

L'or de la parole

(essai d'analyse structurale d'un conte de Perrault: les Fées)

Il était une fois une veuve qui avait deux filles: l'aînée lui ressemblait si fort d'humeur et de visage, que qui la voyait, voyait la mère. Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses, qu'on ne pouvait vivre avec elles. La cadette, qui était le vrai portrait de son père, pour la douceur et l'honnêteté, était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir. Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et, en même temps, avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse.

Il fallait entre autres choses que cette pauvre enfant allât deux fois le jour puiser de l'eau à une grande demi-lieue du logis, et qu'elle en rapportât plein une grande cruche. Un jour qu'elle était à cette fontaine, il vint à elle une pauvre femme qui la pria de lui donner à boire.

« Oui-da, ma bonne mère », dit cette belle fille; et rinçant sa cruche, elle puisa de l'eau au plus bel endroit de la fontaine et la lui présenta, soutenant toujours la cruche, afin qu'elle bût plus aisément.

La bonne femme, ayant bu, lui dit:

« Vous êtes si belle et si bonne, et si honnête, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don (car c'était une fée, qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village pour voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille). Je vous donne pour don, poursuivit la fée, qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche une fleur ou une pierre précieuse ».

Lorsque cette belle fille arriva au logis, sa mère la gronda de revenir si tard de la fontaine.

« Je vous demande pardon, ma mère, dit cette pauvre fille, d'avoir tardé si longtemps ».

Et, en disant ces mots, il lui sortit de la bouche deux roses, deux perles et deux gros diamants.

« Que vois-je là? dit sa mère tout étonnée; je crois qu'il lui sort de la bouche des perles et des diamants! D'où vient cela, ma fille? ».

(Ce fut là la première fois qu'elle l'appela sa fille). La pauvre enfant lui raconta naïvement tout ce qui lui était arrivé, non sans jeter une infinité de diamants.

« Vraiment, dit la mère, il faut que j'y envoie ma fille. Tenez, Fanchon, voyez ce qui sort de la bouche de votre sœur quand elle parle; ne seriez-vous pas bien aise d'avoir le même don? Vous n'avez qu'à aller puiser de l'eau à la fontaine, et quand une pauvre femme vous demandera à boire, lui en donner bien honnêtement.

— Il me ferait beau voir, répondit la brutale, aller à la fontaine!

— *Je veux que vous y alliez, reprit la mère, et tout à l'heure* ».

Elle y alla, mais toujours en grondant. Elle prit le plus beau flacon d'argent qui fût dans le logis. Elle ne fut pas plus tôt arrivée à la fontaine, qu'elle vit sortir du bois une dame magnifiquement vêtue, qui vint lui demander à boire. C'était la même fée qui avait apparue à sa sœur, mais qui avait pris l'air et les habits d'une princesse, pour voir jusqu'où irait la malhonnêteté de cette fille.

« Est-ce que je suis ici venue, lui dit cette brutale orgueilleuse, pour donner à boire? Justement j'ai apporté un flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame? J'en suis d'avis: buvez à même, si vous voulez.

— *Vous n'êtes guère honnête, reprit la fée sans se mettre en colère. Hé bien, puisque vous êtes si peu obligeante, je vous donne pour don, qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche un serpent ou un crapaud* ».

D'abord que sa mère l'aperçut, elle lui cria: « Hé bien, ma fille? ».

— *Hé bien, ma mère! lui répondit la brutale, en jetant deux vipères et deux crapauds.*

— *O Ciel! s'écria la mère, que vois-je là? C'est sa sœur qui en est cause: elle me le paiera* ».

Et aussitôt elle courut pour la battre. La pauvre enfant s'enfuit et alla se sauver dans la forêt prochaine. Le fils du roi, qui revenait de la chasse, la rencontra et la voyant si belle, lui demanda ce qu'elle faisait là toute seule, et ce qu'elle avait à pleurer.

« Hélas! monsieur, c'est ma mère qui m'a chassée du logis ».

Le fils du roi qui vit sortir de sa bouche cinq ou six perles et autant de diamants, la pria de lui dire d'où cela lui venait. Elle lui conta toute son aventure. Le fils du roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa.

Pour sa sœur, elle se fit tant haïr que sa propre mère la chassa de chez elle; et la malheureuse, après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, alla mourir au coin d'un bois.

Moralité

*L'honnêteté coûte des soins,
Et veut un peu de complaisance;
Mais tôt ou tard elle a sa récompense,
Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins.*

Autre moralité

*Les diamants et les pistoles
Peuvent beaucoup sur les esprits;
Cependant les douces paroles
Ont encor plus de force et sont d'un plus grand prix.*

Nous nous proposons d'analyser un conte de Ch. Perrault, *Les Fées*, qui figure dans *Les Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*

(1697). Les raisons de notre choix relèvent de l'arbitraire ou plutôt, puisqu'il n'est jamais d'arbitraire complet, de la commodité: le conte est court; son organisation narrative est — au moins en apparence — parfaitement claire: deux soeurs, blanche et noire, bonne et méchante, une fée, bonne avec les bons et méchante avec les méchants, un prince qui épouse la bonne soeur et la mort qui frappe la méchante. Moins connu enfin que certains autres contes, il permet un regard analytique plus neuf, plus dépouillé du préjugé qui tient à l'enfance et à ses souvenirs anciens: nouveauté du regard toute apparente cependant, puisque l'analyse du texte fera apparaître, au fur et à mesure de son progrès, l'illusion de sa fraîcheur par les archaïsmes qu'elle mettra au jour. La commodité et ses raisons sont ainsi des formes de l'arbitraire que l'analyse seule pourra sinon réduire, du moins cerner pour dessiner comme en filigrane une espèce de nécessité.

Demembrements

Notre analyse des *Fées* consistera à articuler le texte, à le démembrer progressivement pour lui faire prononcer, à chaque opération, sa signification. Mais avant d'engager ce travail, les articulations où successivement notre analyse passera doivent être définies: en partant de cette totalité qu'est le conte, sommes-nous assurés de délier le texte de sa continuité, aux « bons » endroits, aux « bons » moments du récit? Quels sont les critères du juste découpage? Rendement opératoire de l'analyse, richesse, ampleur, quantité de sens qu'elle permet de dénombrer? Dessin sous le texte d'une structure d'intelligibilité qui non seulement permet de comprendre ce texte, mais encore de nombreux autres textes en les percevant comme des transformations ou des variations sur un identique modèle dont chacun d'entre eux constituerait un investissement particulier, une « représentation » singulière? Quoiqu'il en soit, ce ne serait qu'au terme de l'analyse, que pourraient être dégagées quelques propositions méthodologiques utiles, qui marqueraient seulement les temps forts de notre pratique opératoire, les points nodaux où elle prend conscience d'elle-même dans un savoir de son travail. Pour l'instant, qu'il nous suffise de demander à titre provisoire — en attendant les résultats à venir — quelques accords principaux:

I. Que l'analyse est articulation du texte en unités discrètes. — II. que chaque unité est simultanément un élément constituant d'une unité plus grande et un intégrant d'unités plus petites à l'intérieur de sa totalité. — III. Qu'à la segmentation du texte dans sa continuité, correspond une hiérarchie des unités ainsi dégagées. — IV. qu'une unité de niveau supérieur fonctionne comme une forme (intégrante) des unités de niveau immédiatement inférieur, et donc que celles-ci sont pour celle-là un contenu, tout en étant à leur tour forme pour les unités qui leur sont inférieures: on reconnaîtra, généralisés aux dimensions d'un texte-discours, les principes posés par E. Benveniste pour l'analyse linguistique de la phrase. En un sens, toutes nos demandes se résument en une seule: en accepter la généralisation au discours; ou, ce qui est une autre façon de poser la même question, quel sera le point de départ de l'analyse et quel

sera son niveau d'arrivée? Si notre propre discours se veut progressif, quelle sera l'origine de ce progrès? Quelle sera sa fin? Déjà, notre décision d'étudier *les Fées* est une désarticulation qui porte en elle-même une signification qu'il faut thématiser: extraire *ce* conte des *Histoires ou Contes du temps passé*, c'est reconnaître le conte comme unité discrète à l'intérieur de cet ensemble. Et les limites de cette unité seront son titre au début, *sa* ou ses moralité(s). C'est du même coup, articuler une première relation de ce conte à l'ensemble des autres contes du recueil. Si le problème des limites de ce conte ou du recueil ne se pose guère qu'en termes typographiques (—imaginons le manuscrit déchiré ou fragmenté) selon quel principes, traçons-nous ses limites internes et externes? Et cependant ce conte, comme chaque conte du recueil, est une unité dont nous reconnaissons facilement les caractéristiques récurrentes, titre, récit, moralité(s). Ce sont, semble-t-il, ses sous-unités d'articulation qui renvoient à un ensemble cohérent de règles et de codifications constituant un «genre» littéraire: chacune est une unité de discours supérieure à la phrase qui, tout en jouissant d'une liberté et d'un arbitraire plus grands, obéit cependant à des contraintes, mais qui révèlent un certain degré aléatoire. On peut ainsi, supposer qu'un conte du recueil n'ait pas de titre ou de moralité: la réussite de cette épreuve mentale de substitution signale le caractère signifiance de l'unité ainsi dégagée. Mais encore faut-il dire *quelle est* cette signifiance? Et celle-ci apparaît par une nouvelle étape de l'analyse qui doit circonscrire le contenu dénoté par les formes du récit, du titre, ou des moralités, dans leur opposition mutuelle. Si le titre est une unité inférieure à la phrase, le récit et la moralité en revanche sont des discours qui s'opposent entre eux comme la prose aux vers. L'analyse fait ici apparaître l'hétérogénéité des relations entre les trois unités du conte qui occupent deux niveaux différents. Le titre s'oppose au conte proprement dit, et le récit s'oppose à la (les) moralité(s): double relation emboîtée certes, mais dont l'emboîtement se déplace, puisque l'analyse se poursuivra dans le grand ensemble défini par la relation *récit vs moralité*, à l'égard duquel le titre du conte aura une position extrinsèque. D'où la première question: quel type de rapport, le titre entretient-il avec le reste du texte? Quelle est la signifiance de la relation entre le ou les mots qui le constituent et l'ensemble de phrases qui forment le discours du conte? Rapport d'indication d'un thème, le titre pointerait vers le reste du conte, Comme pour le montrer du doigt; mais pour ne point le désigner seulement dans sa généralité, encore faut-il que le titre dise quelque chose du conte, qu'il prononce une affirmation à propos de l'histoire et de sa moralité, bref qu'il soit une sorte de phrase nominale dont le sens serait: (Voici un) conte. (Il s'agit de) *fées*. Le titre indique le conte et désigne, en le résumant, son sujet: Autrement dit, le conte étant écrit, le titre nous donne le sujet du récit, le ou les personnages par lesquels il y a récit, son ou ses acteurs principaux. D'où cette redondance interne au titre, « *Les fées - conte* », avec en même temps la divergence significative entre le genre et l'individu représentatif du genre: qu'un conte nous parle de fées, voilà qui n'est pas pour surprendre, mais « les fées » en tant que titre désigne le sujet de ce conte tout en renvoyant par le sous-titre « Conte »

au genre dont *ce* conte est un élément. Dès lors, apparaît la triple fonction du titre: il *indique* ce qui le suit, il le *désigne* dans son contenu et il *exhibe* sa relation à l'ensemble dont il a été extrait. Mieux encore, le titre est, en ce cas, la marque différentielle de ce conte dans l'ensemble *Histoires ou Contes du temps passé*. Il justifie après coup la décision d'en extraire le conte. On notera ainsi le caractère hybride du titre à la fois général et singulier, index et désignation, marque différentielle, mais aussi d'appartenance à un ensemble, terme-nom et phrase nominale. Les fées sont donc désignées par le titre comme les sujets du récit, et le pluriel nous signifie qu'elles sont au moins deux. Or nous découvrons que le titre nous résume l'histoire en son sujet, de façon fort ambiguë, car s'il y a *deux* apparitions de fée, il s'agit dans les deux cas, de la *même*: la deuxième revient et c'est toujours la première, de l'avis même du narrateur, mais tellement différente que la fille s'y est trompée; deux dans un, une personne en deux apparitions. Il aurait fallu dire double, la fée pour rendre compte, sans équivoque, de l'ambiguïté: cette ambiguïté du titre dans sa relation au conte affecte à la fois sa forme et son contenu (*relatifs au reste du conte*), à moins que la forme soit le contenu et que le pluriel du nom qui titre, en s'opposant à la pluralité des phrases du discours, nous donne à entendre, en la masquant, sa vérité.

La troisième articulation qui apparaît dans notre texte est celle du récit et des moralités: elle est marquée par l'opposition *prose vs vers* (poésie) et signifie une différence de « régime » dans l'emploi du langage, celle du narratif et du didactique: les deux poésies qui ferment le conte, grâce aux contraintes réglées auxquelles obéissent leurs discours — le mètre, la rime — signifient, dans leur opposition au récit, le passage de la successivité des événements particuliers liés par leur déroulement dans le temps et dont la logique est celle de la causalité à forme chronologique, à l'ordre des idées générales, des préceptes et des maximes dont la logique est celle, idéale, du raisonnement moral. Leur présence interdit d'écouter *indifféremment* le récit; elles obligent à prendre en considération sa différence avec la moralité qui le déchiffre en son sens et le situe à un autre niveau. Nous pouvons même distinguer les moralités entre elles; la première plus générale et plus abstraite, la seconde qui s'attache, en les déplaçant, à des éléments concrets du récit, les « pistoles » et les « paroles ». La moralité nous donne à lire le récit comme un texte chiffré dans lequel l'événement est plus et autre chose que lui-même; elle rompt la totalité autonome du récit; elle fracture ce système organique clos pour le situer tout entier hors de lui-même. Extérieure au récit, la moralité met le récit à l'extérieur de lui-même, le déplace et l'aliène en paraissant en accomplir le sens. En effet, la moralité est doublement extérieure au récit: elle appartient à un autre ordre de langage — la poésie — à un autre ordre de sens — l'idée générale didactique — mais surtout *après* le récit, elle appartient à un autre ordre de lecture. Nous avons déjà lu le récit dans la succession de ses événements lorsque nous lisons la moralité qui, en donnant son sens, induit à une relecture: celle-ci doit permettre de vérifier la moralité, de décoder le récit selon le code que la moralité nous donne. Nous ne lisons plus le récit, nous le traduisons: la moralité nous engage

dans le circuit de l'interprétation en nous faisant passer du déchiffrement linguistique (parce que je *sais* le français) au décryptage herméneutique. Mais il y a une autre moralité: ce qui signifie en clair qu'il y a deux déchiffrements possibles et qu'ainsi le même texte sera lu trois fois, comme récit d'abord et comme récit traduit deux fois en deux codes différents, ensuite: dans la première traduction, les catégories d'interprétation sont celles de « l'honnêteté » et des « soins qu'elle exige » d'une part, et celles de « récompense » et d'« heureuse surprise » d'autre part; elles nous incitent à interpréter le conte comme un récit de compensation: « *qui perd* » (apparemment, mais pour le bon motif), « *gagne* » (ultérieurement « dans le temps qu'on y pense le moins »). La seconde, en revanche oppose la puissance de l'argent et la puissance des paroles en une hiérarchie où les paroles l'emportent sur les diamants et les pistoles: le conte est alors le récit d'un conflit sans commune mesure entre l'ordre du mot et l'ordre de l'argent. Et l'on peut se demander si Perrault ne scinde pas en deux moralités, ce que le récit réunit dans sa complexité: ce sont les diamants et les pistoles qui récompensent l'honnêteté et ses soins, parce qu'ils sont devenus des paroles de grand'prix. D'où cette morale toute sophistique: « parler, c'est gagner de l'argent ». Mais n'anticipons pas: la présence de la moralité en fin de récit, tout en donnant le sens, fait naître le soupçon d'une occultation de sens. Le récit est chiffré certes, mais dire quel est le chiffre, voilà qui est louche. Toutefois, la présence de deux moralités nous indique qu'il y a du sens, dans une pluralité abondante que l'interprétation devra désimpliquer et les *deux* moralités nous signifient peut-être: I. que l'interprétation est toujours déjà commencée, II. que si elle est double, c'est qu'elle est d'ores et déjà interminable¹.

Que l'interprétation surgisse en fin de lecture avec les moralités n'est point absolument exact, car, en quatre endroits, le fil narratif est interrompu pour une interprétation: « Car c'était une fée qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village pour voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille » (1). « Ce fut là la première fois qu'elle l'appela sa fille » (2). « C'était la même fée qui avait apparu à sa soeur, mais qui avait pris l'air et les habits d'une princesse pour voir jusqu'où irait la malhonnêteté de cette fille » (3)... (le fils du Roi) « Considérant

¹ En un sens il y a entre le récit et sa moralité, le même type de relation interprétative qu'entre la figure et sa légende, le récit occupant une position homologue à celle de la figure et la moralité, à celle de la légende. Aussi peut-on dire que le récit *illustre* la moralité (il en est la particularisation exemplaire) comme la figure, sa légende, mais la légende — le *legendum* — donne à lire la figure qui d'abord était *vue*, comme la moralité donne à interpréter le récit qui d'abord était *lu*. Aussi, légende comme moralité retiennent-elles le « sens » de la figure ou du récit. Elles le retiennent, mais y renvoient également pour lire dans la figure visible, le sens de la légende (ou le démentir) pour interpréter le récit lisible dans la visée de la moralité (ou pour l'écarter). Cependant, on prendra garde de ne pas *réduire* les deux systèmes homologues de relations: la figure est vue, le récit est lu. La légende fait lire un visible, la moralité fait interpréter un lisible. Certes, toute lecture est interprétation et c'est en ce point que les deux systèmes s'articulent; notons également que tout récit amène dans son discours, une suite de représentations potentielles sur la scène intérieure.

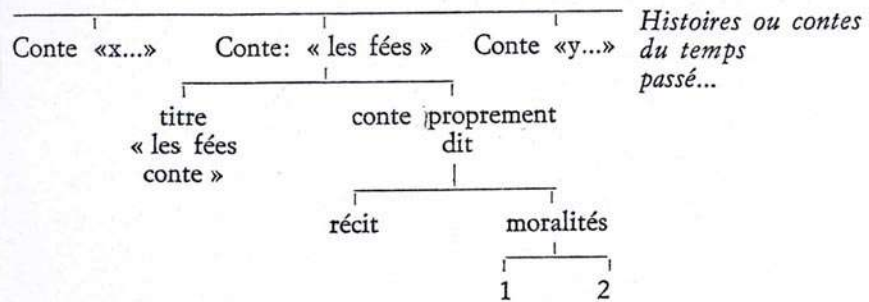


Figure 1

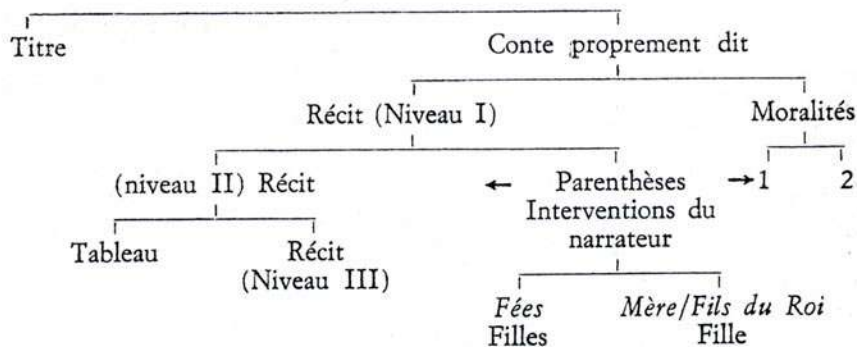


Figure 2

qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre » (4). Tout comme les moralités qui ferment le conte, ces parenthèses qui déchirent le tissu narratif, manifestent l'intrusion du narrateur dans ce qu'il narre et derrière lequel jusqu'ici il s'effaçait. Et d'autre part, elles mettent en place — dans le récit lui-même, mais à un autre niveau du texte — les catégories que les moralités vont explicitement utiliser pour formuler les préceptes généraux: honnêteté, malhonnêteté — récompense affective; diamants, paroles. Les moralités ne seront donc pas des surprise de lecture, puisque le narrateur nous a murmuré à l'oreille comment il fallait comprendre ce qu'il nous racontait jusqu'au moment où, le récit étant terminé, il prend la parole pour nous transmettre ses enseignements. Et l'on ne manquera pas de remarquer que dans deux de ces parenthèses (1 et 2) les mêmes mots sont réitérés, rappel en écho où l'on doit lire la forme poétique qui est celle-là même des modèles.

C'est cette opposition des moralités au récit, mais à l'intérieur du récit, qui constituera dès lors notre quatrième articulation. Tout dans la surface textuelle du récit n'appartient pas au récit: un commentaire l'interrompt où se montre le narrateur; trois fois à visage découvert, une fois masqué derrière celui du fils du Roi: le moment unique dans le récit, ou un des personnages réfléchit et se donne, intérieurement à lui-même, un motif d'agir manifeste l'intervention d'un « quasi-narrateur » qui ressemble à l'autre, à s'y méprendre. Si les 4 parenthèses annoncent les catégories conceptuelles des moralités, le narrateur les présente comme des motivations de la mère, de la fée ou du fils du Roi. Il intervient dans le récit pour donner des indications précises sur les positions des personnages relativement aux deux soeurs: positions que le récit dans sa linéarité et son objectivité ne pourrait donner: parenthèses (1): position de la fée par rapport à la cadette. (2): — id — par rapport à l'aînée. (3): position de la Mère par rapport à la cadette. (4): du fils du Roi par rapport à la cadette. Dans tous les cas, le narrateur en intervenant signifie explicitement ou implicitement que les acteurs du récit ne sont pas ce qu'ils sont, dans le récit et en ce point du récit où il intervient, mais autres qu'eux-mêmes: la

pauvre femme est une fée qui veut éprouver la malhonnêteté de l'aînée, la mère n'est pas une vraie mère pour sa fille cadette et on précise la raison pour laquelle le fils du Roi n'hésite pas à épouser une pauvre rencontrée dans un bois. Mieux encore, le narrateur nous fait reconnaître: la vérité quand les personnages risquent de la méconnaître: les deux soeurs « méconnaissent » la fée que le narrateur nous fait « reconnaître ». En revanche, il nous fait « reconnaître » la mère ou le fils du Roi que nous risquons de « méconnaître » (C'est la première fois que la mère appelle la cadette, « ma fille ». Nous savons pour quelle raison le fils du Roi l'épouse). En situant les personnages entre eux dans leur identité et leurs motivations, exposition que les contraintes propres du récit interdisaient le narrateur nous situe nous-mêmes dans notre lecture, nous introduit dans le texte, comme ses interprétants: nous en faisons désormais partie en ce lieu de lecture ambigu qui n'est ni dans le texte, ni hors de lui, en un point où nous découvrons que le texte recèle une profondeur, qu'il y a un au-delà des apparences que porte le texte dans sa surface, où la pauvre femme et la dame magnifiquement vêtue sont une seule et même fée, où la mère se manifeste comme telle en parole pour la première fois, où le fils du Roi est un amoureux calculateur. Ainsi dans la textualité même du conte, les parenthèses par lesquelles le narrateur intervient ont une double fonction: I/ donner aux moralités leurs marques précises et pour celui qui les prononce (l'auteur) et pour les catégories de son discours. II/ donner au récit en ses personnages des signes de reconnaissance pour le lecteur, signes qui peuvent être soit reconnus, soit méconnus par les personnages. Au fond les parenthèses réduisent le décalage entre le récit et la moralité ou plus précisément, tissent entre ces deux niveaux du texte une double série de relations que seul l'auteur, en intervenant dans le récit même, peut signifier: double texte dans le texte même.

Enfin une cinquième articulation nous est fournie par la rupture remarquable des expressions du temps: « Il était une fois une veuve qui avait... l'aînée lui ressemblait... elles étaient toutes deux... cette mère était folle... etc... il fallait qu'elle allât... » Les imparfaits désignent une façon d'être et de se comporter, des « habitus » ou des vertus permanentes de l'être ou des activités répétitives comme celles des travaux réguliers. Ils s'opposent au passé simple qui marque le surgissement temporel successif et toujours nouveau de l'événement « ...il vint à elle une pauvre femme qui la pria... elle puisa... et la lui présenta etc... ». Il y a donc dans le récit même — et en dehors de toute intervention du narrateur, un tableau et une scène: un moment immobile où les personnages sont présentés dans une sorte d'intemporalité qui les fixe en leur essence, bonne ou mauvaise, heureuse ou malheureuse, et un espace dynamique où ils se succèdent, interviennent, s'interpellent, arrivent et s'en vont, où incidents, accidents, merveilles arrivent auxquels ils ne s'attendaient pas, où leur existence prend un nouveau cours phénoménal. De cette opposition, une marque nous est fournie par l'opposition du rituel « il était une fois... » et de l'accidentel « un jour qu'elle était... ». Le récit « initié » par une formule inaugurale qui signale à la fois son appartenance à un genre et à une temporalité hors temps où s'instaure, dans la répétition, une

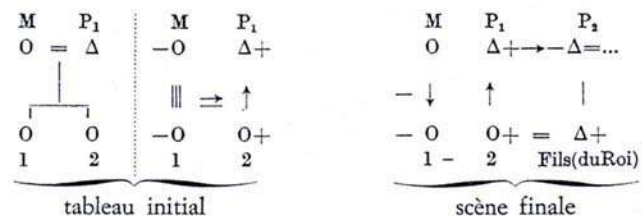
origine. D'où ce point temporel à la limite du temps et du non-temps et qui est proprement le point originel du texte, marqué par « une fois » c'est-à-dire toujours, à l'origine du temps, et par l'impersonnel — « il était... » Sur ce fond, à la fois « originel » et « ontologique », vont s'individualiser les essences de la Mère, du Père et des deux Filles. C'est à partir de cet ensemble-tableau qu'un jour, en un moment du vrai temps, qui inaugure alors le véritable récit, une de ses essences s'incarne auprès d'une fontaine dans un événement qui survient. A l'impersonnalité du « il était » s'oppose l'individualité de l'acte « elle était à cette fontaine » — un jour-et non « une fois — toujours » dans l'immuable structure de parenté.

Structures - Séquences

Car c'est bien ainsi que le « tableau » d'abord s'articule, comme une structure originelle de parenté: une Mère, un Père et deux filles, mais avec cette caractéristique fondamentale que le Père est mort, mais qu'il est réapparu en représentation dans la fille cadette « Il était une fois une veuve qui avait deux filles... la cadette qui était le vrai portrait de son père ». Le Père a disparu dans sa présence pour réapparaître comme re-présenté par sa fille cadette: au contraire, la fille aînée est le double de la Mère. « L'aînée lui ressemblait si fort d'humeur et de visage, que qui la voyait, voyait la mère ». De la représentation comme présence d'une absence dans le portrait, à la double présence réitérée; de la disparition du masculin à l'insistance obsédante du féminin, dans ces jeux de la mort, de l'être et du sexe, le tableau-structure familial se scinde, non selon la filiation, l'alliance ou la consanguinité, mais dans le face à face de deux couples antithétiques: la Mère et/ou l'aînée — la cadette comme le Père. Toutefois ces couples sont de faux couples, puisque le premier n'est qu'un en deux (la Mère est identique à la Fille) et que le second est deux en un (la Fille comme le représentant du Père). D'où la structure dynamique et affective que cette singulière structure autorise: la cadette sera surqualifiée positivement (elle possède douceur, honnêteté, beauté) alors que structurellement, elle ne représente qu'un absent dont elle est le signe. En revanche, la mère et l'aînée seront sous-qualifiées (elles sont désagréables et orgueilleuses), alors que structurellement, elles sont deux. De plus les relations affectives s'établiront à l'inverse du schéma structural: les deux pôles négatifs s'identifieront positivement dans leur négation et s'opposeront au seul pôle positif. « Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée (comme le père aurait été fou de sa fille cadette, mais il est mort) et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. » Ce jeu de négations et de positions se résume en un trait « la mère la faisait manger (la cadette) à la cuisine et la faisait travailler sans cesse » notamment en allant puiser deux fois le jour de l'eau à une grande demi-lieue du logis. D'où l'on déduit a contrario que l'aînée ne travaille pas et mange au « piano noble ».

Cet ensemble structural qui sous-tend le tableau inaugural du récit dans une sorte de synchronie intemporelle sera résolu diachroniquement dans les dernières séquences du récit: comme si le rabattement du schème

de parenté avec ses diverses connotations affectives et éthiques dans la temporalité successive du récit devait en autoriser l'inversion. Au père disparu, s'oppose le fils (du Roi son père) qui surgit dans le bois; à la représentation symbolique et éthique du Père dans la cadette, le retour de la fille au Père, du représentant à son signifié, encore que ce signifié ne soit qu'un « tenant-lieu » narratif du véritable signifié.



M = Mère O: sexe féminin Δ: sexe masculin
P = Père P 1: Père Mort
P 2: Le Roi
1 = fille aînée 2 = fille cadette

Figure 3

Quant à la Mère, sa folie pour l'aînée s'invertit en haine, et celle-ci, exclue, « alla mourir au coin d'un bois ». Ce schéma fait apparaître le passage d'une structure familiale close sur l'atome biologique de parenté à une structure familiale ouverte, essentiellement caractérisée par des relations d'alliance, et non, comme la première, par l'écrasante dominance des relations de filiation et de consanguinité. Mais à quel prix s'effectue le passage? Dans la structure initiale s'en trouve la « raison »: la disparition du Père qui est mort. C'est par cette brèche du noyau organique de la famille que vont s'insinuer, pour les faire éclater, les sentiments et les passions de la négativité opposant à la cadette toute positive, mais fragilisée par l'absence du Père, la méchanceté du double Mère-fille. Dans la structure finale, les pôles négatifs sont exclus: la Mère toute négative chasse l'aînée, la tue en l'excluant, et l'on ne sait plus rien des relations entre la Mère et la cadette: tous les liens familiaux sont rompus. En revanche, la cadette passe par alliance — par don — dans une autre famille à dominance masculine, celle-là, puisqu'elle est apparemment sans Mère, et toute positive. Au Père mort, succède la Mère disparue dans le rôle des absences, parce qu'un autre Père est apparu en deux personnes, Père et Fils, double positif contraire du double initial maternel et négatif. Tel pourrait être un des axes du récit: la description en « acte » des conditions de possibilité de l'échange des femmes, par la transgression alternée de l'autorité du Père et de celle de la Mère, grâce à laquelle le noyau biologique de la famille s'ouvre à l'alliance et au don exogamiques. D'où cette nécessité négative d'une famille de femmes au départ qui ne

peut survivre qu'en éclatant vers une famille d'hommes. A moins que le conte ne nous décrive le passage mythique d'une Mère paternelle négative à un Père maternel positif, traduction imaginaire, fantasmatique, des deux faces négative et positive de l'Oedipe, et nouvelle interprétation de l'échange dans l'alliance.

L'articulation du « tableau » en structure de parenté nous a renvoyés à l'articulation des séquences finales du récit: le mouvement diachronique reprenant pour les inverser et les « résoudre », les contradictions du schéma synchronique. D'où la présence *sous-jacente* aux séquences narratives d'une structure homologue et inverse de celle qu'expose en *manifestation* l'initiation du récit. Cette divergence caractéristique nous incitera à considérer les séquences finales non seulement dans leurs relations structurales à la structure du « tableau » initial, mais aussi dans leurs relations narratives aux séquences initiales du récit proprement dit. Elles sont en quelque sorte surdéterminées dans leur ambivalence: n'existe-t-il pas un double commencement du conte, à la fois origine extratemporelle « il était une fois... » et moment événementiel d'ouverture du récit « un jour qu'elle était à la fontaine... ».

Digression Méthodologique

La définition ou la délimitation de la séquence narrative pose un problème méthodologique difficile: A la limite, on peut considérer que l'unité séquentielle minimale — en manifestation — est le procès indiqué par un verbe ou par son équivalent. Prenons un exemple: « Un jour qu'elle était à cette fontaine, il vint à elle une pauvre femme qui la pria de lui donner à boire. » Cette phrase comporte deux unités séquentielles minimales; la première, « il vint à elle une pauvre femme » et la seconde, « qui la pria de lui donner à boire ». Deux actions sont signalées: le mouvement de venue orientée de la pauvre femme, la demande qu'elle formule de recevoir de l'eau. Ces deux séquences sont « modalisées » dans l'espace et dans le temps, « Un jour... à la fontaine ». Ces deux déterminations situent les séquences. Ces unités sont au terme provisoire de l'analyse dans la surface du texte. Toutefois, il suffira — au moins dans un premier temps — de dégager de « grosses » séquences, elles-mêmes constituées d'unités plus petites. Comment en déterminer les limites sans arbitraire, ni recours à une intuition vague? On pourrait recourir ici à la notion de clôture ou d'achèvement d'un procès. Ainsi la demande formulée par la pauvre femme exige logiquement une réponse positive ou négative: toute la série des petites séquences « oui-da, ma bonne mère » dit cette belle fille (1) et rinçant sa cruche (2) elle puisa de l'eau au plus bel endroit de la fontaine (3) et la lui présenta (4) soulevant la cruche afin qu'elle bût plus aisément (5) » constitue la réponse de la cadette à la demande. D'où une première délimitation 1/ rencontre de la pauvre femme et de la fille cadette 2/ demande de la pauvre femme — réponse de la cadette. Le discours qui suit et que prononce la « bonne femme », n'est formé, malgré sa longueur, que de deux unités « décision du don » et « contenu du don »: 1/ « je ne puis m'empêcher de vous faire un don », procès modalisé par « vous êtes si belle et si bonne et si honnête » qui

Il convient cependant d'affiner ce grand principe topographique d'articulation du récit: le dehors s'y oppose au dedans et en un sens tout le récit consiste pour la cadette, à quitter la cuisine où sa mère la confine pour le palais du Roi, via le bois, la fontaine, la fée et le prince et pour l'aînée à se perdre définitivement dans le bois, sans retour. Entre la Mère et le Roi, la cuisine et le Palais, se trouve le Monde ou plutôt l'Espace doublement marqué: c'est un bois et c'est une fontaine. Et l'espace lui-même en son ouverture s'articule autour de ces deux pôles.

« Un jour qu'elle était (la cadette) à cette fontaine... Elle ne fut pas plutôt arrivée (l'aînée) à la fontaine qu'elle vit sortir du bois... La pauvre enfant alla se sauver dans la forêt prochaine. La malheureuse alla mourir au coin d'un bois ». Tels sont les quatre moments du Monde, la fontaine s'y oppose au bois, comme la rencontre avec la fée qui est source de richesses et de bonheur pour la cadette s'oppose à l'exclusion inexorable de l'aînée par la Mère qui trouve dans le bois un refuge mortel ou à la fuite de la cadette qui y rencontre le Prince. Entre les deux, le moment de la décision et du choix, du bien et du mal, des contraires un instant en présence avant de retourner à leur guerre: le bois et la fontaine. Avec la fontaine, la Nature offre l'eau, la grâce, la jouvence; elle est aussi ce miroir naturel où les beautés des paysannes se contemplant sans artifice, où la vérité se révèle. Dans le bois, la Nature s'enveloppe d'obscurité et s'adonne au désordre sans limite: lieu des solitudes, des rencontres maléfiques, lieu d'où sort l'inquiétante dame, magnifiquement vêtue, dont les artifices sont le signe des maléfices auxquels répondra la malhonnêteté de l'aînée. Mais c'est aussi l'endroit que « fraye » le Prince chasseur, le futur Mari et où le malheur de la cadette se convertit en grâce: lieu ambigu où le loup guette le petit Chaperon Rouge, mais aussi où travaillent les bûcherons, (cf. le petit Chaperon Rouge) où chasse le fils du Roi.

L'espace est le lieu où se déploient les puissances: merveilleuse, celle de la fée; humaine, mais royale, celle du Prince et les filles vont à leur rencontre pour s'y éprouver en bien et en mal, la Mère restant tapie au foyer, à la maison où elle accueille et d'où elle envoie et renvoie, où les épreuves du monde et de ses puissances sont vérifiées, validées positivement ou négativement. Tout change, à vrai dire, avec la séquence 6, avec la fuite de la cadette et la rencontre du Fils du Roi. Toute la structure initiale s'y déplace d'un degré à la rencontre des hommes et de la nouvelle famille purement masculine.

Cette organisation dynamique des lieux et des espaces permet alors une deuxième structuration des séquences selon les répétitions positives ou négatives des scènes: le conte s'y répète, mais en s'inversant, selon la pure logique du miroir, ainsi 1 B/4 B, 2 A/ 5 A, 6 A / 8 A.

La fée rencontre la fille cadette	rencontre positive	la Mère accueille la fille cadette	rencontre positive
la fée rencontre la fille aînée	rencontre négative	la Mère accueille la fille aînée	rencontre positive

puisque la Mère appelle la cadette, « ma fille » pour la première fois, et qu'elle reporte sur elle, les malheurs de sa fille aînée.

La Mère renvoie la fille cadette
La Mère renvoie la fille aînée - double procès négatif

On aperçoit en outre que 2A / 5A et 6A 8A se réitèrent en s'inversant: double rencontre de la Mère et de ses filles, mais dont l'une est accueil, l'autre renvoi. D'où cette première formule 1B/4B \rightsquigarrow 2A 5A 6A 8A

autrement dit la fée au dehors accorde aux deux filles un don positif-négatif. La Mère au dedans reçoit ses deux filles (positif) et les renvoie (négatif).

Enfin une dernière corrélation apparaît entre 7B et 9B: le fils du Roi rencontre positivement la cadette (l'accueille, l'épouse), mais personne ne veut accueillir la fille aînée qui meurt; corrélation qui réitère, avec quelques modifications, la corrélation 1B/4B.

À un premier niveau d'analyse, la formule générale du récit peut s'écrire:

1B/4B [7B/9B] \rightsquigarrow 2A/5A [6A/8A]

La séquence 3A occupe une position particulière dans la mesure où elle peut être corrélée avec plusieurs autres séquences; ainsi, avec 2A: « La Mère accueille la cadette et envoie l'aînée » ou avec le tableau: « la Mère envoie la cadette puiser de l'eau, la Mère envoie l'aînée chercher des diamants » ou encore avec 5A: « la Mère accueille l'aînée à la Maison, aînée qu'elle a envoyée à la fontaine ». Cette polyvalence de la séquence 3A signale sa position centrale: elle est le pivot de la série 1-5 en articulant notamment le tableau ces séquences 1-2 et 4-5. Sa fonction est donc fondamentalement diachronique: doublet inversé de 2, elle permet le parallélisme des séquences 4-5 et 1-2.

Les séquences 1 et 4 correspondent à deux épreuves des deux filles qui s'opposent dans tous leurs éléments; il s'agit de la même épreuve, mais en miroir: l'épreuve de ce miroir de vérité qu'est la fontaine. Ce simple schéma le montre à l'évidence:

cadette	pauvre femme	ignorance du sens de la demande	cruche	don de l'eau	don-ré-compense positif
aînée	femme richement vêtue	connaissance du sens de la demande	flacon d'argent	refus de l'eau	don-ré-compense négatif

fleur	Pierre précieuse
crapaud	serpent

Les éléments de l'épreuve s'opposent un à un, mais non les fonctions: il s'agit bien de demande et de réponse et de don. Leur « signe » seu-

lement est inversé: la réponse est positive ou négative.

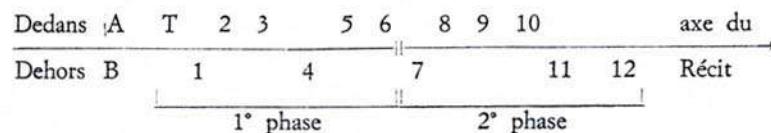
Par suite les séquences 2 et 5 qui correspondent à la validation du don, aux preuves a posteriori de l'épreuve sont elles-mêmes inversées.

cadette	paroles d'excuses à la Mère	don de roses et de pierres précieuses	à la Mère
ainée	paroles de colère à la Mère	don de vipères et de crapauds	à la Mère

D'où l'inversion consécutive des séquences 3 et 6 qui en découlent — l'épreuve en miroir obéit à la logique du miroir — la cadette qui voit son don méconnu par la mère provoque l'acte positif qu'est l'envoi par la mère de l'ainée à la fontaine. Au contraire, l'ainée qui voit son don reconnu par la mère provoque l'acte négatif qu'est le renvoi de la cadette par la Mère. Aussi l'épreuve est-elle ambivalente de part en part, dans ses preuves et ses conséquences: le don positif n'attire pas sur son destinataire la récompense puisque c'est l'ainée qui est envoyée à la fontaine. En revanche, le don négatif, loin d'attirer sur son « bénéficiaire » la punition, en provoque le déplacement sur l'autre fille: c'est la bonne fille qui est punie et la méchante, sinon récompensée, du moins non-châtiée. Ainsi — au moins en apparence et dans cette première phase du récit, l'épreuve féérique en miroir s'achève-t-elle sur un échec. C'est cet échec que le deuxième mouvement diachronique doit transformer en réussite. Aussi la séquence 7 apparaît-elle bien comme l'amorce du renversement du récit du négatif au positif. Et c'est exactement le point marqué par la séquence centrale, si nous considérons que les six premières sont en miroir, d'autant que les séquences finales 7, 8, 9 se dédoublent dans une analyse plus précise:

7 le fils du roi rencontre la cadette	8 il l'emmène à son père	9 il l'épouse
10 La Mère renvoie la fille ainée	11 personne ne veut la recevoir	12 elle meurt au coin d'un bois.

D'où le schéma général suivant:



On notera en effet que le prince rencontre la cadette dans le bois, lieu du malheur, mais l'emmène à l'abri du palais de son père où il l'épouse, alors que la Mère qui a accueilli à la maison l'ainée après son épreuve négative, l'en chasse: (10) s'oppose à (7) La malheureuse court sans trouver d'abri (11 s'oppose à 8) et meurt dans le bois (12 s'oppose à 10). Ce schéma fait apparaître qu'il manque dans la deuxième phase une séquence 6 entre la première et la deuxième phase. 7-8-9 sont juxtaposés l'articulation du groupe 1-2 et du groupe 4-5, et qui marque dans cette épreuve en miroir, la suture de l'objet et de son image, tout comme la séquence 6 entre la première et la deuxième phase. 7-8-9 sont juxtaposés à 10-11-12, à moins d'isoler comme séquence caractérisée « elle se fit tant haïr ».

Toutefois un problème complexe se pose sur le plan méthodologique avec l'utilisation fort imprécise des termes positif, négatif ou opposition, inversion, contraire etc.... Le terme négatif peut ainsi avoir deux sens, le premier est celui d'une négation d'un procès particulier: par exemple donner et refuser. Refuser est la négation de donner, le refus est celui d'une opposition de qualités ou de valeurs: ainsi la cruche et le flacon d'argent ou la rose et le crapaud; le caractère fruste, commun, grossier de la cruche s'oppose à la richesse, la délicatesse du flacon d'argent. Dès lors, lorsque la fée « donne son don » à l'ainée, elle donne bien quelque chose, mais ce don est caractérisé par sa non-valeur: la punition consiste bien en une sorte de récompense négative. De même lorsque nous parlons avec l'ainée, de fille négative. Le renversement que le récit opère dans sa diachronie s'effectue le long de ces deux axes du négatif, auxquels correspondent des transformations différentes. Ainsi le conteur ne nous parle plus de la Mère, mais il fait mourir la fille ainée. Dans l'un et l'autre cas, il y a disparition, mais dans le premier, par effacement du texte: l'existence de la Mère est non marquée dans le texte, une fois la cadette mariée au prince. Dans le second, la disparition s'effectue par destruction explicite: l'existence de la fille ainée est marquée négativement dans le texte. Dès lors, les valeurs signifiantes des deux transformations sont différentes: dans l'équilibre final, l'ainée porte tout le poids du négatif, la cadette, le positif et la Mère occupera une position neutre, ni positive, ni négative. Cette absence de marque désignera peut-être, par l'absence même, une position aveuglée dans le texte, que seules les très fortes déterminations initiales permettent de repérer dans son absence.

On peut résumer les caractéristiques de ce retournement du négatif en positif ou de cette inversion du signe des séquences narratives par trois remarques:

I. De la phase 1 à la phase 2, le conte passe d'un monde féminin à un monde masculin; à l'exclusion initiale des hommes, en l'espèce le Père, répond l'exclusion neutre et négative de la mère et de la fille ainée à la séquence terminale. A l'affirmation dominante des femmes au début du conte, répond l'affirmation dominante des hommes, fils du Roi, Père Roi, à sa conclusion. C'est au fond la fille cadette qui articule ce passage au niveau des actes: elle est le portrait du Père au début et l'épouse du

Fils à la fin. Si la Mère n'a pas de mari (elle est veuve); corrélativement, le Père (Roi) n'a pas de femme (le narrateur n'en parle pas): opposition d'une marque négative — veuvage — à une marque 0 (aucune indication). La fille cadette a une mère, mais pas de Père: elle est le Père en représentation. Le fils du Roi a un père, mais une mère éfaccée.

II. Le Père Roi accueille la fille sans père et lui en donne un. Le portrait expulse son modèle et le réalise, mais dans le même temps, la Mère s'inverse dans sa définition. Alors que l'amour de l'aînée et la haine de la cadette la caractérisaient, elle chasse l'aînée et neutralise ses rapports avec la cadette. La Mère devient en quelque sorte le Père perdu, comme le Père retrouvé devient une Mère positive. On assiste ainsi à une « maternelisation » du Père et à la « paternalisation » de la Mère, parallèles et complémentaires. Et au terme du conte, par la grâce diachronique du récit, se constitue une sorte d'androgynie parentale qui répond à la « monovalence » enfin retrouvée de la fille. Les deux soeurs, blanche et noire, positive et négative, bonne et méchante sont réduites à une seule, la bonne, la blanche. L'autre est expulsée à jamais.

III. A l'unité parentale « par défaut » du début, succède une riche totalité dont chacun des deux termes est à la fois lui-même et son autre. En revanche, le couple opposé des filles du début donne naissance à un être unique, singulier par destruction de son contraire. Une double revendication s'accomplit donc en conclusion: n'avoir qu'UNE origine, à la fois paternelle et maternelle, simultanément et définitivement, et n'être qu'un à partir de cette origine. Etre unique et double dans l'unité. Le conte répond ainsi par une « heureuse » solution à la question oedipienne: comment puis-je naître unique de deux? Comment puis-je naître deux d'un seul? Le « meurtre » final de la soeur répond à la disparition initiale du Père, comme l'effacement final de la Mère répond à la dualité polémique et sans intermédiaire des filles au début du conte.

Appellations - Épreuves

Si le passage est ainsi reconnu du « négatif » au « positif », et nous percevons maintenant comment il s'inscrit dans cet étonnant déplacement des structures parentales, il resterait à s'interroger sur les moyens mis en oeuvre pour l'effectuer. Nous en reconnaitrons deux: le système des appellations et le système des épreuves.

Relevons tout au long du conte quelques traits caractéristiques du premier. La fée est appelée par la fille cadette « ma bonne Mère » et la Mère, « ma Mère ». La fée est pour la cadette (qui ignore qu'elle est fée) une Mère métaphorique. Elle constitue, par son apparition, une métaphore merveilleuse de la Mère réelle: c'est la Mère bonne (ou merveilleuse) par opposition à la Mère mauvaise (ou réelle). Ce premier jeu d'appellations nous met sur la voie d'une direction de sens inaperçue jusqu'ici: la fée constitue un double de la Mère, mais inversé. Elle est bonne pour la fille quand la Mère est méchante, et méchante quand la Mère est bonne. Tel est le sens des épreuves, elles-mêmes en miroir, de doubler dans le merveilleux en les inversant les rapports de la Mère

et des filles. Le merveilleux féerique est le double redressé des rapports familiaux. Au terme du récit, en chassant l'aînée, la Mère réelle mauvaise devient une Mère réelle neutre, mais la fée a disparu, une fois les épreuves accomplies. D'où ce premier schéma du système des appellations:

Merveilleux	Mère bonne	Merveilleux	X
Réel	Mère mauvaise	Réel	Mère neutre

En revanche la fée est appelée par la « brutale orgueilleuse », « Madame » et la Mère, « ma mère ». Autrement dit, la fée est pour l'aînée, une non-Mère. C'est la négation merveilleuse de la Mère réelle, son antonyme complet. Mais en étant chassée par sa Mère (dans la réalité), l'aînée découvre que sa mère est une non-mère réelle. C'est pourquoi on peut compléter ce premier schéma dans le tableau suivant:

Merveilleux	Mère +		Mère —
		Neutre	
Réel	Mère —		Mère +

soit en diachronie narrative: pour la fille aînée (1) ¹Mère +, Réel ²Mère —, Merveilleux ³Mère —, Réel: la fée permet la médiation de la Mère folle de sa fille à la Mère qui la tue. Pour la fille cadette (2) ¹Mère—, Réel ²Mère +, ³Mère ± neutre.

Le conte ne comporte qu'un seul nom propre d'individu, « Fanchon », nom que la Mère donne à la fille aînée. En revanche, la cadette n'est pas nommée. Pour la première fois nous indique le texte, la Mère l'appela « ma fille ». Enfin au retour d'épreuve de l'aînée, la Mère l'appela « ma fille ». Là encore apparaissent des mouvements parallèles et inverses: de l'absence de nomination propre, la Mère passe à « ma fille ». D'une surnomination propre, « Fanchon », de même, ces deux appellations identiques n'ont pas le même sens. En appelant la cadette pour la première fois, « ma fille », la mère lui donne un « quasi nom-propre » qui la désigne dans son individualité. D'autre part, en appelant Fanchon, pour la première et l'unique fois dans le texte, « ma fille » la mère la désigne par un « quasi-nom commun ». Par là est amorcée l'exclusion de l'aînée et le texte tend vers l'égalisation des soeurs, vers la neutralisation

de leur opposition. Le tableau ci-dessous résume ce mouvement:

nom propre	Fanchon	ma fille
nom commun	ma fille	ma fille

Dernière remarque sur le système des appellations: la cadette appelle le Fils du Roi, « Monsieur » et c'est la seule appellation explicite que nous rencontrons entre femmes et hommes dans notre texte. Mais il nous est dit, dès le début, que la cadette est par elle-même le portrait de son Père: elle le représente. Elle en est, si l'on peut dire en chair et en os, le nom. En étant ce qu'elle est, elle porte le nom de son père. Et il nous est dit également que le fils du Roi l'emmène au Palais du Roi son Père, pour l'épouser, pour lui donner son nom. « Monsieur » est le jalon de ce transfert du nom du Père: c'est le nom donné au Fils qui permet au corps qu'elle est et qui porte en lui-même le nom du Père, d'être transmis comme corps à posséder par le Fils au nom du Père: nous disons bien à posséder, car ce corps-portrait du Père est en même temps producteur par lui-même, d'infinies richesses par l'organe de la bouche.

En un mot, le déplacement des appellations tout au long du récit détermine les positions, les « valences » mutuelles des personnages, leurs relations positives ou négatives. Un personnage, c'est d'abord en ce point du discours, et en cet autre et en ce point final enfin, le nom qu'un autre lui donne.

L'autre instrument du déplacement structural est le contenu des épreuves: épreuve en miroir, rencontre des deux formes féériques avec les deux soeurs, rencontre de la cadette avec le fils du Roi. Nous avons remarqué déjà que les deux épreuves-doublets sont organisées sur la même structure que le texte lui-même dans sa littéralité souligne: 1/ demande d'un service: « donner à boire » 2/ réponse positive ou négative: refus ou don de ce service: 3/ Contre-don positif ou négatif à cette réponse. Mais le contre don est différé dans son effectuation, jusqu'au moment où il faut parler. En quoi consiste le contre-don, qu'il soit positif ou négatif? En ce que les paroles seront transformées, à leur sortie de la bouche, non en choses, mais en valeurs positives ou négatives, en biens on en maux. Nous reviendrons sur ce point. Analysons de plus près ce système d'échange et ses différents niveaux. La fée pose une question, déclare un besoin; ce premier moment de l'échange est linguistique. La fille cadette répond « oui-da, ma bonne mère », mais sa réponse essentielle est le service d'un bien, elle donne à boire à la fée. Recevant des *mots*, la cadette donne un *bien*, de l'eau. Aussi le contre-don de la fée sera-t-il que les *mots* de la fille seront des *biens*, fleurs, pierres précieuses. Le contre-don de la fée exprime cette loi générale — que la

moralité seconde reprendra dans son langage — que *les mots sont des biens* (comme nous avons vu, tout à l'heure, que les personnages étaient d'abord des noms).

L'épreuve en miroir obéit au même schéma, question-réponse-don. Mais l'ensemble s'inverse. Comment? A la demande identique que *formule* la fée, mais qui n'est plus l'émetteur attendu, l'ainée ne répond pas par un refus de l'eau à proprement parler: « Buvez à même, si vous voulez ». mais elle refuse à la fée le service de l'eau symbolisé par l'instrument de transmission du bien: le flacon d'argent. La fille aînée maintient l'échange au niveau linguistique: elle répond à la fée, mais en paroles seulement. Et le contenu de sa réponse est que si un bien (l'eau) est à prendre, elle n'a pas à intervenir dans sa transmission. Il y a d'un côté, les mots, de l'autre, les choses. Aussi le contre-don de la fée ne se fera pas attendre: puisque les mots ne sont pas des choses, les mots seront des « antichoses » des non-biens, des maux, selon une des caractéristiques de la logique féérique, toute proche en cela de celle du rêve qui transpose la négation logicogrammaticale en une figuration de ce qui est mauvais, répugnant, angoissant: le serpent et le crapaud. La négation est ontologisée, ou mieux figurée. La réussite de la cadette vient de ce qu'elle déplace l'échange du niveau linguistique au niveau économique, en traitant les mots comme des biens. Et c'est bien sur ce point que les moralités mettent l'accent « l'honnêteté demande de la peine, mais il y a toujours une *récompense* ». « L'argent (les pistoles) a beaucoup de force, mais les paroles encore plus sur les esprits ». Autrement dit, moralité et langage valent de la puissance et de l'argent. Les deux épreuves en miroir sont en quelque sorte, des métaphores figurées ou réalisées que les moralités défigurent ou déréalisent, en les ramenant à l'opposition catégorielle ou à la comparaison entre deux ordres de réalité. Mais ce contre-mouvement des moralités, ce découpage des figures qu'elles opèrent, ce déchiffrement orienté est pour nous signifiant d'un procès idéologique à l'oeuvre dans le conte comme dans les moralités. Celles-ci le font remarquer, mais le récit dans ses figures nous en révèle le contenu. Le merveilleux du conte exhibe dans le merveilleux, comme métaphore réifiée, la réalité du procès idéologique que les moralités déréalisent par un retour à la métaphore et à la comparaison.

Approfondissons ce point par une analyse précise des procès engagés dans les deux épreuves inversées. Ce n'est pas l'eau que demande la fée, mais de recevoir à boire, non la chose, mais le service d'un bien. Elle demande à ce propos que s'engage la médiation sociale fondamentale. Et c'est ce que comprend la cadette qui joue le jeu social, culturel pour lequel les choses sont des biens c'est-à-dire des choses auxquelles s'ajoutent du travail, des services. L'eau dans sa transparence risque de masquer le sens de la demande. *N'est-elle pas pure « naturalité »?* élément commun que tous partagent « naïvement »? Cette « chose naturelle », la cadette la *socialise*: elle en fait un bien. En témoignent au-delà de la simple valeur utilitaire de la cruche qui le transmet, tous les gestes « techniques » qui font du puits ou du puits d'eau, un métier: rinçage de la cruche, choix de l'endroit de la fontaine pour y puiser l'eau la plus claire, pré-

sensation commode de la cruche à la bouche de la fée: l'eau par l'ensemble de ces gestes devient bonne à boire, elle est en quelque sorte déjà travaillée par cette séparation de son être naturel. Elle est devenue « produit » de consommation. Aussi dans sa réponse, la fée va-t-elle, à l'inverse, *naturaliser* la chose la plus sociale qui soit, le langage: les mots seront des fleurs et des pierres précieuses, mais cette naturalisation est un faux-semblant, qui risque de masquer le sens du don. comme l'eau, dans sa naturalité, pouvait cacher celui de la demande. En effet, les choses dans lesquelles se transformeront les paroles sont revêtues d'une valeur suréminente, sur le plan culturel et économique: elles sont surdéterminées culturellement comme objets ornementaux, inutiles à forte valeur esthétique. Le discours du narrateur n'arrive pas à se fixer au juste niveau vers lequel cependant il pointe: entre la nature et l'esthétique désintéressée et gratuite, se déploie le niveau économique de l'argent.. D'une métamorphose à l'autre, on verra disparaître les roses, puis les perles, seuls subsisteront les diamants qui se conjugueront dans la moralité aux *pistoles* dont ils sont, dans le merveilleux, les représentants.

À l'inverse, l'ainée affirme la naturalité de l'eau: c'est une chose naturelle, à tous; ce n'est pas un bien: « buvez à même, si vous voulez »; le flacon d'argent, l'ustensile n'est pas nécessaire. Comme tout à l'heure, la fée répondra par une naturalisation du langage, mais au lieu d'en être, comme avec la cadette, une « sursocialisation », il s'agira, si l'on nous permet ces expressions barbares, d'une *socialisation négative*, mais par *surnaturalisation*. Serpents et crapauds sont des animaux vivants, ce que ne sont ni les roses, ni surtout les pierres précieuses.

En clair, cela signifie que le langage est « payant », qu'il « rapporte », qu'il a du prix et que la nature est effacée par les rapports d'échange que les hommes ont entre eux, rapports dont le symbole universel est l'argent. Le langage de la cadette « profite », au contraire de celui de l'ainée: d'où le mot significatif de la mère à l'égard de la première: « Elle me le paiera ». « Sa parole me rapporte, pense la mère, mais elle me lèse dans son rapport même ».

La troisième épreuve — celle de la rencontre de la cadette avec le fils du Roi — est encore plus significative. Comme les autres, elle s'engage sur le mode linguistique pur: « le fils du Roi... lui demanda ce qu'elle avait à pleurer ». Mais à la différence des autres, elle s'y maintient: « Hélas! Monsieur, c'est ma mère qui m'a chassée du logis. » Mais en s'y maintenant, l'épreuve passe immédiatement de l'échange linguistique (question-réponse) à la production de diamants et de perles. La réponse est par elle-même un don auquel répondra l'amour du fils du Roi pour la cadette. « Le fils du Roi en devint amoureux et considérant qu'un *tel don valait mieux* que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre... il l'épousa. » L'amour du fils du Roi est bien un contre don « affectif », mais qui vise à s'approprier la source, le producteur, des diamants et des perles. D'où le jeu sur les mots « don » et « donner » dans la phrase citée: le don est une capacité, une « dunamis » productive; donner vise l'acte de doter, une fois pour toutes, à l'occasion d'un mariage. En répondant à la question du prince, la cadette donne des « biens » au fils

du Roi. Les recevant, il donne son amour, et le donnant, il capte la source de production de ces « biens ». Pour tout résumer, c'est parce que la fille parle (mots) qu'elle a une valeur (biens), et qu'elle est aimée (personne). Dans sa réponse, se conjuguent les trois niveaux d'échange: en parlant, elle donne et se donne. Aussi le prince n'a-t-il nul besoin de lui *déclarer* son amour; « il l'emmena au palais du Roi son père où il l'épousa. »

Le conte s'achève donc, comme bien des contes, par la reconnaissance du héros persécuté, son exaltation et par un mariage. Mais en celui-ci, le héros est reconnu comme héros dans la mesure où il est producteur de « biens », et de biens dont la caractéristique est d'être *inconsommables*. La fée a absorbé, consommé l'eau par la bouche. La fille ne pourra que rejeter des diamants. Tel est l'espace royal, mythique, dans le conte où la production n'est pas un travail, mais un don, naturel et merveilleux tout à la fois: vieux mythe de puissance surhumaine que l'on retrouve en tous temps et en tous lieux. Mais ce qui est caractéristique d'un temps, d'un lieu, d'une société, c'est que cette puissance surhumaine s'investit dans le langage: c'est le langage qui en est le dépositaire. À l'époque de son malheur, la cadette travaille, mais ne parle pas. Heureuse et reconnue, elle parlera — et ce don produira des richesses, ou du sens c'est-à-dire des valeurs échangées qui se signifient comme valeurs dans cet échange. La loi d'échange et de substitution règle à la fois le langage et les biens, les richesses dont il est à son ordre, l'homologue et le masque; le langage don naturel de l'homme est, comme l'argent, cet équivalent universel abstrait d'échange que les hommes découvrent en « commerçant », en conversant entre eux.

Mais le conte pointe encore en une autre direction que nous avons suffisamment jalonnée pour n'y point revenir: il y a l'homologie du langage et de l'argent que le conte réalise merveilleusement dans la loi de l'échange, mais il est un autre échange qu'ils symbolisent et désignent: le Père mort est le père selon le sang et la nature, père idéal auquel se substitue un autre Père: *le Roi* qui efface la Nature à son profit en donnant par délégation son Nom à celle qui lui donne, en parlant, de l'argent.

LOUIS MARIN