

Vengeance, réciprocité et socialité de la guerre. Exercice de compréhension sémio-anthropologique de *La Mère Sauvage*

Stefano Montes
Universités de Palerme, Italie
et de Tallinn, Estonie



Synergies Pays Riverains de la Baltique
n°5 - 2008 pp. 199-240

Et cela aussi, pour que je puisse le comprendre, il faut que mes propres conduites, dans leur mouvement projectif, me renseignent sur ma profondeur, c'est-à-dire sur mes objectifs les plus vastes et sur les conditions qui correspondent au choix de ces objectifs. Ainsi la *compréhension* n'est pas autre chose que ma vie réelle, c'est-à-dire le mouvement totalisateur qui ramasse mon prochain, moi-même et l'environnement dans l'unité synthétique d'une objectivation en cours.

Jean-Paul Sartre, *Questions de méthode*

[...] je m'en tire dans mon travail en accumulant les fiches : un peu sur tout, des idées saisies au vol, des résumés de lectures, des références d'ouvrages, des citations ... Et quand je veux entreprendre quelque chose, j'extrais de mes casiers un paquet de fiches et je les redistribue à la façon d'une réussite. Ce genre de jeu où le hasard joue son rôle m'aide à reconstruire une mémoire défaillante.

Claude Lévi-Strauss, *De près et de loin*

[...] et ils faisaient signe à la vieille qu'on allait manger quelque chose de bon.

Guy de Maupassant, *La Mère Sauvage*

Résumé : *Comment définir la vengeance ? Comment définir la compréhension d'un texte d'un point de vue sémio-anthropologique ? J'essaie de répondre à ces questions en m'intéressant à la signification d'une nouvelle de Maupassant révélée à travers l'utilisation conjointe de deux méthodes : la méthode progressive-régressive de Sartre et l'idée d'exercice sémiotique de Greimas. Je suis le développement narratif de la nouvelle de Maupassant, en m'exerçant à déplier son sens, fragment par fragment, et en me projetant progressivement et régressivement dans ses replis. La Mère Sauvage de Maupassant peut être rapprochée d'un petit récit mythique où le rétablissement de la paix, après la guerre franco-prussienne de 1870, équivaut à une reprise de la communication entre la nature et les hommes. Parallèlement à la mise en place de configurations différentes de la nature et de la culture, cette nouvelle de Maupassant redéfinit la vengeance (et l'assimile à un acte patriotique) en focalisant sur la réciprocité de la douleur subie et rendue à l'ennemi. La vengeance se révèle ainsi être une forme de réciprocité émotive qui régit les interactions qui s'instaurent entre les groupes divers de français et d'ennemis et qui modélise une forme de communication spécifique.*

Mots-clés : *méthode, compréhension, nature/culture, vengeance, réciprocité émotive, cannibalisme.*

Abstract : *How to define revenge? How to define the comprehension of a text from a semiotic and anthropological viewpoint? I try to answer these questions by analysing a short story written by Maupassant and focusing on the meaning revealed through my personal usage of two methodological paths : the progressive-regressive method elaborated by Sartre and the idea of semiotic exercise applied by Greimas. I follow the narrative development of the Old Lady Sauvage by exercising myself to unfold its meaning, fragment by fragment, by projecting myself progressively and regressively into its folds. The Old Lady Sauvage can be compared to a mythical story in which the establishment of peace (after the 1870 French-Prussian war) is tantamount to a renewed communication between Nature and Man. Along with a structuring of different configurations concerning nature and culture, this short story redefines revenge (and assimilates it to a patriotic act), thanks to a focus on the reciprocity of sorrow suffered and returned to the enemy. In the text, then, revenge takes the form of an emotive reciprocity structuring the interactions between the different social groups of French and Prussians and modeling a specific kind of communication.*

Keywords : *method, comprehension, nature/culture, revenge, emotional reciprocity, cannibalism.*

Pourquoi un anthropologue s'intéresserait-il à l'œuvre d'un auteur du XIX^e siècle ? La nouvelle ne ressort-elle pas du domaine d'étude d'un théoricien de la littérature ou éventuellement d'un historien ? Le regard de l'anthropologue n'est-il pas censé se porter uniquement sur 'l'altérité en chair et en os' des peuples lointains et ne se consacrer qu'à l'enregistrement de leur manière de vivre, de connaître et de percevoir ? Pour commencer, il faut souligner qu'un théoricien de la littérature ou un historien (comme n'importe quel autre spécialiste), quoique qu'ils aient des compétences spécifiques et approfondies, sont eux aussi des 'natifs' : ils sont nés dans un endroit qui les 'marque' avec les traits culturels de la société à laquelle ils appartiennent. À ce titre, ils peuvent donc devenir un objet d'étude pour l'anthropologue qui cherche à comprendre la façon dont ces natifs de la culture occidentale découpent la connaissance en domaines de savoirs différenciés et spécialisés. En ce sens, un anthropologue est un individu qui se pose plusieurs questions en laissant interagir ses propres perspectives et celles des Autres, son propre métalangage et le métalangage des autres ; en révélant, en définitive, les catégories par lesquelles les perspectives et les métalangages des uns et des autres se reflètent réciproquement.

Pourquoi - pourrait-on se demander - une théorie de la littérature devrait, par exemple, se distinguer d'une pratique de la littérature ; ou bien, pourquoi une histoire de l'Homme ne pourrait pas, après tout, contenir des modules artistiques et s'écrire par une approche foncièrement narrative ? Selon quels parcours culturels, l'activité de l'homme se configure-t-elle en tant qu'art ou science, chamanisme ou médecine ? De quelle manière la 'science objective' se manifeste-t-elle et de quelle manière une dimension plus subjectivante est-elle assignée à d'autres domaines ? Et, pour revenir à notre cas spécifique, en quoi une nouvelle littéraire (écrite par un individu défini comme écrivain) peut-elle renfermer des schèmes culturels ? Si l'auteur est un natif (c'est-à-

dire un individu né dans un endroit qui lui confère une perspective dont il ne peut pas se débarrasser, même en le voulant, et qui l'oriente, bon gré mal gré, dans la saisie des phénomènes), un anthropologue est surtout un natif qui se positionne dans une dynamique qui articule des relations de symétrie avec son prochain et l'environnement. Cela signifie que le 'regard éloigné' exercé par l'anthropologue sur les cultures autres peut s'appliquer également à sa propre culture grâce à ce mouvement de va-et-vient qui s'instaure entre l'un et le multiple, l'individu et la collectivité, le lointain et le proche.

Aujourd'hui, dans le monde contemporain, il apparaît difficile de cantonner l'anthropologue, en tant que figure de la connaissance, à l'exotisme et encore moins de le concevoir comme le dépositaire d'un savoir qui focalise l'investigation sur des processus saisis surtout (ou presque exclusivement) pendant un *fieldwork*. Les pratiques se constituent en théories (dont elles s'alimentent) et les théories se révèlent à travers les pratiques (qui les transforment). L'exotique et le lointain se manifestent, dans l'écoulement révélateur du temps, comme deux contenants qu'on peut remplir de significations variées. Cela, je l'espère, on l'aura définitivement compris. Que cela plaise ou non, l'exotique est arrivé aux portes de l'Occident qui, à son tour, occupe désormais (et heureusement) une place moins centrale que celle qu'il avait dans l'ordre géopolitique du passé ; le terrain, qu'on le veuille ou non, est partout, là où existent une circulation de savoirs à objectiver et un regard qui 'des-implique' ce savoir du monde (que ce soit dans son mouvement d'exercice que dans son unité synthétique). Par conséquent, la distinction entre le 'lointain' et le 'proche' n'est jamais si claire (la clarté n'est pas toujours une vertu, mais parfois un obstacle pour la connaissance) ; la définition du terrain, pour sa part, est de moins en moins associée à l'expérience d'un seul individu qui se déplace dans un lieu lointain et qui produit ainsi une séparation nette entre sa vie quotidienne et l'extraordinaire de la recherche (et de sa déclinaison *hic et nunc*). Le 'lointain', disons-le explicitement, n'est que le résultat d'un découpage du *continuum* spatial et conceptuel de l'ici-ailleurs.

Certes, cela ne veut pas dire qu'il faut renoncer, en anthropologie, à s'appliquer à l'exotique ou aux recherches de terrain ; cela signifie au contraire qu'il faut considérer la distance moins comme un déplacement physique dans un endroit lointain (ou dans le terrain matériellement découpé de sa propre recherche) que comme un va-et-vient épistémologique qui permet de saisir le Soi et l'Autre dans le re-positionnement réflexif et transitif que l'observation et la participation décentrée convoquent.

La réponse plus simple, à la question posée précédemment (relative à l'intérêt d'un anthropologue pour une nouvelle), consiste donc à dire que l'objet anthropologique est constitué par (l'être et) le faire, artistique et non artistique : un homme, il ne faut pas l'oublier, toujours (au moins d'abord) singulier et concret, se situe à la fois dans un espace proche et lointain, un espace géographique et symbolique, représenté aussi bien par la vie commune et ordinaire que par sa dimension plus exotique et extraordinaire. Par conséquent, en analysant la *Mère Sauvage* (une des nouvelles écrites par Maupassant sur la guerre franco-prussienne de 1870), je prendrai comme position de départ l'idée selon laquelle

les manifestations humaines se constituent en tant qu'objet de connaissance, conjointement sur un plan artistique et non artistique ; les manifestations humaines sont représentatives de l'être, de l'agir et du percevoir des hommes, précisément parce que l'artistique et le non artistique se mélangent selon des modules fictionnels et non fictionnels, dans une corrélation d'ensemble qui tend à conjointre l'univers du 'vrai' et de l' 'invention'.

Je parlerai de la *Mère Sauvage* comme d'une intrigue anthropologique sous forme de nouvelle, 'comme si' l'on avait affaire au récit d'un anthropologue (ou, *vice versa*, d'un informateur) sur sa propre culture ; j'en parlerai comme d'un récit qui fournit des renseignements sur des modules et modèles narratifs du comportement humain. Je discuterai de Maupassant 'comme si' celui-ci était un informateur privilégié, le dépositaire d'un savoir implicite sur la culture française (à observer et à interroger) et un anthropologue *in nuce*, véritable sujet observateur et interprète de la guerre franco-prussienne (qui entend lui-même investiguer la culture française avec les outils de la narration).

Le 'comme si' (le processus de transformation et de simulation du « réel » disséminées dans le texte) est, dans la démarche que j'adopte un mécanisme constitutif de mon analyse. Ce choix ne résulte pas tant de l'idée que la *Mère Sauvage* ne se fonde pas sur les faits de la guerre de 1870 : les Français ont été effectivement battus et les nouvelles (soi-disant de la guerre) de Maupassant reproduisent, d'une manière ou d'une autre, ce conflit qui a opposé les Prussiens et les Français. Cela ne tient pas non plus au fait que je ne suis pas historien : j'admets ouvertement ne pas avoir vérifié dans les archives si les anecdotes racontées correspondaient exactement à la réalité des faits vécus. Tout simplement, je soutiens la valeur du 'comme si' parce que je crois que la réalité et la fiction se tissent ensemble pour éclore des modalités de l'agir et des structures de l'être.

L'appel à la simulation (et à la transformation) signifie que le texte devient, pour l'anthropologue-enquêteur, une forme d'intermédiation qui répond aux sollicitations des interrogations et qui se constitue en relais entre la culture qui se manifeste derrière le texte et la formulation même des interrogations. S'il n'est plus possible d'interroger Maupassant en chair et en os, on peut solliciter ses textes. La simulation, entendue dans ses aspects positifs, est liée à la transformation de l'auteur en anthropologue-informateur (ou bien en anthropologue-enquêteur) ; elle est également associée à l'intrigue (au deuxième degré) qui se construit en adoptant une démarche qui consiste à focaliser, par questions et par réponses, sur les modalités de l'agir et les structures de l'être.

Inévitablement, une projection sur un texte constitue un mouvement dialogique (avec le texte et les instances de l'énonciation qui y sont déposées) qui mène à la création d'une intrigue narrative : le mouvement projectif lui-même devient une analyse où se mêlent les traces du sujet de la projection et du texte-objet. Le mélange entre textes et méta-textes, entre langages et méta-langages, ne prive pas l'analyse de sa force et de sa portée révélatrice des déploiements du texte-objet ; il contribue au contraire à tracer un va-et-vient efficace de questions et de réponses, à l'intérieur duquel se situent, au moins en bonne partie, les mouvements du sujet et les déploiements du texte-objet.

Par quels effets ? Par quelle force ? Quels 'plis à déployer' contient la nouvelle de Maupassant ? Dans la *Mère Sauvage*, l'écrivain réussit à raconter une histoire qui comporte de larges valences symboliques et qui est représentative de formes d'actions (et de réactions) caractéristiques des périodes de guerre. La figure centrale de la nouvelle est une femme et mère française qui est contrainte d'accueillir chez elle quatre soldats prussiens ; ceux-ci sont les représentants d'une armée qui, en très peu de temps, avait battu l'armée française et envahi la France, provoquant un grand déshonneur et une profonde humiliation. Sont donc assignés à la mère Sauvage, en vertu de ses ressources, quatre jeunes prussiens qu'elle prend en charge avec beaucoup de soin et de respect. Cependant, quand son fils Victor est tué, elle décide de se venger et de mettre le feu au grenier afin de tuer les soldats qu'elle avait pourtant 'adoptés'.

Du point de vue de l'histoire racontée, il ne paraît pas y avoir d'importantes difficultés interprétatives ; néanmoins, la simplicité avec laquelle l'auteur parvient à raconter cette histoire cache, derrière la surface lisse du texte, des questions difficiles et apparemment sans réponse. Pourquoi la mère Sauvage tue-t-elle avec une grande cruauté les soldats qu'elle avait traités comme s'il s'agissait de ses propres fils ? Pourquoi son acte de cruauté est-t-il présenté, à la fin de la nouvelle (et en guise de conclusion), comme un geste d'héroïsme par le narrateur ? Un geste cruel, qui contient une forme de trahison des Prussiens (d'abord accueillis et ensuite trucidés), peut-il être rapproché d'un acte héroïque ?

Je crois que la complexité de la signification du récit de Maupassant découle précisément de l'utilisation condensée et exemplaire que l'auteur fait des personnages et des figures qui possèdent, préalablement à leur insertion dans la nouvelle, une forte *charge symbolique* : la mère, l'héroïsme, la cruauté, l'hospitalité, la trahison, le respect d'autrui, la valeur de la vie et, plus que tout autre, la vengeance (qui acquiert la fonction de véritable moteur narratif). Bien que ces motifs aient une forte charge sémantique, vaste et généralisable, qui les élève au rang de prototype symbolique, afin de révéler pleinement le dispositif de signification de la nouvelle il faut les appréhender dans leur intrigue concrète : suivant la combinaison des syntagmes descriptifs et narratifs dont se sert Maupassant. Laissons donc la syntaxe narrative et descriptive qui compose ces figures (et les ordonne linéairement dans le texte) avoir la priorité sur leur sens isolé et potentiel. Procédons, par conséquent, en bon ordre et lisons la nouvelle à partir du début, pour chercher à démêler le cumul de significations qui se dissimule derrière l'apparente simplicité de l'art de Maupassant.

Il faut dire que la lecture, conçue comme un processus interprétatif mono-linéaire émanant d'un seul individu, est une perspective « élémentaire » qui ne permet pas de rendre compte de phénomènes qui se situent au croisement d'instances si complexes, telles que la culture sous-jacente (à l'intérieur de laquelle l'individu évolue), tel que l'investissement subjectif d'un individu impliqué dans une situation spatio-temporelle (effectivement insaisissable dans son entièreté et dans son écoulement interactionnel) ou bien encore l'objet de connaissance à dévoiler (dont les caractéristiques essentielles sont souvent le résultat d'une structure de relations qui s'établit en dehors de l'objet lui-même). Tout processus syntagmatique s'insère dans un ordre paradigmatique

qui le précède et qui oriente la lecture de l'individu, pris dans son mouvement projectif. Le mouvement de projection est donc lié à certains ordres de lecture déjà acquis au sein d'une société et mis en place de manière spécifique par l'individu ; soit en définitive, à la dialectique qui s'instaure entre la contrainte culturelle et la liberté individuelle.

Si, par conséquent, j'appelle 'lecture' ma projection dans le texte c'est, d'une part, par souci de précaution et de modestie et, de l'autre, pour souligner ma volonté de laisser couler le texte de Maupassant sous mes yeux, sans trop m'arrêter sur les procédures de formalisation qui pourraient accompagner ma projection. Je considère ma projection comme une sorte d'exploration, de mouvement en avant, qui aurait besoin d'un autre épisode pour s'accomplir pleinement dans son mouvement symétrique de retour en arrière. 'Modestie' et 'insouciance de la formalisation' facilitent le *mouvement projectif*, sans empêcher de temps en temps, un *déploiement régressif* sur les plis du texte qui ramène la syntagmation de la lecture à un dispositif de paradigmes sous-jacents. L'incipit de la nouvelle est exemplaire :

Je n'étais point revenu à Virelogne depuis quinze ans. J'y retournai chasser, à l'automne, chez mon ami Serval, qui avait enfin fait reconstruire son château, détruit par les Prussiens. (Maupassant, 1974 : 1217).

Toute histoire présuppose un *déséquilibre* qui produit une progression (vers la *résolution* du déséquilibre ou, au contraire, vers une éventuelle situation de *stase* ou même une situation d'*aggravation*) et qui installe le lecteur dans une *tension* pour l'acquisition d'un savoir narratif (que ce soit la stase, la résolution ou l'aggravation, etc.). L'incipit de la nouvelle présente ouvertement ce déséquilibre (la guerre) et sa partielle résolution (la reconstruction du château).

Dans sa brièveté, cet incipit est exemplaire. En plus de contenir la clé de voûte interprétative de toute la nouvelle et de livrer le point de départ d'où découle l'histoire racontée (la guerre franco-prussienne), il annonce, en les dissimulant légèrement, les traces qui deviendront, dans la suite du texte, les isotopies caractérisant la vision du monde de l'auteur fondée sur la pratique d'une activité collective telle que la chasse et l'amitié. Dans cet incipit, s'associent ainsi (et dès le début) les deux formes anthropologiques auxquelles l'auteur a recours pour ancrer son récit : le *faire contractuel* (dans ce cas spécifique, l'amitié) et le *faire polémique* (représenté ici par la guerre).

D'une manière condensée, l'incipit contient donc les deux dynamiques qui articulent toute la nouvelle : de la chasse à la guerre, de la destruction du château à sa reconstruction (qui permet à Serval d'inviter son ami, de reprendre la chasse et de lui raconter l'histoire). La pratique de la chasse (qui manifeste, au niveau du faire pragmatique, l'amitié de Serval et du narrateur) est interrompue précisément par la guerre et par la destruction du château de Serval.

L'incipit exhibe également une question qui n'est pas résolue dans la suite de la nouvelle, mais laissée en suspens pour le lecteur avide de connaître la suite des événements et s'interrogeant sur la signification du texte. On pourrait effectivement se demander pourquoi l'ami de Serval ne s'est pas rendu depuis quinze ans, un laps de temps remarquable, à Virelogne, un lieu qu'il semble pourtant aimer infiniment.

Une réponse possible est que la reprise de la chasse avec Serval est un type de ‘faire’ qui, dans le développement du récit, est conçu comme logiquement postérieur à la reconstruction du château : ce n’est que sa reconstruction préliminaire qui peut remettre les choses à leur place (matériellement et dans l’esprit) et permettre la reprise des pratiques associées à l’amitié.

La logique des actions du récit est naturellement arbitraire et s’établit sur la base des valeurs qu’on exalte, tour à tour, dans une nouvelle ou une autre. Dans ce cas, la logique des actions (/reconstruction du château/ → /chasse/) est associée aux valeurs assignées à Virelogne qui contiennent le sens plus général de l’amitié qui s’instaure entre Serval et le narrateur. C’est un peu comme si, dans la nouvelle, l’amitié ne pouvait se réaliser qu’à Virelogne, le lieu où elle était normalement et régulièrement éprouvée par les deux amis avant le conflit. Et pour que tout reprenne comme auparavant, le château devait être reconstruit, de même qu’il fallait produire un saut dans le passé pour effacer les altérations de la guerre sur le paysage : un paysage entendu comme corps vivant, dont les traces de destruction tendent à se manifester pourtant dans les détails de la description.

Si le narrateur décide d’aller voir Serval après une absence de quinze ans, demeure tout de même dans l’intrigue de la nouvelle une ellipse, un non-dit concernant ce qui s’est passé pendant une si longue période. L’ellipse couvre une période que l’auteur a décidé de passer sous silence. Cela lui permet de construire une hiérarchie dans la logique des actions qui est en syntonie avec la ‘vision naturaliste’ du monde des deux amis. On peut déduire que si Serval a décidé d’inviter son ami, c’est parce qu’enfin le château détruit par les Prussiens avait été reconstruit et que la ‘vie naturaliste’ pouvait reprendre son cours, comme s’il n’y avait pas eu de guerre.

Est-il possible d’effacer le passé ou, tout au moins, ses conséquences néfastes ? Le présent ne nous rappelle-t-il pas que, malgré nos efforts, le monde n’est jamais que le résultat de nos manipulations ? Sans pour autant anticiper les réponses multiples que la nouvelle suggère dans son développement narratif, on peut affirmer que cette hypothèse, si elle est confirmée, permettrait de déclarer que l’une des finalités de la nouvelle consiste précisément, dès l’incipit, à valoriser l’amitié et l’effacement des effets de la guerre qui persistent cependant sous forme de traces éparses, ici et là dans la nouvelle, comme celle qui se manifeste par exemple dans la pierre noircie de l’excipit :

Mon ami Serval ajouta :

“C’est par représailles que les Allemands ont détruit le château du pays, qui m’appartient.”

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.

Et je ramassai une petite pierre, encore noircie par le feu. (Maupassant, 1974 : 1224).

L’incipit et l’excipit se renvoient réciproquement pour donner, même isolément, un début d’explication concernant le passé et établir des relations entre le déséquilibre et sa résolution. Le château de Serval a été détruit par représailles et Serval n’est pas directement coupable du déséquilibre qui s’est instauré dans le

pays : les Prussiens se sont vengés sur Serval d'un acte dont il n'est pas coupable. Les représailles, comme on le sait, sont souvent aveugles, frappent sans distinguer entre les innocents et les coupables et ont une valeur symbolique.

On pourrait donc dire que la nouvelle relate des actes qui s'insèrent entre ces deux moments narratifs (les représailles et la chasse) ; leur narration pose un double jeu qui relie les représailles et la chasse à un acte d'héroïsme, ainsi que des formes de sanction et de responsabilité directe (la mère Sauvage) et indirecte (Serval). La guerre laisse en outre des traces. Bien que celle-ci soit présentée dans l'incipit comme un événement qui appartient au passé, ce passé est encore visible et ses traces sont relevées, ici et là, dans le paysage qui s'offre à la vue des deux amis pendant une battue de chasse. Il s'agit, par conséquent, d'un effacement partiel des effets de la guerre dont les marques sont disséminées dans les lieux où les deux amis reprennent la pratique de la chasse. Si l'amitié et la paix prévalent, la petite pierre noircie, à la fin de la nouvelle, est le témoin d'un passé tragique qui a investi, dans la perte commune, les mères prussiennes et françaises (pour la mort de leurs fils), le narrateur et Serval (pour la renonciation à la chasse et la destruction du château).

On peut alors formuler à nouveau la question et énoncer ce que la nouvelle raconte: le passage d'un état de guerre à un état de paix et la difficulté d'oublier ce que cela a comporté, à savoir une perte inéluctable. Dans cette nouvelle, la perte ne se situe pas sur le plan du vécu expérimenté et crié avec force au monde, de même que le conflit qui divise les hommes ne s'exprime pas non plus dans le fracas puissant des armes. Tout au contraire, le tableau de la 'totalité' tend à se présenter comme un effet qui se dépose sur ce qui reste de la 'partie' et le conflit se prospecte comme un champ d'exercice de l'observation et de la réflexion. La totalité des éléments se situe sur l'arrière-plan des détails qui condensent le sens du conflit en séparant ce qui s'est passé (et n'est pas encore oublié) et ce qui est présent (et n'est pas du tout libre des contraintes de la guerre). Si l'ami de Serval est un sujet qui exerce ses compétences sur le paysage (il se rend compte, par exemple, de la petite pierre noire), c'est parce que les effets de la guerre se retrouvent, symétriquement, dans un petit détail du monde extérieur.

La visibilité des traces de la guerre (et leur persistance dans le temps) est associée en apparence, dans l'incipit, à l'impossibilité de reconstruire le château pendant quinze ans. Une fois reconstruit, les blessures de la guerre paraissent guéries et les séquelles disparues. En réalité, les traces se cachent encore dans les détails. Et la reconstruction du château ne représente que le début du retour à la chasse, quand les deux amis peuvent se consacrer à une pratique qui s'oppose à une guerre dont les vicissitudes sont interprétées précisément au moyen des marques laissées sur le paysage. De ce point de vue, on peut alors affirmer que la nouvelle raconte également le lien qui s'instaure entre des sujets qui observent et un paysage à interpréter, entre les traces déposées dans un détail et un récit qui se déclenche à partir de l'interprétation de ce détail.

Le processus interprétatif de la nouvelle se base aussi bien sur ce dispositif que sur l'utilisation d'ellipses et de non-dits que le texte laisse passer de manière presque inaperçue. Une ellipse concerne plus particulièrement les raisons qui

ont empêché la reconstruction du château dont la solution ne sera pas révélée dans la suite de la nouvelle. S'agissait-il de raisons économiques ? Ou bien, s'agissait-il plutôt du temps nécessaire pour guérir les cicatrices morales et psychologiques causées par la guerre ? S'il n'est possible de répondre à ces questions qu'en formulant des hypothèses, il est au contraire certain que le texte fournit des indices à suivre. L'adverbe 'enfin', par exemple, joue un rôle central dans l'incipit du texte. Il a la fonction d'accentuer la force négative et destructrice de la guerre, ainsi que l'adhésion du narrateur au monde de la paix : l'adverbe est ici un véritable *connecteur axiologique* qui manifeste au lecteur le 'juste' chemin à suivre et le type de faire (un faire contractuel) qu'il doit privilégier dans sa lecture : « [...] chez mon ami Serval, qui avait enfin fait reconstruire son château [...] ». C'est comme si, par cet 'enfin', on disait : nous y sommes arrivés, mais la reconstruction nous a coûté beaucoup ! Maintenant, nous devons commencer à oublier la guerre !

Malgré les atrocités commises et la triste 'obligation' de réciprocité (rendre les actes de guerre aux soldats et aux civils sans distinction), l'idéologie implicite de la nouvelle valorise la dimension contractuelle fondée sur la paix, à travers l'affirmation de l'amitié, l'offre d'hospitalité et la reprise de la chasse qui rapproche Serval et le narrateur. L'oubli et la reprise de la chasse s'opposent au triste souvenir de la guerre (qui n'a pas encore disparu) et aux traces (encore visibles) de l'acte de vengeance de la mère Sauvage : « je ramassai une petite pierre, encore noircie par le feu ».

L'incipit et l'excipit nous présentent alors une tension temporelle qui se manifeste, dans ces fragments stratégiques du texte, sous forme d'une opposition entre l'« enfin » et l'« encore », entre la résolution partielle d'un déséquilibre (Enfin, la chasse !) et la présence du passé (Encore, les traces de la guerre !), entre la pratique (de la chasse) et le souvenir (de la guerre). Cette tendance du texte à mettre en place des parallélismes (oppositions, équivalences, similitudes, etc.) derrière la narration en prose travaille la profondeur poétique de la signification et sert aussi à reformuler des catégories centrales telles que, par exemple, l'hospitalité et la trahison. L'« hospitalité renouvelée » qu'offre Serval à son ami joue la fonction de contrepoint à l'« hospitalité trahie » qu'offre la mère Sauvage aux quatre soldats prussiens (d'abord accueillis et ensuite tués). L'« hospitalité renouvelée » s'annonce sous l'égide de la dimension contractuelle et pacifique, une dimension exaltée dans la description du lieu qui prend la valeur symbolique d'une femme attrayante aux yeux d'un homme.

Dans la suite du texte, on mettra l'accent précisément sur l'attraction qu'exerce le paysage sur les deux amis et cela deviendra un contrepoint au *manque* que la guerre a provoqué sur le narrateur pendant quinze ans :

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 coeur 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. (Maupassant, 1974 : 1217).

Qui parle ? Par qui est représenté le « je » du texte ? Maupassant ou le narrateur ? Ou bien tous les deux ? Le « je » du texte ne s'estompe-t-il pas derrière le « nous » qui généralise sa portée à tous ceux qui se reconnaissent dans les valeurs de la terre ? Le texte ne le dit pas ouvertement, mais le laisse supposer. Il faut rappeler que le narrateur n'a même pas un nom propre dans le texte : le long de ma progression, je serai contraint de le désigner par la circonlocution 'l'ami de Serval' qui le représente par une relation qui s'établit avec quelqu'un d'autre (Serval) et par un thème (l'amitié). En outre, le narrateur de l'incipit n'est pas le seul narrateur ; celui-ci cède la place à Serval dès que les deux amis arrivent, pendant leur battue de chasse, à la maison délabrée de la mère Sauvage. Si ce n'est pas le narrateur et si celui-ci n'est pas non plus représenté par un nom propre, de qui s'agit-il et comment peut-on le désigner ? Toute dénomination est impossible (ou temporaire) parce qu'elle renvoie à d'autres référents (d'autres narrateurs, relations, thèmes, etc.).

On constate que cette tendance au degré zéro de la dénomination vaut pour le rapport qui s'instaure entre les individus et la *thématisation* (de la nouvelle). Par exemple, bien que Victoire Simon ait un nom (Victoire), elle est appelée, tout au long du texte, la mère Sauvage. C'est comme si la nouvelle disait que ce qui compte, plus que l'individu (ou certains individus), c'est la représentation d'un *thème* : par exemple, l'être mère ou l'être ami, l'amour maternel ou l'amitié. L'insistance de la nouvelle sur la thématization amplifie l'effet de généralisation des questions impliquées et des figures utilisées. Cet effet est plus visible dans la relecture de la nouvelle. Jusqu'ici, ce qu'on déduit, avec plus de transparence, est que l'invasion de l'armée prussienne a produit une destruction du paysage que le narrateur (et, comme on sait, Maupassant lui-même) semble aimer d'un amour viscéral et érotique.

Ce segment construit formellement, dans la suite du texte, une *discontinuité narrative* et une *continuité descriptive* : si, d'une part, la séquence des actes qui se relie à la guerre et à la chasse s'interrompt (une discontinuité narrative), de l'autre le paysage de Virelogne est décrit avec une minutie de détails (une continuité descriptive). En outre, on peut dire que ce segment constitue, dans son ensemble, une expansion descriptive du *lexème* 'Virelogne'. Le pays n'est pourtant pas décrit pour sa valence d'endroit habité, mais en tant que lieu naturel (étangs, collines, forêt, etc.) qui exerce un charme sur l'observateur qui le contemple : un observateur (d'abord individuel) deviendra (ensuite), par un glissement presque imperceptible de la pronominalisation, un véritable *acteur collectif* défini par ses propres valeurs et passions.

Si la description contribue, plus spécifiquement, à amplifier le lien charnel entre le narrateur et le pays (entre un narrateur-homme et un lieu-femme), le segment entier remplit la fonction de mettre en scène un véritable groupe social (« Nous gardons, nous autres que séduit la terre ») et de manifester un idéal de vie censé se dérouler en accord avec la nature.

On remarque encore une autre fonction centrale qui consiste à doter d'un *faire pragmatique* le groupe social dont on parle : un 'nous' dont les caractéristiques sont nettement distinctes des autres actants du récit tels que les Prussiens, l'armée française, les soldats logés chez la mère Sauvage, les autres français anonymes de Virelogne, les gendarmes, les Sauvage, etc. Ce 'nous' est représenté figurativement dans sa plus ample généralité à travers les modalités de l'être et de l'agir, mais sans lui assigner véritablement un nom propre qui le détermine une fois pour toutes. Cela laisse de l'espace à l'imagination, tout en restreignant les possibilités d'association. Par présupposition, on peut inclure à l'intérieur du 'nous' les deux amis ainsi que les autres amoureux du pays. Ce 'nous' est associé par le narrateur, au moins de prime abord, au travail de reconstruction (qui symbolise la paix) et à la chasse paisible de Serval et de son ami. Cette association est encore plus manifeste dans la suite du texte où elle prend une consistance sémantique particulière grâce à la modulation de la description du paysage conçu en termes de corps :

À Virelogne, j'aimais toute la campagne, semée de petits bois et traversée par des ruisseaux qui couraient dans le sol comme des veines, portant le sang à la terre. On pêchait là-dedans des écrevisses, des truites et des anguilles ! Bonheur divin ! On pouvait se baigner par places, et on trouvait souvent des bécassines dans les hautes herbes qui poussaient sur les bords de ces minces cours d'eau. (Maupassant, 1974 : 1217).

Le travail du texte est formidable : la tension temporelle entre l'« enfin » de l'incipit et l'« encore » de l'excipit produit une circularité qui remet en cercle la linéarité de la lecture (et de l'interprétation) ; en même temps, l'affaiblissement de l'écart entre le « je » et le « nous » crée un questionnement constant sur la cristallisation des identités individuelles et collectives.

Du point de vue de l'enchaînement du texte, on relève ici une proportion qui relie ce fragment de texte à celui précédent et qui a des conséquences importantes sur le plan du contenu :

à Virelogne : J'aimais = À Virelogne : j'aimais

La proportion sémantique (produite grâce à la répétition de lexèmes clés) permet de créer le long du texte un effet de continuité et de renvoi, qui va dès l'incipit jusqu'à ce troisième segment. La continuité et le renvoi sémantiques sont ici particulièrement prégnants en ce qu'ils contribuent à souder l'association entre le narrateur et les lieux et à marquer une frontière entre le 'nous' (ceux qui se consacrent à l'amour de la nature) et les autres groupes sociaux (ceux qui se consacrent à l'activité guerrière).

Ces descriptions ne sont donc pas une véritable stase narrative, ni même une parenthèse ou digression inutile dans le flot des actions, mais elles constituent la prémisse à la mise en place d'un 'faire contemplatif' (celui des deux amis) qui s'oppose à un 'faire destructif' (celui des autres groupes). Ces deux types de 'faire' représentent deux manières d'instaurer une relation entre les hommes et le monde. Cette relation qui appartient au 'faire contemplatif' est fondée sur la mise en relief de (i) la généralisation et sur (ii) l'alliance de l'action et de l'éprouvé.

En ce qui concerne la généralisation, il faut souligner que donner plus de force et de cohésion au 'faire' des deux amis est un procédé utilisé par l'auteur, qui consiste à passer de l'affirmation d'un sentiment individuel (« j'aimais ») à sa dilatation collective (« nous », « on »). Le texte propose sans cesse ce passage de la dimension personnelle à la dimension collective afin de dissoudre la barrière entre le 'je' et le 'nous' et établir un groupe distinct à l'intérieur duquel on peut largement associer, en plus des deux amis, l'auteur et le lecteur lui-même. Le procédé de généralisation a comme résultat l'adhésion de l'énonciataire-lecteur et son identification avec un programme bien déterminé d'actions et de valeurs.

En ce qui concerne l'alliance de l'action et de l'éprouvé, on remarque une tendance diffuse dans les descriptions à superposer ce qu'on fait et ce qu'on aime. Les deux amis passent de l'observation du paysage à l'action (et *vice versa*) comme si ces deux dimensions n'étaient qu'une seule. L'observation et l'action tendent ainsi à se combiner et à s'allier en affaiblissant les oppositions de certains lexèmes tels qu' 'aimer' et 'aller' ('j'aimais'/'j'allais') qui caractérisent les deux amis. Ce procédé produit un accord entre ce qu'on fait (le faire dynamique) et ce qu'on éprouve (l'être statique), entre la chasse et l'observation des lieux, relevant du champ sémantique de l'amour et de la paix :

J'allais, léger comme une chèvre, regardant mes deux chiens fourrager devant moi. Serval, à cent mètres sur ma droite, battait un champ de luzerne. Je tournai les buissons qui forment la limite du bois des Saudres, et j'aperçus une chaumière en ruines. (Maupassant, 1974 : 1217-1218).

L' 'éprouver' et le 'faire' des hommes se rencontrent et s'intègrent ; les hommes et les lieux se rapprochent. Parallèlement, il se produit, à travers le sème commun de la /légèreté/, une assimilation entre le narrateur et l'animal (la chèvre). Si, sur le plan discursif, on ne relève à proprement parler qu'une similitude (« J'allais, léger comme une chèvre »), l'utilisation conjointe des figures rhétoriques et stylistiques fait partie intégrante du cadre plus général de la description, avec une frontière entre les hommes, les animaux et les choses qui se dissout pour créer une plus grande harmonie entre eux.

La dimension idyllique de fluidité qui s'établit entre les deux amis et les lieux, entre le narrateur et l'animal, est rompue par les traces de guerre que les deux hommes retrouvent pendant leur battue de chasse. Ici, il s'agit d'une maison abandonnée qui rappelle à l'esprit du narrateur les événements qui ont précédé la guerre :

Tout à coup, je me la rappelai telle que je l'avais vue pour la dernière fois, en 1869, propre, vêtue de vignes, avec de poules devant la porte. Quoi de plus triste qu'une maison morte, avec son squelette debout, délabré, sinistre ? (Maupassant, 1974 : 1218).

Ce qui frappe ici est que la maison est perçue par l'ami de Serval comme une « maison morte ». Le présupposé implicite est alors que la maison, à l'époque qui précédait la guerre, était 'vivante'. Bien qu'elle soit implicite, l'opposition entre ce qui est vivant et ce qui est mort continue de proposer un lien fort entre les hommes, les animaux et les choses, avec l'idée qu'ils sont rapprochés

par un même principe : s'ils vivent, on peut leur donner la mort. La maison a en effet des qualités qu'elle partage avec les humains : le texte dit par exemple qu'elle est « vêtue » ou qu'elle se réduit à un « squelette ». Naturellement, on pourrait considérer ces syntagmes comme des métaphores dont l'ampleur sémantique se limite à un segment spécifique de texte. Tout de même, dans la progression thématique de la nouvelle, on se rend compte qu'au-delà de la valeur poétique, la mort et la vie sont deux traits que possèdent aussi bien les hommes que les choses. Ces dernières sont représentées en tant qu'organismes vivants soumis aux transformations, au dépérissement et à la mort.

De manière générale, le texte réorganise donc des catégories que nous sommes habitués à distinguer culturellement en deux ensembles rigidelement séparés : d'une part, les hommes et les animaux (les êtres vivants) et, de l'autre, les choses du monde (les objets inanimés). Dans le texte, au contraire, un objet du monde comme une maison peut mourir, perdre son corps et se transformer en squelette sans vie. Cela n'est pas sans rapport avec l'acte d'héroïsme dont parlait l'ami de Serval dans l'excipit. Le lecteur découvrira par la suite que la maison des Sauvage a été détruite précisément par la mère Sauvage (qui l'a incendiée) pour tuer les quatre soldats prussiens qu'on lui avait confiés. Afin de les *tuer*, la mère Sauvage n'hésite pas à *détruire* la maison et, une fois avoué son crime, à se laisser fusiller sans montrer aucune peur. La réorganisation (ou mieux : l'assouplissement de la frontière) des catégories telles qu'animé/inanimé autorise même à changer la position des verbes et à fusionner le sens de 'tuer' et de 'détruire' : afin de *détruire* ces soldats, la mère Sauvage n'hésite pas à *tuer* la maison.

Détruire les soldats, pour la mère Sauvage, est un acte fondamental anthropologiquement, parce qu'il rendra impossible la restitution de leurs corps aux mères prussiennes. La vengeance de la mère Sauvage s'accomplit par la mort des fils des mères prussiennes et, plus que cela, par la destruction de leur corps. Il ne suffit pas de tuer les quatre soldats prussiens, pour que la vengeance soit symétrique, il faut brûler leurs corps. La réciprocité négative est ainsi totale. Si le corps du fils de la mère Sauvage ne lui a pas été restitué, les corps des quatre Prussiens ne doivent pas être restitués non plus.

Ce qui transgresse les lois de la réciprocité est que la mère Sauvage perd sa propre vie et détruit (ou tue) sa propre maison afin de rendre une égale offense aux Prussiens. On pourrait dire, sans exagérer, que le sujet n'hésite pas à s'annuler totalement (y compris sa maison) dans l'accomplissement de l'acte qui réalise une réciprocité contraignante et nécessaire. La règle plus générale est toutefois qu'à une perte correspond une autre perte, à une mort correspond une autre mort. Les Prussiens tuent le fils de la mère Sauvage et la mère Sauvage tue les quatre soldats prussiens ; on ne lui rend pas le corps de son fils et elle rend impossible la restitution des corps des soldats.

En plus de découper le *continuum* vie/mort et animé/inanimé d'une nouvelle façon, le texte nous confronte de près avec (i) un acte extrême et presque unimaginable, (ii) l'obligation de la loi de réciprocité et (iii) la vie elle-même en tant que valeur essentielle à partir de laquelle s'établissent les échanges et les formes d'interaction. Ces trois éléments sont liés ensemble, dans la vengeance,

pour créer une véritable structure actancielle sous-jacente. La vengeance de la mère Sauvage est un acte si radical qu'il provoque la mort du destinataire direct (les quatre soldats prussiens), la souffrance du destinataire indirect (les mères prussiennes), la mort du destinataire lui-même (la mère Sauvage) et les représailles de l'opposant (l'ennemi prussien qui détruit le château de Serval). Dans cet acte prémédité de la mère Sauvage, accompli avec une grande froideur, il n'y a pas traces d'hésitation, ni en regard des conséquences éventuelles (par exemple, des représailles aveugles de la part de Prussiens), ni en regard d'une sanction morale ayant un caractère plus collectif (qui découle de la transgression de la prohibition de tuer) ou d'une disposition émotive qui soutient l'action (la présence ou l'absence du courage nécessaire pour tuer). La mère Sauvage n'hésite pas à tuer et cet acte rend la souffrance qu'elle-même a éprouvée, aux mères prussiennes. On reçoit de la souffrance et on rend de la souffrance.

Tout porte à croire que cet acte accompli par la mère Sauvage est la conséquence inéluctable de la mort de son fils. Mais la nouvelle dit encore plus : la mort d'un fils n'est pas la mort d'un homme quelconque ; c'est au contraire la mort du lien qui existe entre un fils et sa mère ; la rupture de ce lien et l'instauration d'une douleur insupportable ne pourra se gérer que par l'acte de rendre cette même douleur aux mères des ennemis. En un mot, on pourrait affirmer : à une offense (émotive) subie, il faut rendre la pareille (émotive). Bien que la mesure du 'rendu' soit fondée sur une souffrance intérieure, rendre la pareille est le résultat d'un calcul presque géométrique entre le poids de valeurs et d'actions à subir et à rendre. La conception du monde et des actions des 'humains' se réfléchissent et se motivent donc réciproquement, selon des lois qui paraissent avoir un fondement rationnel. La réciprocité acquiert la valeur de loi pendant la guerre (telle que décrite dans la nouvelle). Cette réciprocité distribue les actions des différents groupes sociaux en repérant des normes culturelles et en les rééquilibrant. Et cela vaut aussi bien pour le 'faire' des hommes que pour son articulation avec l'espace.

En tonalité avec le reste de la description, on en conclut que le paysage, en plus d'avoir la fonction d'*opérateur d'attraction* sur une partie des humains (Serval et son ami) et celle de véritable *objet de valeur* pour les sujets qui le mirent, se réalise sous la *couverture figurative* d'objet à sauvegarder et défendre (contre les partisans de la guerre). Le processus interprétatif, qui relie le narrateur à l'espace, suit le fil tressé par le souvenir :

Je me rappelai aussi qu'une femme m'avait fait boire un verre de vin là-dedans, un jour de grande fatigue, et que Serval m'avait dit alors l'histoire des habitants. Le père, vieux braconnier, avait été tué par les gendarmes. Le fils, que j'avais vu autrefois, était un grand garçon sec qui passait également pour un féroce destructeur de gibier. On les appelait les Sauvage.

Était-ce un nom ou un sobriquet ?

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

Je lui demandai :

“Que sont devenus les gens de là ?”

Et il me conta cette aventure. (Maupassant, 1974 : 1218).

Ce segment joue une fonction essentielle dans l'organisation de la narration et dans le développement de l'histoire. On introduit ici, pour la première fois, les Sauvage (des personnages soumis aux vicissitudes de l'Histoire autour desquels se cristallise le destin des français et de leurs ennemis), en même temps que l'on évoque un état antérieur à la guerre (décrit comme un moment de paix et de bien-être). On évoque ici une micro-histoire qui remonte précisément au temps où la guerre n'avait pas éclaté, ce temps où les deux amis allaient chasser et se laissaient séduire par la nature. Cet état de paix ne doit pourtant pas tromper. Déjà à cette époque, la famille Sauvage avait été frappée par une grande tragédie : la mort du père Sauvage qui pratiquait le braconnage et qui avait été tué par les gendarmes. On met ainsi l'accent sur les *qualités liminaires* de la famille Sauvage et sur son *identité* marginale en tant que groupe social qui transgresse les règles du reste de la communauté.

Ce qui pourrait paraître frappant est que la micro-histoire concernant les Sauvage est racontée, sous la forme d'un souvenir, par l'ami de Serval : « je me rappelai ». Et, tout de suite après la micro-histoire résumée en quelques lignes, le narrateur cède la place à Serval qui se charge alors de raconter le déroulement des faits pendant la guerre : « Et il me conta cette aventure ». Ce passage d'un narrateur (l'ami) à un autre (Serval) n'est pas une fin en soi. Ce type d'énonciation a des effets précis sur l'énoncé (et *vice versa*). L'alternance des narrateurs (sur le plan de l'énonciation) et la constitution de centres et de seuils identitaires, distingués par des valeurs et des actions (sur le plan de l'énoncé), sont étroitement liées ensemble.

On pourrait affirmer qu'à l'instar d'autres nouvelles de Maupassant, la *Mère Sauvage* ne fait que produire un récit à l'intérieur d'un autre récit : il y a d'abord l'ami de Serval qui commence à raconter les événements reliés à la chasse ; Serval s'insère ensuite pour raconter la macro-histoire concernant la guerre et les Sauvage ; à l'intérieur de la macro-histoire racontée par Serval se situent les dialogues qui se déroulent entre la mère Sauvage et les quatre soldats prussiens, puis arrive la lettre où elle reçoit la nouvelle de la mort de son fils et, enfin son échange verbal avec les gens auxquels elle raconte la manière dont elle a tué les quatre soldats. En réalité, par l'emboîtement d'un récit dans l'autre et par la procuration d'un premier narrateur à un deuxième narrateur, on reproduit, à l'intérieur de la nouvelle, une série de seuils qui délimitent la fluidité stéréotypée des événements (et des jugements) et qui permettent de leur donner de nouveaux incipit, précisément à partir du narrateur qui se charge, chaque fois, de mener la narration.

C'est comme si une seule nouvelle, la *Mère Sauvage*, se divisait en plusieurs textes marqués, pour chacun d'entre eux, par des incipit et des narrateurs différents. En utilisant (les voix et les souvenirs) des narrateurs, on passe également en revue les valeurs qui correspondent aux mondes divers de la guerre et de la paix. Ce faisant, les deux univers de guerre et de paix, plus que s'opposer rigidement, se fragmentent dans les dimensions plus spécifiques et problématiques. Les motivations des groupes auxquels ces voix appartiennent acquièrent plus de force, selon un angle particulier qui met en relief la complexité de l'agir et le sens des responsabilités qui découle de leurs gestes.

Dans la *Mère Sauvage*, l'emboîtement du récit dans le récit a cette finalité. À un premier degré, on énonce les relais des narrateurs (et les dialogues des interlocuteurs). À un deuxième degré, on situe les limites sémantiques qui se dévoilent, se confondent et se recomposent pour reprendre leur fonction d'opérateurs de séparation et de disjonction : hommes/femmes, amis/ennemis, amour pour les fils/amour pour les autres, invasion conflictuelle/accueil amical, nature sauvage/nature pacifique, chasse 'naturaliste' des deux amis/chasse 'féroce' des Sauvage, un narrateur au masculin/une nature au féminin, etc. Si le 'narrateur Serval' est préposé à la narration de la macro-histoire, le 'narrateur ami de Serval' se charge de raconter, à la première personne, le retour des deux amis (et d'écouter le récit de Serval). Si le point de vue de Serval se décompose dans la multiplicité des dialogues et des emboîtements, le point de vue de l'ami de Serval se construit selon un processus interprétatif (en cours de formation au fil de la nouvelle), fondé aussi bien sur son observation des détails que sur des souvenirs qui lui permettent de comparer le passé et le présent. En somme, ce procédé énonciatif éloigne la possibilité d'arriver à un jugement sans réflexion, à une conclusion où le bien et le mal se divisent nettement.

En ce sens, la caractérisation des Sauvage est centrale : ils sont vus comme de féroces destructeurs de gibier, mais dans le même temps, ils s'avèrent capables de bien accueillir les passants fatigués ; ils sont français, mais se distinguent d'eux par plusieurs aspects. Ils entretiennent des contacts avec les autres français bien qu'ils vivent aux marges de la société locale de Virelogne et selon un sens douteux de la légalité. Le père Sauvage a été tué par les gendarmes, tandis que son fils tue férocelement le gibier : à un mouvement passif on oppose un mouvement actif ; au père comme objet, soumis à l'exercice impitoyable d'un groupe préposé au respect d'un certain type de règles, 'répond' un sujet qui pratique, en dehors des dites règles, une activité aussi impitoyable sur les animaux.

Si les Sauvage ne constituent pas un noyau social totalement séparé des autres, il est certain qu'ils vivent selon des règles qui se caractérisent par des traits qui les situent aux marges d'un type de socialité et d'un système de normes. On pourrait affirmer, presque paradoxalement, qu'ils sont français sans représenter la francité, d'autant plus qu'ils se distinguent également de Serval et de son ami.

À l'instar des deux compagnons, les Sauvage chassent, mais ils le font en dehors de toute légalité en tuant férocelement le gibier ; les deux amis, au contraire, nourrissent un respect profond pour la nature et sont considérés, en quelque sorte, comme des représentants du pays. Bref, la chasse rapproche les Sauvage et les deux amis, tandis que la façon de la pratiquer les distingue. Plus encore, dans une perspective anthropologique : pour les deux amis, la nature est un 'objet autre' qui séduit et qu'il faut respecter ; pour les Sauvage, la nature n'est que la possibilité d'une activité (le braconnage) visant à effacer sa propre altérité ; si pour les deux amis la nature est un 'autre partiellement autre' avec lequel on peut vivre en accord et créer une fluidité d'identité et de devenir, pour les Sauvage au contraire, la nature est une 'altérité totalement autre' à soumettre à sa propre raison et à ses propres règles.

Cette correspondance de symétries et de dissymétries se révèle également si l'on compare les Sauvage et les habitants de Virelogne : les gens du pays sont présentés de manière anonyme (une sorte de tout indivisible et homogène), tandis que les Sauvage sont décrits dans leur spécificité et leur singularité ; les habitants du pays respectent les normes établies tandis que les Sauvage sont des acteurs de la transgression ; aux premiers, on assigne le rôle de témoins oculaires de l'acte d'héroïsme de la mère Sauvage, tandis que les seconds l'accomplissent. En définitive, les Sauvage constituent une sorte d'intersection sociale : ils partagent quelques traits avec les autres groupes et, en même temps, s'en éloignent en contrariant ou en bouleversant leurs valeurs.

Dans ce jeu d'oppositions (affaiblies ou recomposées), s'insère la dialectique, particulièrement manifeste dans ce segment, entre le souvenir et l'oubli, entre les traces de la guerre (qui se présentent aux deux amis) et les souvenirs qui renvoient à un passé heureux (mais riche de contradictions intérieures à l'ordre social établi). À la base de cet édifice sémantique, se situent les lois de la réciprocité qui semblent générer les motivations et les actions des personnages, aussi bien dans la construction du tissu descriptif que dans les relations extérieures qui s'instaurent entre les différents groupes. Le partage en ensembles et sous-ensembles sociaux devient plus marqué à partir de ce fragment :

Lorsque la guerre fut déclarée, le fils Sauvage, qui avait alors trente-trois ans, s'engagea, laissant la mère seule au logis. On ne la plaignait pas trop, la vieille, parce qu'elle avait de l'argent, on le savait.

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 ces hommes, une rude vieille, haute et maigre, qui ne riait pas souvent et avec qui 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. 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. (Maupassant, 1974 : 1218).

La mère Sauvage est promue au rang de personnage central bien qu'elle transgresse les canons de l'appartenance à l'univers de la francité et à l'univers du féminin. Elle est française, mais elle n'est pas traitée par ses compatriotes comme les autres. Les signes de l'altérité de la mère Sauvage apparaissent ici et là dans le texte. Elle est différente parce qu'elle a de (i) l'argent et parce qu'elle vit (ii) seule, de surcroît, « sur la lisière du bois », un (iii) espace qui la relègue aux marges de la socialité du pays.

On verra dans la suite du texte qu'on lui donnera plus de soldats qu'aux autres français parce qu'elle est considérée comme une femme qui a des ressources. Là aussi, on voit bien que les Sauvage constituent une intersection sociale qui comporte certains traits de la francité et en exclut d'autres. Si tous les français sont contraints d'accueillir les soldats prussiens, seuls les Sauvage en reçoivent plus que les autres : la différence entre les Sauvage et les autres français est souvent une différence fondée sur la quantité.

En tant que femme, la mère Sauvage est aussi un mélange de traits divers. Elle est une femme des champs, qui est rapprochée des hommes : « étant de la même race que ces hommes ». En définitive, si la mère Sauvage n'appartient pas vraiment à l'ensemble plus vaste des Français, on peut dire qu'elle ne fait pas non plus partie intégrante de la sphère englobante des femmes. Elle appartient à un sous-ensemble à l'intérieur duquel on associe certains traits des hommes et certains traits des femmes. Si on peut objecter que la description des femmes des champs apparaît trop marquée, presque stéréotypée et moins élaborée d'un point de vue littéraire, cette description contribue néanmoins, il faut l'admettre, à donner une représentation de la mère Sauvage qui anticipe et justifie son 'geste de guerre' et son acte de vengeance.

Aux yeux du lecteur, la description de la mère Sauvage motive et explique son action cruelle. C'est justement une femme-homme (qui n'a pas peur de vivre seule et sait s'opposer aux loups) qui peut accomplir un acte aussi cruel et, à sa manière, si courageux. D'ailleurs, quand l'auteur crée des sous-ensembles sociaux à l'intérieur du grand ensemble constitué par les Français (en affaiblissant l'opposition trop rigide entre les patriotes français et les ennemis prussiens), il promeut une appréhension nuancée des conflits qu'il tente de conduire, de manière générale, pour aborder la dimension de la guerre et la dimension de la paix. En effet, bien que la guerre soit vue comme une activité foncièrement destructrice, elle peut également servir à constituer des noyaux de socialité qui atténuent le désordre du conflit. Quand les Prussiens arrivent à Virelogne, par exemple, les civils français les accueillent dans leurs maisons et la vie semble continuer dans une sorte d'accord général et harmonieux.

Il faut dire que, pour les Sauvage (des français très spéciaux, comme on l'a vu), la question est plus complexe. Ils sont les combattants d'une 'guerre intérieure' (avec les gendarmes qui représentent la loi) et d'une 'guerre extérieure' (avec les Prussiens qui représentent l'ennemi). La guerre intérieure est plus acharnée et violente que la guerre extérieure. Si la mère Sauvage accepte de bon gré les soldats prussiens, le conflit contre les gendarmes est au contraire ouvert depuis toujours. Quoi qu'il en soit, le résultat conjoint de ces guerres est que la famille Sauvage s'en trouve anéantie : le père Sauvage est tout d'abord tué par les gendarmes, puis c'est Victor qui meurt au front et, enfin, la mère Sauvage qui, en avouant sa vengeance, est exécutée. Les trois membres de la famille ont péri de mort violente et ont été tués dans des 'actions de combat'.

On affirme donc la forme de vie sociale reliée à la paix et au respect de la nature. Bien qu'on essaie d'estomper les jugements rigides, l'idéologie de la nouvelle soutient les valeurs de la paix et refuse les idéaux de guerre :

La mère Sauvage continua son existence ordinaire dans sa chaumière, qui fut bientôt couverte par les neiges. Elle s'en venait au village, une fois par semaine, chercher du pain et un peu de viande ; puis elle retournait dans sa mesure. Comme on parlait des loups, elle sortait le fusil au dos, le fusil du fils, rouillé, avec la crosse usée par le frottement de la main ; et 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.

Un jour les Prussiens arrivèrent. On les distribua aux habitants, selon la fortune et les ressources de chacun. La vieille, qu'on savait riche, en eut quatre. (Maupassant, 1974 : 1218-1219).

L'une des questions à se poser concerne la manière dont la guerre est représentée dans la nouvelle et la manière dont elle crée des effets spécifiques sur les structures sociales, qui entrent en collision et dégénèrent. Il est également vrai que la mère Sauvage, pour sa part, ne semble pas subir personnellement les conséquences de la guerre. Elle continue de mener son existence ordinaire; l'irruption de la guerre, au-delà de la séparation du fils et de la vie solitaire, n'implique pas pour elle une réelle différence avec les temps de paix : la faim, le désespoir ou la mort ne font pas partie intégrante de son univers quotidien. La mère Sauvage se rend au village pour faire des provisions ; pour le reste, elle vit dans sa maison sans subir les conséquences néfastes de la guerre. Cela vaut également pour les autres Français : les atrocités de la guerre sont lointaines et le pays vit dans une espèce de 'suspension aphorique'.

Cette caractérisation de la guerre s'accompagne d'une représentation spécifique de la mère Sauvage : si la guerre entre les Français et les Prussiens est presque absente de l'horizon du quotidien, la mère Sauvage est tout de même dépeinte comme un personnage marginal (et conflictuel) qui n'entretient pas de relations étroites avec les gens de Virelogne. Cela permet donc d'insister sur la *marginalité* de la mère Sauvage, mais également, presque paradoxalement, sur le *contact* qu'elle garde périodiquement avec le pays : la distance et la proximité sont les catégories qui cadrent son 'faire somatique' et les relations avec les autres français. Bien que les Sauvage fassent partie d'un groupe séparé, on leur reconnaît la capacité de garder un contact avec les français du pays, un contact qui n'est ni de l'ordre de la seule proximité, ni de la seule distance. On pourrait dire que la figure du *va-et-vient* caractérise plus spécifiquement ce contact qui semble se maintenir à raison d'une seule fois par semaine. Dans cette description, les français restent absents et les Sauvage vivent aux marges du pays : ils ne sont pas par conséquent refusés *in toto* ; on leur permet donc l'accès au pays, la forteresse de la 'francité anonyme'. Même spatialement, les Sauvage sont un groupe social séparé des autres français avec lesquels ils ont quelque trait en commun et d'autres distincts qui les éloignent.

La dimension maléfique de la guerre n'est pas accentuée dès le début, ni opposée à l'état harmonieux d'un peuple qui vit en paix : les Français ne constituent même pas une identité collective compacte, et se segmentent dans des groupes aussi différents que les Sauvage, Serval et son ami, les gendarmes, le français de Virelogne, etc. Disons que la guerre fait irruption d'une manière discrète et inoffensive chez des groupes sociaux qui sont déjà en conflit entre eux (et bien que ce conflit ne soit pas montré dans toute son épaisseur jusqu'ici dans le texte). Le conflit extérieur ne se manifeste pas dans toute sa force au début de la nouvelle, tandis que le conflit intérieur est expliqué et relevé dans ses rapports de cause à effet. Le conflit extérieur est en outre dépeint comme si la guerre entre les deux armées était en soi moins déterminante que la révolte incisive des gens humbles et simples. Le choc entre les deux armées n'est même pas décrit. Bien qu'il y ait la guerre, la vie des gens humbles se poursuit.

Il est aussi vrai que la description du paysage, dans l'incipit, met en relief le type de mode de vie que préfèrent les 'amoureux de la nature' (les deux amis), sans pour autant que soient opposés l'état de paix (qui découle d'une harmonie avec la nature) et la guerre brutale et sauvage. La seule trace de brutalité que les deux amis (et le lecteur) relèvent est constituée par la maison délabrée de la mère Sauvage qu'ils rencontrent pendant leur battue de chasse. On n'éprouve pas de changement radical lorsque l'armée prussienne arrive, de même que cette arrivée ne laisse pas pressentir une fin dramatique. Le lecteur ne prend connaissance d'un drame que par l'information transmise par l'incipit sur le château détruit. Rien d'autre.

Envers les Prussiens, le regard de l'auteur n'est certes pas indulgent. Ce qui compte est qu'entre la mère Sauvage et les quatre soldats prussiens s'instaure un rapport de respect réciproque et de familiarité. Les quatre soldats se comportent comme s'ils étaient des fils et ils paraissent remplacer, au moins du point de vue du faire somatique (nettoyer, frotter, casser, éplucher, laver, accomplir), le vrai fils de la mère Sauvage :

C'étaient quatre gros garçons à la chair blonde, à la barbe blonde, aux yeux bleus, demeurés gras malgré les fatigues qu'ils avaient endurées déjà, et bons enfants, bien qu'en pays conquis. 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, en manches de chemise, mouillant à grande eau, dans le jour cru des neiges, leur chair blanche et rose d'hommes du Nord, tandis que la mère Sauvage allait et venait, préparant la soupe. 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. (Maupassant, 1974 : 1219).

Ce segment de texte remplit une fonction double : d'une part, on décrit l'accord qui se réalise entre la mère Sauvage et les quatre soldats prussiens (un accord qui fera paraître encore plus cruel le geste de vengeance de la femme) ; de l'autre, on éloigne toute crainte liée à l'univers de la guerre (un événement lointain dont on n'attend qu'une conclusion imminente et réparatrice).

On voit bien qu'on est loin de l'univers du conflit stendhalien ou balzacien, avec les grandes manœuvres des armées qui écrasent l'homme sous leur puissance, avec la masse de gens qui se déplacent et qui emportent dans leur mouvement toute volonté ou liberté de l'individu. Les personnages dont il est question dans la nouvelle la *Mère Sauvage*, ainsi que dans les autres nouvelles de Maupassant qui portent sur la guerre, sont au contraire impliqués dans de 'petits conflits' qui les engagent individuellement et personnellement. Et quand ce conflit (qui se pose, initialement et malgré la guerre, au niveau de la confrontation entre des individus) éclate, il apparaît comme soudain et inattendu, comme un événement qui se produit de manière ponctuelle et terrible devant un rassemblement public où les Français et les Prussiens deviennent ensemble les témoins de l'action tragique accomplie par ces gens humbles.

S'il est certain que les conflits opposent des civils français à des militaires prussiens sans l'éclat des grandes guerres, il est alors tout aussi important de relever que ces épisodes ne sont pas traités comme s'il s'agissait d'escarmouches qui ne pèseraient aucun poids dans le déroulement de la situation narrative ou pour la morale de la nouvelle. Ces conflits qui se produisent entre des civils français et des militaires prussiens sont préliminaires à une sorte de réparation (individuelle et collective) que reçoivent ces civils français (qui se constituent, le long de la narration, en prototypes de comportements héroïques).

En définitive, deux dimensions s'opposent : l'acte héroïque et violent accompli contre un ennemi et la norme sociale fondée sur la paix. Cette confrontation entre la violence d'un geste solitaire et la paix collective demeure irrésolue tout au long du texte. D'ailleurs, la répétition de ces actes héroïques (dans les nouvelles de la guerre de Maupassant) laisse supposer que ces comportements sont généralisables et valorisent un type de francité recréée par l'auteur. D'un autre côté, on se rend bien compte que l'idéologie implicite de la *Mère Sauvage* est construite sur l'axe de la socialité et sur la base d'un accord obtenu entre la nature et les hommes.

On peut naturellement faire l'hypothèse que le rétablissement de paix sociale dans les nouvelles de la guerre ne soit possible que par l'accomplissement d'un acte héroïque qui le précède. La violence d'un acte isolé provoque une revanche de l'ennemi et la mort du sujet qui a accompli l'acte. Cette mort permet également de liquider l'instabilité collective : la focalisation sur un bouc émissaire libère des tensions et rassemble le groupe sous la norme partagée et réaffirmée. On se rendra bien compte, dans la suite du texte, que cette explication seule ne suffit pas à justifier la complexité de la structure de la nouvelle.

Pour l'instant, on peut se contenter de voir que, dans la scène familiale contenue dans le segment cité (et dont les principaux acteurs sont la mère Sauvage et les quatre soldats prussiens), se produit une défense de la socialité contre les valeurs de la guerre. Ce principe est affirmé plus spécifiquement pour un petit groupe restreint, tel que celui de la famille Sauvage. Si à la suite du départ du fils, la famille Sauvage se brise, avec l'arrivée des soldats prussiens une nouvelle famille se recompose. La solitude n'est pas acceptée parce qu'elle entre en conflit avec l'idéologie implicite que promeut la vie des humains en société. Et bien que cela puisse paraître étrange pour une française, la marginalité de la mère Sauvage est estompée précisément par l'arrivée de l'ennemi prussien.

Il faut dire que, dans la nouvelle, on ne repousse peut-être pas la marginalité en soi, mais les effets néfastes provoqués par une forme de vie qui entre en contradiction avec celle de son prochain, en rupture avec les règles du groupe. La mère Sauvage vit assez bien seule et dans sa condition de marginalité. Toutefois, elle s'adapte également à ce nouveau noyau de socialité dont les membres sont une Française et quatre ennemis : ils interagissent très bien ensemble et ce noyau acquiert le simulacre d'une véritable famille. La mère Sauvage ne refuse pas l'hospitalité aux ennemis et les quatre Prussiens, pour leur part, offrent en échange tous les travaux dont ils peuvent se charger. Le caractère « sacré » de l'hospitalité est maintenu et les lois de l'échange et de la réciprocité, même entre ennemis, sont respectées.

Cependant, il ne faut pas oublier que la nouvelle soutient ces valeurs, et qu'elle promeut également un discours plus souterrain qui tend à s'opposer à ces mêmes valeurs ou, tout au moins, à les affaiblir. Par exemple, on peut objecter que l'hospitalité donnée aux Prussiens est tout de même imposée par l'ennemi et que la nouvelle socialité acquise par la mère Sauvage (grâce à sa nouvelle famille) est une correction infligée de l'extérieur (par l'ennemi). Pour résumer, la recomposition de la famille se heurte à l'imposition d'une norme tandis que la rédemption par la socialité se heurte à la correction forcée. En outre, la socialité fondée sur la récréation d'une famille véhicule, de manière plus implicite, un prototype de famille où les hommes ont des caractéristiques mixtes qui appartiennent aussi bien au faire des hommes qu'au faire des femmes : plus que le dur travail des chasseurs, les Prussiens accomplissent toutes « les besognes de la maison » ; plutôt que de ressembler à des hommes aux traits marqués et univoques, les Prussiens ont la « chair blanche et rose d'hommes du Nord ». En fin de compte, c'est comme si la vie commune était possible parce que la mère Sauvage imposait sa loi aux autres femmes-hommes (les soldats prussiens).

On pourrait donc se demander qui détient véritablement la loi ou bien qui l'impose et qui la subit. La nouvelle propose un discours tout en affaiblissant subrepticement sa portée par un contre-discours moins explicite, mais aussi fondamental que le premier. Afin de mieux approfondir cette question, il est profitable de comparer la représentation plus détaillée des Français et des Prussiens. Il est éclairant de mettre en parallèle la description féminine des quatre Prussiens (somme toute ambiguë, sinon foncièrement ridicule) et la description d'un homme fort et imposant tel que le fils de la mère Sauvage :

Mais elle pensait sans cesse au sien, la vieille, à son grand maigre au nez crochu, aux yeux brun, à la forte moustache qui faisait sur sa lèvre un bourrelet de poils noirs. Elle demandait chaque jour, à chacun des soldats installés à son foyer : "Savez-vous où est parti le régiment français, vingt-troisième de marche ? Mon garçon est dedans." Ils répondaient : "Non, bas su, bas savoir tu tout." Et, comprenant sa peine et ses inquiétudes, eux qui avaient des mères là-bas, ils lui rendaient mille petits soins. Elle les aimait bien, d'ailleurs, ses quatre ennemis ; 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 fiables 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. (Maupassant, 1974 : 1219-1220).

A quoi bon un acte d'héroïsme ? A quoi bon tuer des ennemis ? La réponse à ces questions n'est certes pas facile. On le voit bien dans ce fragment de texte où l'on met en parallèle 'l'amour d'une mère pour son fils' avec 'la haine pour l'ennemi'. Vengeance ou patriotisme ? S'il y a vengeance, faut-il pour autant exclure le patriotisme ? La mère Sauvage tue-t-elle pour venger son fils ou pour affirmer son sentiment de revanche patriotique contre les ennemis ? La vengeance personnelle et la revanche patriotique ne s'excluent pas forcément et réciproquement, bien qu'ici le texte semble les opposer : si « les paysans

n'ont guère les haines patriotiques », ils possèdent au contraire un amour maternel pour leurs fils.

Au mépris de sa propre vie, une mère française peut donc tuer des ennemis pour que les mères prussiennes éprouvent la même souffrance et douleur. Dans cet acte de vengeance personnelle, il n'y aurait pas de traces de patriotisme : d'autant plus que « les humbles [...] ne comprennent guère [...] ce point d'honneur [...] » qui écrase « en six mois deux nations ». Dans la première partie de ce fragment, on défend donc l'amour purement maternel et le respect de cette réciprocité supranationale. Cette forme d'amour est en effet comprise au-delà de l'appartenance nationale : aussi bien les pauvres mères françaises que les ennemis prussiens sont dotés de ce sentiment. Les quatre soldats prussiens « qui avaient des mères là-bas » font tout leur possible pour alléger la « peine » et les « inquiétudes » de la mère Sauvage. Cela aide à créer un simulacre de famille, à l'intérieur duquel la qualité de membres se crée, dans des formes d'échange qui soudent un nouveau noyau de socialité.

Dans le texte, on lexicalise la question de l'échange : « ils lui rendaient mille petits soins ». Les soldats prussiens n'ont aucun 'devoir' envers la mère Sauvage sinon le 'devoir-savoir' de partager un sentiment symétrique de fils pour leurs mères : ce sentiment sollicite leurs soins, ce sentiment pousse les Prussiens à rendre à la mère Sauvage des attentions. Socialité et formes d'échange sont les mots d'ordres de la 'nouvelle famille' Sauvage. Cependant, bien qu'elle paraisse totale, la réciprocité qui s'instaure dans la famille Sauvage est-entamée par les questions systématiquement posées, tous les jours, aux quatre soldats prussiens, des questions qui montrent l'instabilité de cette famille fondée sur un *manque* : l'absence de Victor, le fils de la mère Sauvage, qui s'était engagé à la guerre.

Ce qui paraît étrangement inséré de l'extérieur est le discours qui suit concernant les humbles et leurs souffrances : « 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 fiables et les moins résistants, ne comprennent guère ces ardeurs belliqueuses ». Ce discours sonne presque faux et pour deux raisons: (i) il intercale deux segments (motivés entre eux) qui sont dialogués et qui racontent (le premier segment) les belles formes d'échanges qui se déroulent dans la 'famille mixte' Sauvage et (le deuxième segment) la réception de la lettre contenant la triste nouvelle de la mort de Victor ; (ii) les actions dont on parle dans ce discours ne sont attribuables à aucune séquence de la nouvelle (et peut-être même pas à d'autres séquences des nouvelles de la guerre de Maupassant). On dit invraisemblablement que les humbles sont tués par « masses » et qui sont la « vraie chair à canon ». Et encore : ils sont les « moins résistants » et ils ne comprennent pas les « ardeurs belliqueuses ». C'est en réalité tout le contraire de ce qui se passe effectivement dans le texte où des personnages comme la mère Sauvage ou son fils font preuve de résistance, se rebellent contre l'ennemi et montrent des ardeurs belliqueuses contre les Prussiens et les gendarmes. Ce qu'on peut dire, peut-être, est qu'ils n'ont pas conscience de leur francité et qu'ils ne se révoltent pas contre les

Prussiens par parti pris ou parce qu'ils les considèrent à tout prix comme des ennemis à chasser de leur pays.

Ce discours qu'on insère ici peut alors paraître étranger à la logique des actions et à la caractérisation des personnages, sauf si on accepte que la vengeance personnelle et la revanche patriotique peuvent se mélanger ou, au moins, se poser en parallèle sans entrer en conflit interprétatif. On peut dire, sémiotiquement parlant, qu'ils ne forment pas un paradigme oppositionnel à l'intérieur duquel il faut choisir, mais sont interchangeable au niveau de l'interprétation et de l'actualisation de la valeur de leurs actes. Dans ce segment, se réalise mieux qu'ailleurs une stratégie que l'auteur utilise également dans les autres nouvelles de la guerre : une approche qui conduit à penser que, dans la fiction littéraire, on peut récupérer sinon l'honneur perdu, au moins une sorte de revanche patriotique contre les ennemis prussiens. Et cet acte de revanche provient des classes inférieures.

Effectivement, dans les débats qui suivirent historiquement la défaite française, on a cherché à tout prix à affaiblir le déshonneur de la défaite en attribuant la faute à l'incompétence et à la lâcheté des généraux de l'armée française (Schivelbusch, 2001). Dans les nouvelles de la guerre de Maupassant, l'affrontement historique qui a eu lieu entre l'armée française et l'armée prussienne est généralement suspendu (ou effacé) et ce qui relève de l'anonyme (la guerre des pauvres gens et des civils contre les Prussiens) prend le devant de la scène. Cette mise en relief de ce qui est anonyme est typique de la plupart des nouvelles de la guerre franco-prussienne de Maupassant. La dimension de la guerre est toujours rendue par des figures inhabituelles (comme, par exemple, des prostituées ou des femmes en apparence inoffensives) qui s'opposent aux arrogants officiers prussiens et qui deviennent des 'héros du rachat' : dans *Mademoiselle Fifi* c'est Rachel, une prostituée, qui représente la classe des faibles ; dans *Le lit 29* c'est Irma, une maintenue ; dans *Le père Milon* c'est un agriculteur ; dans *Deux amis* ce sont deux tranquilles pêcheurs. Dans *Un duel*, c'est M. Dubuis, un commerçant, incarnant les caractéristiques du 'combattant civil' qui affronte et vainc, malgré lui, pourrait-on dire, l'ennemi. Dans cette nouvelle, ce mécanisme dépasse même le probable puisqu'un commerçant inoffensif fait face à un officier prussien et parvient à le tuer.

On raconte une histoire spécifique et contingente (le duel) et on l'élève à valeur générale et collective (une victoire) par l'utilisation d'un commerçant quelconque qui devient le personnage central de la nouvelle et le sujet de l'action. Le narrateur laisse entendre que ce dont on parle plus particulièrement (le duel entre M. Dubuis et l'officier prussien) est un des nombreux et cruciaux événements qui se sont déroulés pendant la guerre franco-prussienne de 1870. D'une manière plus générale dans la *Mère Sauvage*, ainsi que dans les autres nouvelles de la guerre de 1870, la focalisation sur le 'singulier' et le transfert vers le 'représentatif' se produisent en accord avec un *déplacement actanciel* et *thématique* dont la finalité consiste à 'situer' une offense subie et son effacement symétrique : (i) les opposants ne sont plus des armées de métier, mais des civils qui, malgré leur mauvaise préparation sont prêts à réagir à l'offense causée par l'ennemi ; (ii) la réaction des simples civils ou des prostituées (les classes

les moins élevées de la société française) renverse une situation de perte (de honte ?) et de défaite grâce à la force des gens les plus communs.

En d'autres termes, on pourrait dire que la défaite subie par les classes supérieures est annulée par les classes inférieures. Bien que les classes inférieures ne soient pas rassemblées par l'auteur dans un même ensemble social et compact, celles-ci sont vues par des sous-ensembles différents et variés. Il est également vrai que l'auteur ne dote pas les gens humbles de ce « point d'honneur » dont sont munies les classes supérieures ; tout de même, on remarque que la réaction à une offense subie est vengée cruellement et avec une force égale par des gens qui appartiennent aux classes inférieures. Ce mécanisme se répète systématiquement dans toutes les nouvelles de la guerre franco-prussienne. Si dans des cas spécifiques, on peut dire qu'il s'agit d'une véritable vengeance individuelle, dans l'ensemble des nouvelles cette singularisation (devenant collective et régulièrement répétée) pourrait induire à penser à une 'action française' qui lave la honte de la défaite.

Dans la *Mère Sauvage*, plus précisément, il est certain que se manifeste une aversion générale pour la guerre et qu'est évoqué l'épuisement de la nation vaincue et de la nation victorieuse, comme si l'auteur prenait les distances de toute idéologie guerrière. Tout de même, cette stratégie, sans affaiblir les valeurs des 'pacifistes', permet de dissimuler le 'détail' qu'en quelques mois la France avait été battue par les Prussiens et que cet événement avait provoqué une honte indicible. Ce 'détail', concernant l'humiliante défaite française, ne devient pas un véritable développement fictionnel des nouvelles de la guerre de Maupassant ; on insiste au contraire sur la force de réaction des français qui appartiennent aux classes inférieures. De manière semblable, on suggère plus clandestinement que des Français ont combattu sans se laisser écraser par l'ennemi et qu'ils ont gagné une guerre féroce (aussi bien personnelle que collective) pour imposer leur victoire. Il ne faut pas oublier que les prénoms que l'auteur assigne aux personnages motivent souvent le déroulement de l'action. La mère Sauvage, par exemple, s'appelle justement Victoire.

Dans la *Mère Sauvage*, la stase, le sentiment de suspension et la parenthèse (où se situaient les événements jusqu'ici) se terminent quand on tue le fils de la mère Sauvage et elle reçoit la nouvelle par lettre :

On disait dans le pays, en parlant des Allemands de la mère Sauvage : "En v'là quatre qu'ont trouvé leur gîte."

Or, un matin, comme la vieille femme était seule au logis, elle aperçut au loin dans la plaine un homme qui venait vers sa demeure. Bientôt elle le reconnut, c'était le piéton chargé de distribuer les lettres. Il lui remit un papier plié et elle tira de son étui les lunettes dont elle se servait pour coudre ; puis elle lut :

"Madame Sauvage, la présente est pour vous porter une triste nouvelle. Votre garçon Victor a été tué hier par un boulet, qui l'a censément coupé en deux parts. J'étais tout près, vu que nous nous trouvions côte à côte dans la compagnie et qu'il me parlait de vous pour vous prévenir au jour même s'il lui arrivait malheur.

J'ai pris dans sa poche sa montre pour vous la reporter quand la guerre sera finie.

Je vous salue amicalement". (Maupassant, 1974 : 1220).

La communication de la mort de Victor produit un emboîtement du récit dans le récit : il s'agit d'une communication épistolaire qui se situe à l'intérieur du récit du principal narrateur. Cette communication, contenant la nouvelle de la mort de Victor, joue un rôle déterminant dans la succession des événements : c'est une véritable rupture dans le flot des événements et une interruption du rapport affectif qui lie une mère à son fils. Cette rupture est signalée dans le texte de plusieurs façons. Il faut d'abord rappeler que cette communication épistolaire n'est qu'une des formes de communication dont se sert l'auteur : écrite, orale, dialoguée, par personne interposée, descriptive, etc. La richesse des diverses formes de communication n'a pourtant pas une fin en soi : elle laisse passer des voix qui représentent des points de vue différents sur la guerre et la paix.

Parfois, il n'est pas possible d'assigner une voix manifestée dans le texte à une instance actorielle déterminée. Un exemple en est le début de ce fragment où l'accent est mis sur le fait que les quatre Prussiens ont trouvé un endroit comme il faut chez la mère Sauvage : « En v'là quatre qu'ont trouvé leur gîte ». Qui le dit ? D'où vient cette affirmation ? C'est un bruit qui court dans le pays, un 'on-dit' qui permet de vider l'affirmation de sa valeur et de lui donner le caractère de savoir à vérifier. Et celui-ci n'est certainement pas un cas isolé. Précédemment dans le texte, toujours à propos des quatre Prussiens, on avait dit : « la vieille, qu'on savait riche, en eut quatre ». Qui savait qu'elle avait les ressources suffisantes ? Qui est le responsable de cette énonciation portant sur un savoir qui se donne pour certain ? Dans ce dernier cas, il s'agit aussi d'un savoir qui attribue des traits à la mère Sauvage sans indiquer directement le responsable du 'dire' (ou l'émetteur explicite du message).

L'écart entre l'énonciation et l'énoncé mène le lecteur à avoir une position instable vis-à-vis de la mère Sauvage : d'un côté, le lecteur ne peut que prendre à la lettre ce savoir qui est tout de même énoncé dans le texte et qui concerne la mère Sauvage ; d'un autre côté, le lecteur se rend compte que la mère Sauvage est l'objet d'un savoir qui appartient à l'ordre des on-dit, de l'affirmation non confirmée.

En même temps, la dissémination polysémique de certains lexèmes dans le texte dépayse. On parle par exemple de la mère Sauvage comme d'une femme qui, après l'engagement de son fils, est restée « toute seule dans cette maison isolée si loin du village » ; on affirme également qu'elle « continua son existence ordinaire dans sa chaumière ». S'agit-il d'une véritable « maison » ou d'une « chaumière », c'est-à-dire d'une cabane rustique et pauvre ? Naturellement, on pourrait trouver une échappatoire et interpréter l'hésitation du texte dans une direction précise : bien que la mère Sauvage ait des ressources, en vraie et dure paysanne, elle décide de vivre dans une chaumière. Plus généralement, toutefois, plusieurs points de vue tendent à s'affronter et à entrer en conflit. L'incertitude de l'assignation de la voix à un acteur précis (ou bien l'utilisation de plusieurs lexèmes, tels que « maison » ou « chaumière » pour le même référent) produit une opposition entre deux actants : la mère Sauvage et les Français du pays. La totale absence d'interaction qu'on relève dans tout le texte entre la mère Sauvage et les habitants de Virelogne est donc une manifestation de cette opposition.

On comprend alors pourquoi il est particulièrement significatif que la nouvelle de la mort du fils de la mère Sauvage soit contenue dans une communication épistolaire emboîtée dans le récit principal : elle manifeste le passage du savoir incertain que possède le pays (et le lecteur) sur la mère Sauvage au savoir certain que la mère Sauvage reçoit sur son fils, un passage donc du savoir du 'non dit' au savoir de la certitude, de la supposition hypothétique à la mort certaine. Ce passage n'est pas fluide, mais représente une véritable frontière : la rupture de la trêve entre les Français et les Prussiens. La rupture de la trêve est manifestée justement par ce passage de l'incertitude à la certitude du savoir et par l'utilisation d'un énoncé codifié à la place d'une énonciation volatile. La décision de la mère Sauvage de se venger prend son départ ici et le texte le signale avec force. La vengeance provoquera la mort des quatre Prussiens que la mère Sauvage loge chez elle. Cet acte aura des conséquences sur d'autres personnages du récit : par exemple, le château de Serval sera détruit par représailles et les deux amis n'iront plus chasser sinon après sa reconstruction. Bien qu'elle soit chargée de conséquences, cette décision n'est pas prise par la mère Sauvage sans réflexion : la vengeance est le résultat de l'acquisition lente d'une résolution à agir.

Comme on le verra dans le fragment suivant, la détermination à se venger se forge dans le processus même de l'action. La vengeance ne vise d'ailleurs pas directement celui qui a causé l'offense, sinon la mère Sauvage se serait vengé sur le soldat qui a tué son fils, et non pas sur les quatre soldats qui ne sont pas coupables de la mort de Victor et qui se comportent en fils à son égard. Les quatre soldats prussiens ne sont pas même représentatifs de l'armée prussienne, mais ils sont un échantillon de l'ennemi. Ils sont, sémiotiquement parlant, un signe métonymique qui a valeur (pour la mère Sauvage) de la partie pour le tout. En outre, il importe moins que la vengeance frappe les destinataires directs de l'offense, qu'elle affecte au final ses destinataires indirects, à savoir ici les mères prussiennes. Autrement dit, en plus d'obtenir la mort des ennemis, les représailles doivent obéir au principe de symétrie : une douleur équivalente et partagée des mères (françaises et prussiennes). S'il s'agit bien d'un dispositif de vengeance, pour autant il n'est pas fait mention, dans le texte, du lexème 'vengeance'. Ce n'est qu'à la fin de la nouvelle qu'on se référera à l'acte de la mère Sauvage en ayant recours à un oxymore : « l'héroïsme atroce ».

Se produit ainsi un écart entre une action équivalant à une vengeance et l'absence du lexème correspondant. On a ici à faire à un 'non dit' qui permet de caractériser l'action de manière ambiguë et de faire surgir les questions suivantes. Pourquoi l'ami de Serval, au lieu de parler de vengeance personnelle, affirme-t-il qu'il s'agit d'héroïsme ? S'agit-il d'héroïsme parce que la mère Sauvage, une femme, a su accomplir un acte d'homme ? Ou bien, l'héroïsme dérive-t-il du fait que le meurtre a été commis par une française contre des ennemis ? Patriotisme et francité ou douleur d'une mère et vengeance individuelle ? En évitant de recourir à un lexème qui lèverait toute ambiguïté, le texte insiste au contraire sur le caractère double et trouble de ce geste qui revêt à la fois l'apparence de la vengeance et de l'héroïsme.

On peut également se demander si l'hospitalité dont ont bénéficié les quatre Prussiens n'aurait pas dû les protéger des représailles de la mère Sauvage.

L'hospitalité n'est-elle pas sacrée ? Mais peut-on encore parler d'hospitalité quand l'offre d'accueil n'est pas spontanée et quand elle est imposée par l'armée ? En ce sens, l'acte féroce de la mère Sauvage est affaibli par la violence de la contrainte imposée. Cela pourrait laisser entendre, à nouveau, que la fin des quatre soldats résulte d'un acte symétrique de guerre. La description du personnage de la mère Sauvage ne résout pas non plus la question : elle apparaît tout au long de la nouvelle, sous un aspect ambivalent et contrasté : une femme qui a des traits d'homme et qui est hostile à toute forme de sociabilité ou bien une personne sociable qui accueille l'ami de Serval, fatigué de la chasse, et lui offre un verre de vin.

En définitive, les deux perspectives en équilibre instable sont conservées dans le texte, et l'absence d'un terme clé pour définir et caractériser l'acte violent (la vengeance) participe de ce dispositif ambivalent. Le sens de la nouvelle n'est pas confié une fois pour toutes à un seul parcours isotopique, mais il se déploie selon des lignes polysémiques, en faisant interagir des plans sémantiques alternatifs. La scène suivante où la mère Sauvage prend conscience de la mort de son fils est particulièrement significative :

Elle ne pleurait point. Elle demeurait immobile, tellement saisie, hébétée, qu'elle ne souffrait même pas encore. Elle pensait : « V'là Victor qu'est tué, maintenant. » Puis peu à peu les larmes montèrent à ses yeux, et la douleur envahit son cœur. Les idées lui venaient une à une, affreuses, torturantes. Elle ne l'embrasserait plus, son enfant, son grand, plus jamais ! Les gendarmes avaient tué le père, les Prussiens avaient tué le fils... 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 ? (Maupassant, 1974 : 1220-1221).

La syntaxe de l'émotion se met en scène de la manière suivante : d'une absence de réaction et d'une position d'immobilité de la mère Sauvage (provoquée par la figure de l'excès et par le manque de souffrance initiale), on passe à l'association conjointe du faire cognitif et de l'identification avec la mort de son fils. L'excès de l'émotion cause d'abord une paralysie de l'action et de la souffrance ; ensuite, au fur et à mesure que les larmes arrivent aux yeux, les idées se manifestent, une à la fois, pour restituer la scène comme si celle-ci se déroulait littéralement 'sous les yeux' de la mère Sauvage.

La scène est d'autant plus forte et vive que les événements de la scène sont rendus dans leur mouvement même : les larmes lui montent aux yeux peu à peu, la douleur envahit son cœur. Le mouvement de 'monter' et associé à celui d'envahir ; la lenteur des larmes participe de la démultiplication des idées qui se présentent une à la fois. L'ensemble acquiert la qualité de la scène visuelle : « il lui semblait qu'elle voyait la chose, la chose horrible ». La mère Sauvage revit donc la scène horrible et imagine la mort de son fils. 'L'horrible' est d'ailleurs le titre d'une autre nouvelle de la guerre écrite par Maupassant qui décline le thème de l'horreur par un développement sémantique comparable à la narration des événements de la nouvelle.

L'auteur utilise l'intégralité d'une nouvelle pour déployer le thème de l'horreur introduit au début par un lexème et redéfinit ensuite au fur et à mesure que la narration se développe (Montes 1999a). Comment décrit-on un événement effroyable ? Quelles stratégies narratives faut-il mettre en place pour le restituer efficacement ? Comment faire état des sentiments profonds et extrêmes qui envahissent une personne frappée par la mort d'un fils ? Si dans *L'horrible* la stratégie de Maupassant consiste à accumuler des éléments qui caractérisent progressivement l'événement effrayant, dans la *Mère Sauvage*, Maupassant, pour obtenir ce même effet, s'appuie sur l'emploi de traits sémantiques qui sont en relation d'opposition réciproque : les figures de la mobilité/immobilité, de l'excès et du graduel, de l'identification/disjonction entre l'observateur et la scène observée, avec l'alternance et la superposition de la dimension cognitive et émotive.

Pour la mère Sauvage, l'annonce de la mort du fils est tellement inattendue et la douleur si brutale, qu'elle se trouve figée dans une position d'immobilité totale. Elle prend conscience de l'événement graduellement, peu à peu, au fur et à mesure qu'elle revoit et vit à nouveau la scène, avec le corps du garçon coupé en deux. La figuration visuelle de la scène contribue à créer cet effet dramatique : le fils est coupé en deux, tandis qu'il mâche sa grosse moustache. Deux actions contrastées sont combinées ensemble et présentées simultanément, presque cinématographiquement, sous les yeux de la spectatrice-mère qui imagine la scène. Le montage de la 'représentation' et l'effet obtenu ne doivent pas faire, pour autant, oublier le dispositif anthropologique sous-jacent : l'horreur résulte aussi du fait que le corps du fils n'a pas été rendu à sa mère (à la différence du corps du père Sauvage qui avait été rapporté par les gendarmes).

Dans la guerre, se manifeste l'obligation de la réciprocité des actions et des réactions ; de même, dans la mort, s'impose l'obligation de restituer ce qui a été enlevé (comme le corps du mort) : donner la mort, la subir en échange de la gloire de la victoire (ou de la revanche) et restituer les corps des défunts sont les trois syntagmes qui règlent les formes contractuelles de la guerre et de la mort. Si cela vaut de manière plus générale, ce mécanisme s'intensifie davantage pour les Sauvages, car pour eux, il s'agit d'une guerre de 'tous contre tous' : contre les autres français, contre la légalité incarnée par les gendarmes, contre l'envahisseur prussien. Et, dans cette guerre, *volens nolens*, seront impliqués les quatre soldats prussiens :

Mais elle entendit un bruit de voix. C'étaient les Prussiens qui revenaient du village. Elle cacha bien vite la lettre dans sa poche et elle les reçut tranquillement avec sa figure ordinaire, ayant eu le temps de bien essuyer ses yeux.

Ils riaient tous les quatre, enchantés, car ils rapportaient un beau lapin, volé sans doute, et ils faisaient signe à la vieille qu'on allait manger quelque chose de bon. (Maupassant, 1974 : 1221).

Le changement de 'scène' est annoncé ici par l'usage d'un autre sens : l'ouïe. Si dans le segment de texte précédent, la mère Sauvage revivait la mort de son fils de manière quasi cinématographique (par la focalisation de son propre regard sur l'action et sur la description), ici l'arrivée des Prussiens se déroule

sous l'égide de l'ouïe. La mère Sauvage entend les Prussiens qui arrivent : même avant d'être caractérisés par un lexème qui les représente visuellement, les Prussiens sont décrits par le bruit qui les précède. Pourquoi un son ? Le passage du regard à l'ouïe signale un changement radical dans le flot des événements. La trêve apparente entre les Français et les Prussiens est rompue avec la mort du fils. Le bruit qu'entend la mère Sauvage lui permet de cacher rapidement la lettre et de commencer à concevoir son plan vengeur. Si le regard lui donne du temps (le temps de se rendre compte de ce qui est arrivé à son fils et de revivre dans la lenteur la cruauté de sa mort), le bruit produit au contraire une accélération dans la résolution de la mère Sauvage de passer à l'action.

La lenteur du regard s'oppose à la vitesse du bruit. Pour que l'action puisse s'accomplir et se régler, il faudra ensuite que d'autres scènes se superposent et soient mises en parallèle, comme celle d'une 'fausse' scène familiale (vécue par la mère Sauvage et les quatre Prussiens) qui associe la mort du fils et la mort du lapin. Mais pour l'instant ce sont justement la lenteur et la rapidité qui rythment la narration. La lenteur de la scène que revit la mère Sauvage s'oppose à la rapidité avec laquelle elle cache la lettre aux Prussiens. C'est comme si le simple bruit qui annonce l'arrivée des Prussiens suffisait à entériner sa décision de se venger.

En un geste, se joue le drame de la nouvelle, quand rapidement elle cache la lettre sans proférer aucun mot. Une véritable vengeance ne se résout pourtant pas dans une temporalité raccourcie. Elle exige au contraire le temps long qui permet à l'idée même de son accomplissement de mûrir. Si, dans la nouvelle *Un duel*, il s'agissait d'une confrontation ouverte entre un civil français et un officier prussien, ici c'est une véritable machination ourdie par la mère Sauvage. La difficulté est de savoir si cette machination est une 'juste' vengeance ou une 'vraie' trahison. Les Prussiens vivent chez la mère Sauvage comme s'ils étaient des fils. Elle les aime bien. Eux, en échange, agissent comme des fils.

C'est justement dans ce segment du texte que les Prussiens font quelque chose qui entre en opposition avec l'idéologie des Sauvage. Tandis que les Sauvage sont des chasseurs féroces de gibier, les Prussiens au contraire ramènent à la maison un lapin « volé sans doute ». Ce n'est qu'une incise dans le flot des événements, mais celle-ci signale un changement de réciprocité dans les actions des Prussiens et de la mère Sauvage. Ce changement est total et s'applique à toutes les actions, même les plus courantes, de la mère Sauvage :

Elle se mit tout de suite à la besogne pour préparer le déjeuner ; mais, quand il fallut tuer le lapin, le cœur lui manqua. Ce n'était pas le premier pourtant ! Un des soldats l'assomma d'un coup de poing derrière les oreilles. 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.

Elle se mit à table avec ses Prussiens, mais elle ne put manger, pas même une bouchée. Ils dévorèrent le lapin sans s'occuper d'elle. Elle les regardait de côté, sans parler, mûrissant une idée, et le visage tellement impassible qu'ils ne s'aperçurent de rien.

Tout à coup, elle demanda : « Je ne sais seulement point vos noms, et v'là un mois que nous sommes ensemble. » Ils comprirent, non sans peine, ce qu'elle voulait, et dirent leurs noms. Cela ne lui suffisait pas ; elle se les fit écrire sur un papier, avec l'adresse de leurs familles, et, reposant ses lunettes sur son grand nez, elle considéra cette écriture inconnue, puis elle plia la feuille et la mit dans sa poche, par-dessus la lettre qui lui disait la mort de son fils. (Maupassant, 1974 : 1221).

Le lien entre la mort du fils coupé en deux et la mort du lapin est manifeste. Pour commencer, comme le fils, le lapin est tué cruellement par les Prussiens ; puis, lorsque la mère Sauvage enlève la peau du lapin, elle revoit son fils ; comme le fils coupé en deux, le lapin est également scindé en deux parties (la peau et le reste du corps). Diviser ce qui est une unité représente une sorte de violation de l'idéologie de la nouvelle selon laquelle il faut vivre ensemble et dans l'unité.

L'analogie est poussée jusqu'à sa limite extrême lorsque la mère Sauvage voit la mort de son fils et la rapproche de « cet animal encore palpitant ». Les deux scènes sont décrites à l'enseigne de la continuité : pendant que la mère Sauvage prépare le déjeuner, elle continue de revoir le fils coupé en deux. Les lois de la réciprocité travaillent également dans ce cas. Si le corps du fils coupé en deux n'est pas recomposé dans son unité (et n'est pas rendu à la mère Sauvage), elle devra alors accomplir un acte semblable : tuer les quatre Prussiens et les brûler pour que leurs corps ne puissent pas être restitués à leurs mères. À la perte subie, on répond par une autre perte ; au non-retour, on en rend un autre. Le dédommagement pour la mère Sauvage réside dans la mort donnée en retour aux Prussiens et dans l'absence de restitution des corps.

Dans cette perspective, on pourrait même faire l'hypothèse que le vol du lapin par les Prussiens est méprisable précisément parce qu'il constitue, à la différence de la chasse, un 'recevoir sans rien donner en échange'. Le vol du lapin par les Prussiens ôte quelque chose à quelqu'un qui ne reçoit rien en échange. On pourrait objecter que lorsqu'on va chasser, il en est de même. En réalité, la chasse telle que pratiquée par les Sauvage s'exerce sur une nature conçue comme totalement distincte et différente de la nature humaine ; le vol des Prussiens est au contraire un acte tourné contre des humains (membres de sa propre espèce). Pour les Sauvage, la nature est une instance totalement séparée de l'homme, une nature à domestiquer et à dominer : l'homme et la nature forment, dans la perspective des Sauvage, une dualité impossible à recomposer. La seule manière de retourner à l'unité réside, selon leur idéologie, dans la prédation féroce de la nature.

On comprend bien pourquoi la mère Sauvage n'est pas directement en guerre contre les Prussiens. Plus que contre les hommes, la guerre des Sauvage est contre la nature et la dualité de l'être. La mort des quatre Prussiens est un acte de réciprocité permettant de se positionner contre les autres formes de dualité 'proposées' par les Prussiens. En outre, la mère Sauvage aurait pu tuer les quatre Prussiens et mentir, en arguant que le feu était le résultat d'un incident. Mais sa vengeance n'aurait pas été complète. Pour qu'il y ait vengeance, anthropologiquement parlant, il faut que l'acte ourdi soit communiqué à la partie adverse qui a provoqué l'offense. C'est pourquoi, malgré les difficultés, la mère Sauvage doit à tout prix récupérer les adresses des quatre Prussiens.

La (simulation de) communication qui se déroule à table entre les quatre prussiens et la mère Sauvage est en définitive une prémisse de la véritable communication renvoyée à plus tard : celle qui aura lieu entre la mère Sauvage et les mères prussiennes à propos de la mort de leurs fils. La mère Sauvage simule donc le 'parler vrai' avec les quatre Prussiens ; en réalité, elle trame déjà la vengeance :

Quand le repas fut fini, elle dit aux hommes :
"J'vas travailler pour vous."

Et elle se mit à monter du foin dans le grenier où ils couchaient.

Ils s'étonnèrent de cette besogne ; elle leur expliqua qu'ils auraient moins froid ; et ils l'aidèrent. Ils entassaient les bottes jusqu'au toit de paille ; et il se firent ainsi une sorte de grande chambre avec quatre murs de fourrage, chaude et parfumée, où ils dormiraient à merveille.

Au dîner, un d'eux s'inquiéta de voir que la mère Sauvage ne mangeait point encore. Elle affirma qu'elle avait des crampes. Puis elle alluma un bon feu pour se chauffer, et les quatre Allemands montèrent dans leur logis par l'échelle qui leur servait tous les soirs. Dès que la trappe fut enfermée, la vieille enleva l'échelle, puis rouvrit sans bruit la porte du dehors, et elle retourna chercher des bottes de paille dont elle emplit sa cuisine. Elle allait nu-pieds, dans la neige, si doucement qu'on n'entendait rien. De temps en temps elle écoutait les ronflements sonores et inégaux des quatre soldats endormis. (Maupassant, 1974 : 1221-1222).

La mère Sauvage affirme vouloir travailler pour les Prussiens. Cela ne provoque aucun soupçon parce que les Prussiens ne savent pas que Victor est mort. Comme d'habitude, ils se mettent à l'aider. D'ailleurs, pourquoi ne devraient-ils pas le faire ? Ils ont vécu chez la mère Sauvage dans une bonne ambiance de paix, d'aide réciproque et de respect. Par conséquent, ils continuent de se comporter en bons fils et de respecter les règles de la réciprocité de l'entraide. C'est donc la mère Sauvage qui trahit ces règles et commence à préparer subrepticement sa vengeance. Pour se réaliser, une vengeance doit d'ailleurs être préparée sans que l'autre en ait connaissance. Et les Prussiens ne subodorent rien. L'un des hommes s'est même inquiété de ce que la mère Sauvage « ne mangeait point encore » ; cet « encore » laissant entendre qu'elle mangerait après. Toutefois, le récit précise clairement que la mère Sauvage « ne put manger, pas même une bouchée ». A quoi bon alors utiliser cet « encore » ? Il s'agit en fait d'un signal d'alarme pour le lecteur qu'il y a un nœud sémantique dans le texte.

Deux questions se cumulent dans cet « encore » : la première, concerne la simulation par la mère Sauvage d'une vie normale et, la seconde, la mise en scène du processus par le texte. La mère Sauvage prépare sa vengeance et doit par conséquent s'efforcer de se comporter normalement pour éviter de susciter des soupçons. Elle est donc *scindée en deux* : d'une part, elle est sous l'effet de la douleur qui l'empêche de manger ; de l'autre, elle doit faire semblant de mener la même vie que d'habitude. Ce comportement double représente, dans la succession des séquences narratives, un syntagme essentiel, celui de la trahison. Pour que la vengeance soit efficace, il faut qu'elle soit précédée par la simulation d'un comportement qui trahit les formes d'interaction qui avaient été mises en place jusqu'alors entre la mère Sauvage et les Prussiens.

Bien que tous les préparatifs accomplis par la mère Sauvage se déroulent sous la modalité du 'faire-sembler vrai', ils ont en réalité une autre finalité : l'organisation du piège où tomberont les quatre prussiens. Le texte s'étend sur ces détails qui constituent la préparation de la vengeance précisément pour manifester ce comportement double de la mère Sauvage, qui trahit et se révèle être en même temps sous la couverture du 'pas encore'. C'est comme si la mère Sauvage disait : 'je n'ai pas encore mangé, mais je vais manger ! Tout se passe bien, ne vous inquiétez pas !'

La deuxième fonction de l'« encore » est représentée par l'essai de mettre en place un processus saisi dans son déploiement. Tout texte (qu'il soit une invention fictionnelle d'un individu ou une reproduction historique d'une collectivité) n'est qu'une énonciation déjà énoncée, un 'dire déjà dit'. Un texte arrive inexorablement après une expérience qui le génère ; un texte suit la mise en forme d'un processus. Il y a pourtant plusieurs stratégies textuelles pour donner l'impression aux lecteurs que les événements se déroulent sous leurs yeux. Une de ces stratégies consiste précisément à disposer l'histoire racontée sous le régime temporel du 'pas encore', de l'« être en train de » et de l'« encore ». L'« encore » d'ailleurs est répété plusieurs fois dans la nouvelle et l'est également dans cette partie du texte : on dit, par exemple, que le lapin est un « animal encore palpitant ».

Pour résumer, on peut affirmer que toute cette grande section du texte (où l'auteur paraît s'étendre sur des détails inutiles) sert à 'motiver' la séquence narrative de la trahison (qui précède la vengeance proprement dite) et à la situer dans l'enchaînement des événements qui sont en cours de déploiement. En outre, cette section du texte révèle l'existence d'une priorité dans la hiérarchie des valeurs.

En s'attardant longuement sur (la méchanceté implicite dans) la préparation de la vengeance et en mettant en relief la trahison d'une mère, est refusée la possibilité d'une recomposition familiale qui ne soit pas fondée sur un lien de sang. On soutient ainsi une hiérarchie (qui s'était déjà instaurée) entre des types de faire et d'être qui va du plus contractuel au plus polémique : l'amitié et l'« être mère », l'inimitié et la guerre. L'amitié qui s'établit entre Serval et son ami est totale et se fonde sur des modalités qui ne sont pas contaminées par le conflit. L'« être mère » est au contraire conçu d'une manière double : on peut être mère (et même adopter l'Autre) pourvu qu'on ne subisse pas une perte et que cette perte ne porte pas atteinte aux liens de sang. La perte demande une réparation proportionnée à l'offense subie et symétriquement équivalente du point de vue de la parenté : si on tue un fils, il faut tuer les fils des autres. Dans le texte, on fait appel même lexicalement à la question des préparatifs :

Quand elle jugea suffisants ses préparatifs, elle jeta dans le foyer une des bottes, et, lorsqu'elle fut enflammée, elle l'éparpilla sur les autres, puis elle ressortit et regarda. Une clarté violente illumina en quelques secondes tout l'intérieur de la chaumière, puis ce fut un brasier effroyable, un gigantesque four ardent, dont la lueur jaillissait par l'étroite fenêtre et jetait sur la neige un éclatant rayon.

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

On n'entendait plus rien dedans que le crépitement de l'incendie, le craquement de l'incendie, le craquement des murs, l'écroulement des poutres. 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. (Maupassant, 1974 : 1222).

Les Prussiens meurent par l'entremise de la mère Sauvage. Leur mort est mise en scène comme s'il s'agissait de la cuisson d'un plat : la maison est en effet transformée figurativement en un immense « brasier » et un « gigantesque four ardent » à l'intérieur duquel sont 'cuits' les quatre Prussiens. Un lien isotopique s'établit donc, presque 'naturellement', entre la scène précédente où les Prussiens s'asseyent à table pour manger et celle où les Prussiens sont 'cuits' dans un four. Dans la scène précédente, on mange un lapin sans que les Prussiens soient décrits en train de le cuire ou de le manger : ils sont au contraire à table pendant que la mère Sauvage les observe. Dans la scène suivante, on brûle des individus comme s'ils étaient cuits, après une longue préparation effectuée par la mère Sauvage (qui, par exemple, « se mit à monter du foin dans le grenier où ils couchaient »), mais sans qu'ils soient véritablement « consommés » : le lapin est préparé pour la cuisson et les Prussiens également ; le lapin est mangé sans qu'on le voie et les Prussiens ne le sont pas parce qu'ils sont détruits avec la maison vivante appartenant à la mère Sauvage. C'est comme si la scène précédente concernant la préparation du lapin pour la cuisson s'interrompait pour continuer par la cuisson des Prussiens.

Il est étonnant de voir que la préparation lente et terrifiante du lapin (tué d'abord violemment par un des Prussiens et écorché ensuite par la mère Sauvage) est interrompue brusquement. La scène de la 'cuisson' des Prussiens s'insère textuellement immédiatement après la première scène et est donc associée à celle-ci d'une manière étrange et bouleversante. Comme la nouvelle 'parle' également par ellipses et que celles-ci sont situées à des lieux stratégiques du texte, l'ellipse qu'il y a entre les deux scènes est significative.

On pourrait alors 'ouvrir' cette ellipse et affirmer que le narrateur nous présente, par analogie (et grâce à un glissement sémantique d'une description à l'autre), une scène de cannibalisme double : ce serait donc les Prussiens qui, à travers le lapin, mangent symboliquement le fils de la mère Sauvage ; ce serait la mère Sauvage elle-même qui tue et prépare les quatre prussiens pour un repas également doté d'une forte charge symbolique. Si, aux yeux de la mère Sauvage (qui est spectatrice du repas des Prussiens), l'incorporation symbolique par les Prussiens est totale, pour la mère Sauvage (qui est également spectatrice du bûcher) il s'agit plutôt d'une incorporation médiatisée par l'espace de la maison où elle vivait. Autrement dit, ce n'est pas directement la mère Sauvage qui mange les quatre Prussiens, c'est la maison elle-même qui se consume (et consomme) dans l'acte de brûler.

Ainsi entendu, l'acte de brûler les quatre Prussiens acquiert une plus grande complexité, en n'étant pas seulement un acte de destruction des corps des ennemis, mais aussi une véritable condamnation du cannibalisme pratiqué symboliquement par les quatre prussiens sur le fils de la mère Sauvage. A l'incorporation (du corps) du fils de la mère Sauvage par les quatre Prussiens s'oppose ainsi l'assimilation destructrice du contenant-maison et de contenu-corps (représenté par les Prussiens). La mère Sauvage ne consomme donc pas un

repas cannibalique ; elle annule le symbolisme impliqué dans l'acte accompli par les quatre Prussiens en mangeant le lapin-Victor.

On pourrait insister sur l'autre hypothèse et dire que la mort des quatre Prussiens n'est pas une annulation symbolique, mais un véritable acte cannibalique que la mère Sauvage consomme symboliquement après la cuisson des soldats dans le « brasier effroyable, [et dans le] gigantesque four ardent ». De même que les Prussiens (qui ont mangé le lapin et donc symboliquement le fils de la mère Sauvage), la mère Sauvage, après avoir cuit les Prussiens, les mange (symboliquement).

Le fait est que l'on pourrait pousser l'interprétation dans un sens ou dans l'autre : une annulation d'un acte cannibalique ou un acte symétrique de cannibalisme. Dans sa complexité, le texte ne propose pas un seul et unique chemin à suivre ; au contraire, les deux thèses paraissent envisageables. La question que l'on se pose ici, qui est plus généralement applicable à tout texte (ou culture) : jusqu'à quel point peut-on tirer l'interprétation, sans bouleverser la structure du texte et sans avoir recours à un plan d'analyse préalablement établi ? Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins que, dans la *Mère Sauvage*, l'isotopie du repas et de l'incorporation est posée de manière à la fois manifeste et voilée. Dans le segment suivant, la campagne par exemple est vue comme une nappe. Là aussi, il faut s'accorder sur le sens à donner à 'nappe' : une nappe peut être une vaste étendue, ou bien le linge qui sert à couvrir la table quand on s'apprête à dîner. Par conséquent, si on accepte le sens voilé de 'nappe', l'acte de la mère Sauvage transforme la campagne en une immense table où l'on peut consommer son repas :

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

Une cloche, au loin, se mit à sonner.

La vieille Sauvage restait debout, devant son logis détruit, armée de son fusil, celui du fils, de crainte qu'un des hommes n'échappât.

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

Des gens arrivaient, des paysans, des Prussiens.

On trouva la femme assise sur un tronc d'arbre, tranquille et satisfaite.

Un officier allemand, qui parlait le français comme un fils de France, lui demanda :

“Où sont vos soldats ?”

Elle tendit son bras maigre vers l'amas rouge de l'incendie qui s'éteignait, et elle répondit d'une voix forte :

“Là-dedans !”

On se pressait autour d'elle. Le Prussien demanda :

“Comment le feu a-t-il pris ?”

Elle prononça :

“C'est moi qui l'ai mis.” (Maupassant, 1974 : 1222-1223).

La communication qui s'instaure entre la mère Sauvage et ceux qui arrivent sur le lieu du « désastre » paraît, de prime abord, ressortir de l'ordre du paradoxe. Initialement, en effet, la mère Sauvage rencontre quelque difficulté à se faire reconnaître comme sujet actif du meurtre des quatre soldats, par les Français et les Prussiens. Cela tient au fait que tout le monde connaissait l'atmosphère familiale et de réciprocité qui régnait entre les quatre soldats et la mère Sauvage.

Il semblait donc improbable que ce soit précisément une « mère » qui les ait tués. Toutefois, il y a encore une autre raison. La foule qui accourt est décrite comme une même masse homogène : « Des gens arrivaient, des paysans, des Prussiens ». Sans distinction, ils arrivent pêle-mêle, comme s'il s'agissait d'un même *actant collectif*. Même l'officier allemand qui demande à la mère Sauvage où sont ses soldats, parle un français parfait, « comme un fils de France ». On pourrait objecter qu'il est ici tout simplement nécessaire que la communication se déroule sans problème pour qu'il soit clair que c'est la mère Sauvage qui a accompli l'acte.

Il y a tout de même une hypothèse complémentaire. Les personnes qui accourent doivent devenir des témoins qui confirment l'acte accompli par la mère Sauvage et qui le transforment en véritable vengeance et/ou acte héroïque. C'est pourquoi il fallait affaiblir, au moins en partie, les différences entre les groupes sociaux (entre les ennemis et les Français) et les présenter comme un tout homogène qui les confirme et les unisse dans le rôle de témoins.

Les témoins doivent d'abord être eux-mêmes convaincus, pour pouvoir ensuite donner un jugement à propos d'un événement qui frôle la folie. Le récit détaillé de la mère Sauvage est le 'dire' symétrique dont ont besoin les gens pour acquérir le rôle d'actants compétents. Le semblant de folie aide ainsi à acquérir la certitude qu'il s'agit d'un acte vindicatif et/ou héroïque. La vengeance pour être considérée comme telle doit être communiquée aux destinataires (les mères prussiennes) ; l'acte héroïque pour être considéré comme tel a besoin de la présence d'un public qui en reconnaisse la grandeur. La présence des Français et des Prussiens permet par conséquent de confirmer la véracité du récit de la mère Sauvage : elle n'a pas été vue pendant qu'elle incendiait sa maison ; ce sont la précision et les détails qu'elle fournit qui confirment l'authenticité de son acte cruel. La présence des Français et des Prussiens permet également d'octroyer à l'acte accompli, de manière ambiguë, une nature vindicative et héroïque.

Le récit de la mère Sauvage a donc la fonction d'écarter les doutes concernant les intentions et la responsabilité du sujet coupable. Ce qui reste néanmoins incertain est l'assignation d'une signification soit héroïque, soit purement vindicative, à l'acte meurtrier. Si celui-ci peut être entendu comme une vengeance personnelle, c'est parce qu'il retourne aux Prussiens l'offense subie (la mort de son fils) ; mais ce même acte peut aussi apparaître comme la révolte d'une femme paysanne française contre l'ennemi prussien. Les raisons de la mère se superposent aux raisons de la rebelle (les Sauvage sont contre la norme française) et de la patriote (les Sauvage sont contre la domination prussienne). Dans une nouvelle en apparence si simple, les trois hypothèses (la mère, la rebelle, la patriote) peuvent donc coexister de manière étonnante :

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

Quand elle eut fini, elle tira de sa poche deux papiers, et, pour les distinguer aux dernières lueurs du feu, elle ajusta encore les lunettes, puis elle prononça, montrant l'un : « Ça c'est

la mort de Victor.” Montrant l’autre, elle ajouta, en désignant les ruines rouges d’un coup de tête : “Ça c’est leurs noms pour qu’on écrive chez eux.” Elle tendit tranquillement la feuille blanche à l’officier, qui la tenait par les épaules, et elle reprit :

“Vous écrirez comment c’est arrivé, et vous direz à leurs parents que c’est moi qui a fait ça. Victoire Simon, la Sauvage ! N’oubliez pas.”

L’officier criait des ordres en allemand. On la saisit, on la jeta contre les murs encore chauds de son logis. Puis douze hommes se rangèrent vivement en face d’elle, à vingt mètres. Elle ne bougea point. Elle avait compris ; elle attendait.

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

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

L’officier prussien s’approcha. Elle était presque coupée en deux, et dans sa main crispée elle tenait sa lettre baignée de sang. (Maupassant, 1974 : 1223-1224).

Ce segment constitue une synthèse admirable d’une bonne partie de la nouvelle. C’est ici que la mère Sauvage raconte, de manière détaillée et sans rien oublier, tout ce qui s’est passé, depuis l’arrivée de la lettre jusqu’à la destruction de la maison. Et c’est ici que la loi de la réciprocité est à nouveau mise en scène : un acte meurtrier, sauf s’il est suivi par le pardon, exige un acte symétrique. Pour que la loi impitoyable de la réciprocité s’accomplisse jusqu’au bout, il faut alors que la mère Sauvage soit tuée. Son exécution est donc un acte obligé parce qu’il entre aussi dans une logique de la réciprocité, car la vengeance est perçue comme génératrice de désordre.

La vengeance ne constitue pas un ordre réparateur : la chaîne des actes de violence s’interrompt avec Serval qui se contente de reconstruire son château sans chercher à se venger sur les Prussiens. L’exécution de la mère Sauvage, devant des spectateurs français et prussiens, permet la reconnaissance de l’offense subie par une Française ayant eu le courage de se rebeller contre l’ennemi. La vérité historique et la vérité contenue dans les nouvelles de la guerre de Maupassant s’opposent. Tandis que dans la réalité, l’armée française a été vaincue, dans les nouvelles les ‘vrais’ Français (les civils et les paysans) savent au contraire faire face aux Prussiens.

Cette forme de défi se répète systématiquement dans la plupart des nouvelles de la guerre de Maupassant. On a déjà évoqué la nouvelle *Un duel*. Dans ce cas, l’offense subie est lavée par un commerçant français qui défie un officier prussien devant un public composé par deux anglais qui se trouvaient dans le même train. Les deux hommes sont témoins de l’événement et soutiennent le commerçant français. La récurrence de cette structure dans les nouvelles de la guerre de Maupassant concourt à faire penser à un acte d’héroïsme patriotique plutôt qu’à une vengeance personnelle. Le courage des civils français est indéniable, mais celui-ci exige un témoin qui garantit, qui confirme et qui témoigne de l’acte accompli pour l’élever au niveau de l’héroïsme (Montes 1999b). À la fin de la nouvelle, est affirmé ouvertement qu’il s’agit d’un acte d’héroïsme. Cela complique la question parce que ce jugement vient de l’ami de Serval, qui défend et incarne les valeurs d’une existence pacifique vécue en accord avec la nature :

Mon ami Serval ajouta :

“C’est par représailles que les Allemands ont détruit le château du pays, qui m’appartient.”

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.

Et je ramassai une petite pierre, encore noircie par le feu. (Maupassant, 1974 : 1224).

Être fusillé contre un mur évoque un acte de résistance ou, quoi qu’il en soit, le courage d’un individu qui s’oppose à un ennemi plus puissant (et peut-être plus impitoyable). La mère Sauvage serait ainsi une résistante, une patriote, une véritable héroïne. Qui sait ? D’ailleurs, elle ne montre aucun signe de peur ; un héros n’est-il pas celui qui possède des qualités exceptionnelles, capable d’exploits prodigieux ? Ce point n’est évidemment qu’une piste interprétative qui surgit du caractère hautement symbolique et particulièrement riche de la scène de l’exécution. Et le texte tout entier, comme on l’a vu, concourt à produire cette ambiguïté.

Pour les Prussiens, l’acte de la mère Sauvage équivaut à une trahison de la confiance que les quatre soldats avaient placée en elle. Du point de vue des Français, au contraire, l’inégalité du rapport de force entre une femme et des ennemis est une raison supplémentaire pour que l’acte de la mère Sauvage apparaisse comme le geste héroïque d’une représentante du peuple qui ne se plie pas, malgré la défaite de l’armée française.

Si on suit ce fil, en le reliant aux autres fils dont on a déjà tissé la trame, on peut formuler une hypothèse plus générale sur les nouvelles de la guerre de Maupassant : celles-ci sont construites comme des textes qui dialoguent et qui se définissent l’un l’autre. Des intertextes ? Certes, si on affirme qu’un intertexte est un texte qui ‘ouvre’ vers un autre texte, révélant de renvois multiples entre les nouvelles. On pourrait dire, mieux encore, que les nouvelles de la guerre de Maupassant tissent des relations structurelles entre elles, ‘en clôturant’ l’interprétation grâce au complément de sens que fournit une nouvelle en renvoyant à une autre nouvelle. Ouverture ou clôture ? Certes, l’ouverture et la clôture ne sont que deux métaphores qui font appel à l’espace : c’est la personne qui interprète qui les plie à ses fins pour analyser le texte suivant un procédé ou l’autre. Habituellement, la métaphore de l’ouverture est reliée au ‘renvoi à autre’ et la métaphore de la clôture est reliée à la ‘grille en soi (des relations internes)’.

J’ai essayé de renverser la question et d’associer la clôture des possibilités interprétatives aussi bien au lien interne (la grille) qu’au lien externe (le renvoi). Les nouvelles de la guerre de Maupassant se prêtent à ce jeu de renversements et de rassemblement. Ces nouvelles créent un tissu de relations dont la clôture est le résultat des liens qui s’établissent entre les nouvelles : ce n’est donc pas une nouvelle qui clôture le sens et qui produit une structure interne, mais l’ensemble des nouvelles qui, en tant que tel, situe le réseau de relations en dehors d’une seule nouvelle. Pour le dire à la manière de Deleuze, le dedans d’une nouvelle est foré par le dehors de l’ensemble (Deleuze, 1993).

Cette perspective remet en cause le sens restreint de clôture et d’ouverture et la manière de travailler de l’écrivain. On envisage souvent un texte comme le résultat du travail d’un écrivain qui se concentre sur sa mise en forme, en tant qu’objet en

soi. Ici, il est possible de concevoir les nouvelles de la guerre comme un macro-texte qui se décompose dans ses parties constitutives (les nouvelles de la guerre) et qui se définissent mutuellement dans leur ensemble. Cela projette Maupassant, écrivain du XIX^e siècle, dans un monde post-moderniste ; à l'instar de certains écrivains du XX^e siècle, le récit est pensé à l'intérieur d'une totalité composée d'éléments qui se connectent réciproquement. Dans ce sens, malgré les différences, je ne peux m'empêcher de penser à un Calvino oulipien ou aux *Gens de Dublin* de Joyce. Malgré les dissemblances, on peut rappeler deux traits qui rapprochent ces auteurs, pourtant lointains dans l'espace et dans le temps : (i) la simplicité de surface (qui correspond à la fluidité de lecture) et la complexité des enchâssements (qui génère une variété d'attributions de sens) ; (ii) la répétition presque obsédante de certains thèmes qui sont toutefois combinés, à partir de constituants simples, pour aboutir à un collage défini par la combinaison elle-même.

Concernant les aspects plus anthropologiques de la *Mère Sauvage*, j'ai adopté une démarche de projection progressive-régressive, sans avoir recours aux spécialistes de Maupassant. Il convient donc de révéler mes principaux modèles de référence. Je me suis inspiré de la méthode progressive-régressive de Sartre (Sartre, 1960) et de l'idée d'exercice du sémioticien Greimas qu'il a appliqué à une autre nouvelle de Maupassant, *Deux Amis* (Greimas 1976). L'analyse de Greimas est si capillaire qu'on a l'impression que le texte parle de lui-même et qu'il dévoile ses replis au lecteur sans la moindre intervention de celui qui interprète. On pourrait croire qu'il s'agit d'une stratégie de véridiction fondée sur une 'énonciation objectivante', derrière laquelle le sujet qui interprète essaie de s'effacer. Peut-être, mais l'exercice de Greimas impressionne par la progression de l'analyse, dans le respect (mieux, dans l'agencement) des relations qui s'instaurent entre les différents éléments de la nouvelle. Le parallèle le plus parlant est celui avec Lévi-Strauss et son analyse du mythe. Si, pour Lévi-Strauss, cette analyse se fonde sur le renvoi extra-textuel d'une version à une autre du mythe, pour Greimas une seule nouvelle constitue en soi une sorte d'univers mythique, à décomposer dans ses éléments syntagmatiques et paradigmatiques.

La décomposition d'une seule nouvelle dans ses parties constitutives et le renvoi d'une nouvelle à une autre nouvelle sont deux stratégies à considérer conjointement qui permettent de limiter l'excessive (et compréhensible) liberté du sujet qui interprète. Dans mon analyse, je ne me suis peut-être pas totalement conformé à cette exigence en me projetant assez librement dans le texte. Cependant, l'un des principes auquel je me suis tenu, a consisté à ne pas effacer les traces de ma projection dans le texte.

En ce qui concerne le processus de l'analyse, j'ai tenté d'aller du même pas que la compréhension du texte que je lisais : « le mouvement de la compréhension est simultanément progressif (vers le résultat objectif) et régressif (je remonte vers la condition originelle). » (Sartre, 1960 : 139). Je n'ai pas eu recours à la biographie de Maupassant (qui aurait pu, selon Sartre, faire partie du mouvement progressif-régressif), mais je me suis limité au mouvement de ma lecture syntagmatique et de sa (partielle) recomposition paradigmatique à l'intérieur du texte. Des points de mouvements régressifs plus ponctuels vers la biographie de Maupassant pourraient être intéressants à explorer dans

une autre contribution. On peut néanmoins en évoquer ici quelques-uns. Par exemple, la figure du père est absente, aussi bien dans cette nouvelle que dans la vie de Maupassant. Le mari de la mère Sauvage n'y trouve qu'une place insignifiante, presque un rappel. La figure de la mère remplit, à l'inverse, les deux fonctions de femme et d'homme. L'amour de Maupassant pour la nature et pour les femmes prend dans la *Mère Sauvage* un relief particulier : la nature est érotique et séduit l'ami de Serval (sans nom propre, presque dissimulé).

Il n'aura pas échappé au lecteur que je me suis référé implicitement à Mauss et à son analyse du don (Mauss, 1924). Le don, selon Mauss, contraint à une réciprocité. Les dictionnaires définissent souvent la vengeance comme un « rendre une offense pour se dédommager moralement ». J'ai ainsi tenté de montrer que, dans la *Mère Sauvage*, la morale est fondée sur la loi de réciprocité et que la vengeance contraint à 'rendre'. Si pour le don, on rend en regard de ce qu'on a reçu, dans la vengeance on rend en rapport avec ce qu'on a perdu et subi. La vengeance constitue le moteur narratif de la *Mère Sauvage*.

Dans un travail précédent, j'avais analysé le rôle joué par la vengeance et la trahison dans la *Chanson de Roland* (Montes 2005). Bien que, dans la *Mère Sauvage*, la trahison joue un rôle important, il s'agit plus spécifiquement de définir la vengeance à travers les fonctions que lui assignent (ou que transgressent) les groupes sociaux et les individus. Le respect ou la transgression de ces fonctions implique une sanction (ou une contre-sanction) qui prend souvent la forme d'une vengeance (ou de représailles). Si le don est impossible parce que, selon Derrida (Derrida, 1992), celui-ci supposerait la gratuité absolue (et par conséquent l'absence d'un contre-don), on peut affirmer au contraire que la vengeance respecte les lois de la réciprocité. La circulation du 'recevoir la mort' et du 'rendre la mort' semble s'interrompre avec la disparition des Sauvage et la reconstruction du château de Serval (quinze ans après les représailles). On peut penser qu'une nouvelle loi de réciprocité s'établit alors à Virelogne : celle des deux amis chasseurs qui vivent en harmonie avec la nature, une nature mythifiée où les distinctions entre les humains et les non-humains s'affaiblissent et tendent à s'effacer. Cette circularité est aussi la circularité de la nouvelle (et de sa lecture) qui commence précisément avec la scène de chasse de Serval et de son ami, une scène de recomposition de la nature et de la culture.

La nouvelle la *Mère Sauvage* pourrait ainsi être comprise comme un récit mythique, où le rétablissement de la paix correspond à un monde à l'intérieur duquel la nature et les hommes communiquent entre eux. C'est la réponse que donne Lévi-Strauss à Éribon sur la signification du mythe :

« Si vous interrogez un Indien américain il y aurait de fortes chances qu'il réponde : une histoire du temps où les hommes et les animaux n'étaient pas encore distincts. Cette définition me semble très profonde. Car, malgré les nuages d'encre projetés par la tradition judéo-chrétienne pour la masquer, aucune situation ne paraît plus tragique, plus offensive pour le cœur et l'esprit, que celle d'une humanité qui coexiste avec d'autres espèces vivantes sur une terre dont elles partagent la jouissance, et avec lesquelles elle ne peut communiquer. On comprend que les mythes refusent de tenir cette tare de la création pour originelle ; qu'ils voient dans son apparition l'événement inaugural de la condition humaine et de l'infirmité de celle-ci. » (Lévi-Strauss, 1988 : 193).

Dans la *Mère Sauvage*, on raconte une histoire mythique où les hommes et la nature, après la guerre, parviennent à communiquer, à s'envoyer des messages (érotiques et jubilatoires), car ils sont précisément des êtres qui appartiennent, tous et sans grande distinction, au même 'ordre culturel'. En plus de cette variante mythique qui contient, dans son déploiement narratif, des catégorisations spécifiques de la nature et de la culture (pour les Sauvage, pour les Prussiens, pour les deux amis, etc.), la *Mère Sauvage* peut être considérée comme une définition implicite de (la syntaxe de) la vengeance.

La vengeance est habituellement définie comme (i) une offense rendue en contrepartie d'une offense subie ou bien comme (ii) une offense rendue pour en avoir, en échange, un retour moral (par exemple, l'honneur perdu). Disons que, dans la *Mère Sauvage*, on y trouve une définition de la vengeance encore plus spécifique et moins évidente : rendre une offense pour déjouer (ou rééquilibrer) sa propre douleur en provoquant une même douleur chez l'offenseur. La syntaxe est la suivante : offense → communication → prémisse émotive → préparation matérielle → trahison → rendre l'offense → communication à la partie adverse → conséquence émotive. La mort du fils de la mère Sauvage constitue une offense qui lui est communiquée par le facteur. Elle est accablée par la douleur, mais réagit en préparant sa vengeance matériellement et méticuleusement : elle prépare le grenier afin de brûler les Prussiens. La confiance que les Prussiens avaient placée en elle, est trahie par le geste de la mère Sauvage d'incendier le grenier. Ce développement ne suffit pas en soi pour que la vengeance soit complète : il faut que l'acte de vengeance soit communiqué aux parties adverses (les mères prussiennes) et que celles-ci éprouvent la 'même douleur'. Lorsque je dis 'même douleur', j'entends évidemment le type de douleur (maternel) et non pas la quantité : la mère Sauvage ne tue pas un seul fils, elle en tue quatre. Une des caractéristiques des Sauvage tient précisément dans l'acharnement et la démesure avec lesquels ils restituent ce qu'ils reçoivent ou subissent. Les Sauvage sont des 'sauvages' parce qu'ils tendent même à transgresser les règles par lesquelles se fonde la réciprocité.

L'originalité de la définition de la vengeance réside dans sa composition syntaxique même : tous les passages (y compris la communication) sont essentiels pour son accomplissement. S'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'honneur individuel perdu (ou de véritable offense physique), on voit bien que, dans ce type de vengeance, une place importante est occupée par la douleur subie (et rendue aux ennemis). C'est pourquoi, avec ce type de vengeance, on peut parler de réciprocité émotive. Malgré son caractère de prototype, la vengeance n'est qu'un exemple des différentes formes de réciprocité que spécifient une culture. Dans cette contribution, je me suis intéressé à cette forme de réciprocité. Une direction de recherche plus élargie (dont l'objet serait soit la littérature, soit les interactions quotidiennes) pourrait se focaliser sur les rapports qui s'instaurent entre des formes de réciprocité culturellement définies et les niveaux d'interactions interindividuelles tels que la programmation, la manipulation, l'ajustement et l'accident (cf. Landowski, 2006).

Pour terminer (et renvoyer à la question de la compréhension du texte), je dois dire que mes propres conduites (mon analyse elle-même en cours d'objectivation)

m'ont renseigné sur mes objectifs (mes perspectives appliquées au texte). Mon analyse, au fur et à mesure qu'elle se déployait (et prenait la consistance d'un texte situé en dehors de moi-même), rétroagissait sur ma projection en lui donnant un objectif. Dans mon objectivation en cours se produisait la rencontre d'un moi et d'un texte, qui demandait un réajustement de mes conduites et de mes objectifs, sur la base d'un calcul préalable et grâce à l'irruption bienveillante du hasard : en un mot, on pourrait dire un bricolage de la compréhension progressive-régressive (Sartre), du hasard structurant (Lévi-Strauss) et des signes (emboîtés dans la nouvelle). Plus simplement, je l'appellerais : un exercice.

Bibliographie

Deleuze, G. 1993. *Critique et clinique*, Minuit, Paris.

Derrida, J. 1992. *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Galilée, Paris.

Greimas, A. J. 1976. *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, Paris.

Landowski, E. 2006. *Les interactions risquées* (Nouveaux Actes Sémiotiques, 101/102/103), Pulim, Limoges.

Lévi-Strauss, C. et Éribon, D. 1988. *De près et de loin*, Odile Jacob, Paris.

Maupassant, G. De, 1974. *La Mère Sauvage* dans *Contes et nouvelles I. Les contes et nouvelles publiés entre 1875 et mars 1884*, préface de A. Lanoux, introduction de L. Forestier, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, pp. 1217-1224.

Mauss, M. 1950 (1924). « Essai sur le don » dans *Sociologie et anthropologie*, Quadrige/PUF, Paris, pp. 145-279.

Montes, S. 1999a. « L'horrible de Maupassant. Para una poetica de las pasiones » dans *Fronteras de la semiótica*, Homenaje a Desiderio Blanco, Fondo de Desarrollo Editorial, Lima, pp. 411-431.

Montes, S. 1999b. « El valor del coraje en Maupassant » dans *Perfiles semióticos. Cuadernos lengua y habla*, sous la direction de Teresa Espar, n. 1, Mérida, pp. 179-206.

Montes, S. 2005. « 'Vendetta' e 'tradimento' ne *La Chanson de Roland*. Strutturazioni semio-antropologiche » dans *Epica e Storia. Le vie del cavaliere. In memoria di Antonio Pasqualino*, a cura di M. Giacomarra, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Palermo, pp. 427-465.

Sartre, J.-P. 1960. *Questions de méthode*, Gallimard, Paris.

Schivelbusch, W. 2006 (2001). *La cultura dei vinti*, Il Mulino, Bologna.