

PEUT-ON APPLIQUER LA LITTÉRATURE AUX ÉTUDES CULTURELLES ?

RÉFLEXIONS SÉMIOLOGIQUES AUTOUR D'UNE NOUVELLE DE MAUPASSANT

ANDREA DEL LUNGO

Université Lille 3 Charles de Gaulle,
Institut Universitaire de France
adellungo@free.fr

Abstract: Literature has often been, in spite of itself, a *pretext*: depending on the era, it has been deployed for the study of authors' biographies, modes of production, semiology, structuralism, academic methodology, sociology, and of course, psychoanalysis. Cultural studies, as practiced today, seems to be following a similar trend, namely that of approaching the literary text as a tool for analysis—or even, more plainly, as a document or source—and with the same status as others, from the perspective of a global and cultural history. Far from succumbing to the temptation to restore literature's lost sacred aura, or affirming literature's alleged centrality among an array of disciplines, it is perhaps time to recognize its specificity, at the very least and, more importantly, to define its points of origin that allow us to analyze the relationship between literature, culture, and knowledge. With this in mind, I propose in particular to examine the sign as concept, which appears seldom modernized within cultural studies, especially in the absence of a historicized viewpoint. What is the state of semiology today? Can it still function as a paradigm capable of deciphering reality? This analysis aims to investigate these questions using the methodological framework of “historicized semiology”, which aptly lends itself to structuring the study of literature and cultures by defining different dimensions of literary representation. This project applies this approach to a novella with an eminently semiotic title, *Le Signe* ‘The Sign’, by Maupassant.

Keywords: sign, semiology, Maupassant cultural studies, prostitution

La littérature a souvent été, malgré elle, un *prétexte* : on lui a appliqué, selon les époques, la biographie de l'auteur, le système de production, la sémiologie, le structuralisme, la méthodologie scolaire, la sociologie, et évidemment la psychanalyse (d'où le titre renversant d'un essai de Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse*, qui a inspiré mon propre titre). Car les études culturelles en vogue actuellement semblent s'exposer au même risque : celui de considérer le texte littérature comme un terrain

d'analyse—voire, plus banalement, comme un document ou comme un source—parmi d'autres, et au même titre que d'autres, dans la perspective d'une histoire culturelle globale.

Loin de nous la tentation de rendre à la littérature son aura de sacralité perdue, ou d'affirmer une prétendue centralité de la littérature dans le champ des disciplines ; mais il serait peut-être temps de lui reconnaître, au moins, sa spécificité, et surtout de définir les points d'ancrage qui permettent d'analyser la relation entre littérature, savoir et culture. Parmi ceux-ci, je me propose d'interroger notamment la notion de signe, peu actualisée—me semble-t-il—au sein des études culturelles, en l'absence d'une perspective historicisée. Qu'en est-il aujourd'hui de la sémiologie ? Peut-elle encore fonctionner comme un paradigme susceptible de permettre un déchiffrement du réel ? Et quelle spécificité peut-on reconnaître au signe littéraire ?

J'aborderai ces questions en proposant le cadre méthodologique d'une approche que j'appellerai « sémiologie historicisée », susceptible d'articuler la littérature et les études culturelles par la définition de différentes dimensions de la représentation littéraire ; j'en donnerai ensuite un exemple d'application par l'analyse d'une nouvelle au titre éminemment sémiologique, « Le Signe » de Maupassant.

Pour une « sémiologie historicisée »

La notion de signe est particulièrement vaste—le monde est un système de signes, voire un « système de système de signes »—et a été définie de diverses manières au cours de l'histoire. Elle se lie, d'une part, à une tradition herméneutique qui remonte à Augustin, définissant le signe comme « une chose qui frappe extérieurement nos sens, mais qui fait naître en nous la pensée d'une autre chose » (*De doctrina christiana*). Il s'agit d'une vision qui insiste naturellement sur le versant interprétatif, considéré comme le fondement de tout signe, aussi bien naturel qu'artificiel ; et cette dernière distinction, qui relève du caractère conventionnel et intentionnel des signes artificiels, a été à la base des théories philosophiques du signe jusqu'au XVIII^e siècle. D'autre part, la notion de signe a été réinvestie dans le cadre d'une nouvelle théorisation qui a scandé la naissance de la linguistique, de la sémiotique et de la sémiologie au cours du siècle dernier (Saussure, Peirce, Morris, Eco, Barthes). Celles-ci ont insisté sur l'idée de *substitution*, le signe étant conçu comme le représentant d'une entité absente (pensons à la relation entre le signe linguistique et son référent, ou à la définition que donne Peirce du signe comme

«quelque chose qui tient lieu de quelque chose¹»). Cette vision du signe ne saurait être discutée ; elle a cependant donné lieu à une conception systématique et synchronique analysant le signe en tant qu'élément conventionnel, qui implique la connaissance d'un code, ou en tant que représentant abstrait dont l'aspect arbitraire est souligné.

L'hypothèse de départ que j'ai pu formuler, au sein d'une analyse du statut et des fonctions du signe en littérature, est que la notion de signe me semble devoir être obligatoirement *historicisée*, et donc étudiée suivant une perspective diachronique afin d'en saisir les valeurs dans le champ littéraire. Cette nécessaire historicisation relève du constat que le signe littéraire ne prend son sens qu'à travers la relation du texte avec un contexte, d'ailleurs double : le contexte de réception, par rapport à cet interprétant des signes qu'est le lecteur, lui-même inscrit dans l'historicité du texte ; et le contexte épistémologique, dans la relation à des savoirs également historicisés que le texte intègre grâce au signe.

C'est dans ce sens que j'ai voulu proposer, dans mes derniers travaux critiques, une approche du texte littéraire définie sous l'expression de «sémiologie historicisée», dont l'enjeu est d'abord d'ordre théorique : il s'agit en effet de définir un positionnement, en partie inédit dans le cadre de l'épistémologie et de la critique littéraire actuelle, qui puisse conjuguer d'une part les acquis de l'analyse sémiologique, et d'autre part l'histoire littéraire, voire l'histoire des idées. Son objectif est donc un renouvellement des approches du texte littéraire, visant à combler le hiatus de nos jours croissant entre théorie et histoire, entre les approches analytiques (linguistique et stylistique), qui refusent de plus en plus le geste herméneutique, et une vision historicisée de la littérature. La notion de signe, telle qu'elle émerge avec une spécificité particulière dans les paradigmes du savoir au cours du XIX^e siècle, semble constituer un terrain d'enquête privilégié, en ce qu'elle se trouve évidemment au croisement de plusieurs disciplines et qu'elle permet l'articulation de l'espace littéraire et de l'espace du savoir. De ce point de vue, mon travail se fonde sur le principe d'une «interdisciplinarité limitée», qui écarte la volonté illusoire d'analyser de manière exhaustive les enjeux de la question dans plusieurs domaines du savoir, pour étudier la relation entre la littérature et d'autres disciplines *à partir de la définition de points d'ancrage précis* (par exemple, le modèle du «paradigme indiciaire», ou la fonction du signe comme marque sociale permettant de rapprocher littérature et sociologie).

¹Ch. S. Peirce : *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, coll. *L'ordre philosophique*, Paris : Seuil, 1978 : 121.

Historicisé et ouvert à une relation au savoir, le signe littéraire se pose ainsi comme élément capital de l'interprétation, comme fondement d'une démarche herméneutique qui était déjà inscrite dans la conception triadique du signe avancée par Peirce, supposant la présence d'un *interprétant* et la nécessité d'un acte herméneutique de déchiffrement qui contribue à nuancer l'aspect conventionnel du signe lui-même. C'est à partir de cette vision philosophique que j'ai voulu m'intéresser à celle que je considère comme la fonction capitale du signe dans le domaine littéraire et artistique : constituer le noyau de la représentation qui *transpose* la relation référentielle dans un nouveau système de signes que l'œuvre instaure et par lequel elle construit son sens. De mon point de vue, le texte doit être considéré à la fois comme objet esthétique et comme produit ou témoignage, au sens large, d'une culture ; comme espace dense et densifié d'une signification opaque, et comme lieu herméneutique par excellence, en relation à des modèles, à des codes ou à des sources, mais susceptible également d'anticiper ou d'ouvrir des paradigmes d'interprétation et des formes de connaissance.

Historiciser le signe signifie ainsi modifier la perspective de la sémiologie structuraliste, qui avait érigé le paradigme saussurien de la linguistique en modèle de la science des signes, ouvrant la voie à une analyse strictement textualiste. Déjà à l'époque, Derrida pouvait en effet reprocher à Barthes d'avoir accompli le programme saussurien de subordonner la sémiologie à la linguistique (*De la grammatologie*), dont l'aspect systématique et fonctionnaliste permettait de fonder un modèle d'étude des relations symboliques pour l'ensemble des sciences humaines ; et Louis Marin posait déjà la question de la dissolution du sujet et de l'histoire dans ce modèle linguistique où le signe se définit en lui-même, jusqu'à inclure le processus de l'interprétation². C'est notamment de la réflexion de Louis Marin que je me suis inspiré pour concevoir cette nécessaire historicisation de la sémiologie qui me paraît la perspective adéquate afin d'analyser le statut du signe dans le domaine littéraire : car la littérature, évidemment, est une *représentation*, et en cela la relation sémiologique qu'elle instaure ne peut être dissociée d'un processus interprétatif, ni de l'analyse d'un contexte.

Essayons donc d'avancer vers une définition du signe littéraire pouvant fonder une sémiologie historicisée, au risque de quelques simplifications. La conception triadique du signe que l'on doit à la sémiotique peircienne per-

² L. Marin : « La dissolution de l'homme dans les sciences humaines : modèle linguistique et sujet signifiant », *Concilium* 86, 1973 : 27-37 ; repris dans *De la représentation*, Paris : Seuil/Gallimard, coll. *Hautes études*, 1994.

met, par rapport à la dualité du modèle linguistico-sémiotique, d'intégrer au signe un processus d'interprétation qui produit d'autres signes : un signe, ou *representamen*, tient lieu de quelque chose, son *objet*, et «s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé», que Peirce appelle l'*interprétant* du premier signe. Au fondement de la sémiotique se trouve donc l'idée qu'un signe ne fonctionne pas de la même façon selon son contexte d'apparition, et qu'il peut d'ailleurs être interprété de diverses manières selon son récepteur, comme le prouvent les nombreux exemples donnés par le philosophe. Or, cette relation triadique, qui constitue le signe dans sa complexité, donne lieu à une trichotomie (la deuxième des trois énumérées par Peirce, qui est aussi la seule à mettre en relation les trois aspects du signe) comportant trois définitions : icône, indice et symbole. Si l'icône renvoie à la virtualité d'un signe qui se définit en tant que tel, et le symbole à une règle qui détermine son interprétant (comme le signe linguistique), le régime de l'indice implique en revanche une relation au contexte : il se trouve en effet en connexion dynamique «spatiale» avec l'objet qu'il représente, ainsi qu'avec «le sens et la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe³».

Il me semble que ce dernier aspect, transposé de son contexte sémiotique, peut se révéler capital pour étudier le fonctionnement du signe dans la représentation littéraire. Car ce qui m'intéresse, dans le cadre d'une historicisation de la sémiologie, n'est pas l'aspect connotatif ou linguistique du signe littéraire (déjà exploité par d'autres approches critiques), ni la visée symbolique qui fait du signe le représentant d'une abstraction, par exemple au moyen de l'allégorie. L'objet d'étude d'une sémiologie historicisée est précisément la représentation, c'est-à-dire la relation qui s'instaure à travers le signe littéraire entre le texte et le «réel», entendu au double sens de référent concret et de modèles épistémologiques qui le fondent, à une époque déterminée. Le signe serait ainsi le vecteur du principe que j'appellerai de «référentialité transposée», qui est le propre de la représentation.

Le trois dimensions de la représentation : réflexive, transitive, transpositive

C'est encore la réflexion de Louis Marin, consacrée à cette problématique dans le domaine de la peinture, qui permet de définir une telle vision de

³ Ch. S. Peirce : *Écrits sur le signe*, *op.cit.* :158.

la représentation, renvoyant aussi bien à l'étymologie qu'au sens commun : «représenter» signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent (ce qui est, souligne Marin, la structure la plus générale d'un signe), la substitution étant réglée par une économie mimétique, la similarité postulée du présent et de l'absent ; mais par ailleurs «représenter» signifie montrer, exhiber quelque chose de présent, acte qui construit l'identité de ce qui est représenté et qui l'identifie comme tel. Cette double dimension constitue, selon Marin, le fondement de la représentation artistique : «d'un côté, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction du présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une autoreprésentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime⁴». La conclusion que le critique tire de ce raisonnement mérite d'être citée en raison de sa clarté : «Toute représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive—se présenter—et la seconde transitive—représenter quelque chose».

Je crois cependant qu'à ces deux dimensions de la représentation il faudrait en ajouter une troisième qui relève précisément de la transposition artistique : en effet, le signe représentant par voie référentielle le réel (au double sens évoqué plus haut), se trouve aussi intégré à un nouveau système de signes que l'œuvre instaure et sur la base duquel elle construit sa signification. *Transposer*, c'est donc poser les signes *autrement*, comme le suggère le préfixe du verbe qui indique l'idée d'un passage ou d'une modification. De ce point de vue, l'œuvre d'art, modèle fini d'un monde infini, se fonde sur un processus de transposition qui déplace les valeurs des signes au sein d'un système relationnel qui prend son sens précisément en vertu de sa finitude.

La première dimension du signe, réflexive, porte donc sur son propre fonctionnement en tant que signe ; le deuxième, transitive, sur son rôle référentiel de représentant du réel ; la troisième, que j'appellerai transpositive, sur les relations entre les signes qui permettent de re-présenter autrement, de bâtir de nouveaux systèmes de signification, de connaissance et d'interprétation. Conçue dans cette triple perspective, la notion de signe se trouve nécessairement historicisée : la première dimension renvoie au contexte de production de l'œuvre, à la réflexion incessante sur le fonctionnement même de la représentation propre au domaine artistique, et dont les enjeux varient

⁴L. Marin : «Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures» (1987), dans *De la représentation*, *op.cit.* : 242-243.

selon les époques ; la deuxième dimension renvoie au contexte historique de référence ; la troisième s'ouvre à la réception de l'œuvre et renvoie largement à un contexte culturel, et notamment aux modèles épistémologiques qu'elle articule, voire qu'elle fonde. Il serait d'ailleurs possible d'ajouter une dernière dimension d'ordre intertextuel qui ne fait qu'affirmer encore davantage l'exigence d'une analyse diachronique : le signe signifie non seulement par sa relation à d'autres signes dans le système sémiologique d'une œuvre singulière, mais aussi par son articulation à une histoire des signes littéraires.

À partir de cette réflexion, je crois qu'il est possible d'avancer une première définition du signe dans le domaine littéraire, et selon la perspective d'une sémiologie historicisée. Un signe, c'est un élément textuel susceptible de permettre la représentation littéraire ; d'articuler ce passage entre l'infini du monde et le fini de l'œuvre, entre la concrétude du réel et sa figuration dans l'imaginaire littéraire ; et de produire une signification par la relation du signe à d'autres signes textuels, et *via* le processus interprétatif de la lecture telle qu'elle est inscrite dans le texte.

On pourrait aisément me reprocher une vision trop élargie, suivant laquelle tout ou presque deviendrait signe. J'assume pleinement l'idée que tout est en effet signifiant dans la représentation littéraire, en opposition à une vision propre à la sémiologie structuraliste qui, par la décontextualisation de l'analyse, a pu insister sur l'insignifiance dénotative de certains signes. Il faudrait de ce point de vue réévaluer la fonction des objets concrets en littérature qui avait fondé la lecture barthésienne de l'effet de réel, dans laquelle l'aspect significatif des détails « superflus » se trouvait nié par l'expulsion du signifié : le détail concret, constitué selon Barthes « par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant », ne pourrait ainsi que connoter la catégorie du réel⁵. Il me semble au contraire que ces détails, si l'on adopte une perspective autre que celle de la sémiologie saussurienne, sont pleinement significatifs, et relèvent du statut du signe en tant que fondement de la représentation artistique. Prenons l'exemple du célèbre « baromètre » de Flaubert qui a inspiré, parmi d'autres détails superflus, « ni incongrus ni significatifs », l'analyse barthésienne : ce détail semble participer, dans la description de la salle où se tient Madame Aubain au début d'*Un cœur simple*, à la constitution d'un système de signes qui indique, par la mise en scène d'une philosophie de l'ameublement bourgeois, le mauvais goût d'un intérieur où des objets de styles hétérogènes sont mêlés : un vieux piano, une pendule néoclassique, une cheminée de style Louis XIV, un baromètre, des chaises anciennes d'aca-

⁵ Voir R. Barthes : « L'effet de réel », *Communications* II, 1968.

jou ainsi qu'un fauteuil de paille ou des bergères de tapisserie typiques du XIX^e siècle ; sans parler de la connotation de vétusté de cette salle qui «sent le moisi» mais qui est paradoxalement meublée d'objets «fonctionnels». Bref, le caractère prétentieux de ce bric-à-brac suffirait à identifier la bourgeoisie de province : loin de connoter uniquement le réel, ce baromètre se révèle être un signe, avec les autres, d'une appartenance sociale, d'une conception esthétique, voire d'une vision du monde. N'oublions pas qu'il s'agit de surcroît d'un objet technique, qui pourrait être le signe, de manière cette fois indépendante des autres objets, d'une valeur typiquement bourgeoise : l'emprise positiviste de la culture et du progrès humains sur une nature maîtrisée et réduite aux chiffres de la pression atmosphérique.

Cependant, si tout est signifiant dans un texte littéraire, tout ne fonctionne pas comme signe dans la perspective que j'ai adoptée. Insister sur la dimension référentielle du signe, inhérente à l'idée de représentation, signifie privilégier un statut particulier du signe par rapport à d'autres. J'avance donc une première restriction à la définition large de signe : il me semble en effet que dans l'étude de la représentation, et des modèles herméneutiques qui la fondent et qu'elle fonde, le statut du signe-indice se révèle prioritaire à celui du signe-symbole, si l'on adapte le sens peircien des termes dans le domaine artistique. Le symbole repose sur une règle qui détermine son interprétation et qui accentue le caractère conventionnel du signe (le crâne des vanités, par exemple, ou les allégories figuratives) : il n'est pas en lui-même le vecteur d'une démarche herméneutique. Ce qui m'intéresse davantage dans la perspective d'une sémiologie historicisée est en revanche un type de signe qui se définit de deux manières : par son caractère *concret* qui assure la représentation référentielle ; et par son aspect *indiciel*, dans la mesure où le signe articule un rapport, souvent opaque, au réel, à une interrelation, d'ordre herméneutique, au sein du texte. À la suite des travaux de Carlo Ginzburg, mon hypothèse fondamentale est que le signe se présente d'abord comme un *objet* se situant au cœur d'une activité de déchiffrement et d'interprétation qui concerne aussi bien le domaine artistique qu'une vision de l'histoire, qu'une perception du réel, qu'une définition de l'état social.

Il est d'ailleurs évident—deuxième restriction à la définition large de signe donnée plus haut—que les signes littéraires ne sont pas tous investis du même pouvoir représentatif : certains n'ont qu'un rôle référentiel, ou s'intègrent dans des systèmes sémiologiques au sein desquels ils reçoivent une signification par d'autres signes qui sont, en revanche, des vecteurs herméneutiques de la signification. Je crois qu'il est possible de repérer une catégorie de signes qui, se situant au croisement des différentes dimensions (réflexive,

transitive, transpositive), opèrent une densification du sens : c'est l'analyse de cette catégorie, à laquelle on pourrait donner le nom d'*hypersigne*, qui me semble prioritaire dans la perspective d'une sémiologie historicisée.

L'hypersigne est un noyau de la représentation artistique, qui articule autour de lui le système de signes instauré par l'œuvre ; par sa centralité, il donne un sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement. Cette catégorie n'est pas théorisable en termes absolus : chaque œuvre présente des hypersignes particuliers qui construisent et articulent la signification de l'œuvre même. Cependant, certains types de signe se révèlent particulièrement aptes à constituer des noyaux de la représentation et à fonder des paradigmes herméneutiques. En voici une liste, en guise d'exemple, naturellement non exhaustive :

- les objets réflexifs (livres, tableaux, photographies ou autres productions artistiques), qui permettent une mise en abyme de l'acte créateur de la représentation, ou de la réception de l'œuvre ;
- les objets techniques ou scientifiques, qui impliquent l'intégration d'un savoir dans le texte, mais qui visent aussi à fonder de nouveaux modèles de déchiffrement⁶ ;
- l'ensemble des marques ou des indices qui définissent l'identité de l'individu ou qui articulent un espace social de relation entre les individus ;
- l'ensemble des signes temporalisés, qui renvoient au passé (le passé historique, pour les objets qui ont une fonction de témoignage de celui-ci, ou le passé fictionnel, pour les indices référant à la temporalité du récit) ou qui anticipent le futur ;
- les signes constituant des dispositifs qui organisent l'espace de la représentation et qui articulent des champs visuels.

Dans mes recherches actuelles, je me suis notamment intéressé à deux de ces catégories d'hypersignes : les indices identifiants, qui ouvrent une perspective sociologique dans l'analyse du signe ; et les dispositifs spatiaux, parmi lesquels se trouve un hypersigne par excellence—la fenêtre—dont l'étude fournira un exemple d'application de la sémiologie historicisée.

⁶ Dans l'introduction de son ouvrage *Savoirs à l'œuvre*, Michel Pierssens évoque précisément ce genre d'objets (comme les presses à imprimer chez Balzac ou le téléphone chez Proust) qui ne seraient pas des simples symboles chargés de figurer l'actualité du texte : «devenus littérature, plus riches alors que leurs modèles réels, ils les transforment en sens à venir, car ils déploient en les mobilisant de nouveaux possibles, encore incompris» (*Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Presses Universitaires de Lille, 1990 : 7).

La fenêtre-signe de Maupassant

L'analyse de la nouvelle «Le Signe», de Maupassant, permet de montrer la spécificité du texte littéraire dans le cadre du débat sur le problème social de la prostitution au XIX^e siècle : c'est dans ce texte que l'on trouve l'expression si discrètement éloquente «faire la fenêtre», l'auteur dévoilant les codes plus ou moins subtils de l'activité en question. Affranchie de la portée normative et du discours moralisateur propres aux historiens et aux hygiénistes qui avaient abordé ce problème épineux au cours du siècle, la nouvelle de Maupassant utilise la fenêtre comme espace de signalisation, visant à un brouillage des repères sociaux qui montre un état d'aplatissement, au sein duquel les signes d'appartenance deviennent *réversibles*.

La nouvelle, publiée dans le *Gil Blas* du 27 avril 1886 et recueillie ensuite dans *Le Horla*, fait partie d'une trilogie, dont elle figure le dernier volet, à la suite de deux autres nouvelles qui s'intitulent «La Confiance» et «Sauvée». Les héroïnes en sont la marquise de Rennedon et la baronne de Grangerie ; dès les premières lignes du «Signe», Maupassant établit le lien avec la nouvelle précédente, puisque l'on apprend que la marquise de Rennedon est divorcée—rupture qui faisait le sujet de «Sauvée». Dans son ouvrage *Du Descriptif*, Philippe Hamon examine pour «Le Signe» le *topos* de la description articulée autour du motif de la fenêtre⁷. Or, comme cela est fréquent chez Maupassant, la nouvelle est composée d'un récit enchâssant et d'un récit enchâssé, cet emboîtement signalant déjà le motif de la frontière entre intérieur et extérieur comme l'objet même du «Signe». Le texte joue en effet sur ces deux plans : d'un point de vue configuratif, le récit enchâssant est l'extérieur de la nouvelle ; mais sur le plan thématique, ce récit enchâssant—disons l'introduction—présente l'intérieur de la marquise de Rennedon. En effet, au début de la nouvelle, donc, la «petite marquise de Rennedon» est délicieusement endormie, seule et ravie dans son lit, dormant «de l'heureux et profond sommeil des divorcées⁸». Elle est alors tirée de la suavité de sa couche par des «voix [...] qui parlaient vivement dans le petit salon bleu⁹». La femme de chambre est là qui défend la porte de sa maîtresse, tandis que la baronne de la Grangerie cherche à pénétrer dans la chambre. «L'incipit de la nouvelle est donc occupé par une effraction¹⁰», explique Philippe Hamon.

⁷ Philippe Hamon : *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993 : 229–239.

⁸ G. de Maupassant : «Le Signe», in *Contes et nouvelles*, éd. de L. Forestier, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003 : 725.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 232.

L'extérieur, en la personne angoissée de la baronne de la Grangerie, envahit l'intérieur si douillet de la petite marquise pour lui raconter, très émue, dans cette chambre où la domestique laisse entrer le jour, l'aventure qu'elle a vécue la veille : assise derrière la fenêtre de son salon, qui surplombe la rue Saint-Lazare, la baronne s'amusait comme à l'accoutumée à observer les allées et venues des piétons et des véhicules, en bas, lorsqu'elle a vit en face d'elle, de l'autre côté de la rue, une femme, elle aussi à sa fenêtre. Or, cette femme est tout à fait reconnaissable, et se trouve immédiatement «classée» par la baronne : «Mais je m'aperçus tout de suite que c'était une vilaine fille¹¹».

Il est intéressant d'analyser les signes de reconnaissance au moyen desquels l'auteur définit les différentes classes — pour mieux les détourner ensuite, comme nous le verrons. Le chromatisme y joue un rôle capital, car les deux amies, la marquise et la baronne, sont montrées à travers une palette de couleurs claires et douces, qui sied parfaitement à leur noblesse et au raffinement supposé de ce rang : de la marquise on aperçoit la «tête blonde» dans l'embrasure de la porte de sa chambre, lorsqu'elle est tirée de son sommeil ; madame de Grangerie, quant à elle, verse de «jolies larmes claires» et ne s'essuie pas les yeux, «pour ne point les rougir». Du reste, tout, chez les deux personnes, est «petit», entendez «délicat», de leur propre taille à celle des pièces de l'appartement.

Revenons au fil de notre histoire ; la baronne de Grangerie est assise sur le petit fauteuil bas qu'elle s'est fait installer dans l'embrasure de sa fenêtre, et aperçoit la «vilaine fille», juste en face d'elle : «Tout à coup, je remarque que, de l'autre côté de la rue, il y a aussi une femme à la fenêtre, une femme en rouge ; moi j'étais en mauve, tu sais, ma jolie toilette mauve¹²». Le rouge est une couleur primaire, criarde ; c'est aussi la couleur de la lanterne installée devant la maison Tellier, une maison close, dans une autre nouvelle de Maupassant. Mais la toilette de madame de Grangerie, même si elle est qualifiée de «jolie», est mauve, soit une des couleurs «pastel» des deux protagonistes, mais mêlée de rouge. . . La fenêtre établit ainsi ce que Philippe Hamon nomme des «correspondances entre les éléments de chaque espace¹³», implicites ou explicites. Ici, l'analogie est très nette entre les deux femmes : couleur de la robe, posture, attente (d'un client, du mari).

La petite baronne est d'abord choquée de trouver cette femme vulgaire à la fenêtre, comme elle. Puis elle commence à l'examiner, et à s'amuser de

¹¹ G. de Maupassant : «Le Signe», *op.cit.* : 726.

¹² *Idem.*

¹³ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 234.

son manège destiné à faire monter les hommes chez elle. La fenêtre de la prostituée se mue alors en une scène de théâtre, dont on a tiré les rideaux ; la baronne, spectatrice fascinée, observe :

Elle était accoudée, et elle guettait les hommes, et les hommes aussi la regardaient, tous ou presque tous. [...] ils levaient souvent la tête et échangeait bien vite un regard avec elle, un regard de franc-maçon. Le sien disait : «Voulez-vous?»

Le leur répondait : «Pas le temps», ou bien : «Une autre fois», ou bien : «Veux-tu te cacher, misérable!» C'étaient les yeux des pères de famille qui disaient cette dernière phrase.

Tu ne te figures pas combien c'était drôle de la voir faire son manège ou plutôt son métier¹⁴.

Madame de Grangerie continue d'observer ce «manège», car on sent, en même temps que sa distraction, pointer l'admiration chez la baronne. Les métaphores qu'elle emploie pour désigner la prostituée le montrent bien : cette dernière n'est d'abord qu'un «gibier», que les «chiens» (les hommes) flairent. Puis la prostituée devient à son tour prédatrice, au moment où un homme monte chez elle : «Elle l'avait pris, celui-là, comme un pêcheur à la ligne prend un goujon. [...] Vraiment, elle me passionnait, à la fin, cette araignée. Et puis, elle n'était pas laide, cette fille¹⁵». La baronne s'interroge ensuite sur le moyen de reconnaissance employé par la prostituée, si parfait qu'elle ne le décèle pas. Elle s'en va chercher alors sa «lunette de théâtre», et, assise à sa fenêtre comme au spectacle, elle observe encore une fois les gestes professionnels du «métier» de prostituée. Une panoplie d'instruments transparents (glace, lunette de théâtre, fenêtre) et de verbes de perception visuelle (remarquer, examiner, s'apercevoir...) viennent placer le texte dans «l'isotopie du voir¹⁶», comme l'écrit Philippe Hamon. Or, c'est grâce à cette observation minutieuse que la baronne parvient à comprendre le signe adressé par la prostituée aux hommes :

Oh ! [le procédé] était bien simple : un coup d'œil d'abord, puis un sourire, puis un tout petit geste de tête qui voulait dire : «Montez-vous?» Mais si léger, si vague, si discret, qu'il fallait vraiment beaucoup de chic pour le réussir comme elle¹⁷.

¹⁴ G. de Maupassant : «Le Signe», *op.cit.* : 726.

¹⁵ *Ibid.* : 726–727.

¹⁶ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 234.

¹⁷ G. de Maupassant : «Le Signe», *op.cit.* : 727.

Voilà donc que la prostituée a « beaucoup de chic »... Le lecteur du XIX^e siècle n'est pas sans ignorer les lois sur le racolage du Code civil, la police interdisant (assez mollement, il est vrai) de provoquer à la débauche en plein jour. Un historien de l'époque, Louis Reuss, souligne d'ailleurs qu'on ne saurait défendre aux prostituées « de sortir pour vaquer à leurs affaires ou pour acheter leurs aliments ; comment les empêcher de racoler si elles en trouvent l'occasion ? [...] ouvertement et en plein jour, les filles n'accrochent pas les hommes comme elles le font la nuit ; mais ne peut-on pas assimiler aux provocations de la rue ces fenêtres aux jalousies entrouvertes, où, derrière un rideau de mousseline transparent, on aperçoit une femme, le torse à demi nu, qui fait de l'œil aux passants ?¹⁸ ». Le « coup d'œil » et le « petit geste de tête » sont donc, dans l'histoire des mœurs, strictement avérés. Et notre petite baronne d'aller « l'essayer devant la glace », et de se trouver un don certain pour ce petit geste « hardi et gentil¹⁹ » (toujours cette discrétion ostentatoire), qu'elle juge bien mieux exécuté que sa rivale en rouge.

Par l'observation de la prostituée à l'aide des instruments transparents, puis par l'imitation devant la glace — autre prisme permettant le *voir* — la baronne acquiert ainsi le savoir-faire de la prostituée, comme le souligne Philippe Hamon : « La compétence de la baronne consiste d'abord dans l'acquisition d'un savoir-faire (faire le signe), grâce à l'obtention préalable d'un savoir sur l'être de la fille, puis sur son faire [...], savoir dont l'acquisition est permise par un voir, voir d'une part permis par une lunette de théâtre (voir le savoir-faire de l'autre), d'autre part par une glace (se voir soi-même)²⁰ ». La voilà qui retourne ensuite à sa fenêtre. La prostituée ne prend plus personne, « la pauvre fille », car les hommes passent tous sur le trottoir de la baronne, le soleil ayant tourné. Madame de Grangerie réfléchit au métier de prostituée, qu'elle trouve bien terrible, certes, « terrible et amusant quelquefois, car enfin il y en a qui ne sont pas mal, de ces hommes qu'on rencontre dans la rue » ; certains sont même « bien mieux que son mari »... On l'aura deviné, l'idée folle chemine dans l'esprit de la baronne : elle, une femme du monde, honnête, son signe serait-il interprété comme celui de la femme en rouge ? Une envie épouvantable la prend, « de ces envies... auxquelles on ne peut pas résister²¹ ! ».

¹⁸ L. Reuss : *La Prostitution au point de vue de l'hygiène et de l'administration en France et à l'étranger*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1889 : 268–269.

¹⁹ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 727.

²⁰ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 235.

²¹ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 727.

L'analogie explicite qu'établit le lecteur grâce aux similitudes observées entre les deux femmes, de part et d'autre de la rue, peut aussi se révéler plus profonde, comme le soutient Philippe Hamon : la bourgeoise étant à son mari ce que la fille des rues est aux hommes, un « échange » possible des rôles est suggéré²². La fenêtre, au lieu de séparer, rapproche ainsi ces deux classes de femmes, au risque de brouiller les repères ; c'est cela même qui entraîne la baronne dans l'action dramatique, dans le désir de mimétisme : « Le drame (le récit), chez Maupassant, vient précisément de la Mimesis, du fait que les personnages ne restent pas « à leur place », mais « copient » les personnages d'une autre case des taxinomies sociales, d'un autre « monde »²³. La métaphore du *singe* intervient alors (« Nous avons des âmes de singes, nous autres femmes²⁴ ») pour expliquer ce mimétisme²⁵ ; et Madame de Grangerie examine donc les hommes qui passent en-dessous de sa fenêtre — « Voyons, je vais essayer sur un, sur un seul, pour voir²⁶ » —, pour arrêter enfin son choix sur un grand blond.

Freud a interprété la phobie de nombreuses femmes de s'approcher des fenêtres comme le refoulement d'une sexualité inconsciente, d'une jalousie à l'égard des prostituées ; se montrer à la fenêtre, c'est se montrer accessible à l'inconnu. Le fait que la baronne de Grangerie ne puisse absolument pas s'empêcher de faire le signe, en caressant l'idée de s'offrir à un (bel) inconnu, relèverait donc non plus de sa propension à imiter tout ce qui l'entoure, mais de sa nature profonde de femme en rouge, ce que Freud synthétise ainsi :

Idée inconsciente : aller à la fenêtre pour faire signe à un homme de monter, comme le ferait une prostituée : déclenchement de la sexualité par suite de cette idée.

Préconscience : rejet et angoisse à cause de ce déclenchement²⁷.

C'est pourquoi les femmes évitent de s'approcher des fenêtres, en prétextant la peur de tomber. Freud conclut : « Pense au *faire de la fenêtre* [*sic*] de Guy

²² Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 234.

²³ *Ibid.* : 237.

²⁴ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 728.

²⁵ Philippe Hamon souligne que le mot *singe* est l'anagramme du mot *signe*. Les signes permettant de différencier femme du monde et prostituée s'estompent avec l'objet transparent, la fenêtre, celle-ci laissant le loisir d'observer et d'imiter.

²⁶ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 728.

²⁷ S. Freud : *La Naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess*, lettre n° 53 du 17 décembre 1896, Paris : PUF, 2009 : 160.

de Maupassant...²⁸». Notre petite baronne, quant à elle, revient bien vite au monde conscient lorsqu'elle constate avec horreur que son petit signe a produit son effet sur le jeune apollon. Elle est bien entendu épouvantée et s'évertue à expliquer au joli blond qu'elle est une femme honnête : celui-ci lui répond qu'elle aura de fait deux louis au lieu d'un. Finalement, ne sachant plus que faire pour s'en débarrasser avant le retour proche du mari, elle obtempère. Cette chute provoque l'hilarité de son interlocutrice, la marquise de Rennedon. Très peu choquée, elle se moque de la baronne et de ses plaintes (car, après tout, s'il était joli garçon...), invente un stratagème efficace pour se débarrasser de ce client satisfait qui désire revenir, puis estime que les deux louis gagnés par la baronne figurent une assez médiocre somme : «Ça m'aurait humiliée, moi²⁹», conclut-elle.

Que dire alors de cette petite marquise, si au fait des règles implicites qui régissent la prostitution, ou du moins la sexualité «à l'aveugle», si voluptueusement endormie au début de la nouvelle, dans sa «chambre close et parfumée», dans ses draps «caressants comme un baiser³⁰»? Elle représente la femme libre, divorcée, en un mot la femme moderne ; elle n'a pas besoin de la fenêtre et de tout ce qu'elle comporte de transgressif pour s'émanciper d'un mari. À quoi bon «faire la fenêtre» quand on peut ouvrir sa porte? Véronique Bui observe combien la société du XIX^e siècle commence elle-même à atténuer les frontières entre les classes féminines : «Ainsi la distinction entre femmes et prostituées est difficile à opérer. En voulant cacher, le XIX^e siècle suscite finalement un mouvement inverse qui va consister à mettre à nu, à faire voir l'étendue de la prostitution et à démasquer l'hypocrisie de cette société. Les signes ne sont plus là pour distinguer celle qui vend son corps, mais, au contraire, pour dire la frontière ténue entre la femme honnête et la prostituée. L'époque est au flottement des identités et à la perte des repères dans le rang de la femme³¹». Maupassant amenuise dans sa nouvelle les murs qui retiennent chaque femme dans sa classe, pour n'en faire qu'un voilage, mince comme un rideau de mousseline qui laisserait entrevoir un petit geste «hardi et gentil».

²⁸ *Idem.*

²⁹ G. de Maupassant : «Le Signe», *op.cit.* : 730.

³⁰ *Ibid.* : 725.

³¹ V. Bui : «Le châle jaune des prostituées au XIX^e siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance?», dans *Signe, déchiffrement, interprétation*, actes du séminaire interdisciplinaire 2002-2007, sous la direction de Christèle Couleau et Andrea Del Lungo, publication en ligne dans l'espace «Colloques» du site internet «Fabula» (www.fabula.org), 2008.