement et frénétiquement de la sensation visuelle (« une clarté violente » ; « la lueur jaillissait par l'étroite fenêtre » et « un éclatant rayon ») à la sensation auditive (« un grand cri » et « une clameur de hurlements humains, d'appels déchirants d'angoisse et d'épouvante »), puis à nouveau à la sensation visuelle (« un tourbillon de feu [...] comme une immense flamme de torche ») et encore à celle auditive (« On n'entendait plus rien dedans que le crépitement [...], le craquement [...], l'écroulement [...] »), pour terminer enfin sur deux notations visuelles (« lança dans l'air, au milieu d'un nuage de fumée, un grand panache d'étincelles » et « La campagne blanche, éclairée par le feu, luisait comme une nappe d'argent teintée de rouge »).

Or, la focalisation auditive acquiert, dans cette partie du texte, une importance fondamentale. Elle permet de relier (de concert avec la focalisation visuelle) l'observateur extérieur au processus intérieur et d'établir une 'communication' entre l'espace de la marginalité (celui précisément où vit la mère Sauvage) et l'espace de la centralité (le village où habitent tous les autres Français) :

Une cloche, au loin, se mit à sonner (*ibid.*).

On peut entendre cette notation auditive comme un accent mis aussi bien sur la clôture du processus que sur le déplacement de l'attention vers le centre ville. À la fin du processus par lequel s'est accompli le 'meurtre', s'instaure un semblant de communication avec le village (et, par conséquent, les villageois). Le meurtre a été commis et le pays répond en annonçant la nouvelle (la « cloche » qui sonne) ; la mère Sauvage, à son tour, envoie encore un autre message sonore aux gens du village :

Quand elle vit que c'était fini, elle jeta son arme dans le brasier. *Une détonation retentit (ibid.)*.

Ce n'est qu'après cette communication à distance, basée sur des annonces et des réponses, qu'arrivent des observateurs, étrangers aux événements, qui viennent constater et 'sanctionner' les actions de la mère Sauvage :

Des gens arrivèrent, des paysans, des Prussiens (1223).

L'arrivée des paysans et des Prussiens en même temps comporte un jugement conjoint (de la part des villageois et des Prussiens) sur son acte. Personne ne comprend vraiment les raisons de son comportement. En ce sens, elle reste, même avant la mort, une marginale, un être incompris. Si pour les villageois son action 'sauvage' n'a été déterminée que par pure folie (« On ne la croyait pas, on pensait que le désastre l'avait soudain rendue folle »), pour les Prussiens c'était plutôt un acte de rébellion intolérable, à punir publiquement par sa mise à mort immédiate (« L'officier criait des ordres en allemand [...] on la jeta contre le mur [...] une longue détonation suivit »). La seule reconnaissance lui arrive paradoxalement de sa mort (et surtout de sa manière de mourir) :

On la saisit, on la jeta contre les murs encore chauds de son logis. Puis douze hommes se rangèrent vivement en face d'elle, à vingt mètres. Elle ne bougea point. Elle avait compris ; elle attendait (*ibid.*).

La mère est fusillée « contre les murs encore chauds de son logis », c'est-à-dire sur ce qui reste de l'espace de la maison. Or, le mur est un signe de l'ambiguïté, un opérateur syntactique qui conjoint deux espaces tout en les mettant en relief en tant qu'espaces séparés. Le corps de la mère est ainsi finalement soudé au 'corps' de la maison<sup>14</sup>, un corps qui, par synecdoque, pourrait compenser l'absence du corps du fils. Cette conjonction 'à distance' (spatiale, corporelle et temporelle) est renforcée par la manière même de mourir de la mère Sauvage :

Un ordre retentit, qu'une longue détonation suivit aussitôt. Un coup attardé partit tout seul, après les autres.

La vieille ne tomba point. Elle s'affaissa comme si on lui eût fauché les jambes.

L'officier prussien s'approcha. Elle était presque coupée en deux, et dans sa main crispée elle tenait sa lettre baignée de sang (1223-1224).

La ressemblance avec la mort de Victor est étonnante : à l'instar du fils, le corps de la mère Sauvage est « presque coupé en deux ». Qui plus est, cette coïncidence est accompagnée par la contiguïté physique de la « main crispée » de la mère avec la « lettre baignée de sang » portant la nouvelle de la mort du fils : le sang de la mère 'fusionne' symboliquement avec le sang du fils. En outre, pareillement à son fils (tué « par un boulet ») et à son mari (tué avec une « balle au milieu du front »), la mère Sauvage meurt, elle aussi, tuée par des armes à feu. C'est donc la mort qui réunit tous les membres de la famille et qui s'oppose à l'incinération infligée aux Prussiens : les Sauvage sont (et restent) différents des autres, dans la vie comme dans la mort. Contrairement aux Prussiens qui ont été victimes d'une trappe mortelle ourdie à leur insu, les trois membres de la famille Sauvage, regardent la mort 'en face', et l'affrontent directement et avec courage : le fils s'engage 'spontanément' à la guerre, le mari défie volontairement la société en faisant du braconnage et la mère, en avouant sans crainte son crime aux Prussiens, accepte 'courageusement' les conséquences de son acte (« douze hommes se rangèrent *vivement en face d'elle* [...] Elle ne bougea point. Elle avait compris ; elle attendait »).

Avant de conclure et de résumer brièvement les propositions avancées dans la présente contribution, il faut encore souligner quelques points concernant le dispositif spatial d'ensemble de la nouvelle et la signification spécifique de certains termes. On peut dire que, dans cette nouvelle, Maupassant travaille son texte jusqu'au détail et à un point tel que la signification d'un terme peut arriver à revêtir une valeur différente de celle d'origine. Par exemple, « détruire » et « tuer » acquièrent, du point de vue des Sauvage, une signification semblable et deviennent même syntagmatiquement interchangeable. Cela veut dire qu'on peut remplacer le verbe « détruire » par le verbe « tuer » et vice-versa. Pour la famille Sauvage, « tuer » équivaut à « détruire », une action qui a un effet non seulement sur la vie d'une personne (ou d'un animal), mais aussi sur son corps. C'est la raison pour laquelle la mère Sauvage 'choisit' de tuer les soldats prussiens en brûlant leurs corps : cela empêche la reconstitution de l'unité corporelle et la possibilité d'être restitués aux mères prussiennes. En somme, « tuer » et « brûler » se renvoient l'un l'autre selon l'ordre des valeurs des Sauvage : « tuer » veut dire « détruire » l'autre, l'anéantir. Et quelle autre manière, sinon le feu, peut aider à accomplir cette action ? De manière symétrique, on doit dire également que la nouvelle réoriente aussi la valeur de certains termes sur l'axe paradigmatique. Par exemple, « couper » et « brûler » acquièrent, dans cette nouvelle, d'autres significations et entretiennent des relations d'opposition. En effet, si le corps du fils Victor est coupé en deux c'est précisément parce qu'on réduira ainsi son unité à une dualité. De ce point de vue, il faut rappeler au lecteur que la structure des valeurs positives de la nouvelle a la tendance à recomposer ce qui est double ou fragmenté. En revanche, pour tuer les jeunes Prussiens, la mère Sauvage décide (bien plus drastiquement) de les brûler parce que cela aura un effet sur leur corps qui seront ainsi détruits. Dans l'épilogue de la nouvelle, on voit bien que le corps de la mère Sauvage est coupé en deux. Cet épilogue respecte les deux perspectives antagonistes de la nouvelle. Les Sauvage sont coupés en deux par les ennemis tandis que les Prussiens sont tués par le feu. L'outrage qu'on fait aux Sauvage (d'être coupés en deux) est rendu à l'extrême aux Prussiens (qui sont brûlés). Dans l'épilogue, on insiste sur les

similitudes et les différences : la mère Sauvage rappelle, dans sa mort, la mort du fils et subit, comme le fils, le même traitement qui empêchera, plus en général, la 'recomposition' de la paix à Virelogne (« c'est par repréailles que les Allemands ont détruit le château du pays »)<sup>15</sup>.

Mais on pourrait se demander encore pourquoi le choix du feu, de l'incendie qui abîme de manière dévastatrice et irréparable. Louis Forestier (1974), dans sa note à *La Mère Sauvage*, se pose une question semblable et remarque que :

L'incendie va devenir un procédé thématique dans l'œuvre : *Le Bûcher, Le Garde, Le Horla*. Sans doute, la psychocritique expliquera cette obsession. Il serait curieux aussi de rechercher dans quels contes et pourquoi la structure exige cette forme de destruction finale (Forestier, 1974 : 1641).

Pour répondre à la question posée par Forestier, je crois pouvoir dire que, dans le cas de *La Mère Sauvage*, l'utilisation du feu afin de détruire totalement les Prussiens s'insère dans la réorganisation des valeurs syntagmatiques et paradigmatiques de la nouvelle. Détruire par un incendie signifie, pour la mère Sauvage, opposer une action radicale à celle également dévastatrice qui a été infligée à son fils (dont le corps a été coupé en deux). Il est en outre important de souligner que le feu produit une destruction intégrale qui reflète à la perfection les valeurs incarnées par les Sauvage. Le feu met fin, non seulement à la vie, mais aussi au corps des personnes qu'on tue. Cela est représentatif de la manière d'agir des Sauvage qui sont caractérisées, d'un point de vue aspectuel, par le terminatif et l'extrême : ils mènent, jusqu'à la mort, une 'guerre' contre (les valeurs représentées par) les autres Français de Virelogne (par exemple, la pratique d'une forme de chasse extrême qui comporte la « destruction féroce » du gibier ou l'illégalité pratiquée avec le « braconnage ») et contre les injustices causées par la guerre (la vengeance de la mère Sauvage frappe surtout les autres mères). Dans cette perspective, on peut aussi comprendre un détail qui ne paraissait pas trouver sa place dans la signification générale de la nouvelle : c'est l'engagement 'volontaire' du fils dans la guerre contre les Prussiens :

Lorsque la guerre fut déclarée, le fils Sauvage, qui avait alors trente-trois ans, s'engagea, laissant la mère seule au logis (1218).

L'engagement du fils est, en effet, un acte qui découle des valeurs qui distinguent les Sauvage :

- L'être 'contre' (la société, les bien-pensants, les conventions, les usages courants, les faiblesses de toute sorte, l'ennemi prussien, etc.) ;
- Faire les choses jusqu'au bout (s'engager dans l'armée ou faire du braconnage même au risque d'y trouver la mort ; se 'venger' radicalement en anéantissant l'ennemi et en acceptant les conséquences de cet acte) ;
- Exalter l'aspect terminatif de leur action (destruction, mort, incinération des corps, élimination de la maison et extermination de la famille Sauvage).

On peut dire alors que chaque élément est le résultat d'un calcul prémédité et que l'auteur a organisé tout détail infime afin de manifester sa position contre la guerre (de n'importe quel type) : la vie pacifique se fait en harmonie avec la nature, la guerre, au contraire, n'apporte que mort et destruction. L'aspect positif de l'espace de la paix (celui de la chasse des deux amis) et l'aspect négatif de l'espace de la guerre (celui des Sauvage) sont soulignés d'ailleurs par l'utilisation d'éléments naturels différents : l'espace de la chasse est caractérisé par la liquidité (« sources », « étangs », « ruisseaux », « veines », « sang », « minces cours d'eau ») tandis que celui de l'histoire des Sauvage (et de la 'mémoire' de la guerre) est, en premier lieu, constitué, du début jusqu'à la fin de l'histoire, par la neige (l'eau solidifiée et transformée en cristaux congelés) et, en deuxième lieu, marqué par le feu.

Malgré le calcul presque géométrique des valeurs, certains détails sembleraient toutefois échapper à la cohérence de l'organisation sémantique d'ensemble. Un exemple est constitué, pour le lecteur chrétien, par l'âge de Victor (« qui avait alors trente-trois ans »). Avoir trente-trois ans et mourir pour une cause rappelle inévitablement à l'esprit la mort sacrificielle de Jésus Christ. Cette référence à l'univers des valeurs chrétiennes semblerait directe et manifeste, mais dans le reste de la nouvelle on ne construit pas une véritable isotopie qui puisse justifier pleinement ce rappel au Christ. Il est aussi vrai, toutefois (et il ne faut pas l'oublier), que la paix est valorisée au détriment de la guerre. En outre, on pourrait avancer l'hypothèse que l'extermination de la famille Sauvage soit l'étape préliminaire à une sorte de recomposition, même partielle, de la paix sociale. Dans cette perspective, la mort de la mère Sauvage, interprétée par le narrateur comme un « héroïsme atroce » pourrait acquérir la valeur d'un véritable 'sacrifice' ayant la fonction de permettre le retour aux valeurs de la paix. La valeur symbolique du paysage (et, plus en général, de l'espace) semblerait justifier cette hypothèse. La maison, comme on a déjà remarqué, n'est pas vue comme un lieu, mais comme un espace vivant qui, à la fin de la nouvelle, meurt de la même manière que la mère Sauvage. Le « squelette debout » de la maison morte ne peut que rappeler à l'esprit le corps « affaissé » mais resté debout de la mère Sauvage :

La vieille ne tomba point. Elle s'affaissa comme si on lui eût fauché les jambes (1223).

En définitive, l'opposition devient totale entre le paysage initial de la paix (qui baigne dans l'eau : étangs, ruisseaux, etc.) où interagissent les deux amis et l'espace de la guerre où dominent la neige (coagulation du liquide) et les actions caractérisées par le feu et l'incendie, la mort et la destruction. En d'autres termes, si la liquidité de l'eau s'oppose à sa manifestation sous forme solide et au feu, la paix s'oppose à la guerre. Ainsi, espace, actions et certains valeurs symboliques sembleraient se concilier et reconduire à une intentionnalité sous-jacente du texte où la dimension de la paix résulte amplifiée dans toutes ses manifestations : érotique, esthétique du paysage, modalité des actions (la chasse vécue comme un divertissement), valeurs affichées (amour, amitié, tendresse, bonheur, amour physique, érotisme).

Pour conclure et résumer brièvement les parcours de lecture qu'on a suivi dans cette analyse, on peut affirmer que les rapports qui s'établissent entre les sujets et l'espace sont le produit de trois modèles sémiotiques qui inscrivent dans cette nouvelle un lecteur déstabilisé, obligé à choisir, à refuser ou à intégrer l'un ou l'autre des trois parcours interprétatifs qui lui sont proposés.

Le premier modèle se fonde sur la description des personnages et des choses. Cette description est caractérisée par des oppositions nettes et marquées. On a vu, par exemple, que la mère Sauvage est, selon les villageois, une dure paysanne et, selon le narrateur, une bonne femme gentille et charitable qui accueille dans sa maison aussi bien le voyageur occasionnel (l'ami de Serval auquel elle offre un verre de vin) que les ennemis prussiens (qu'elle traite presque comme des fils) ; mais encore, on a vu que la complicité familiale qui s'instaure entre la mère Sauvage et les Prussiens est en réalité superficielle parce que les Prussiens et le fils naturel s'opposent dans les traits physiques et les comportements. Vu que narration et description ne s'accordent pas (et entrent même en conflit), on pourrait parler, plus spécifiquement, d'un espace symbolique double qui donne au lecteur la possibilité de choisir soit le parcours offert par la description soit le parcours proposé par la narration. D'un point de vue plus sémiotique, on pourrait dire que Maupassant utilise certains cas de description pour les opposer paradigmatiquement à certains cas de narration. Or, l'originalité de Maupassant réside précisément dans le fait qu'il n'oppose pas une description à une autre (afin, par exemple, de proposer plusieurs facettes d'une même chose) mais, de manière plus créative, il projette sur le syntagme l'opposition d'ordre paradigmatique qui relève de la description et de la narration. Comme on aura compris, j'ai formulé cette question en faisant référence à la conception du 'poétique' de Jakobson :

La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence (Jakobson, 1963 : 220).

Et je fais cette référence parce que je crois que la prose de Maupassant est très poétique et crée de parallélismes derrière la façade de la prose. Ces parallélismes engendrent une vision du monde complexe et poétique qui déstabilise le lecteur et l'oblige à adopter une certaine précaution dans l'adoption d'une position ou l'autre que le texte lui propose.

Le deuxième modèle est régi par la représentation de l'espace-corps : une vision du monde comme un tout homogène et harmonieux qui ne peut être 'amputé' d'aucune de ses parties. Selon cette conception du monde, pour que la vie soit vécue de manière positive, tout ce qui est décomposé, fragmenté, mutilé ou séparé doit nécessairement être recomposé et retrouver son harmonie originelle. L'espace de l'harmonie et de l'unité coïncide avec l'espace de la paix au détriment de celui de la guerre dans lequel les fractures ne peuvent plus être réparées.

Le troisième modèle se base sur l'échange et la communication et se fonde sur la sélection et la combinaison des modalités du devoir, du pouvoir, du vouloir et du savoir. Le long de la nouvelle, les personnages interagissent en se posant des questions. Par exemple, le narrateur pose à Serval une question à laquelle il répond selon la modalité du /savoir/ ; au contraire, la mère Sauvage pose incessamment la même question aux Prussiens qui /ne savent pas/ répondre. L'impossibilité de la rencontre est due à une communication limitée (c'est presque un monologue) fondée sur la quête du /savoir/, d'une part, et sur le /non savoir/ et sur le manque de /volonté de savoir/, de l'autre. Par ailleurs, la réponse arrive par la lettre qui ne laisse pas d'espace à l'interprétation, mais fait déclencher chez la mère Sauvage le /vouloir/ à tout prix se venger. Puis il y a la communication 'à distance' avec le reste du village de Virelogne fondée par la série de signaux acoustiques qui permettent aux villageois de /savoir/ ce qui se déroule dans l'«espace marginal» de la mère Sauvage. Après l'incendie de la maison, la mère Sauvage raconte aux villageois tout ce qu'elle a /su/ et /voulu/ faire mais ils n'arrivent pas à la /croire/. Enfin, la communication entre la mère Sauvage et les autres militaires Prussiens est fondée sur la /volonté/ de /faire savoir/ par la mère Sauvage qui oblige et pousse les Prussiens-ennemis à /ne pas pouvoir ne pas/ réagir et, par conséquent à /devoir/ donner aux autres villageois-Français un clair (et publiquement affiché) signal de punition (mise à mort immédiate de la mère Sauvage et successive «représailles» contre les autres Français).

## Bibliographie

- Bancquart, M.-Cl. 2003. « Une exactitude de l'indicible » dans *Europe*, n° 772-773 (*Guy de Maupassant*), août-septembre.
- Bertrand, D. 1985. *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola. Essai de sémiotique discursive*, Hadès-Benjamins, Amsterdam.
- De Certeau, M. 1990. *L'Invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, Paris.
- Floch, J.-M. 1990. « Êtes-vous arpenteur ou somnambule ? » dans J.-M. Floch, *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, PUF, Paris.
- Forestier, L. 1974. « Notices, notes et variantes » dans L. Forestier (sous la dir. de), *Maupassant. Contes et nouvelles*, Tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris.).
- Genette, G. 1966. « Frontières du récit » dans *Communications*, n° 8, Seuil, Paris.
- Genette, G. 1972. *Figure III*, Seuil, Paris.
- Giacchetti, Cl. 1993. *Maupassant. Espaces du roman*, Librairie Droz S.A, Genève.
- Hamon, Ph. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris.
- Hamon, Ph. 1996. « La finestra » dans R. Casari, M. Lorandi, U. Persi et F. Rodríguez Amaya (sous la dir. de), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaca Book, Milan.
- Jakobson, R. 1963. « Linguistique et poétique » dans R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.

Lotman, J. 1968. « Le problème de l'espace artistique dans la prose de Gogol » dans *Annales scientifiques de l'Université de Tartu*, tome 209.

Lotman, J. 1992, *Kul'tura i Vzryv* (Culture et Explosion), Gnosis, Moscou.

Lotman, J. 1999, *La Sémiosphère* [1966], Presses Universitaires de Limoges, Limoges.

Maupassant, G. De 1974, « La Mère Sauvage » dans L. Forestier (sous la dir. de), *Maupassant. Contes et nouvelles*, Tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard Paris

Molino, J. 1992, « Logiques de la description » dans *Poétique* n° 91, Seuil, Paris.

Montes, S. 1997, « Composizione di testi e notazione di valori » dans P. Ceccarini et S. Montes, *Langage, Architecture. Prolégomènes à une théorie de la notation*, Fratelli Palombi, Rome.

Saussure, F. de 1973, *Cours de linguistique générale* [1916], Payot, Paris.

Segre, C. 1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Turin.

## Notes

<sup>1</sup> La distinction entre lieu et espace est comparable à celle de *langue* (un système en puissance) et de *parole* (l'actualisation individuelle) formulée par Ferdinand de Saussure (1973).

<sup>2</sup> Tout comme est en progrès la narration et la temporalité qui lui est propre.

<sup>3</sup> Cf. à ce propos Lotman 1968, selon lequel l'espace artistique peut être de quatre types différents : linéaire (lecture syntagmatique de l'espace avec une modélisation des catégories temporelles), ponctiforme (espace immobile et fermé avec des localisations achroniques), plat (espace ouvert) ou tridimensionnel. À leur tour, l'espace plat et l'espace tridimensionnel peuvent être orientés aussi bien verticalement qu'horizontalement.

<sup>4</sup> Le texte de Maupassant que je cite ici est tiré de la « Bibliothèque de La Pléiade ». Dorénavant, toute référence au texte de Maupassant sera indiquée exclusivement par le numéro de la page.

<sup>5</sup> Bien que le texte ne le dise pas, la difficulté et la lenteur de la reconstruction peuvent être devinées par le long laps de temps de quinze ans qui s'écoule de la destruction à la reconstruction.

<sup>6</sup> Il s'agit d'un procédé artistique typique de Maupassant qui procède par emboîtements de narrations ou de descriptions d'où naît la véritable histoire à raconter.

<sup>7</sup> C'est précisément parce que la narration doit garder à tout prix sa forme d'« homogénéité », de « naturalité » et de « réalisme » que le découpage « artificiel » et « perturbateur » de la description (insertion arbitraire et presque forcée d'un arrêt dans la narration) doit être justifié à l'aide d'un dispositif descriptif bien structuré.

<sup>8</sup> Par exemple, en ce qui concerne l'esthétique naturaliste, Hamon (1996) affirme que « la 'cornice' e la 'croce della finestra' ("a sinistra... a destra... in lontananza... molto vicino...") organizzeranno la ripartizione degli elementi descrittivi in una specie di *templum* distributivo e di messa a catasto del reale, quasi che quest'ultimo non potesse essere pensato che inquadrato [...] In Zola la comparsa di una finestra è dunque il segnale di una demarcazione, la luce di soglia e la soglia di un disinnesto, il posto in cui il testo artistico invia al suo lettore una scheda descrittivo-informativa [...] La finestra, di volta in volta giustifica la descrizione agli occhi del lettore e suggerisce allo scrittore di scrivere di più » (Hamon, 1966 : 27)

<sup>9</sup> Cf., à ce propos, Lotman 1999, selon lequel la *frontière* joue une fonction déterminante parce qu'elle permet de marquer le 'lieu de la transformation' et de saisir l'endroit (physique, mais aussi politique, social, éthique, etc.) où l'on est obligés de constater la transition et la mutation d'une réalité à une autre. La frontière ne marque pas seulement un espace géographiquement donné, une ligne qui divise l'espace en deux parties, mais définit des 'zones frontalières' où l'on est obligés de redéfinir sa propre culture (religieuse, sociale, politique, linguistique, juridique, etc.) à la lumière de celle de l'« Autre » et où la transposition ou le passage d'une langue à une autre (d'un système culturel à un autre, d'un niveau social à un autre, et ainsi de suite) est possible et souvent même nécessaire. Mais, au contraire, la frontière peut tout aussi bien marquer l'endroit où, comme dans *La Mère Sauvage*, l'on se heurte à l'impossibilité (la non volonté, la difficulté, l'incapacité, etc.) de comprendre et d'assimiler celui qui est et qui reste 'différent' et étranger par rapport à son propre système de référence.

<sup>10</sup> Cela laisse entendre qu'en outre du braconnage il avait dû commettre d'autres crimes ou, en tout cas, quelque acte que le reste de la société devait considérer si illégitime et si impardonnable que les gendarmes ont décrété sa 'mise à mort'.

<sup>11</sup> Bien que le texte ne le dise pas ouvertement, on pourrait aussi formuler l'hypothèse que la non restitution du corps de Victor à sa mère lui enlève un autre trait d'humanité parce que, de cette manière, on rend impossible sa sépulture et la possibilité d'être pleuré sur son cercueil.

<sup>12</sup> La définition est tirée du ATILF-TLF (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française). Conception et réalisation informatiques : Jacques Dendien.

<sup>13</sup> Il faut rappeler que cette destruction définitive empêchera la restitution de leurs corps aux quatre mères prussiennes.

<sup>14</sup> Maison qui, comme on a vu dans la première partie de la nouvelle, est anthropomorphisée en être mort et en « corps » défait et décomposé en « squelette ».

<sup>15</sup> Il est certain que, pendant la partie de chasse des deux amis (dans la première partie de la nouvelle), la guerre est finie, mais il est également certain qu'elle restera à jamais dans les esprits des personnages. En effet, pendant sa partie de chasse, le narrateur (l'ami de Serval) retrouve justement les traces indélébiles de la guerre représentées par le « squelette debout » de la maison brûlée et par la « petite pierre, encore noircie par le feu ».