

## La Mère Sauvage<sup>1</sup>, d'une langue à l'autre. Description d'une lecture littéraire

Alain Trouvé  
CRIMEL, Université de Reims, France



Synergies Pays Riverains de la Baltique  
n° 5 - 2008 pp. 25-35

**Résumé :** *Rendre compte de La Mère Sauvage du point de vue d'une lecture littéraire, c'est intégrer dans la lecture les procédures synthétiques qui concourent à l'effet littérature comme à tout effet esthétique. Cette synthèse s'opère, s'agissant d'un texte narratif, en combinant une lecture en progression et une lecture en compréhension, flottante et réflexive à la fois. On peut de prime abord se laisser captiver par le scénario mimétique associant la violence sauvage de Victoire Simon aux méfaits de la guerre. La lecture littéraire complique cette image en lui associant une figure de Mère castratrice surgie des tréfonds préœdipiens de la psyché, figure dont l'émergence trouble les identités psychologique et idéologique primitivement élaborées. Attentive aux jeux d'écriture, la lecture littéraire en intègre aussi la dimension spéculaire et ludique au point d'apparaître comme mise en abîme d'une folie qui gagne ici jusqu'au narrateur. Son accomplissement implique la production d'un contre-texte respectueux du texte d'origine, enrichi et limité par la performance de l'auteur second qui le produit.*

**Mots-clés :** *esthétique, jeu, dédoublement, textanalyse, poésie, figures, reconfiguration, texte de lecture.*

**Abstract :** *Reading Old Lady Sauvage from a literary perspective means that one needs to integrate in one's reading synthetic procedures which contribute to the literary effect, as they do to any aesthetic effect. This synthesis can be achieved through combining a process reading and a reflexive and loose reading. At first sight, the mimetic scenario which associates Victoire Simon's wild violence with the ravages of the war is seducing. The literary reading makes this picture more complex by relating it to the image of the castrating Mother - a figure whose appearance confuses primitively elaborated psychological and ideological identities. Through paying attention to the creative force in the story, the literary reading is also interested in the speculated and playful dimensions, which are about to appear as a mise en abîme of madness which even affects the narrator. Its completion leads to the production of a respectful counter-text of the original text, which is both enriched and limited by the performance of the second author who produces it.*

**Keywords :** *aesthetics, playing, split, text analysis, figures, poetry, reconfiguration.*

Les nouvelles de Maupassant excellent à susciter en quelques pages un plaisir de lire, entre surprise et reconnaissance d'effets attendus. L'art du conteur, tout en compromis intuitifs, invite à cette coopération spéciale nommée *lecture littéraire*. Pour qu'une lecture puisse être ainsi nommée, il faut concevoir le littéraire, non plus comme l'apanage du scripteur, mais en quelque sorte comme le produit d'un partage<sup>2</sup>.

Précisons encore : à la différence des lectures spécialisées, la lecture littéraire se présente comme une activité de synthèse. On peut ici rappeler la voie ouverte par Kant qui relia le jugement sur le Beau à la *faculté de juger réfléchissante* et à ses procédures mentales synthétiques. L'axiome fameux selon lequel « Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle » (Kant, 1790 : 189), ne vaut que par référence à l'autre faculté, dite *faculté de juger déterminante*, à l'œuvre dans la production et l'application des concepts en sciences dures. La verticalité de l'une s'oppose à l'horizontalité<sup>3</sup> de l'autre. Autrement dit, le plaisir esthétique, en particulier littéraire, ne peut sans doute s'éprouver, se dire et se porter à la connaissance d'autrui que par le *parcours de liens*. En cela, il prend modèle sur le plaisir de lire le plus courant qui synthétise intuitivement affects et actes d'intellection. Les théories de l'art et de la *littérature comme jeu*<sup>4</sup> reposent elles aussi sur le principe d'interaction. Elles invitent à penser le jeu sur le double mode, combiné, du jeu de règles et du jeu de rôle<sup>5</sup>. La lecture littéraire dépasse pourtant le modèle intuitif de la lecture courante : dire les émotions éprouvées, les pensées forgées à la rencontre du texte d'écrivain implique la production d'un nouveau texte dépliant dans un exposé concerté ce que l'écriture littéraire première condense. Les métaphores concepts de la psychanalyse jouent un rôle important dans cette reconfiguration : pas d'art sans jeu avec le désir, pas d'écho à l'effet esthétique sans exploration des traces du désir, de ses masques et avatars. L'effet littérature, comme on l'appelait naguère, est ainsi appelé à s'actualiser dans cette chambre d'écho : le *texte de lecture littéraire*<sup>6</sup>. Ce texte second peut à son tour exercer une médiation entre l'écrivain et ses lecteurs. Le désir de lire, comme le désir amoureux<sup>7</sup>, semble tributaire, pour le meilleur et pour le pire, d'une relation triangulaire. Tentons d'exemplifier la chose.

Le titre *La Mère Sauvage* programme l'hésitation entre deux lectures, sociale et fantasmatique, hésitation fondée sur l'ambiguïté morphologique de son second terme : « Sauvage ». Patronyme pittoresque ou adjectif caractérisant devenu substantif : « Était-ce un nom ou un sobriquet ? », demande le narrateur qui semble cantonner l'alternative dans les parages de la psychologie collective.

D'un côté, un récit mimétique dramatisé, de l'autre, une sorte de conte noir relayé par un imaginaire collectif et charriant son lot de figures mythiques. Les deux vont interférer, mais le texte de lecture est contraint par sa linéarité à un parcours pluriel, à l'image peut-être des premières relectures. Soit à décrire successivement, pour paraphraser Bertrand Gervais<sup>8</sup>, une lecture en progression, une lecture en compréhension et leurs effets combinés.

La nouvelle s'inscrit dans la série des récits de guerre qui mettent à nu une certaine férocité humaine aiguisée par le contexte de l'occupation prussienne de

1870. La structure en abîme - prologue, suivi d'un récit rétrospectif - annonce et mime la vengeance atroce exercée par la veuve Sauvage sur les quatre soldats qu'elle héberge, en représailles de la mort de son fils. L'évocation liminaire des « coins du monde délicieux qui ont pour les yeux un charme sensuel » précède la découverte de la « chaumière en ruines » par le narrateur revenu quinze ans plus tard dans ce pays aimé ; de même dans le récit principal la bonne entente de la mère Sauvage avec ses hôtes fait place, après la réception de la lettre du soldat Rivot, aux préparatifs du meurtre par le feu, à son accomplissement et à l'exécution de l'incendiaire revendiquant fièrement, dans un défi à l'occupant, son geste. Aussi la première découverte réservée au lecteur dans ce récit porte-t-elle, non sur l'issue annoncée, mais sur le comment. Comment la « bonne femme qui [lui] avait fait boire un verre de vin là-dedans, un jour de grande fatigue » finit par se conformer au sobriquet jusqu'alors plutôt approprié au mari, « vieux braconnier [...] tué par les gendarmes » et à son fils, « féroce destructeur de gibier ». Quelle part d'héroïsme conduit cette femme au peloton d'exécution, quel mélange de respect et de violence assumée la pousse à prendre les adresses de ses victimes, à faire en sorte que les mères des « quatre doux garçons » soient averties des circonstances de leur mort et de son rôle d'organisatrice.

Le récit réaliste, détaillant l'accomplissement de la vengeance, s'emploie à désambigüiser ce que le lecteur commence par conjecturer. Dates<sup>9</sup>, toponymes<sup>10</sup> et patronymes œuvrent en ce sens. Le dénouement lève en effet l'équivoque initiale. « Victoire Simon, la Sauvage ! » : ce double nom, jeté à la face de l'officier prussien, tend à ranger in extremis le vocable « Sauvage » dans la catégorie du sobriquet, au mépris peut-être d'une vraisemblance littérale, puisqu'on se demanderait alors pourquoi le soldat Rivot a adressé son message à « Madame Sauvage ». Quoi qu'il en soit, l'art du conteur réaliste serait de dresser, à partir d'un fait divers tragique, un portrait coloré et nuancé d'une figure, sur fond de mœurs<sup>11</sup>. Pas de haine a priori chez la mère Sauvage pour ses hôtes : « elle les aimait bien, d'ailleurs, ses quatre ennemis ; car les paysans n'ont guère de haines patriotiques ; cela n'appartient qu'aux classes supérieures ». Seule la douleur de mère convertit ce bon vouloir en fureur meurtrière lucide : c'est tout le détail de la ruse utilisant la confiance des soldats pour mieux ourdir leur mort. L'histoire circonstancielle - la mort du fils - est dans cette optique la responsable de cette conversion. Le conteur Maupassant en profite au passage pour fustiger le nationalisme guerrier et plaider la cause des pauvres, « ceux qui souffrent enfin le plus cruellement des atroces misères de la guerre ».

Je viens de résumer quelques-uns des effets les plus marquants d'une première lecture qui inscrit le texte dans la catégorie des récits de guerre aux côtés de *Boule de suif* ou d'autres narrations courtes : « Le père Milon », « Saint-Antoine », par exemple. Certains détails auront toutefois pu donner à penser au-delà, déclenchant le désir de relire et de laisser dériver l'imaginaire à partir du texte. La lecture en compréhension suppose d'abord la saisie et la reconstitution d'un feuilleté du sens, à l'opposé de la désambigüisation évoquée à l'instant.

L'émergence de sens supplémentaires, voire opposés, résulte d'un jeu poétique qui touche simultanément à trois aspects de l'écriture narrative : flottement des noms propres, caractérisation à double sens et figuration symbolique.

Corrélativement c'est un autre contrat et d'autres références architextuelles qui semblent orienter la lecture. Laissant flotter les associations de sens ainsi créées, on peut s'adonner ici à une variation textanalytique<sup>12</sup>.

Quoi qu'en ait le dénouement à valeur rationalisante, le nom et le sobriquet ne font peut-être qu'un. La « mère Sauvage » renvoie à une figure archaïque dont le récit voile et révèle tour à tour la face : celle d'une mère dotée des attributs phalliques. Sans doute le souci de vraisemblance pourrait-il expliquer que Victoire ait pris la place du père et du fils par suite des circonstances qui ont éliminé ou éloigné les deux hommes de la lignée. Mais la vision se fait insistante : « 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 ». Elle se superpose à celle du fils, « grand garçon sec » et « féroce destructeur de gibier ». Victor n'a-t-il pas cédé le devant de la scène narrative à Victoire ? De multiples façons, le récit va s'attaquer à l'identité sexuée, mettant en péril l'édifice de valeurs sur lequel il paraissait s'édifier. Nul n'en ressortira indemne, ni le narrateur du prologue, ni son ami Serval, dont nous n'avons pas encore parlé et qui tient lieu de narrateur second, dans le récit proprement dit.

D'autres indices poursuivent la confusion entre la mère et le fils. Leurs morts se ressemblent. « Votre garçon Victor a été tué hier par un boulet, qui l'a censément coupé en deux parts. », écrit Césaire Rivot. Face au peloton d'exécution, la mère finira « presque coupée en deux », image obsédante de la castration qui rappelle la guillotine et la Terreur, encore très présentes dans les esprits en 1870. Reste à s'interroger sur l'agent castrateur. L'officier allemand retrouve in extremis les traits de l'autorité, criant au peloton ses « ordres », mais cette loi se convertit aussitôt en représailles incontrôlées avec la destruction du château de Serval. Quant aux soldats occupant la maison des Sauvage, le narrateur souligne leur côté enfantin et efféminé - « leur chair blanche et rose d'hommes du Nord » - et leur fonction provisoire de substituts du fils absent : « 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 connotation orale invite, si ce n'est déjà fait, à établir d'autres rapprochements.

Entre mère et fils adoptifs se rejoue une scène qui ne vient pas de l'observation des temps de guerre mais remonte aux récits archaïques. Le nez crochu de Victor/Victoire rappelle la sorcière des contes, cette mauvaise mère prête à dévorer les enfants<sup>13</sup> et à les faire rôtir comme dans *Hänsel et Gretel*. Les similitudes demeurent toutefois partielles entre les deux histoires, celle-ci proposant une réécriture au noir. Le conte populaire rétablissait finalement l'ordre rassurant en permettant le triomphe des enfants : le récit de Maupassant consacre le règne du désordre, un déchaînement dévastateur qui assimile aussi Victoire à la figure de la Furie. La cuisson était chez Grimm le prélude à une oralité fantasmée : ici le feu dévastateur, la mort, semblent prendre le relais des satisfactions orales. Lisons toutefois d'un peu plus près. Le lapin préparé pour le dernier repas avant la nuit fatale renvoie à l'image du fils mort : « 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 cet animal encore palpitant ». L'horreur et la répulsion prêtées à la mère ne sont peut-être que l'envers du cannibalisme dont rêveraient symboliquement les fils : « ils dévorèrent le lapin sans s'occuper d'elle ». Naissance, mort, oralité et castration se conjuguent dans cette séquence dont la portée imaginaire outrepassa toute évocation vraisemblable. Derrière la scène narrative se profile l'autre scène du fantasme qui plonge dans la régression et la plus grande confusion. L'oralité reléguée au second plan ne ressurgit-elle pas au détour d'une image, à la fin de la description de l'incendie, avec cette vision : « La campagne, blanche, éclairée par le feu, luisait comme une nappe d'argent teintée de rouge » ?

Sensible aux connotations religieuses<sup>14</sup>, le lecteur a pu croire un instant à l'image du feu purificateur qui assimilerait l'incendie à l'Apocalypse. Ce feu serait « une apothéose pour Victor le martyr. Au même moment une cloche se met à sonner comme pour une messe improvisée »<sup>15</sup>. Sauf que la fureur qui anime Victoire n'est pas celle du dieu trinitaire, elle renvoie plutôt au Père de l'Ancien Testament, sans le fils, figure vengeresse du talion apparentée aux divinités archaïques, dévoratrices d'enfants. Chronos et sa suite. Curieuse loi qui régit cette scène narrative : la médiation ternaire par la figure du père s'y résorbe en duel infernal entre la mère et le fils. C'est tout l'édifice symbolique qui vacille.

Le narrateur et son ami Serval ne sont pas épargnés, disais-je. Relisons le début :

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. Quelquefois même la pensée retourne vers 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.

Difficile de ne pas être sensible à ce que suggère d'emblée cette évocation du paradis retrouvé des origines. Difficile de ne pas y percevoir, à la relecture, l'image de la terre mère, médiatisée par trois figures. La comparaison finale avec ces femmes croisées un matin de printemps achève de la façon la plus explicite d'érotiser la description : la « sensation du bonheur coudoyé » dérive d'une rencontre féminine qui « nous laiss[e] dans l'âme et dans la chair un désir inapaisé ». Les métaphores ont préalablement suggéré le même rapport fusionnel avec la terre : « un charme sensuel », « un amour physique » s'empare de ceux que « séduit la terre ». Il sera question, plus loin, après le « verger poudré », des « veines, portant le sang de la terre ». L'anthropomorphisme vient compléter l'exaltation du rapport fusionnel, elle-même soutenue par le lyrisme anaphorique : « Nous gardons, nous autres que séduit la terre, des souvenirs tendres pour *certaines* sources, *certaines* bois, *certaines* étangs, *certaines* collines, vus souvent et qui nous ont attendris à la façon des événements heureux » [je

souligne]. Le narrateur et son ami Serval, sorte de double, partagent les joies de la chasse dans une primitivité qui inverse les règnes : à l'anthropomorphisme de la nature fait pendant le recours à la comparaison et à la métaphore animalières : « j'allais, léger comme une chèvre », « il s'en vint de son long pas d'échassier ». L'appartenance à la faune importe peut-être plus ici que le genre des espèces. En tout cas se préparent dès le prologue l'inversion et la confusion des sexes suggérée dans le récit principal.

Le « long pas d'échassier » de Serval annonce les « lentes enjambées » de « la grande Sauvage », elle-même décrite en miroir de son « grand garçon sec ». On peut aller plus loin et entendre dans le nom de Serval le paragramme de la Sauvage. Serval, figure de la mère ? L'assimilation peut surprendre et ne s'acceptera qu'à un certain degré de lecture symbolique. Les lieux sont ici le relais des rapports de personnes. À la maison, figure symbolique de la mère, correspond le château, « supermaison » dont le conte traditionnel fait un lieu de prédilection. « Quoi de plus triste qu'une maison morte, avec son squelette debout, délabré, sinistre », note le narrateur du prologue. Le terme du récit répond par l'annonce des « repréailles » allemandes qui « ont détruit le château du pays, qui m'appartenait ». Mais ce dénouement est corrigé par avance puisque le premier paragraphe évoque de son côté un château « enfin reconstrui[t ]»

Qu'est-ce à dire ? De toute évidence, le récit retrace pour l'imaginaire, un mouvement qui va de la fusion paradisiaque à la destruction. Dans ce mouvement, le moi et l'autre, ne font qu'un, sur le modèle du rapport originel de l'enfant à la mère, rapport antérieur à la différence sexuelle, qui prête à la mère les attributs phalliques. Soit, dit en langage freudien, une représentation qui nie la castration maternelle. Ce rapport régressif côtoie de près la psychose et la folie qui est, comme on le sait, un motif majeur de l'œuvre et de la vie de Maupassant. La folie furieuse ne constitue peut-être que l'expression paroxystique d'un mouvement vainement entrepris pour tenter de s'arracher à la séduction mortifère de la Mère. C'est pourquoi l'eau et le feu, en dépit de leur opposition apparente se succèdent selon une continuité secrète. *Le Horla* en 1887, reprendra ce double enchaînement musical des motifs : une eau délicieuse mais mélancoliquement chargée de valeurs létales à laquelle succède un feu ravageur condensant Eros et Thanatos. Au cœur du récit, l'espace matriciel de la maison se dédouble dans l'évocation du grenier, futur tombeau des quatre Allemands :

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. [...]

[P]uis ce fut un brasier effroyable, un gigantesque four ardent [...] 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.

Dans le cataclysme final, le « panache » projeté vers le ciel figure une dernière fois l'emblème phallique vainement dissocié de la figure maternelle. Mais le lien annoncé entre la destruction et la reconstruction du château ? Si l'imaginaire textuel conduit sûrement à la catastrophe, l'écriture et la représentation du fantasme marquent conjointement la sortie du cycle infernal de la psychose.



Telle pourrait être dans le récit la fonction du dédoublement narratif et de la composition en abîme. La folie racontée, médiatisée par l'écriture permet la reconstruction de soi, la réassurance sur des bases d'autant plus intéressantes que l'ébranlement aura été profond. Cette médiatisation implique le processus de relecture, valable pour l'écrivain et plus encore pour les tiers appelés à actualiser les effets littéraires du texte.

On entrevoit à présent ce que peut produire une lecture littéraire. Reste à en tirer quelques effets supplémentaires et à s'interroger sur ce qu'on vient de faire.

Les deux lectures successivement proposées ne s'opposent pas. La seconde, prenant appui sur la première, fait apparaître d'autres liens entre les éléments textuels qui englobent et dépassent les résultats de l'enquête initiale. La lecture ne devient littéraire au sens créatif du terme qu'à partir du moment où elle intègre dans ses analyses le jeu du désir dont on sait, grâce à la psychanalyse, qu'il procède d'un ensemble de travestissements<sup>16</sup>.

Entre conscience claire et demi conscience, l'usage poétique de la langue favorise l'émergence de cette prolifération du sens. Le travail créateur sur la langue, repérable dans le texte de l'écrivain, est ainsi appelé à se poursuivre dans la langue de l'autre. Métaphores et comparaisons, symboles, jeux sur le signifiant participent d'un étoilement du sens. Ils compliquent l'interprétation et requièrent un déchiffrement, et peut-être, à un degré moindre, un « revoilement » par le recours à d'autres figures<sup>17</sup>. La dimension poétique de l'écriture (fût-elle narrative) est le tremplin de la lecture littéraire.

Dans le texte ici considéré, deux tendances opposées et complémentaires de la lecture ont pu être décrites. À l'apogée de l'époque du récit mimétique<sup>18</sup>, l'écriture d'un récit de guerre nous donne à comprendre, à éprouver, à mesurer les conséquences saisissantes d'un meurtre horrible, donné comme plausible même s'il est inventé. On sait depuis Jakobson<sup>19</sup> que la visée réaliste privilégie la contiguïté métonymique de l'écriture. Son idéal (impossible) : combler les lacunes pour donner l'illusion de la restitution du réel comme totalité pleine. La lecture en progression procède à la levée des ambiguïtés et s'ajuste à une version construite et rationalisante du réel sous l'égide du vraisemblable<sup>20</sup>. Cette construction s'articule à des valeurs idéologiques qui empruntent ici par endroits la forme explicite d'un discours. Le monde, la société sont devenus fous : au chaos résultant de la guerre, forme paroxystique du désordre social, est opposé un narrateur (double) aspirant à la paix des champs et s'adonnant à une forme bénigne de violence : la chasse. Cette lecture qui suit le texte d'écrivain n'a pas besoin pour se réaliser d'un texte autonome. Elle demeure en quelque sorte sous l'emprise du conteur et de sa capacité à séduire son auditeur / lecteur. Une page a suffi à en résumer les effets les plus marquants. Cette lecture a sa valeur et sa pertinence, fondées notamment sur la capacité d'attention de celui qui lit.

La lecture littéraire qui la prolonge et la dépasse ne peut se dire sans un texte nouveau. Elle ne se résume pas au parcours textanalytique censé faire émerger des significations inconscientes. S'immiscant dans le domaine esthétique, autre nom du littéraire, elle revêt une visée globale qui met en relation toutes les dimensions

de l'humain : le psychologique (conscient, inconscient) et l'idéologique<sup>21</sup>. Elle représente pour l'écrivain comme pour son lecteur une aventure du sens. Ici, le brouillage identitaire induit un mécanisme de déconstruction reconstruction : la violence n'est pas seulement le fait de l'autre, elle touche aussi l'observateur tranquille des ravages nés de la vie sociale. La fonction de specularité de l'écriture lecture d'abord déployée par l'écrivain pour son propre bénéfice ne joue à plein une nouvelle fois que par la production d'un autre texte. Mettre ses mots sur le texte de l'autre, c'est se l'approprier.

Quelle est la pertinence des moyens utilisés au cours de cette lecture ? Le recours au langage théorique forgé par la psychanalyse a montré la présence, à des degrés divers, de trois des quatre fantasmes originaires décrits par Freud<sup>22</sup> : retour au sein (ici réincorporation dans la matrice), séduction (soumission du sujet au désir de l'autre ou à un langage qu'il ne domine pas), castration liée à l'émergence de l'Œdipe. Ce recours peut être accepté sous deux conditions : qu'il permette d'éclairer le texte lu sans en forcer le sens, que les modèles interprétatifs soient reconnus pour ce qu'ils sont, des métaphores concepts ou encore des séquences scénarisées, jugées à l'aune de leur efficience. Aucune science, a fortiori aucune science humaine, ne peut se prévaloir de l'immuabilité de ses concepts. Depuis un siècle, la psychanalyse a dû faire évoluer son discours afin de prendre en compte les objections, à l'universalité de l'Œdipe, entre autres. Elle a su le faire au prix d'aménagements montrant par exemple que la place symbolique du père pouvait dans certaines cultures être occupée par une autre personne. Le débat reste ouvert ; il concerne aussi les différents courants de la psychanalyse. Ainsi, Mélanie Klein, se fondant sur l'étude des formes primitives de la psyché, antérieures à la reconnaissance de la différence sexuelle, a avancé le concept de Mère castratrice<sup>23</sup> qui pourrait sans doute servir ici de modèle explicatif complémentaire, compte tenu de l'affaiblissement des figures symboliques du pouvoir paternel. Toutes les formes de duel infernal avec la Mère trouvent, grâce à ce modèle, une explication d'une certaine efficience. Le texte de lecture littéraire peut aussi s'arrêter sur ses hésitations herméneutiques.

Autre remarque sur la méthode suivie : par le biais de la métaphore, l'identification du scénario fantasmatique dépasse le cadre des relations interpersonnelles pour intégrer les constituants des descriptions et notamment le jeu sur les éléments. La méthode fut inaugurée par Charles Mauron<sup>24</sup> à l'échelle d'une œuvre, elle vaut encore à l'intérieur d'un seul texte : c'est celle des récurrences qui suppose une collecte et une reconfiguration. L'évocation de la valeur symbolique des éléments (eau et feu) pourrait amener à convoquer Bachelard ou Gilbert Durand. La lecture littéraire se doit de ne pas écartier ce qui serait constante anthropologique à l'œuvre dans l'écriture lecture. Il reste que ces valeurs générales du feu ou de l'eau sont décrites par les auteurs que je viens de citer comme multiples, et que le plus important, dans une perspective littéraire est de comprendre comment un certain imaginaire des éléments est agencé dans le cas de l'auteur et du texte précis auxquels on s'intéresse, comment, par exemple, on passe, dans « La Mère Sauvage », mais peut-être aussi dans d'autres textes du même auteur, d'une eau apparemment apaisante à un feu dévastateur.



La lecture littéraire fonctionne encore à partir d'un répertoire littéraire qui fournit des associations préétablies et permet d'entrevoir de nouveaux liens. Il en va ainsi, dans ce qui précède, des allusions au registre du conte populaire et traditionnel et au répertoire des textes mythologiques. Cette reconnaissance est tributaire de la culture personnelle du lecteur, elle obéit à la contrainte d'adéquation, qui m'a amené à relativiser la portée du rapprochement avec tel conte populaire afin d'en déterminer aussi exactement que possible le degré de pertinence.

On le voit, la lecture littéraire n'échappe pas aux contraintes. Outre la nécessité d'adéquation - d'écoute, pourrait-on dire -, il faut ici mentionner le cadre pragmatique dans lequel s'exerce cette lecture. Selon qu'on utilise telle édition regroupant thématiquement les récits de guerre<sup>25</sup>, le recueil *Miss Harriet*, tel qu'il fut publié en 1884, ou l'édition d'origine dans le journal *Le Gaulois*, la lecture, fût-elle littéraire, risque de changer d'accent. Le regroupement prévu dans *Miss Harriet* privilégie diverses facettes de la réalité sociale. Le classement thématique mettant en avant le regard récurrent de l'écrivain sur la guerre souligne davantage la dimension historique et idéologique du récit.

Reste une dernière question concernant la prétention exhaustive et donc élitaire reprochée fréquemment à la lecture littéraire. Si l'on veut dire que cette lecture dépasse les données immédiates d'un premier parcours de l'œuvre, il faut sans doute assumer ce reproche : le savoir favorise l'élucidation de l'humain dans le processus esthétique. On doit aussi souligner les limites de la démarche, ce qui conduit à proposer de penser la lecture littéraire, acte au sens fort du terme, sous la forme d'un *compromis paradoxal entre un plus et un moins de sens*. Plus de sens : car le lecteur bénéficie d'une position inaccessible à l'écrivain, celle du tiers lisant, il profite du recul lié à cette situation. Moins de sens : car une part du contexte énonciatif risque toujours de se perdre, car le lecteur doit convenir de ses limites. Au mieux, la lecture littéraire n'est jamais *qu'une reconfiguration possible*. Ses critères : la cohérence, la pertinence, l'efficacité et, si possible, l'élégance (prime de séduction)<sup>26</sup>. À d'autres d'en juger.

## Bibliographie

- Anzieu, D. 1981. *Le corps de l'œuvre*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, Paris.
- Bellemin-Noël, J. 2001. *Plaisirs de vampire*, PUF, Paris.
- Bellemin-Noël, J. 2002. *Psychanalyse et littérature*, « Quadrige », PUF, Paris.
- Gervais, B. 1993. *À l'écoute de la lecture*, VLB, rééd. Nota Bene, Montréal.
- Girard, R. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris.
- Godard, H. 2006. *Le roman modes d'emploi*, « Folio essais », Gallimard, Paris.
- Iser, W. 1985 [1976]. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduction de Sznycer, « Philosophie et langage », Mardaga, Bruxelles.
- Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.

- Jouve, V. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*, « Écriture », PUF, Paris.
- Kant, E. 1995 [1790]. *Critique de la faculté de juger*, traduction inédite d'Alain Renaut, Aubier, Paris.
- Klein, M. 1968. *Essais de psychanalyse, 1921-1945*, traduction de M. Derrida, Paris, Payot, rééd. 1980.
- Maupassant, G. De. 2000. *Miss Harriet*, éd. de Pierre Brunel, Didier Érudition, Paris.
- Maupassant, G. De. 2005. *Boule de suif et autres récits de guerre*, « Univers des lettres », Bordas, Paris.
- Mauron, Ch. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, Paris.
- Picard, M. 1986. *La lecture comme jeu*, Minuit, Paris.
- Schaeffer, J.-M. 1996. *Les Célibataires de l'art*, Gallimard, Paris.
- Trouvé, A. 2004. *Le Roman de la lecture*, Mardaga Bruxelles.
- Winnicott, D. W. 1975 [1971]. *Jeu et réalité - L'espace potentiel*, traduction de Cl. Monod et J.-B. Pontalis, « Connaissance de l'Inconscient », Gallimard, Paris.

## Notes

<sup>1</sup> L'édition de référence utilisée est le volume *Miss Harriet*, éd. de Pierre Brunel, 2000, Didier Érudition, Paris. « La Mère sauvage » est le douzième et dernier des récits qui composent ce recueil.

<sup>2</sup> Voir par exemple ce qu'en dit Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, [1976], dans « Philosophie et langage », trad. Sznycer, 1985, Mardaga, Bruxelles.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 165-166. Le jugement déterminant procède « verticalement » par passage du particulier au général ou du général au particulier. L'horizontalité du jugement réfléchissant correspond au raisonnement par associations.

<sup>4</sup> Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité - L'espace potentiel*, [1971], trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975 ; Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris Minuit, 1986 ; Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF écriture, 1992.

<sup>5</sup> Pour représenter les mécanismes de la lecture comme jeu, Picard propose trois instances : *lu*, *liseur*, *lectant*. Jouve aménage le modèle selon la nouvelle tripartition *lu*, *lisant*, *lectant*. Je ne discuterai pas ici de la valeur heuristique de ces modèles dont l'emploi systématique n'est pas indispensable à la pratique de la lecture littéraire, d'abord fondée, à mon sens, sur le principe de dédoublement. Précisons seulement que le *lectant* représente dans les deux cas la position distanciée et le jeu du lecteur avec le symbolique. Picard complète son modèle ternaire en empruntant à l'anglais la distinction entre *playing*, qui implique une participation plus ou moins inconsciente à la fiction, et *game*, qui assigne le joueur à la pratique des règles. Le jeu de rôle, tel qu'on l'envisage communément à partir des travaux de son fondateur Jakob Moreno, se rapproche du *lisant* de Jouve qui représente une sorte de compromis entre les investissements purement inconscients du *lu* et la part intellectuelle du *lectant*.

<sup>6</sup> Pour l'aménagement de la théorie de la lecture littéraire qui sera présenté ici, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *Le Roman de la lecture*, Bruxelles, Mardaga, 2004. Faute de ce corollaire, le texte de lecture, on risque fort de d'exclure le lecteur du processus créateur au profit du seul écrivain, ce qui revient à comprendre la lecture littéraire comme la lecture de

textes présumés littéraires. S'il en était ainsi, si l'adjectif « littéraire » accolé au nom lecture ne possédait aucune valeur caractérisante, le concept ne représenterait aucune nouveauté théorique et ne serait que le rhabillage moderne d'un lieu commun aussi vieux que la critique.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

<sup>8</sup> Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, rééd. Nota Bene, 2006.

<sup>9</sup> Le rappel, dans le prologue, de la date d'une première visite à la chaumière en 1869, « quinze ans » avant le moment de la narration, permet de situer cette dernière très précisément en 1884, l'année de la publication de la nouvelle dans « Le Gaulois ».

<sup>10</sup> Il s'agit d'effets de réel, puisque Virelogne, par exemple est un toponyme inventé. Voir à ce sujet, Pierre Brunel, édition citée, page 283.

<sup>11</sup> Dès son paragraphe deux, le récit principal esquisse les contours de cette psychologie collective introduisant une différenciation relative des hommes et des femmes : « 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. Le paysan apprend un peu de gaieté bruyante au cabaret, mais sa compagne reste sérieuse avec une physionomie constamment sévère ».

<sup>12</sup> Je renvoie à l'inventeur de la textanalyse, Jean Bellemin-Noël. Pour l'exposé le plus complet sur cette notion, voir son ouvrage, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002.

<sup>13</sup> L'adjectif numéral « quatre » évoque aussi une prédilection des contes et légendes pour certains nombres : trois, quatre, sept, douze. Voir par exemple, *Les quatre fils Aymon*.

<sup>14</sup> Victor s'engage, selon le récit, à l'âge de trente-trois ans ; ce sera aussi l'âge de sa mort, comme pour le Christ.

<sup>15</sup> Pierre Brunel, édition citée, Notice, p. 270.

<sup>16</sup> S'agissant des processus oniriques, cela s'appelle depuis Freud *travail de rêve*.

<sup>17</sup> Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 200. Bellemin-Noël qui souligne la nécessité pour la textanalyse de s'écrire envisage une équivalence des procédés employés par l'écrivain et par son lecteur. On peut estimer cependant que dans le texte de lecture la volonté de dévoilement l'emporte sur le recours à de nouvelles figures, laissant subsister, entre le texte d'écrivain et ses répliques de lecteurs, une certaine dissymétrie.

<sup>18</sup> Voir à ce sujet, Henri Godard, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006.

<sup>19</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, volume I, 1, 2.

<sup>20</sup> Le vraisemblable : ce qu'une époque considère comme version plausible du réel.

<sup>21</sup> Didier Anzieu (*Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1981) avance l'idée que l'écriture littéraire serait secrètement régie par un double codage psychologique et idéologique. L'objet de la lecture littéraire pourrait être de décrypter ce code.

<sup>22</sup> Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, chapitre 4.

<sup>23</sup> Voir à ce sujet, Mélanie Klein, *Essais de psychanalyse, 1921-1945*, Paris, Payot, 1968, trad. M. Derrida, rééd. 1980.

<sup>24</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.

<sup>25</sup> Par exemple, *Boule de suif et autres récits de guerre*, Paris, Bordas, « Univers des lettres », 2005. Dans ce regroupement de six récits, « La Mère Sauvage » occupe la sixième position.

<sup>26</sup> On veut bien que « le critique se prenne tant soit peu pour un écrivain » (Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, p. 219) : encore faut-il maintenir la distinction entre le texte d'écrivain, usant à son gré et sans contrainte logique de tous les ressorts de la créativité, et le texte de lecture littéraire, assujetti aux contraintes d'adéquation au texte lu et de cohérence (à propos de cette différence de degré dans la créativité, voir, *Le Roman de la lecture*, II, 4).