

Nijolė Keršytė
Université de Vilnius, Lituanie



Synergies Pays Riverains de la Baltique
n° 5 - 2008 pp. 85-104

Résumé : Dans le présent article, l'analyse du conte de Maupassant *La Mère Sauvage* s'inspire de deux approches : narratologique et sémiotique narrative. De première vue contradictoires, les approches deviennent en effet complémentaires et permettent de mieux explorer le texte. Le discours narratif du conte est interprété à partir de la notion d'interaction, qui dépasse ici son sens traditionnel purement pragmatique, s'inscrit dans la perspective « socio-sémiotique » et ainsi devient « interaction discursive ». L'analyse complexe du conte fait apparaître deux narrateurs : un cognitif et un autre affectif, qui se positionnent dans le temps et dans l'espace pour exprimer leur expérience corporelle et sensible. La présence de deux « sujets de parole » ouvre la possibilité d'existence de deux points de vue opposés sur la même histoire. L'étude révèle que l'interaction discursive s'établissant dans ce conte de Maupassant ne correspond à aucun modèle communicationnel proposé par la sémiotique narrative.

Mots-clés : sémiotique générative, narratologie, structures actantielles, structures discursives

Abstract : In this paper, two approaches are used to examine Maupassant's *Old Lady Sauvage* : narratology and narrative semiotics. Though contradictory at first glance, the approaches can become in fact complementary and allow a better exploration of the story. The narrative discourse is interpreted through the concept of interaction, which goes beyond its traditional linguistic meaning here, and is situated within a "socio-semiotic" perspective and thus becomes "discursive interaction".

The complex analysis of the story allows two narrators to emerge : both cognitive and affective narrators, who are positioned in time and space in order to express their bodily and emotional experiences. The presence of two "speech subjects" opens up the possibility of existing from two opposite points of view in the same story. My study shows that the discursive interaction which takes place in this story doesn't correspond to any communication model which has been proposed by narrative semiotics.

Keywords : generative semiotics, narratology, actantial structures, discursive strategies

I. Le discours narratif : sémiotique versus narratologie

La sémiotique narrative d'Algirdas Julien Greimas et la narratologie de Gérard Genette sont deux approches structurales différentes du récit.

La conception sémiotique du récit est extrêmement large : elle recouvre tout discours exprimant une transformation, le passage d'un état à un autre, qu'il s'agisse de récits littéraires ou de recettes de cuisine, de scénarios de films ou encore, par exemple, de la description de réactions chimiques. L'objectif est de rendre compte de structures narratives universelles, inhérentes à tout discours. Une telle visée n'est possible que si on prend pour objet d'analyse le contenu, ou plutôt la "forme du contenu" des récits, en laissant de côté la substance de l'expression (verbale, visuelle, gestuelle) du discours.

Le champ de recherche de la narratologie de Genette est bien plus restreint. Il se limite à l'analyse du récit au sens étroit, c'est-à-dire de certains discours verbaux relatant des actions et des événements, à l'exclusion d'autres discours verbaux (le drame), non-verbaux (la peinture figurative) ou mixtes (le cinéma), qui certes traitent aussi de l'action mais la mettent en scène, la "représentent" plutôt qu'ils ne la racontent. Le but est de décrire la spécificité du discours narratif verbal, spécificité qui réside non pas dans le contenu du récit mais dans la manière de présenter l'histoire. C'est pour cette raison que Genette définit sa théorie comme "formelle", ou "modale" (Genette, 1983 : 12). Son objectif paraît donc exactement à l'opposé de celui de Greimas. Pourtant, les différences entre ces deux approches ne sont pas si radicales qu'elles en deviennent incompatibles.

Dans un premier temps, la sémiotique narrative ne s'est intéressée qu'au contenu des discours. Elle traitait le texte en tant qu'énoncé détaché de l'énonciation, c'est-à-dire de l'énonciateur et de l'énonciataire, et plus généralement de la situation dans laquelle il est transmis. Par la suite, les questions concernant l'énonciation ont été intégrées à l'analyse, mais toujours selon la même perspective universaliste. Car ce qui intéresse les sémioticiens, ce n'est pas la spécificité du récit verbal mais le rapport entre une énonciation quelconque (linguistique, visuelle ou autre) et l'énoncé. Dans cette perspective, contrairement à la narratologie, elle définit le niveau discursif du récit (celui où se situent les instances de l'énonciateur et de l'énonciataire) comme *cognitif* et non comme "verbal".

Cette différence essentielle entraîne une autre, relative à la conception de l'instance discursive. Chez Greimas, l'instance discursive, l'énonciateur, se trouve en dehors et en deçà du discours : sorte d'équivalent de l'"auteur" ou du "créateur", il appartient au niveau de la "réalité"¹. Et comme, du point de vue sémiotique, la réalité en tant que telle n'est pas accessible à l'analyse (on ne peut analyser que des constructions, des représentations ou des images de la réalité), l'acte d'énonciation proprement dit et son producteur, l'énonciateur réel, ne sont pas non plus analysables sémiotiquement : passagers, insaisissables, ils ne peuvent être que présumés par le discours. Instance absente, l'énonciateur se manifeste toutefois, à l'intérieur même du discours, par certaines "traces" : par ses "délégués" ou ses "simulacres" (le narrateur, l'observateur, l'informateur) (Greimas et Courtés, 1979 : 80, 188, 259-260). Pour

Genette au contraire, l'instance du discours, l'énonciateur-narrateur, n'existe nulle part ailleurs qu'à l'intérieur du discours narratif lui-même. Alors qu'en sémiotique l'énonciateur est considéré comme un *sujet cognitif* présumé, producteur des énoncés (quelle qu'en soit la substance, linguistique ou autre)², en narratologie l'énonciateur-narrateur est avant tout une instance verbale : c'est le *sujet discursif*, le *sujet parlant*. En tant qu'énonciateur inclus dans le récit, il se manifeste dans le discours narratif non pas à travers ses délégués mais directement par son discours verbal, selon toutes les fonctions qui, en sémiotique, sont distribuées entre les différentes instances énonciatives ou actants discursifs (l'observateur, l'informateur, etc.).

Plutôt que d'opposer les deux théories en question, nous les considérerons comme complémentaires l'une par rapport à l'autre et chercherons à les utiliser d'une manière nouvelle en vue d'analyser les textes littéraires.

II. Le récit comme espace de rapports intersubjectifs

Un tel dépassement nous semble possible à condition de réinterpréter le discours narratif à partir de la notion d'*interaction*.

On peut définir l'objectif général de la sémiotique comme la description de l'émergence du sens dans l'interaction. Comme nous l'avons déjà mentionné, la sémiotique narrative classique s'intéresse au récit en tant qu'(inter)action produisant du sens. Elle distingue différents types d'interactions dans le récit : entre sujets et objets (le sujet cherche à acquérir l'objet), entre deux sujets (l'un transmet l'objet à l'autre), entre destinataire et sujet (le destinataire-sujet manipule le sujet-héros en vue de lui faire faire quelque chose). L'interaction est ici conçue comme *pragmatique* (ou *cognitive*), et en même temps comme *économique* : elle vise toujours un objectif, un résultat, un profit (matériel ou spirituel), qu'il s'agisse de s'approprier quelque objet-valeur ou de manipuler un autre sujet.

Plus récemment, la conception sémiotique de l'interaction a été renouvelée et élargie. Dans une perspective "socio-sémiotique", Eric Landowski a proposé de dépasser le modèle unilatéral, pragmatique et économique classique en le complétant par un modèle d'interaction à caractère réciproque et d'ordre sensible (Landowski, 2004). Pour notre part, nous voudrions compléter cette conception de l'interaction par un de ses types, que nous appelons *l'interaction discursive*. Sur ce plan, c'est de l'interaction entre sujets de parole qu'il s'agit, et non plus entre sujets d'action. Et ce genre d'interaction dans le récit ne peut être analysé qu'à partir du niveau *discursif* (on sait que la sémiotique distingue les niveaux logico-génératif, sémio-narratif et discursif-figuratif).

Pendant longtemps, en sémiotique littéraire, on a analysé le niveau discursif en termes de thèmes et de motifs (Greimas, 1983 : 23). On se donnait alors pour objectif de décrire comment, à travers la mise en discours, l'énonciateur investit les valeurs abstraites, celles du niveau profond (ou logico-génératif) dans des figures concrètes et sensibles situées sur le plan figuratif-discursif. De fait, le niveau discursif n'intéressait Greimas que dans le cadre d'un "parcours génératif" global où la mise en discours était considérée en tant que l'une des opérations productrices de la signification, et non pas en tant qu'espace d'interaction

entre instances discursives (ou sujets énonçants). Et si certains sémioticiens de son école (Claude Calame et plus tard Denis Bertrand) ont entrepris de décrire ce niveau comme champ d'interactions discursives entre énonciateur et énonciataire, ils se sont bornés à y appliquer le modèle d'interaction emprunté à la syntaxe narrative, selon lequel toute interaction intersubjective est considérée d'une part comme échange économique portant sur quelque objet de valeur (dans la communication, il s'agit de l'objet-message), et d'autre part comme manipulation (Calame, 1982 et 1986; Bertrand, 2000). Cela s'explique par le fait que les sémioticiens ne considèrent pas le discours différemment de l'action : le dire étant pour eux un faire, ils traitent toute communication comme une interaction cognitive, à décrire selon le modèle de l'interaction pragmatique.

Ceci étant, en reprenant l'idée sémiotique (qui est aussi celle de la phénoménologie) selon laquelle le sens naît dans l'interaction – dans le rapport du sujet à un “autre” (que cet autre soit un objet ou un autre sujet) –, nous nous proposons ici d'analyser les manifestations de l'interaction sur le plan discursif du récit. Nous défendrons l'idée que l'interaction discursive n'est pas nécessairement pragmatique-cognitive. Contrairement à ce que postule la sémiotique narrative standard, le sujet du niveau discursif (narrateur, personnage) ne se réduit pas à sa définition actantielle et thématique. Nous le considérerons comme un sujet qui parle à partir d'une position spatio-temporelle définie et qui exprime ainsi son expérience corporelle et sensible. Il ne s'agit donc pas d'une position syntaxique formelle, comme celle des actants du niveau narratif-syntaxique, mais au contraire d'une position existentielle. Plus généralement, sur le plan discursif, le langage ne relève pas essentiellement de structures logiques (celles de la grammaire et en particulier de la syntaxe) mais d'abord des “structures” de l'expérience. Cela veut dire qu'à partir de ce niveau, on peut analyser comment s'expriment dans le discours les *rapports de celui qui parle avec*, d'une part, *ce dont il parle* (les actions et les paroles des personnages) et, d'autre part, *avec celui à qui il parle*.

Gérard Genette ne reconnaît que deux instances discursives : le narrateur et le narrataire à qui le “message” (le récit) est adressé. Pourtant, les structures discursives du récit sont plus complexes que celles de l'énonciation face-à-face (la conversation), où ne participent que deux sujets discursifs. La structure discursive minimale du récit est, à notre avis, constituée de trois termes : le narrateur, le narrataire et le personnage. Mais la narratologie de Genette ne considère le personnage qu'en tant qu'un objet (ou “pseudo-objet”) (Genette, 1983 : 93-94) que le discours narratif vise à décrire (comme tous les autres objets) et dont il présente les actions, les pensées, les paroles. Et comme la narratologie se veut l'analyse du *discours* et non celle de ses *objets*, elle ignore le personnage.

Il n'en reste pas moins que l'analyse narratologique suppose le personnage en tant qu'instance subjective, et non pas seulement en tant qu'un des objets du récit parmi d'autres. La preuve en est l'analyse des anachronies (l'analepse et la prolepse), les unes dites “objectives” parce qu'elles expriment le point de vue du narrateur, les autres appelées “subjectives”, parce que censées traduire le point de vue du personnage. De même en ce qui concerne les types de focalisation, qui, elles aussi, relèvent tantôt du narrateur tantôt d'un personnage. De même

encore du “récit de paroles” (discours direct, indirect et indirect libre), où l’interaction discursive entre les paroles du narrateur et celles du personnage est tout à fait évidente. Le personnage “objet” est donc aussi le sujet du récit. Du niveau de l’énoncé, où il apparaît comme *celui dont on parle* (c’est-à-dire comme l’objet, le thème, la “non-personne”, dans les termes de Benveniste), il passe au niveau de l’énonciation énoncée et devient alors *celui qui parle*, ou du moins la source de la perception et de la focalisation. Il semble que Genette simplifie trop le discours narratif quand il situe le narrateur sur le plan de l’énonciation (ou de la narration définie comme l’acte de narrer) et corrélativement cantonne le personnage dans l’énoncé (ou le récit au sens étroit, l’énoncé narré). En fait, la méthode narratologique elle-même montre que l’une comme l’autre de ces deux instances peut en principe appartenir aux deux niveaux : celui où l’on parle, le niveau de l’énonciation énoncée, et celui où l’on agit, le niveau de l’énoncé tout court. De ce point de vue, la subjectivité étant liée chez Genette au *pouvoir parler* (raconter), on peut dire que le récit contient au moins deux sujets parlants : le narrateur et le personnage³. Le troisième sujet - le narrataire - est le récepteur (le destinataire) tacite supposé par le récit même et il ne devient parlant que lorsqu’il joue en même temps le rôle d’un personnage du récit, devenant ainsi un narrataire intradiégétique, en termes narratologiques.

Or le sujet parlant ne produit pas seulement des paroles et, à travers elles, des significations, comme le note la sémiotique; il construit aussi sa propre subjectivité – une subjectivité qui n’est ni purement empirique ni psychologique mais qui, en cumulant un aspect intelligible (ou psychique) et un aspect sensible (ou corporel), se manifeste à travers le langage⁴. C’est dire qu’il n’est pas un sujet purement cognitif mais aussi, au moins potentiellement, un sujet sensible. Bien plus, il est toujours impliqué dans un rapport à l’autre, à savoir au narrataire ou au personnage en tant que sujets.

A partir de cela, la narratologie “modale”, ou “rhétorique du récit”, prend un sens nouveau qu’il n’a pas chez Genette. Le “mode” désigne plus que la forme ou la manière. Dans son sens linguistique, il traduit l’attitude du sujet parlant vis-à-vis du processus exprimé par le verbe, et au sens plus large, sa position vis-à-vis du contenu de sa parole. Par ailleurs, la rhétorique ne se réduit pas à l’inventaire des arguments et des figures de pensée ou de parole. Tout dispositif rhétorique (y compris celui d’une “rhétorique narrative”) sert au sujet parlant à exprimer son rapport aux autres, tantôt à ceux dont il parle, tantôt à ceux auxquels il s’adresse.

III. La conception narratologique du narrateur

Il existe des récits où l’histoire est racontée “directement”, où elle “se présente” si on peut dire sous nos yeux sans que nous puissions identifier celui qui nous la (re)présente; et il y en a d’autres où apparaît un narrateur explicite, le narrateur-personnage. Pendant très longtemps, cette distinction a fait l’objet, en théorie littéraire, d’une sorte de superstition théorique, comme s’il y avait des récits sans et d’autres avec narrateur⁵. On trouve une rémanence de cette idée dans la sémiotique narrative de Greimas, où on semble considérer qu’il y a des récits (ou des passages de récits) sans narrateur, dans lesquels parlerait

uniquement l'énonciateur (la forme linguistique de l'auteur) (Greimas, Courtés, 1979; Greimas, 1976 : 134, 156).

Genette dénonce cette distinction comme illusoire. Selon lui, tout récit a son narrateur, comme tout énoncé a son énonciateur. L'énonciation n'est pas une production d'actes de langage faite par des machines impersonnelles. Genette considère que tout récit implique la première personne, de même que tout acte d'énonciation est à la première personne ("je"), et s'adresse à la deuxième personne ("tu"). La première personne est donc un invariant de toute narration, tandis que les autres pronoms grammaticaux ("nous", quelquefois "tu" et même "il") ne sont que des variantes.

Genette prolonge ainsi les idées de Benveniste tout en montrant que les pronoms personnels ne sont pour l'énonciateur ni le seul moyen ni même un moyen nécessaire pour exprimer sa subjectivité⁶. "La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste « peut-être »"⁷ indique le discours dans le récit, donc les traces de l'énonciateur, de son point de vue. Bien que Genette ne se préoccupe pas de définir le statut du sujet parlant, on peut noter que l'instance subjective (le narrateur) est liée, dans sa théorie, non pas à la personne grammaticale mais à la "source" du discours. À la place de la personne grammaticale, Genette propose la notion de "voix", qui désigne le *degré de présence du narrateur* dans le récit. En conséquence de quoi, au lieu de la distinction traditionnelle entre récits à la première et à la troisième personne, il propose de distinguer les récits selon la place que le narrateur y occupe par rapport à l'histoire (*diégésis*) qu'il raconte: le narrateur *hétérodiégétique* ne participe pas à l'histoire racontée en tant que personnage, il ne fait que la raconter (tel, chez Maupassant, Serval, racontant l'histoire de la mère Sauvage); le narrateur *homodiégétique* est au contraire à la fois énonciateur et participant : c'est une instance qui non seulement parle mais aussi qui agit : son rôle est celui du narrateur-personnage principal ou celui du narrateur-témoin, ou encore de quelque personnage secondaire (le "je" dans la première partie du conte « La Mère Sauvage »). En plus, selon le niveau auquel appartient le narrateur, Genette propose de distinguer, d'une part, un narrateur *extradiégétique* qui, n'étant "raconté" par personne, raconte lui-même l'histoire (le "je", ou le narrateur premier dans « La Mère Sauvage ») et appartient à un premier niveau, celui de la narration (de l'acte de narrer, de la production du récit) et, d'autre part, un (ou plusieurs) narrateur second, *inradiégétique* (Serval), présenté comme un personnage à l'intérieur de l'histoire ("intra"). En général, un tel narrateur intradiégétique a son narrataire (ou destinataire du récit), lui aussi intradiégétique : ce sont les personnages qui l'écoutent et dont nous pouvons quelquefois apprendre les réactions au récit raconté.

IV. Le récit dans le récit chez Maupassant

Les récits qui contiennent un autre récit constituent à peu près un tiers de l'ensemble des contes et nouvelles de Maupassant. « La Mère Sauvage » en fait partie. Ils présentent certaines caractéristiques communes.

L'introduction d'un narrateur second (narrateur-personnage, ou narrateur intradiégétique), courante dans la prose du XIXe siècle, est considérée par

certain théoriciens de la littérature comme un procédé purement formel⁸. Pour ce qui concerne l'œuvre de Maupassant, ce point de vue paraît dans certains cas justifié. Il s'agit des récits où est présenté au début, en deux phrases (très souvent dans une situation dialogique), un personnage qui se met à raconter une histoire (« Ce cochon de Morrin », « La folle », « Menuet », « le Testament », « Conte de Noël », « La Porte », « Le Père », « Moiron »)⁹. Mais dans d'autres récits, l'introduction du narrateur second et des auditeurs (narrataires intradiégétiques) n'est pas aussi formelle : elle y joue au contraire un rôle important dans la construction du sens même du récit. Chez Maupassant, ce sont le plus souvent des récits racontés en groupe, dans des réunions.

Ce genre de récits rappelle le monde de Boccace, où les gens se réunissent en petits cercles et se racontent des histoires extraordinaires pour passer le temps :

On voulut alors conter des histoires, comme il est dit en des livres; mais personne n'inventait rien d'amusant. Les chasseurs narraient des aventures à coups de fusil, des boucheries de lapins; et les femmes se creusaient la tête sans y découvrir jamais l'imagination de Schéhérazade (« Une veuve », p. 562-563).

Les réunions peuvent avoir lieu au cours d'un voyage (« Miss Harriet », « En voyage », « La peur »), dans un salon (« Le bonheur », « Apparition »), ou encore à la chasse (« La rempailleuse », « Le loup », « Histoire vraie », « Une veuve »). Ces contes ont tous la même composition : commençant par un préambule où sont présentées les circonstances de la narration, elles se terminent "en boucle" avec le retour à la situation initiale et une brève évocation des réactions de l'auditoire devant l'histoire qui vient d'être racontée.

Il est curieux de constater que ces contes ont aussi une certaine similitude thématique : ils racontent une passion extraordinaire, un amour fou qui se termine dans la mort (« Miss Harriet », « Une veuve », « Histoire vraie », « La rempailleuse ») ou une rencontre face à face avec la mort (« La peur », « Apparition », « Le loup »). De plus, ils sont tellement hors du commun qu'ils semblent appeler une sanction, positive ou négative, du sens commun. C'est apparemment pour cette raison que dans la plupart des cas nous apprenons à la fin du récit la réaction des auditeurs, c'est-à-dire du narrataire collectif. Cette réaction peut être l'incompréhension face aux excès de la passion :

Et, comme on gagnait les chambres pour dormir, un gros chasseur dont elle avait troublé la quiétude souffla dans l'oreille de son voisin : - 'N'est-ce pas malheureux d'être sentimental à ce point-là!' (« Une veuve »);

Et M. Séjour, le vétérinaire, conclut gravement en portant à sa bouche un verre d'eau-de-vie : - 'Tout ce que vous voudrez, mais des femmes comme ça, il n'en faut pas!' (« Histoire vraie »).

Ou bien, comme par contagion, c'est une approbation qui s'exprime sur le même registre passionnel :

Une femme murmura à mi-voix. - 'Ces deux êtres-là ont été moins fous que vous ne croyez... Ils étaient... Ils étaient...' Mais elle ne pouvait plus parler, tant elle pleurait.

Comme on changea de conversation pour la calmer, on ne sut pas ce qu'elle voulait dire (« En voyage »);

Léon Chenal se tut. Les femmes pleuraient. On entendait sur le siège le comte d'Etraille se moucher coup sur coup. [...] Et le break n'avancait plus qu'à peine, devenu lourd tout à coup comme s'il eût été chargé de tristesse (« Miss Harriet »);

Le médecin se tut. Alors la marquise, qui avait des larmes dans les yeux, soupira :
- 'Décidément, il n'y a que les femmes pour savoir aimer !' (« La rempailleuse »).

Ou encore, on peut assister à un véritable petit "conflit d'interprétations" :

Le conteur se tut. Une femme dit : - 'C'est égal, elle avait un idéal trop facile, des besoins trop primitifs et des exigences trop simples. Ce ne pouvait être qu'une sottise'. Une autre prononça d'une voix lente : - 'Qu'importe! elle fut heureuse' (« Le bonheur »);

Le marquis d'Arville se tut. Quelqu'un demanda : - 'Cette histoire est une légende, n'est-ce pas ?' Et le conteur répondit : - 'Je vous jure qu'elle est vraie d'un bout à l'autre'. Alors une femme déclara d'une petite voix douce : - 'C'est égal, c'est beau d'avoir des passions pareilles' (« Le loup »).

En aucun cas il ne suffit de raconter une aventure ou un accident : ce qui a été raconté appelle un jugement moral, une valorisation, parfois presque le pardon, autrement dit, en termes sémiotiques, la sanction d'un destinataire (ici toujours incarné par quelques représentants de la bonne société). C'est pour cela que le récit homodiégétique où le narrateur raconte l'histoire dont il a été non seulement un participant, mais aussi, souvent, le "coupable" est très proche de la confession :

Je fus coupable, bien coupable, et j'en pleure encore sans cesse, et j'en ai fait pénitence toute ma vie... (« Une veuve »);

Oh ! je n'aurais pas avoué cela avant d'être arrivé à l'âge où je suis. Maintenant je peux tout dire (« Apparition »; cf. aussi « Miss Harriet », « Histoire vraie »).

Corrélativement, le récit hétérodiégétique ressemble au discours d'un avocat prenant la défense d'un cas particulier ou plaidant en faveur d'un sentiment très fort (« En voyage », « La rempailleuse », « Le bonheur », « La peur »).

Le commencement de ces récits dans les récits n'est pas moins intéressant que la manière dont ils s'achèvent. Ils naissent toujours dans des conversations et il s'agit le plus souvent de souvenirs qui, comme chez Proust, viennent non pas de la mémoire consciente et d'efforts de remémoration mais de la mémoire quasi involontaire, spontanée. Ils sont éveillés par le monde même, par l'entourage, par la situation de la conversation. Ce peut être un objet qui surgit du quasi-néant de l'oubli, évoque un souvenir et suscite la confession. Dans « La veuve », c'est une bague qu'on "découvre" pendant une conversation :

[...] une jeune femme, en jouant, sans y penser, avec la main d'une vieille tante restée fille, remarqua une petite bague faite avec des cheveux blonds, qu'elle avait vue souvent sans y réfléchir. Alors, en la faisant rouler doucement autour du doigt, elle demanda : 'Dis donc, tante, qu'est-ce que c'est que cette bague? On dirait des cheveux d'enfant...'. La vieille demoiselle rougit, pâlit; puis, d'une voix tremblante : 'C'est si triste, si triste, que je n'en veux jamais parler. Tout le malheur de ma vie vient de là'.

Cet objet peut aussi apparaître au lointain, à l'horizon, et s'imposer tout à coup à l'attention de tout le monde, devenir la figure centrale qui déclenche la parole d'un des participants. Ainsi, dans "Bonheur", une discussion sur la constance de l'amour est interrompue par une apparition soudaine, en mer : "C'est la Corse! On l'aperçoit ainsi deux ou trois fois par an dans certaines conditions d'atmosphère exceptionnelles" : phénomène marqué par l'imprévisibilité et même une inconstance qui éveille aussitôt la mémoire d'un des passagers et qui va lui servir d'argument à propos de la constance de la passion humaine :

Tenez, j'ai connu dans cette île, qui se dresse devant nous, comme pour répondre elle-même à ce que nous disions et me rappeler un singulier souvenir, j'ai connu un exemple admirable d'un amour constant.

Non seulement l'île évoque le souvenir mais elle devient ici le complice, l'adjuvant du narrateur, pour ainsi dire son double en tant que narrateur :

la Corse s'enfonçait dans la nuit, rentrait lentement dans la mer, effaçait sa grande ombre apparue comme pour raconter elle-même l'histoire des deux humbles amants qu'abritait son rivage.

Dans d'autres cas, ce rôle de moteur de la mémoire peut être joué par une personne dont la vue concentre l'attention de tous. Dans « Histoire vraie », il s'agit d'une jeune fille en train de servir les chasseurs pendant leur dîner et qui éveille chez eux "certaines idées" qui "viennent aux hommes, à moitié gris" :

Alors un vieux noble déclassé, tombé dans l'alcool, M. de Varnetot, éleva la voix. - 'C'est moi qui ai eu jadis un drôle d'histoire avec une fillette comme ça ! Tenez, il faut que je vous la raconte.

Dans certains cas, même si le récit est demandé ou provoqué par les interlocuteurs, le choix de son sujet semble inspiré non pas par les personnes ou les choses mais par une atmosphère psychique (dans « En voyage », la peur des rencontres étranges) ou physique (dans « Miss Harriet », l'atmosphère du jour levant) qui évoque le souvenir d'événements ayant eu lieu dans une atmosphère équivalente.

Le conte « La Mère Sauvage » n'est pas un récit raconté dans une réunion. Il naît d'une conversation entre deux amis. Pourtant, selon les divers points de vue que nous venons d'évoquer (le cadre discursif, la thématique, etc.), il fait plutôt partie du même groupe de récits que ceux mentionnés ci-dessus.

V. Deux récits dans *La Mère Sauvage*

Si nous ne nous intéressions qu'au contenu du récit, à l'histoire racontée, « *La Mère Sauvage* » se résumerait à la seconde partie, et la première nous paraîtrait superflue. Mais si nous croyons que le sens du récit est constitué non seulement du contenu de l'histoire racontée mais aussi de la manière dont elle est racontée, alors la première partie de ce conte nous semblera aussi intéressante ou même davantage que la seconde. Dans cette perspective, nous nous poserons les questions suivantes : qui raconte l'histoire ? à qui est-elle racontée (quel est son destinataire) ? et comment est-elle racontée ?

« *La Mère Sauvage* » ressemble aux récits mentionnés précédemment et en même temps s'en distingue. La composition est la même : un préambule où apparaît le narrateur intradiégétique, ensuite son récit, enfin un court commentaire du récit entendu. Pourtant, il ne s'agit pas là d'une réunion entre des personnes qui seraient en train de se raconter des histoires. Le récit commence assez étrangement par des raisonnements, ou plutôt par une sorte de déclaration d'amour exprimée par un "je" ou un "nous" (le narrateur premier) pour le pays de Virelogne, séquence initiale qui débouche sur l'apparition d'un autre narrateur, l'ami du premier, à qui le "je" passe plus tard la parole et qui se met à raconter l'histoire de la mère Sauvage. Dans le préambule des récits cités plus haut, on indique le plus souvent le thème du récit second :

On parlait de l'amour, on discutait ce vieux sujet (« *Le Bonheur* »);

Ce ne sera pas gai, mesdames; je vais vous raconter le plus lamentable amour de ma vie (« *Miss Harriet* »);

On vint à parler d'amour, et une grande discussion s'éleva, l'éternelle discussion, pour savoir si on pouvait aimer vraiment une fois ou plusieurs fois (« *La rempailleuse* »);

On se mit à raconter des histoires effrayantes de mauvaises rencontres (« *En voyage* »);

Moi aussi, je sais une chose étrange, tellement étrange, qu'elle a été l'obsession de ma vie. [...] Oui, j'ai subi l'horrible épouvante, pendant dix minutes, d'une telle façon que depuis cette heure une sorte de terreur constante m'est restée dans l'âme (« *Apparition* »).

Dans « *La Mère Sauvage* » au contraire, on n'apprend que le nom des personnages du récit second.

La première partie semble constituer une sorte d'introduction dans les lieux de l'aventure racontée par la suite, mais elle est tellement longue et thématiquement si éloignée de l'histoire principale qu'on se demande quel est son sens dans ce conte et quel rapport interne elle entretient avec ce qui suit. Dans d'autres contes, le rapport entre le préambule et le récit second est clairement causal : on indique les raisons et motifs de l'apparition du récit principal. Dans « *La Mère Sauvage* », ce rapport n'est point évident, le récit premier étant quasi autonome. Certes, ici aussi il y a un prétexte à la narration

seconde : c'est la découverte d'une "chaumière en ruines". Cette chaumière ressemble aux objets oubliés des autres récits (l'île, la bague), ces moteurs de mémoire qui surgissent tout à coup sous le regard et attirent l'attention :

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

Et de fait, elle rappelle au "je" le souvenir de sa propre visite de cette maison et l'histoire de ses habitants racontée par le même ami Serval. Cherchant à s'expliquer la cause de cette ruine, le narrateur demande alors à son ami de lui raconter ce "que sont devenus les gens de là". Pourtant, ce "prétexte" n'apparaît qu'à la fin de la première partie, en sorte que le rapport entre la première partie et la seconde reste toujours ambigu. Mais pour en rendre compte il nous faut d'abord analyser le récit second, qui est en même temps le principal, celui dont le conte dans son ensemble tire son titre.

VI. Le rapport du narrateur au personnage de son récit

Le récit second nous est présenté comme celui de l'ami du narrateur premier. Mais à mesure que le récit avance une contradiction interne apparaît entre la source de la narration et le contenu de l'information qui nous est donnée. Serval raconte des actions, et même des pensées et des sentiments de la mère Sauvage dans sa solitude : n'ayant pas été un protagoniste direct de ce qui est raconté, comment peut-il être au courant de tout cela ? Vers la fin, pourtant, cette contradiction disparaît (au moins en partie) quand nous apprenons que la vraie source de l'histoire est son héroïne principale, la mère Sauvage, qui, juste avant de mourir, a elle-même raconté à "tout le monde" sa propre histoire :

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

Ainsi, on peut supposer que Serval, avant d'être le narrateur, a lui-même été le narrataire, l'auditeur de l'histoire de la vieille femme. Pourtant son histoire commence bien avant celle de la mère Sauvage. Celle-ci n'avait raconté que ce qui était la cause de son comportement singulier, alors que Serval raconte l'histoire depuis le moment où, au début de la guerre, le fils Sauvage quitte la maison et laisse sa mère toute seule. Et même les propos de la vieille femme ne nous sont pas rapportés "fidèlement" : ce que nous apprenons n'est pas un auto-récit (un récit "confessionnel") dont l'héroïne principale serait la narratrice "autodiégétique".

La preuve en est d'abord dans la différence de langage des sujets en question. Le style verbal de la mère Sauvage (son dialecte normand, si fréquent dans la bouche des personnages paysans de Maupassant) est très différent de celui de Serval, qui a l'air d'être un petit noble de la région (il possède un château). Le dialecte de la mère Sauvage est celui de son pays :

On disait dans le pays, en parlant des Allemands de la mère Sauvage : 'En v'là quatre qu'ont trouvé leur gîte.' [...] Elle pensait : 'V'là Victor qu'est tué, maintenant.' [...]

Tout à coup, elle demanda : ‘ Je ne sais seulement point vos noms, et v’là un mois que nous sommes ensemble.’ [...] ‘J’vas travailler pour vous’.

Mais ce n’est pas uniquement l’aspect linguistique qui indique la source du récit second. Le fait que l’histoire de la vieille femme est présentée du point de vue de Serval peut être démontré tout autant du point de vue de la perception et de l’entendement. La mère Sauvage y est présentée de l’extérieur :

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.

Ce regard qui l’observe n’appartient toutefois à aucune personne particulière, il est anonyme et c’est pour cela qu’il est exprimé tantôt par le “on”, tantôt par d’autres tournures impersonnelles (“elle était curieuse à voir”). Cela devient encore plus évident quand le narrateur parle de choses que personne n’a pu voir ni de près ni de loin à moins d’avoir partagé la vie quotidienne des quatre soldats et de la vieille femme :

Seuls chez cette femme âgée, ils se montrèrent pleins de prévenances pour elle, lui épargnant, autant qu’ils le pouvaient, des fatigues et des dépenses. On les voyait tous les quatre faire leur toilette autour du puits, le matin [...] Puis on les voyait nettoyer la cuisine, frotter les carreaux, casser du bois, éplucher les pommes de terre, laver le linge, accomplir toutes les besognes de la maison, comme quatre bons fils autour de leur mère.

La source de cette perception n’est en quelque sorte nulle part, raison pour laquelle on l’appelle en narratologie la focalisation zéro ou “omnisciente”. Il s’agit en fait plutôt d’un savoir que de perception au sens propre. Le narrateur de l’histoire de la Sauvage est typiquement un de ces “narrateurs omniscients” : une conscience pure, sans corps, qui peut être partout et tout voir. Bien que Serval soit, dans la première partie du conte, un personnage “en chair et en os”, dans la seconde – où il devient le narrateur –, il cache sa participation à l’histoire racontée car toute incarnation imposerait une restriction de son champ perceptif. Ainsi, Serval choisit le mode hétérodiégétique de narration, ce qui lui permet de créer l’illusion du récit “objectif”, anonyme.

Effacée sur le plan perceptif, sensible, sa subjectivité se manifeste pourtant sur le plan cognitif : la narration prétendument “objective” n’est pas impartiale, elle révèle l’attitude interprétative du narrateur par rapport aux événements racontés. Cette attitude est exprimée par des commentaires. Ce genre d’information supplémentaire fournie par le narrateur et venant compléter l’histoire est très courant dans les récits du XIXe siècle. En l’occurrence, le narrateur cherche à motiver par avance le comportement de l’héroïne par son caractère – un caractère qui n’est d’ailleurs pas individuel mais commun à tout le groupe social, celui des paysans, et en même temps, plus spécialement, au groupe des femmes :

Elle resta donc toute seule dans cette maison isolée si loin du village, sur la lisière du bois. 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 l’on ne plaisantait point.

Les femmes des champs ne rient guère d'ailleurs. C'est affaire aux hommes, cela ! Elles ont l'âme triste et bornée, ayant une vie morne et sans éclaircie.

L'intériorité du sujet, son "âme" est ici expliquée par l'extérieur, par les conditions de sa vie. Ce genre de déterminisme traduit l'idéologie de l'époque, où on considérait que le milieu détermine le caractère individuel et la géographie (le paysage) celui du peuple entier : déterminisme si profond qu'au-delà de l'esprit, il marque aussi jusqu'au physique et à la physionomie, les conditions extérieures étant censées agir non seulement sur l'intérieur mais aussi sur la surface du sujet humain :

Le paysan apprend un peu de gaieté bruyante au cabaret, mais sa compagne reste sérieuse avec une physionomie constamment sévère. Les muscles de leur face n'ont point appris les mouvements du rire.

Dans un autre commentaire du même ordre, le narrateur cherche à expliquer cette étrange entente entre la Française et les ennemis prussiens par une sorte de psychologie de la substitution : la Sauvage tient lieu de mère pour les jeunes soldats, et de leur côté ils remplacent pour elle son fils parti à la guerre. En même temps, le narrateur exprime ici sa position politique, qui est résolument pacifiste, et son point de vue sur le rôle des paysans dans la guerre ainsi que sur la manière dont le gouvernement les traite :

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 paient le plus parce qu'ils sont pauvres et que toute charge nouvelle les accable, ceux qu'on tue par masses, qui forment la vraie chair à canon, parce qu'ils sont le nombre, ceux qui souffrent enfin le plus cruellement des atroces misères de la guerre, parce qu'ils sont les plus faibles et les moins résistants, ne comprennent guère ces ardeurs belliqueuses, ce point d'honneur excitable et ces prétendues combinaisons politiques qui épuisent en six mois deux nations, la victorieuse comme la vaincue.

On peut voir ainsi dans ce commentaire une anticipation de l'interprétation de l'acte accompli par la vieille femme. Selon Serval, le motif de l'action atroce de la mère Sauvage n'était pas le patriotisme (qu'ignorent les "classes inférieures") mais une simple vengeance maternelle, poussée de surcroît par cette rudesse de caractère des paysannes qui avait été soulignée dans le commentaire précédent.

Ainsi, le deuxième narrateur traite l'héroïne principale de son récit non pas comme un sujet autonome, mais plutôt comme un objet analysable. Il ne la laisse pas raconter sa propre histoire mais parle à sa place. Non seulement il la décrit de l'extérieur, mais il prétend en outre donner les motifs intérieurs de ses actes, dont elle-même ne se rend pas compte. Sous le regard du narrateur, la Sauvage n'acquiert pas le statut d'un individu libre, elle est représentée comme un exemplaire d'un groupe social qui n'agit qu'en se soumettant aux instincts et aux lois de sa nature paysanne et féminine (maternelle) et qui, dans les conflits internationaux, fait partie des "plus faibles et les moins résistants".

VII. La position du narrateur-narrataire

Ayant précisé le rapport du narrateur second à l'héroïne de son récit, il nous faut maintenant analyser celui qui s'établit entre le narrateur premier (qui est en même temps le narrataire) et l'héroïne de l'histoire racontée. D'une façon explicite, ce rapport n'apparaît que très brièvement, tout à fait à la fin du conte :

Moi, je pensais aux mères des quatre doux garçons brûlés là-dedans; et à l'héroïsme atroce de cette autre mère, fusillée contre ce mur.

Le narrateur premier est ici dans la position d'un narrataire euphorique qui semble comprendre l'héroïne principale et approuver la motivation de son acte, de la même façon que les femmes auditrices dans les récits racontés en groupe (« Miss Harriet », « En voyage », « Le bonheur », « Le loup », « La rempailleuse »).

Ce jugement final du "je" permet de comprendre le rapport implicite du récit second avec le récit premier du début. On l'a déjà noté, le conte commence par plusieurs paragraphes consacrés à la description des sentiments du narrateur envers le pays de Virelogne. Ces sentiments, il les définit lui-même comme un "amour physique" :

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...

L'ami de Serval caractérise la terre en utilisant les métaphores du corps humain :

A 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

et compare le souvenir des paysages à celui de femmes rencontrées dans la rue :

Quelquefois même la pensée retourne vers un coin de forêt [...] restés en notre cœur comme ces images de femmes rencontrées dans la rue [...] et qui nous laissent dans l'âme et la chair un désir inapaisé [...].

Cette description impose le parallèle entre la terre, la nature, le pays d'une part et le corps humain, la chair, d'autre part.

Un tel parallèle amène à supposer que comprendre l'amour "physique" du narrateur pour le pays et la nature, c'est comprendre du même coup l'amour, corporel et "physique" lui aussi, de la mère Sauvage pour son fils. D'autant plus qu'en parlant de son amour pour le pays, le narrateur emploie des pronoms ("nous", "on") qui lui permettent de présenter ses sentiments non pas comme purement individuels mais comme transpersonnels ou même collectifs. Certes, la seconde partie du conte ne parle guère des sentiments de la mère Sauvage, mais on y trouve certaines expressions comparables à celles de la description de la première partie. Ainsi, les quatre jeunes soldats prussiens sont présentés comme ayant un physique en pleine prospérité :

C'étaient quatre gros garçons à la chair blonde, à la barbe blonde, aux yeux bleus, demeurés gras malgré les fatigues...

Le souvenir que la mère Sauvage a de son enfant est du même ordre – c'est celui de son corps –, à ceci près que par son contenu sémantique il s'oppose à l'apparence des étrangers : eux sont gros, lui est maigre, ils ont la barbe blonde, lui a la moustache noire, ils ont les yeux bleus, les siens sont marrons. Quand elle apprend la mort de son fils, elle ne pense qu'à son corps, un corps mutilé qu'elle aimerait voir une dernière fois :

Il avait été coupé en deux par un boulet. Et il lui semblait qu'elle voyait la chose, la chose horrible : la tête tombant, les yeux ouverts, tandis qu'il mâchait le coin de sa grosse moustache, comme il faisait aux heures de colère. 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 ?

Les pensées de la vieille femme rapportées par Serval font donc apparaître l'amour maternel comme un amour charnel qui doit s'exprimer physiquement : en l'occurrence, il exige la mort de ceux qui sont du même camp que les ennemis qui ont tué son fils unique. En cela, le comportement de la mère Sauvage diffère de celui de la veuve de Saverini dans "Vendetta", bien que les actes de ces deux femmes se ressemblent formellement. La vengeance de la vieille corse est poussée par la tradition et s'accomplit en secret. La mère Sauvage, par contre, ne suit aucune tradition. Pis encore, elle ne se cache pas mais s'expose en avouant publiquement, devant les ennemis, l'acte qu'elle vient de commettre contre eux. C'est ainsi qu'à la mise à mort des quatre soldats prussiens fait suite sa propre mort auto-sacrificielle. La description de sa mort reproduit symboliquement celle de son fils ("Elle était presque coupée en deux, et dans sa main crispée elle tenait sa lettre baignée de sang"); et elle rappelle aussi une autre mort, symboliquement significative dans le cadre de la culture occidentale, celle du Fils de Dieu. Ce rappel lointain est repérable dans le récit si nous suivons l'isotopie du personnage de la Sauvage qui apparaît pour la première fois dans la mémoire du premier narrateur comme celle qui donne le verre de vin. Au début, on ne prête pas attention à ce geste ordinaire qui, dans la vie quotidienne, exprime simplement l'hospitalité; mais il prend un sens différent, moins évident, à la fin du récit, quand cet acte donateur fait écho à l'acte d'auto-donation sacrificielle. Celle qui au début donne le vin s'abandonne à la mort afin de racheter la mort de son fils : geste final de donation manifesté par la figure de la "lettre baignée de sang" tenue par la main de la mourante, qui atteste du sacrifice.

Sans aller plus loin dans cette comparaison (peu importe si elle est "voulue" par l'auteur ou si elle ne tient qu'à la juxtaposition de certaines figures du niveau discursif), nous aimerions rappeler brièvement les autres récits du même genre qu'on trouve chez Maupassant. Comme on l'a déjà remarqué, dans ces contes le grand amour se termine souvent par la mort, ou bien il va "jusqu'à la mort". Celui qui s'adonne à l'amour peut s'abandonner pour ça à la mort (sur la capacité d'aimer à en mourir, cf. « Une veuve » et aussi « En voyage », « Histoire vraie », « Miss Harriet », « La Rempailleuse », « Le bonheur »), comme si la profondeur de l'amour ne pouvait se mesurer que par la mort. Ce genre d'amour est comparé quelquefois à l'animalité, à l'attachement purement physique :

Il l'aimait, lui, avec le dévouement d'une bête sauvée, reconnaissante et dévouée à la mort (« En voyage »);

dans « Histoire vraie », la servante amoureuse de son maître est comparée à sa chienne Mirza, qui, vendue, meurt de chagrin. Un tel sentiment est le plus souvent présenté par les femmes, les êtres peu ou jamais aimés, repoussés, oubliés par tout le monde (la rempailleuse dans « La Rempailleuse », la comtesse Marie Baranow dans « En voyage », l'anglaise dans « Miss Harriet », la servante Rose dans « Histoire vraie »). C'est la même chose qu'on voit aussi dans « La Mère Sauvage » :

On ne la plaignait pas trop, la vieille, parce qu'elle avait de l'argent, on le savait.

Cette inscription de l'histoire de la mère Sauvage dans le contexte des autres récits équivalents rend plus évident le rapport entre la première et la seconde partie du conte. A la différence de ce qu'on constate dans les autres contes de la même structure, ici ce rapport n'est pas causal mais métaphorique. On peut y reconnaître une certaine analogie entre, d'un côté, l'amour "physique" du narrateur premier pour le paysage, pour la nature et, de l'autre, l'amour de l'héroïne principale pour son fils unique. Dans le premier cas, l'amour se manifeste par un "désir inapaisé, inoubliable" : c'est l'amour "consommateur" d'un chasseur-pêcheur :

On pêchait là-dedans des écrevisses, des truites et des anguilles ! Bonheur divin ! [...] on trouvait souvent des bécassines dans les hautes herbes...

Cet amour-là prend de force ce qui lui est donné, il tue pour consommer. Dans le second cas, l'amour se manifeste aussi comme destructeur, mais il est en même temps sacrificiel. Il comble le manque créé par l'absence de l'être aimé (le fils) par l'anéantissement d'autres êtres (les fils des autres mères), aimés eux aussi, et dont le manque sera par conséquent éprouvé lui aussi. Cet amour perdu réclame une sorte de compensation, un quasi-équilibre (cf. la présentation par la Sauvage de "deux papiers" l'un annonçant la mort de son fils, l'autre destiné à annoncer la mort des autres fils) qui n'est en l'occurrence rendu possible que par la suppression des autres, et de soi-même. En donnant la mort aux autres, la femme se laisse elle-même aller à la mort.

On pourrait aussi relever d'autres analogies en forme de parallélisme-opposition, par exemple entre, d'une part, l'auto-donation inépuisable de la nature, avec son "charme sensuel", sa vivacité exprimée par les veines des ruisseaux "portant le sang à la terre", et d'autre part la Sauvage, dont le nom renvoie métaphoriquement à la nature et qui est elle-même une "nature" (auto)anéantissante demandant de verser son sang, de racheter une mort par d'autres morts. Mais cette analogie touche à un plan plus profond qui dépasse l'analyse du niveau discursif, aussi nous bornons-nous à la signaler.

VIII. L'interaction entre les deux narrateurs

Si le rapport entre Serval, en tant que narrateur, et la mère Sauvage est, comme nous l'avons déjà vu, d'ordre purement cognitif et anonyme, celui qu'entretient

le “je” par rapport à l’héroïne du récit est plutôt affectif, personnel et complice. Cette différence entre les deux narrateurs se confirme à la fin du récit, où ils deviennent l’un et l’autre les interprètes de l’histoire racontée, des sujets qui jugent et évaluent, deux quasi-Destinateurs-judicateurs, selon les termes de la sémiotique narrative.

Le jugement de Serval est très bref et indirect. Il se résume en une phrase :

Mon ami Serval ajouta : - ‘C’est par représailles que les Allemands ont détruit le château du pays, qui m’appartenait’.

On dirait que le récit n’a été raconté que pour expliquer comment, pour quelles raisons le château de Serval fut détruit, bien que nous nous souvenions que le vrai prétexte du récit était l’envie du narrateur premier de connaître les raisons de la destruction de la chaumière des Sauvage. Serval semble lancer à la vieille femme l’accusation implicite d’avoir provoqué par son acte de folie le saccage du pays par les Prussiens à titre de vengeance. Mais l’interlocuteur de Serval ne voit quant à lui que le côté humain et ne se soucie point du château, mais des personnes.

On a là deux interprétations divergentes du récit raconté, telles que nous en avons aussi rencontré dans d’autres contes présentant la même structure discursive : Serval croit que les paysans ne sont que les victimes de la guerre, une masse inconsciente, “la vraie chair à canon”, alors que le narrateur premier voit dans l’acte de la mère Sauvage non pas une simple vengeance qui ne prouverait que l’impuissance et la résignation, mais un trait d’héroïsme, donc une forme de patriotisme qui n’a pas peur de dire aux ennemis : “...c’est moi qui a fait ça. Victoire Simon, la Sauvage ! N’oubliez pas” (de la même façon qu’un autre humble “héros” de la même guerre, dans « Le Père Milon »).

Serval se présente comme un interprète “cognitif”. Il fait des raisonnements généraux et ne s’intéresse à l’histoire de la Sauvage qu’en tant que cause de sa perte personnelle (la démolition du château). En contant l’histoire de la mère Sauvage, il l’inscrit dans le contexte de la nature paysanne. L’histoire est singulière, mais ses causes sont présentées par lui comme générales et déterminantes. Le narrateur premier, par contre, est plutôt un interprète “affectif” et sensible : il donne d’abord, par anticipation, une sorte d’interprétation indirecte, de caractère quasi-empathique, en décrivant ses propres sensations à l’égard de ce pays; et pour terminer, il avance une interprétation plus directe, compassionnelle, mais non moins ambiguë, où se mêlent d’un côté l’admiration devant le courage et “l’héroïsme” de la femme, et de l’autre l’horreur que suscite chez lui la puissance de mort contenue dans son amour. Le narrateur premier semble ainsi participer à l’histoire de la mère Sauvage non seulement par la raison (“je pensais aux mères des quatre doux garçons...”) mais aussi et surtout par son propre corps sentant qui sait garder le souvenir des sensations (“Nous gardons, nous autres que séduit la terre, des souvenirs tendres pour certaines sources, certains bois...”). Lui seul en fin de compte paraît vouloir entendre l’appel de la Sauvage “Victoire Simon, la Sauvage ! N’oubliez pas”. C’est ce qui est exprimé par son dernier geste, que nous pouvons interpréter comme une commémoration anticipée et comme un hommage à l’amour maternel : “Et je ramassai une petite pierre, encore noircie par le feu.”

Ainsi, les deux narrateurs semblent nécessaires dans ce conte pour ouvrir la possibilité de points de vue opposés sur la même histoire. Pourtant, différemment d'autre récits, cette opposition ne prend pas la forme d'une polémique ouverte qui se développerait dans une discussion. Elle se manifeste indirectement, à travers la nature du regard que le narrateur-interprète porte sur l'acte singulier de l'héroïne principale.

IX. L'enjeu de deux analyses narratives

Si, comme le font encore aujourd'hui certains praticiens particulièrement soucieux d'orthodoxie, on s'en tenait à une conception dogmatique du dispositif méthodologique proposé par la sémiotique narrative classique des années 1970, les deux "interprètes" dont nous venons d'analyser les rapports devraient être considérés comme les délégués (les représentants) du même énonciateur, comme deux instances cognitives installées dans le discours par la procédure dite de débrayage : le premier serait le narrateur ("je"), le second "l'informateur" (Serval). La confrontation entre deux interprétations ne serait pas en ce cas envisageable car un sujet n'a pas, d'habitude, en même temps deux points de vue opposés sur la même chose. De plus, la communication entre ces deux délégués se résumerait à la transmission d'un objet de valeur (le message narratif). Au contraire, si nous les considérons, conformément à la narratologie de Genette, comme des sujets de discours, des sujets parlants, avec tout ce qu'implique cette notion – c'est-à-dire la position de sujets incarnés et sensibles –, alors apparaît la possibilité de décrire à leur propos une authentique interaction discursive. La différence qui sépare leurs interprétations respectives provient non pas de la cognition (ils ont en effet tout les deux la même information sur les faits) mais de positions existentielles différentes. L'interaction entre deux narrateurs s'analyse alors comme une confrontation interprétative relevant d'une "polyphonie" minimale entre deux voix subjectives. Observons que cette confrontation n'a pas le caractère polémique, car il n'y a aucune discussion. De ce fait même, il n'y a pas non plus, ici, manipulation car nul ne cherche à convaincre quiconque. Ainsi, cette interaction ne correspond à aucun modèle communicationnel proposé par la sémiotique classique.

D'autre part, la narratologie de Gérard Genette ne s'intéresse pas non plus à l'interaction discursive. Analysant la manière dont l'information narrative est organisée indépendamment de son contenu, la narratologie se limite à la description de ses formes, autrement dit, de la syntaxe du discours narratif en laissant de côté la composante sémantique. Tant qu'on en reste au niveau méthodologique, cela paraît suffisant, toute méthode est inévitablement formelle. Mais dès qu'on passe à l'application du dispositif narratologique, c'est-à-dire à l'analyse de textes concrets, les questions de sémantique touchant aux contenus transmis à travers les moyens formels deviennent inévitables. Sinon, l'analyse se réduit à la reconnaissance de formes et de moyens connus à l'avance, et l'œuvre concrète n'est plus qu'une illustration de la méthode. En d'autres termes, si le but qu'on se donne est l'interprétation du texte littéraire et la mise en évidence de ses effets de sens, l'idée de traiter la forme indépendamment du contenu, pour utile qu'elle soit sur le plan méthodologique, devient inefficace sinon périlleuse.

Nous ne proposons toutefois ni de remplacer l'une de ces théories du discours narratif par l'autre ni de choisir entre elles. Nous voulions en revanche montrer que l'analyse de la forme est inséparable de celle du contenu du récit et que l'analyse de l'énoncé se complète par celle de l'énonciation.

Bibliographie

- Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- Bertrand, D. 2000. *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris.
- Calame, Cl. 1982. « Énonciation : véracité ou convention littéraire? », dans *Actes sémiotiques - Documents*, IV, p. 34.
- Calame, Cl. 1986. *Le Récit en Grèce ancienne*, Klincksieck, Paris.
- Genette, G. 1969. *Figures II*, Seuil, Paris.
- Genette, G. 1972. *Figures III*, Seuil, Paris.
- Genette, G. 1983. *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
- Greimas, A. J. 1976. *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, Paris.
- Greimas, A. J. 1983. *Du sens II*, Seuil, Paris.
- Greimas, A. J. et Courtés, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- Landowski, E. 2004. *Passions sans nom*, P.U.F., Paris.
- Maupassant, G. De. 1974. *Contes et nouvelles*, Gallimard ("Pléiade"), vol. I., Paris
- Maupassant, G. De. 1988. *Contes et nouvelles (1875-1884). Une vie*, Laffont ("Bouquins"), Paris.

Notes

- ¹ « Le sujet d'énonciation, dit Maupassant... », dans A. J. Greimas, 1976, p. 139 (cf. aussi p. 82, 122).
- ² Le sujet cognitif est défini comme "tantôt producteur, tantôt interprète des significations". Cf. A.J. Greimas et J. Courtés, 1979, p. 80.
- ³ Le personnage peut être le narrateur lui-même, mais cela n'empêche pas qu'il y ait deux instances : celle qui raconte et celle qui agit. Dans ce cas, le rapport intersubjectif sera transformé en rapport intrasubjectif, c'est-à-dire en un rapport du moi (narrateur) à soi-même (en tant que personnage).
- ⁴ Emile Benveniste a montré que déjà dans le langage même, avant sa mise en discours, sont incluses les possibilités de la subjectivité ainsi que la structure des rapports intersubjectifs "je-tu" : "Le langage est donc la possibilité de la subjectivité, du fait qu'il contient toujours les formes linguistiques appropriées à son expression, et le discours provoque l'émergence de la subjectivité, du fait qu'il consiste en instances discrètes" (« De la subjectivité dans le langage », dans Benveniste E., 1966, p. 263).
- ⁵ Voir plus en détail « Discours du récit », dans Genette G., 1972, p. 184-185; *id.*, 1983, p. 29-31, 66-68.
- ⁶ Benveniste attribuait une importance décisive (peut-être excessive) aux pronoms personnels. Selon lui, la première et la deuxième personnes indiquent l'instance personnelle, par opposition à la troisième,

non-personnelle (cf. « La nature des pronoms » dans Benveniste, 1966, p. 251-257). D'où sa distinction entre « histoire » et « discours » (« Les relations de temps dans le verbe français » dans *ibid.*, p. 241) et l'idée, pour beaucoup de théoriciens, que le récit à la troisième personne est a- ou non-subjectif, que "personne n'y parle". Pourtant plusieurs récits du XXe siècle bouleversent, entre autres choses, l'utilisation des pronoms en passant fréquemment du "je" au "tu" ou au "il", ou l'inverse. Certains récits sont entièrement construits sur ce jeu des pronoms (cf. le roman de V. Nabokov, *The Eye* (*Le Guetteur*, trad. fr. : Paris, Gallimard, 1968)).

⁷ Cf. « Frontières du récit » dans Genette G. 1969, p. 67.

⁸ Eichenbaum B. 1916, dans *Literatura*, Moscou, p. 16.

⁹ Nous avons pris en considération les récits inclus dans les quatre principaux recueils de Maupassant parus entre 1883 et 1885 : *Les Contes de la Bécasse*, *Clair de lune*, *Miss Harriet* ("La Mère Sauvage" fait partie de ce recueil) et *Contes du jour et de la nuit*. Les citations sont tirées de G. de Maupassant, 1988. Les citations du quatrième recueil sont tirées de Maupassant, 1974.