

PEAU D'ANE OU LA RE-ÉCRITURE DE L'ORAL

LOUIS MARIN

Tout le paradoxe — et peut-être le faux problème — de l'oral et de l'écrit se trouve résumé et présenté dans cette note que j'avais écrite avant de présenter *oralement* ma communication au colloque sur l'oralité (du Centre International de Linguistique et de Sémiotique de l'Université d'Urbino en juillet 1980) et que je *relis* aujourd'hui, 2 septembre 1980, *avant d'écrire* le texte de cette même (?) communication destiné à la *publication* des *Actes* de ce colloque :

« Mon propos, oral, n'a pas, dans le cadre de ce colloque sur l'oralité, un texte écrit qui le présente et le résume », car cette assertion est précisément et simultanément fausse et vraie, ni vraie ni fausse. Mensongère, elle le fut *au moment* où je l'émettai de vive voix puisqu'elle était écrite et que, comme telle, elle se trouvait à la fois résumer et présenter mon propos, fût-ce sous la forme de ce paradoxe implicite. Mais même à ce moment, elle était exacte puisqu'il fallait bien qu'elle ait été dite, et dans une formulation identique, avant d'avoir été écrite, voire au moment même où elle le fut, sous la forme de cette note destinée à être redite dans l'introduction de ma communication orale. Mais à son tour, ce dire de voix, écrit pour être redit, ne faisait que redire ce que j'avais écrit (ou ce que j'aurais pu écrire) dans un petit billet destiné aux organisateurs du colloque, mais au futur : « Mon propos oral n'aura pas un texte écrit qui le présente et le résume », et dès lors l'assertion qu'il portait devenait mensongère. Mais à son tour l'ayant écrit, il avait bien fallu que je le dise avant ou même au moment de l'écrire... Où s'arrêter ? Car avant même de le dire oralement et de l'écrire, je l'avais entendu dire à certains de mes collègues participant au colloque qui lisaient une note écrite ou une phrase écrite de leur présentation...

Que je me saisisse de cet énoncé et de son assertion ; non plus dans le fait d'avoir été, d'être ou de devoir être dit *pour* être écrit ou écrit pour être dit, mais justement dans l'intention de son énonciation, la finalité qu'elle poursuit, le but qu'elle se propose, le paradoxe (et peut-être le faux problème) de l'oral et de l'écrit réapparaît, plus insistant encore. Pourquoi avais-je écrit cette note

avant de la dire dans l'introduction de ma communication? Je l'avais écrite précisément *pour la dire*, pour ne pas oublier de la dire sous cette forme ou sous une autre. Je l'avais écrite parce que je voulais la dire et parce que je devais nécessairement la dire oralement et si je la voulais dire (et je l'avais écrite pour la dire, pour ne pas oublier de la dire oralement), c'est parce qu'opposant le propos oral qui allait être prononcé et le texte écrit qui, s'il l'avait été, aurait dû le présenter et le résumer, cet énoncé me paraissait devoir attirer l'attention de l'auditoire sur le problème, le paradoxe, voire le faux problème de l'oral et de l'écrit, en étant en lui même, par lui même, sa présentation et son résumé. Il était donc mensonger (ou faux) que mon propos oral n'avait pas un texte écrit qui le présentait et le résumait puisque lisant la note écrite où cet énoncé et son assertion affirmaient que mon propos oral n'avait pas un texte écrit qui le présentait et le résumait, mon intention en le lisant était exactement contraire.

Ou plutôt mon intention était bien celle-là que la note écrite que je lisais à haute voix, disait, au moment où je la lisais, mais contrairement à mon intention et en même temps qu'elle, une autre se disait, celle que j'avais eue en écrivant cette note pour la dire, pour ne pas oublier de la dire, qui devait avoir ou visait à avoir l'effet sur l'auditoire, de comprendre le contraire, un énoncé résumant et présentant le problème, le paradoxe, le faux problème (?) de l'oral et de l'écrit. Il est vrai qu'en *entendant* (et non pas lisant) «mon propos oral n'a pas dans le cadre de ce colloque un texte écrit qui le résume et le présente», l'auditoire (et moi avec lui) n'entendait que le rappel de ce fait qu'il n'avait pas trouvé — avant mon exposé oral — le texte écrit qui le présentait et le résumait et non pas l'aveu mensonger que je n'avais pas de note écrite correspondant à mon exposé oral en général et à l'énoncé en particulier que je prononçais pour ouvrir mon introduction. Il était donc vrai que je disais vrai et l'auditoire attendait seulement que je me justifie de cette absence de texte écrit.

Mais il n'en restait pas moins qu'en ayant écrit cette première phrase et celle-là précisément pour la dire, pour ne pas oublier de la dire, mon intention était bien, en opposant un propos oral qui allait être prononcé (présent-futur, inchoatif) et l'absence (passée-présente, duratif) d'un texte écrit le résumant et le présentant, de résumer et de présenter le sujet de mon propos, le problème, le paradoxe, le faux problème (?) de l'oral et de l'écrit, et je peux supposer que l'auditoire l'a également bien entendu ainsi.

J'avais donc écrit cette note pour la dire, pour ne pas oublier de la dire et le fait de la dire donnait à entendre (à l'auditoire) parce qu'elle était dite oralement et qu'elle était dite par un orateur qui avait devant lui un texte écrit, à la fois le même et son contraire, à la fois précisément ce qu'elle disait et le contraire de ce qu'elle disait. Et la situation de dire oralement des notes écrites, et cette note là en particulier, présentait à qui voulait entendre cette contrariété,

à savoir que l'opposition du propos oral et du texte écrit résumait et présentait le problème de l'oral et de l'écrit comme paradoxe et peut-être comme faux problème. J'avais écrit pour dire, pour ne pas oublier de dire, mais en disant ce que j'avais écrit, je rappelais (ou je visais à rappeler) la précession interminable et réciproque de l'écrit et du dire.

A plus forte raison aujourd'hui que je commence à *écrire* tout ce que j'ai *dit* (oralement) dans ma communication de juillet dernier, je récris ce que j'écrivis pour dire, pour ne pas oublier de dire, mais j'écris également ce que je n'ai pas dit oralement — ainsi les lignes qui précèdent — et pourtant, ce faisant, j'écris ce que je suppose avoir été entendu par l'auditoire lorsque je disais oralement la première phrase de mon exposé oral que j'avais écrite (pour la dire, pour ne pas oublier de la dire). Qu'on ne dise pas que je développe aujourd'hui ce que je n'avais pu dire à partir de ce que j'avais dit — oralement — ou que je précise ce que j'avais dit. Il s'agit de tout autre chose puisque simultanément j'écris ce que j'ai dit, je récris ce que j'avais écrit avant de dire et j'écris en outre ce que je suppose aujourd'hui et ai supposé alors avoir été entendu par celles et ceux auxquels je m'adressais.

Le montrerait de toute évidence le fait qu'il m'est rigoureusement impossible de récrire ce que j'avais alors écrit en note liminaire pour être dit et que j'ai effectivement prononcé, sous peine d'incohérence, voire d'absurdité: «Mon propos oral n'a pas un texte écrit qui le présente et le résume» puisque c'est ce texte même que j'écris. Je ne peux le faire que comme une citation, entre guillemets, et cet énoncé cité (et l'assertion qu'il comporte ni vraie ni fausse) devient le fragment d'un récit racontant une après midi du colloque sur l'oralité. Ou bien si je veux vraiment commencer à écrire ma communication orale au colloque sur l'oralité, je ne peux me borner à récrire le texte écrit que j'écrivis pour la faire, il faut que j'écrive aujourd'hui un nouveau texte qui n'a jamais été dit sinon maintenant où je l'écris (je le dis à moi même l'écrivain) ou alors je me trouve engagé à expliciter pour quelles raisons la première phrase écrite (pour être dite) de mon exposé oral ne peut être simplement réécrite comme la première phrase de ce texte écrit aujourd'hui. Je me trouve engagé dans le problème, le paradoxe, le faux problème peut-être de l'oralité et de l'écriture qui fut le sujet de mon exposé en juillet et qui est le sujet de ce texte que je commence à écrire aujourd'hui.

J'offrais à l'auditoire d'alors une double justification à l'absence d'un texte écrit présentant et résumant le propos oral que je me mettais en devoir de prononcer, une double justification qui, à la relire aujourd'hui, répète le paradoxe, (le faux problème?) de l'oral et de l'écrit en ce qu'elle est, dans sa dualité, contradictoire. Si l'on n'a pas trouvé un texte écrit de mon exposé oral, c'est que son sujet, Peau d'Ane, l'est déjà. Charles Perrault, qui écrivit *Peau d'Ane*,

déclare à la fin de son récit, une fois les leçons de sa morale tirées :

Le Conte de Peau d'Ane est difficile à croire
 Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants,
 Des Mères et des Mères-grands,
 On en gardera la mémoire.

La déclaration est ambiguë venant au terme du poème narratif dont le lecteur de Perrault vient d'achever la lecture car le conte de Peau d'Ane dont il s'agit est à la fois celui que Perrault vient d'écrire en vers et auquel il promet, de façon quelque peu outreucidante, l'immortalité à la mesure de la répétition des générations successives, mais aussi celui que son lecteur connaissait déjà, le conte raconté oralement lorsqu'il était enfant par sa mère et sa Mère grand et qui n'aura pu s'effacer de sa mémoire. Cette ambiguïté est à la mesure du paradoxe de l'oral et de l'écrit : Ecrire le conte dit et répété oralement, c'est lui promettre une *mémoire future* de répétition de narration orale, celle du monument de signes infrangible que l'écrivain élève en écrivant. Mais si ce monument a pu être construit, c'est seulement parce qu'il répétait dans les signes écrits ce qui était écrit dans une *mémoire passée* plus ancienne qu'eux. Autrement dit, le conte que Perrault écrit est le *terminus ad quem* d'une oralité du récit appuyée sur la permanence d'une inscription de mémoire qui est la condition de sa répétition. En ce sens, le conte de Perrault n'est qu'une version parmi d'autres de ce récit, une ré-écriture de cette inscription. Mais il est aussi le *terminus a quo* à partir duquel se constitue une oralité narrative dont le poème qu'il vient d'écrire est le garant et la condition d'inscription dans sa mémoire à venir. Et c'est au nom de cette mémoire là et de l'inscription du conte de Perrault dans cette mémoire là, qu'il m'était possible de justifier l'absence d'un texte écrit présentant et résumant mon propos oral, un propos qui n'était qu'une relecture, mais oralement faite, du conte de Perrault.

Toutefois je fournissais à mon auditoire d'alors une deuxième justification à cette absence qui se situait aux antipodes de la première. « Je sais trop, disais-je alors, quelles sont les exigences et les contraintes de l'écriture pour avoir pu donner par avance à la lecture ce que je vais dire oralement et que je n'ai pas encore fini d'écrire, ce conte de Peau d'Ane qui m'a été raconté lorsque j'étais un enfant ». Pas de texte écrit parce que rien n'est encore écrit de ce récit que je vais raconter oralement et qui n'est que la répétition *orale* de ce qui me fut jadis conté oralement sans qu'il me soit possible à vrai dire de me souvenir de ce moment, de son lieu et de son heure, comme si j'avais déjà depuis toujours entendu ce conte. Pas de texte écrit aujourd'hui parce que *tout* est depuis toujours déjà écrit ; pas de texte écrit aujourd'hui parce que rien n'est jamais et ne fut jamais écrit.

Et si aujourd'hui j'écris ce qu'il y a deux mois j'ai raconté je ne le peux faire que dans l'intervalle inassignable, la différence indiscernable de l'oralité et de l'écriture, un lieu que Perrault occupa, à la fin du XVIII^{ème} siècle, en écrivant *Peau d'Ane* et dont tout mon propos en racontant, en répétant le récit de ce conte est de montrer non seulement qu'il l'a occupé mais qu'il a signifié (narrativement) qu'il l'occupait.

* * *

L'étude présentée dans cet exposé est seulement une partie d'un travail de plus grande ampleur que j'ai consacré à un conte écrit par Charles Perrault en 1694 et publié en 1695 avec deux autres contes (*Griselidis* et *Les Souhais ridicules*) dans une plaquette précédée d'une fort intéressante préface. Il s'agit donc de *Peau d'Ane*, conte en vers. C'est dire d'emblée les limites de cette étude. En effet je n'étudierai que ce conte là, ce texte écrit et publié, encadré par un prologue à son début et une moralité à sa fin qui en tire les leçons pour le lecteur. Mon étude, en ce sens, ne sera pas comparative mais seulement la relecture d'un texte. D'autre part, je ne présenterai de cette étude que ce qui me paraît avoir quelque rapport avec le sujet du colloque *Oralité: culture, littérature, discours*. Les raisons de mon choix sont à la fois externes et internes. Tout d'abord, je noterai qu'on trouve dans d'autres textes littéraires écrits et publiés antérieurement à 1694 le nom de ce conte: Scarron dans *Le Virgile travesti* et le *Roman comique*, Molière dans *Le Malade Imaginaire*, La Fontaine dans une fable intitulée «Le pouvoir des fables»:

Au moment où je fais cette moralité
Si Peau d'Ane m'était conté
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on; je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.

Et pour amorcer sur cette citation ce qui sera l'essentiel de mon propos, je crois avoir montré ailleurs que ce n'est pas un hasard si La Fontaine cite, parmi le trésor des contes, ce conte là à la fin d'une fable consacrée au *pouvoir* des fables (et des contes) en général.

De plus, Perrault dans sa Préface — et d'autres références le montreraient — souligne à plusieurs reprises que *Peau d'Ane* est un conte oral «conté tous les jours à des Enfants par leurs Gouvernantes et par leurs grands-mères» et la «jeune Demoiselle de beaucoup d'esprit» présentée par l'auteur comme la lectrice privilégiée du conte (de Perrault) écrit à la fin de cette même préface:

Le conte de Peau d'Ane est ici raconté
 Avec tant de naïveté
 Qu'il ne m'a pas moins divertie
 Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie
 Tenaient en le faisant mon esprit enchanté.

Dans la moralité, et c'est la strophe finale du poème que je citais plus haut, Perrault attribuera explicitement la narration du conte, sa récitation à des personnes au statut précis dans la famille française du XVII^e siècle: la Mère, mais plus encore la Mère grand, la Gouvernante, la Nourrice, voire la Marraine de l'enfant en bas âge, de l'enfant qui n'a pas encore droit à la parole et à l'écriture.

Plus remarquable encore, Perrault et d'autres soulignent indirectement que *Peau d'Ane* est non seulement un conte parmi les autres mais un des paradigmes du conte oral et populaire en général. On parlait «des contes de Peau d'Ane» ou «de Cuir d'Asnette» comme on parlait à cette époque et aujourd'hui de contes de fées ou d'ogres. *Peau d'Ane* ou le Maître Conte, ce récit très singulier — «le conte de Peau d'Ane est difficile à croire» — vaut pour le genre du conte oral en lui donnant son nom comme nom générique.

Aussi, et c'est la quatrième raison de mon choix, on constate avec quel soin Perrault, dans la Préface au petit livre qui regroupe *Griselidis* et *Les Souhaites ridicules* avec *Peau d'Ane* aussi bien que dans le Prologue de *Peau d'Ane* en particulier — ce qui n'est pas vrai au même titre des deux autres — justifie l'écriture de ce conte, et par là du conte oral en général, par rapport aux normes et aux valeurs de la littérature savante du siècle de Louis le Grand. Pour ce faire, il souligne sa valeur éducative par le plaisir qu'il donne et sa valeur, à la fois universelle et nationale, par rapport à la norme d'imitation du texte antique gréco-latin. La querelle des Anciens et des Modernes que Perrault suscitera n'est pas loin en cette fin du Grand Siècle. Ecrire ce conte oral, écrire le conte oral en général serait, d'une certaine façon, la re-marque de cette fin, d'une certaine fin. D'ores et déjà la polémique est engagée sur ce point: «... quelques personnes qui affectent de paraître graves et qui ont assez d'esprit pour voir que ce sont des contes faits à plaisir, et que la matière n'en est pas fort importante, les ont regardées avec mépris», ce qui n'était pas le cas des gens de bon goût qui ont remarqué que «ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble... Mais comme j'ai affaire à des gens qui ne se payent pas de raisons et qui ne peuvent être touchés que par l'autorité et par l'exemple des Anciens, je vais

les satisfaire là dessus. Les Fables milésiennes, si célèbres parmi les Grecs... n'étaient pas d'une autre espèce que les Fables de ce recueil... Je ne crois pas qu'ayant devant moi de si beaux modèles dans la plus sage et la plus docte Antiquité, on soit en droit de me faire aucun reproche. Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens... Tout ce qu'on peut dire, c'est que la plupart des fables qui nous restent des Anciens n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes moeurs qu'ils négligeaient beaucoup. Il n'en est pas de même des contes que nos aïeux ont inventés pour leurs Enfants...».

Cette dernière remarque me conduit à dire un mot très bref de la situation historique et sociale de production par Perrault de ce conte paradigmatique de l'oralité narrative «populaire», dans l'espace de l'écriture littéraire savante avec ses contraintes, ses règles, ses normes, ses valeurs. Perrault a une longue carrière d'homme de pouvoir, puisque, dès 1663, il est secrétaire de la «petite Académie», conseil de Colbert, surintendant des Bâtiments du Roi et que pendant près de vingt ans, il aura là les fonctions d'un administrateur du pouvoir politique dans tous les secteurs de la culture. Or, vers 1683, il est exilé du cercle du pouvoir et désormais Perrault écrira à *sa limite*: il continuera à s'y rapporter par un certain nombre d'oeuvres de circonstances (*A Mgr le Dauphin sur la prise de Philisbourg*, ode, 1688, *Au roi, sur la prise de Mons* 1691, *Ode au Roi*, 1693, etc...) mais en même temps il écrit la limite du pouvoir politique et culturel dominant. Et ce sera là la fonction de l'écriture du conte oral: l'auteur écrivain, se substituant à la grand-mère ou à la nourrice narratrices traditionnelles (institutionnelles) du conte, occupe par rapport à l'enfant (lecteur) la place du Père, instance transcendante de l'autorité dans le cercle familial. Mais en même temps, il substitue au Roi, archi-auteur de toute production culturelle écrite, une autre instance, un autre principe de production du texte écrit puisqu'il ne fait que transcrire, par un autre tour et d'une autre manière, ce qui a été depuis toujours raconté «auprès du feu» par les grands mères et les nourrices. Perrault comme «père» écrit ce que Mères grands, gouvernantes et nourrices disent à l'enfant auprès de l'âtre dans le cercle maternel; mais «roi substitué», il réécrit, il répète dans l'écriture ces récits oraux récités dans ce cercle, il réécrit ce qu'a toujours dit la voix maternelle. Et c'est du point de vue de cette double et inverse substitution que *Peau d'Ane* est le Maître conte, le conte paradigmatique puisque ce que *Peau d'Ane* raconte, c'est l'histoire d'un Roi qui est aussi un Père, l'histoire des démêlés d'un Roi-Père avec sa fille, son épouse, la mère de sa fille et la marraine de l'enfant.

Cette tension double du Père écrivain et de l'instance maternelle narrative orale d'un part et du Roi absolu archi-auteur de toute écriture et du roi-substitué, réécrivain de la voix maternelle, apparaît dans les deux temps de

la Préface au livre de trois contes, où *Peau d'Ane* tient une place centrale. Dans une première phase, Perrault souligne la stratégie éducative du conte oral à l'égard de l'enfant à éduquer, la stratégie de pouvoir de la morale sociale sur les esprits et les imaginations infantiles: «N'est-il pas louable à des Pères et à des Mères, lorsque leurs Enfants ne sont pas encore capables de *goûter* les vérités solides et dénuées de tous agréments, de les leur faire aimer, et si cela peut se dire, les *leur faire avaler*, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge... Ce sont des *semences* qu'on jette qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque guère d'éclorre de bonnes inclinations», texte où, sous le couvert d'un vocabulaire métaphorique du goût, de la nourriture et de la génération dont nous apercevons l'importance symbolique quant au problème de l'oral et de l'écrit, se déploie le discours de tous les pouvoirs, de tout pouvoir pour lequel le plaisir du conte n'est autre que le piège érotique que monte l'autorité de la loi pour s'assujettir, c'est-à-dire pour faire croire ceux qui l'écoutent. Toutefois, dans un deuxième temps, précisément au moment de conclure et comme indice de l'efficacité de cette stratégie du pouvoir, Perrault abandonne la plume, sa plume d'écrivain à «une jeune demoiselle» qui «écrit au dessous du Conte de Peau d'Ane que je lui avais envoyé» un madrigal:

Le Conte de Peau d'Ane est ici raconté
 Avec tant de naïveté
 Qu'il ne m'a pas moins divertie
 Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie
 Tenaient en le faisant mon esprit enchanté.
 On y voit par endroits quelques traits de Satire,
 Mais qui sans fiel et sans malignité,
 A tous également font du plaisir à lire:
 Ce qui me plaît encor dans sa simple douceur,
 C'est qu'il divertit et fait rire,
 Sans que Père, Epoux, Confesseur,
 Y puissent trouver à redire.

Ici s'inscrit dans la double marge et du conte écrit et de la préface du livre, où se justifie cette écriture, une double limite: celle de la position de l'auteur père écrivain puisqu' une jeune demoiselle écrit à sa place tout en prouvant sans le savoir elle-même, l'efficacité de cette écriture; mais aussi celle des pouvoirs et du pouvoir en général puisque leurs instances sentent bien qu'il y a à re-dire dans le conte de *Peau d'Ane* sans cependant trouver la marque de ce qui compromet leur pouvoir.

L'écriture du conte oral (*Peau d'Ane*) marque la position de l'écrivain auteur comme père substitué aux narratrices, à la voix maternelle qui conte mais

inversement l'oralité du conte re-marque dans son texte écrit ce qui dans le conte oral mettait en question le pouvoir en général.

Mon hypothèse de re-lecture de *Peau d'Ane* sera donc la suivante: l'écriture par Perrault du conte paradigmatique de la narrativité orale, *Peau d'Ane*, est la mise en scène narrative dans les figures de ce récit des enjeux possibles (à cette époque, dans ce moment et ce lieu) d'une écriture de l'oralité et de l'oralité de l'écriture. Toutefois avant de m'engager dans la démonstration de cette hypothèse par une relecture particulière du texte écrit du conte, quelques propositions générales doivent être formulées, les unes concernant l'oralité, les autres, l'écriture dans sa relation à l'oralité.

En fait, le terme oralité couvre deux champs sémantiques, deux domaines d'activités fonctionnelles qui trouvent leur frontière commune dans un lieu particulier du corps: le premier de ces domaines est celui de la parole vive, des performances, singulières dans leur effectuation et leurs occurrences, de la langue, où les paroles sont des signes phoniques articulant la voix, matière sonore d'expression, continuum découpable et articulable avec ses qualités spécifiques de hauteur, timbre, intensité, intonations, etc.. Parler d'oralité, c'est, en ce domaine, parler de la voix dans les paroles de la parole. Or la voix est «chose de bouche», un certain lieu du corps avec ses parties, lèvres, dents, langue, palais, glotte, gorge; lieu d'effectuation et de production de la voix articulable en paroles, la bouche et ses parties pourront alors désigner métonymiquement la spécificité d'une voix dans la parole: entre ses deux limites, le cri, pure expiration sonore, signifiante encore, quoique à peine articulée et le chuchotement, de même mais au bord du silence; ainsi parlera-t-on «entre ses dents» ou «du bout des lèvres» «du nez» ou «de la gorge»... etc...

Mais la bouche est un lieu ambivalent du corps puisque c'est aussi celui du manger et du boire et où lèvres, dents, langue, palais, gorge travaillent alors pour appréhender, saisir, goûter, triturer, mastiquer, avaler... Et nous entrons dès lors, dans le deuxième domaine de l'oralité, dans lequel le même terme désigne tout ce qui a rapport à l'ingestion de nourriture, au besoin de manger et de boire à l'instinct de l'autoconservation dont le personnage essentiel du scénario d'origine serait l'*in-fans*, celui qui ne parle pas mais qui tète et suce le sein maternel pour en boire le lait nourricier, du cri initial de la demande dans la faim aux bruits de succion dans la «manducation» et à l'expiration satisfaite du rôl dans le demi-sommeil de la satiété, sans oublier à la fin du cycle, l'excrétion des déchets de l'assimilation de la nourriture.

Dans le langage et le rituel social, ce lieu ambivalent qu'est la bouche où s'ajoutent les deux champs de l'oralité est marqué, dans son ambivalence même, par des règles qui en re-marquent la distinction et conjurent le risque toujours possible de leur mélange: ainsi on ne doit pas parler la bouche pleine,

car la mastication en cours de la nourriture risque de brouiller par ses bruits l'articulation des signes de la voix et leur expression dans le souffle de la *phônè* risque d'entraîner à l'extérieur des morceaux de la matière consommable et assimilable; ainsi on ne doit pas parler et manger en même temps par crainte d'un court circuit toujours possible et d'une inversion des deux fonctions entre lèvres et gorge, puisque parler consiste à exprimer du souffle à l'extérieur en l'articulant à son passage dans la «bouche» et manger, à ingérer de la nourriture à l'intérieur en la désintégrant par broyage et malaxage dans le même lieu. D'où les prescriptions secondaires et spécifiques qui peuvent renforcer la loi des activités fonctionnelles: il faut articuler sa voix dans les paroles qu'elle exprime pour se faire correctement entendre; il faut mastiquer soigneusement l'aliment avant de le déglutir pour correctement se nourrir et la parole informe de celui qui ne sait pas articuler son souffle est signe d'inculture comme est signe de glotonnerie barbare, avaler sa nourriture sans la goûter et la mâcher. Mais le banquet ou le repas pourra être et sera bien souvent le lieu et le moment sociaux privilégiés de l'échange des paroles, récits ou discours de formation et d'information et où l'on pourra — en métonymie — parler *de* ce qu'on mange en parlant et mangeant tour à tour et où — en métaphore — il arrivera que l'on mangera ce qui est dit, que l'oreille attentive boira les paroles d'un convive ou, fascinée, dévorera ce qu'il conte. Ainsi, selon Perrault, les enfants à l'écoute du conte avaleront-ils les vérités solides de la morale une fois enveloppées dans les récits agréables proportionnées à la faiblesse de leur âge. Qu'on se souvienne du récit en acte du Maître du récit, Esope, qui n'était autre qu'un repas deux fois répété dont la langue-nourriture constituait l'unique aliment jusqu'à la nausée des convives, et dont la justification était que la langue-parole était la meilleure et la pire des choses.

Lieu ambivalent et privilégié de la parole et de la manducation, la bouche est également ambivalente en un deuxième sens étroitement lié au premier: lieu du besoin et moyen de sa satisfaction, elle est par là même lieu d'inscription de la pulsion qui trouve dans le besoin qu'elle permet de satisfaire, l'étagage de la zone érogène de plaisir où le désir vise à s'accomplir. Et l'oralité désignerait précisément cette relation d'étagage qui n'est autre qu'une inscription, le marquage d'une trace déjà marquée, une écriture du corps comme corps-désir dans le besoin du corps. Dès lors l'oralité langagière repérait dans l'articulation symbolique de la voix comme paroles de la parole, cette relation entre pulsion érotique et instinct de conservation, cette écriture de la pulsion comme re-marquage du besoin dans le corps, dans la bouche de l'*in-fans* suspendu au sein maternel qu'il tète et où il satisfait son besoin de manger en accomplissant en lui son désir.

La voix dans la parole, répétition d'une écriture, d'une inscription ar-

chaïque du corps? L'écriture, répétition par inscription sur un support, d'une voix «antérieure»? Qui n'aperçoit que la structure même de marque, d'articulation, de signe où nous introduit l'ambivalence de l'oralité dans son «lieu» du corps, lieu qui n'est pas une chose mais un espace relationnel — la bouche et le sein, tour à tour conjoints et disjoints — cette structure même suspend l'opposition entre l'oral et l'écrit, la voix et l'inscription pour indiquer une voix qui serait déjà une inscription, le re-marquage d'une trace sans origine, constitutive du corps même comme corps de désir ou encore une voix qui, comme continuum phonique serait déjà coupée, découpée, remarquée par la loi du code, qui, voix duelle de la conjonction de l'in-fans et de la mère, serait déjà inscrite comme la réinscription de la trace de leur séparation? Qui n'aperçoit que *Peau d'Ane* ne parle que de cela, de ce déplacement voire cette défection de l'opposition de l'oral et de l'écrit dans la structure et l'effet de marque?

Réécrire alors mon hypothèse de relecture de *Peau d'Ane*: conte paradigmatique de l'oralité (narrative), ce conte singulier écrit par Perrault serait la représentation narrative de la structure signifiante en général dans son étayage sur la relation de besoin re-marquée dans la relation de désir-plaisir. Dès lors l'étayage de la structure symbolique est représenté par la mise en figures narratives de ce sur quoi cette structure symbolique s'appuie, de ce dans quoi elle s'inscrit, de ce qu'elle re-marque comme trace d'origine et qui n'apparaît originaire que dans cette répétition; *Peau d'Ane*, l'oral écrit-réécrit, ou la représentation narrative fictive (imaginaire) d'une régression *symbolique* à l'«origine».

* * *

«Il était une fois un Roi, / Le plus grand qui fût sur la terre, / Aimable en paix, terrible en Guerre, / Seul enfin comparable à soi».

En quatre vers de mirliton, Perrault, tout en ouvrant le conte par sa formule rituelle, définit dans sa rigueur le pouvoir absolu: le superlatif relatif qui en caractérise la grandeur — le plus grand des rois qui fût sur la terre — se résoud en une comparaison où, le comparé et le comparant s'identifiant, l'incomparabilité royale est par là affirmée. Le Roi ne peut être comparé qu'à lui-même et la différence n'a animé un instant la plénitude infinie de la substance royale que pour l'élever au statut de Sujet politique et s'effacer dans l'identité recouvrée de l'absolu conscient de soi: le Monarque. Ce conte est une louange, la fiction fonctionne à la politique (en attendant de la fictionner).

Toutefois implicitement dans les quelques vers qui suivent, ce pouvoir absolu se partage, car le Roi a une «moitié», son épouse, et le Roi n'a qu'une

filles: double scission de l'absolu dans l'alliance — le bonheur de l'époux surpasse celui du Roi — et dans la filiation — chute dans les aléas de la Nature puisque la lignée royale se réduit à une fille dont les qualités extrêmes n'empêcheront pas ou son extinction ou l'accession sur le trône d'un gendre.

Après le Roi, le lieu du Roi, son palais magnifique, l'architecture signifiante de sa toute puissance: «Partout y fourmillait une vive abondance / De courtisans et de valets; / Il avait dans son Ecurie / Grands et petits chevaux de toute façon / Couverts de beaux caparaçons, / Roides d'or et de broderie». Mais un choc nous attend, dans cette descente de l'Absolu aux écuries: «C'est qu'au lieu le plus apparent, / Un maître Ane étalait ses deux grandes oreilles» et le narrateur d'intervenir — voix dans le texte écrit — «Cette injustice vous surprend / Mais lorsque vous saurez ses vertus non pareilles, / Vous ne trouverez pas que l'honneur fut trop grand». Une anomalie naturelle rend raison, fait justice, donne le sens d'une anomie culturelle: «Tel et si net (propre) le forma la Nature / Qu'il ne faisait jamais d'ordure, / Mais bien beaux Ecus au soleil / (marqués d'un soleil) Et Louis de toute manière (inscrits du nom même du Roi dans l'or de leur matière)». L'âne, figure dérisoire du Roi, est la source réelle de sa toute puissance: l'âne bat monnaie. Il produit naturellement (merveilleusement) à titre de déchets la plus puissante des écritures: les titres monétaires culturellement précieux. Le cycle de l'oralité commence par sa fin et son renversement merveilleux: l'excrément — monnaie, forme symbolique — réelle de l'écriture identifiée à la loi royale.

On sait la suite: l'irruption de l'événement malheureux, de l'aléa dépourvu de raison mais qui se trouve mystérieusement réaliser ce que le pouvoir toujours désire, accomplir la secrète demande de la toute puissance, être le seul en soi-même identique à soi, l'absolu souverain. Première reconstitution de la toute puissance royale: la Reine, «son aimable moitié» meurt, le Roi est veuf, époux exploré certes mais Roi enfin et seulement Roi, mais il est père encore. Mais ne voilà-t-il pas que «brûlant d'un amour extrême / (il) Alla follement s'aviser / Qu'il devait d'épouser (sa fille)» car elle était la plus belle. Amour fou de Roi-Père pour l'Infante, sa fille (et l'on notera ce titre de la princesse royale qui la désigne comme celle qui ne parle pas, qui n'a pas voix au chapitre); amour si fou qu'il décida de l'épouser. Par là, de fait et dans le désir, se reconstitue la sphère du pouvoir absolu par transgression de la prohibition de l'inceste. Le désir du père dans la fiction du conte est la figure du désir du Roi et l'érotique, l'image folle du politique.

Mais, dans le même temps, l'Infante — celle qui n'a pas *droit* à la parole — n'a plus ni pouvoir ni possibilité de parler, ne serait-ce que pour dire oui ou non, car dire oui, obéir au père, c'est transgresser la loi de la culture et dire non, obéir à la loi (de prohibition de l'inceste), c'est transgresser la loi du Roi

et du père. Seule réponse possible dans le silence de la parole, le souffle des soupirs, le cri des larmes.

La Mère disparue fait alors retour dans le conte comme la Marraine de la malheureuse Infante: une fée, mais plus encore une marraine, mère métaphorique, mère substituée, Mère grand ou Mie, gouvernante et nourrice face au Père-Roi et c'est la maîtresse de l'art de la parole, de la parole de sagesse et de ruse, la parole maternelle du conseil. L'infante trouve la parole, mais c'est une parole de substitution: elle parle, mais ce qu'elle dit, c'est ce que la Mère métaphorique lui dit de dire; elle parle la parole de la «Mère» comme sienne.

Le problème à résoudre est apparemment insoluble: comment refuser au Père sans contredire le Roi? Le conseil de la Marraine est de jouer le désir contre lui même. «Pour accomplir votre désir me concernant, accomplissez le mien». Mais la Marraine (et l'Infante qui en répète les paroles) sousentendent que l'accomplissement par le Roi-Père du désir de sa fille aimée est impossible. La demande de la robe couleur de ciel est le résultat d'un calcul rusé dont le postulat est l'inadéquation entre le désir du Père et le pouvoir du Roi, entre la puissance absolue du désir et le désir absolu du pouvoir. Mais c'était oublier la force des titres monétaires que crotte l'âne, chaque matin, sur la litière, de cette écriture d'or, fondement et source de la loi royale et paternelle. Et les demandes croissantes de l'Infante sont satisfaites: azur, argent, et or en revêtant successivement le corps de l'Infante en augmentent, à chaque enchère, la valeur: corps monnayé par les robes qui le couvrent où la puissance du désir s'inscrit chaque fois plus forte, l'Infante en bleu, argent puis or n'est que la transcription métonymique de la parole de la Mère métaphorique. Mais au terme du jeu des enchères, avec la robe couleur de soleil, le cycle semble accompli et avec lui, le désir paternel et royal semble devoir également se réaliser.

Ce serait mal connaître la Mère, la Marraine, la fée maîtresse du discours de la sagesse rusée que d'abandonner là sa fille au désir incestueux. Elle joue un coup supplémentaire, le coup suprême, le coup en sus, imprévu: «Il ne faut pas, lui dit-elle à l'oreille, / Demeurer en si beau chemin; / Est-ce une si grande merveille / Que tous ses dons que vous recevez / Tant qu'il aura l'âne que vous savez / Qui d'écus d'or sans cesse remplit sa bourse? / Demandez-lui la peau de ce rare Animal. / Comme il est toute sa ressource / Vous ne l'obtiendrez pas ou je raisonne mal». La marraine joue le producteur-scripteur de l'écriture du pouvoir royal qui l'assure et le fonde à la fois comme richesse et pouvoir, contre le corps de désir de la fille. Raisonnement de la Marraine: le Père ne peut satisfaire le contre désir de sa fille (avoir la peau de l'âne), donc le sien (épouser sa fille) sans s'empêcher à jamais d'accomplir son désir d'être Roi absolu puisque l'âne est producteur des signes (écrits) de sa puissance absolue. Elle suppose donc que le Roi ne tuerait pas l'âne au crottin

d'or-monnyé (réalité de sa puissance absolue) pour que le Père consomme son mariage incestueux (figure de son pouvoir absolu).

« Cette fée était bien savante, / Et cependant, elle ignorait encor / Que l'amour violent pourvu qu'on le contente / Compte pour rien l'argent et l'or; / La peau fut galamment aussitôt accordée / Que l'Infante l'eût demandée ». Si l'âne est la figure productrice des signes comme corps symbolique du Roi (la monnaie), son sacrifice est la mort symbolique du Roi dans l'accomplissement du désir du Père, accomplissement qui est lui-même la transgression absolue de la loi, de la loi absolue, de la loi du Roi.

L'âne est mis à mort, mais le sacrifice comporte un reste, la peau de l'âne qui, dans l'ultime parole de conseil de la « mère métaphorique », va devenir l'instrument de l'échappatoire, le moyen d'éviter le « double bind » où l'Infante est, depuis le début, coincée, et nous le verrons, bien autre chose encore. « Fuyez donc mon enfant, mais en vous enveloppant de ce reste effroyable: la dépouille de l'âne vous sera un masque admirable ». Voici ouverte la voie du masque, annoncée sa voix. L'âne scripteur-producteur des signes de pouvoir est devenu sa peau, ce dans quoi s'inscrit le corps de l'Infante. C'est sa quatrième robe, mais qui n'est plus le signe symbolique de sa valeur érotique mais celui, dissimulateur, de cette valeur. Dans la peau, lieu de la duplicité, le corps de l'Infante, c'est le corps du non-désir, voire de l'aversion, et cette transformation est tracée par un déplacement dans l'espace; la voix du masque remarquée par la fuite de l'Infante hors du cercle du pouvoir royal et paternel. « Elle alla donc bien loin, bien loin, encor plus loin »; L'enfant va devenir adulte. « Enfin, elle arriva dans une Métairie ».

C'est en ce lieu du lointain, de la disjonction pure, sevrage de la voix maternelle et soustraction de la loi paternelle, que la parole maternelle disparaît mais en abandonnant, comme le sillage de son absence, les signes qu'elle avait permis à l'Infante d'acquérir, les trois robes (le miroir, la toilette, diamants et rubis), ces signes qui désormais vont re-marquer la trace du parcours dans l'espace extérieur de disjonction du cercle familial: et ce, grâce à la baguette magique, stylet, style, plume que la Marraine-Fée lui donne: « La cassette (où les robes sont enfermés) suivra votre même chemin / Toujours sous la terre cachée; Et lorsque vous voudrez l'ouvrir / A peine mon bâton la terre l'aura touchée / Qu'aussitôt à vos yeux elle viendra s'offrir ». Et c'est en ce lieu aussi que la Princesse in-fante — en perdant son *titre* (Princesse, Infante royale) acquiert un nom, le signe de celle qui porte ce signe, son signe « propre », mais ce nom n'est que celui de son masque, le nom de la peau effroyable où son corps est inscrit, incognito, nom sur-Nom, sur-corps: « Peau d'Âne ». Invisible aux autres comme Princesse, elle est vue comme « Âne » et est nommée « Peau d'Âne ». Toutefois le bâton magique, stylet, style, plume, lui donne la capacité de

se rendre *visible* à elle seule, mais dans les signes qui la désignent dans l'ordre de sa filiation véritable, les robes qui, l'ayant suivie sous terre, réapparaissent dans sa chambre à huis clos, chaque dimanche, son jour de repos. Ici donc en ce lieu étranger du lointain, se trouvent soulignés avec l'apparition et la disparition des robes couleur de Temps, de Lune et de Soleil, les trois caractères fondamentaux de la structure de marque: l'itérativité, la capacité de prélèvement et l'espacement.

«Devant son grand miroir, contente et satisfaite, / De la lune tantôt la robe elle mettait, / tantôt celle où le feu du soleil éclatait, / Tantôt la belle robe bleu / Que tout l'azur des Cieux ne saurait égaler / ... Elle aimait à se voir jeune, vermeille et blanche / Et plus brave cent fois que nulle autre n'était; / Le doux plaisir la sustentait / Et la menait jusqu'à l'autre Dimanche».

En se regardant dans le miroir par les signes-marques, le sujet s'identifie tel: plaisir, jusqu'ici inconnu, d'être soi-même en se voyant dans les signes qui, réitérés, prélevés chaque dimanche de leur contexte familial royal antérieur (dans la métairie des lointains) la désignent comme ce qu'elle est dans ce qu'elle a: une image dans le miroir et ce doux plaisir la soutient dans son épreuve, la nourrit, entretient sa vie d'une semaine à l'autre. «Je mange (mes) signes dans l'image de moi qu'ils me donnent, donc je suis». Tel serait le cogito de l'Infante-Peau d'Ane dans sa double métamorphose, d'enfant en adulte et de titre en nom. Elle se mange dans l'imaginaire de ses signes pour être ce qu'elle est; elle se mange en attendant de faire manger l'autre et de se faire manger par l'autre.

Car, comme on sait, cette grande Métairie appartenait à un Roi magnifique et puissant et «le fils du Roi dans ce charmant séjour / Venait souvent au retour de la Chasse / se reposer, boire à la glace / Avec les seigneurs de sa Cour». Invisible Princesse, «Peau d'Ane» voit de loin le Prince avec tendresse. Et pour la première fois, avec cette image de l'autre, acquiert la parole, une parole de femme. Mais elle ne parle pas à l'autre, elle se parle à elle même pour s'imaginer objet de désir du Prince. Elle s'identifie par réflexion à sa propre voix, elle se nourrit d'elle même qui dit ce qu'elle a vu: l'autre. «Qu'il a l'air grand, quoiqu', il l'ait négligé, / Qu'il est aimable, *disait-elle*, / Et que bienheureuse est la belle / A qui son coeur est engagé / D'une robe de rien s'il m'avait honorée, / Je m'entrouverai plus parée / Que de toutes celles que j'ai».

Et naturellement ce qui devait arriver arriva: «Un jour, le jeune Prince errant à l'aventure / De basse cour en basse cour, / Passa dans une allée obscure / Où de Peau d'Ane était l'humble séjour. / Par hasard, il mit l'oeil au trou de la serrure». Comme c'était un dimanche, Peau d'Ane avait revêtu l'une de ses trois robes, celle toute d'or tissée et de gros diamants. Que voit le Prince en un instant, au «trou» du point de vue? Le soleil, un portrait, un ta-

bleau et cette triple et unique vision a un triple effet: la *syncope de la voix*, il en a le souffle coupé; la *perte de l'appétit*, il n'à plus faim, il ne mange plus, vacance de l'oralité; *l'inscription de l'icône* merveilleuse dans l'imagination et la mémoire; «les traits que l'amour a tracés / Toujours présents à sa mémoire / N'en seront jamais effacés»: effet d'inscription et de gravure, de re-marquage de la marque, effet de mémoire et d'écriture de la mémoire dans la vacance de besoin et de la voix: le médaillon-portrait de la Princesse, la médaille unique, seule comparable à soi, au fond de sa mémoire. Mais ainsi le Prince fait revenir l'âne merveilleux mis à mort au terme de la première grande séquence du conte: il est l'âne inversé. Alors que le premier, figure de Prince royal, était l'opérateur naturel-merveilleux de transformation, par le bas, de l'excrément, objet de rebut, en or inscrit du nom et de l'effigie de la marque royale — en monnaies diverses d'inépuisable quantité, le second, figure d'Âne retourné est l'opérateur érotique (pulsionnel) de transformation par le haut de l'icône d'or, objet de désir, en médaille précieuse unique inscrite dans la mémoire royale. Dès lors, tout le problème que le conte devra résoudre pourrait se formuler de la manière suivante: comment manger la médaille et avoir non plus un déchet, mais un reste.

On connaît le désir fou du Prince, malade d'amour: «Il gémit, il pleure, il soupire, / *Il ne dit rien*, si ce n'est qu'il désire, / Que Peau d'Âne lui fasse un gâteau de sa main; / Et la Mère (la Reine qui n'a que lui d'enfant, qui pleure et se désespère), ne sait ce que son Fils veut dire».

Le «manger» est ici doublement symbolique du parler et de l'aimer: oralité-écriture. La Princesse, médaille gravée dans la mémoire royale comme rare et précieuse écriture doit devenir gâteau à manger, fait par Peau d'Âne qui en est le nom-surnom et la monnaie, *excrément de l'âne*, devenue médaille intérieure du Prince doit devenir nourriture, préparée par Peau d'Âne et mangée par le Prince, gâteau, galette ronde comme un écu au soleil, *aliment* rond comme médaillon de portrait. La Reine Mère (du Prince) énonce, avec le narrateur du conte, la loi de ces transformations symboliques: «N'importe, dit la Reine, il le faut satisfaire / Et c'est à cela seul que nous devons songer. / *Il aurait eu de l'or, tant l'aimait cette Mère, / S'il en avait voulu manger*». Mais il faut, dans ce nouveau cycle de l'oralité qui s'amorce ici, un reste qui ne soit pas déchet excrémental, un reste qui soit un signe, et plus qu'un signe, un symbole, symbolon d'identification, signe unique désignant uniquement la personne singulière, qui, se détachant d'elle, s'espçant de son corps, y fait retour pour le re-marquer dans sa singularité: «On dit qu'en travaillant un peu trop à la hâte / De son doigt par hasard il tomba dans la pâte / Un de ses anneaux de grand prix». Le Prince dévore la galette d'une faim si glotonne qu'il ne s'en faut d'un rien qu'il n'avale aussi le symbole. Le Prince dévore le

gâteau et rejette l'anneau: il défèque l'anneau unique, si j'ose dire, par le haut — la bouche — comme écus au soleil et louis de toute manière l'étaient par le bas — l'anüs — de l'âne.

Le conte s'achève par le récit du retour du signe au corps singulier qu'il désigne: à la fois index, symbole, insigne, il écrit et signe le corps où il convient comme corps désiré et obtenu. L'anneau resté dans la bouche du Prince de la galette de Peau d'Ane qu'il a mangée (laissons l'équivoque) devient au doigt de la Princesse le «jonc d'or» de l'alliance matrimoniale rectifiée selon la loi de la Nature et de la Culture.

Et c'est alors que, tout le mariage pompeusement célébré, la Marraine Fée revient: «Dans ce moment la Marraine arriva» mais en position de narratrice «qui raconta toute l'histoire, /Et par son récit, acheva /De combler Peau d'Ane de gloire»: voix narratrice qui est dite, dans le récit, raconter de vive voix le conte écrit que nous lecteurs venons de lire.

Mais aussi bien l'inverse: l'écrivain du conte écrit vient dans le récit qu'il a écrit occuper la position de la Mère substituée, prendre la voix de la Mère ou de la Mère Grand, celle de la conteuse orale. D'où une conséquence essentielle quant au déplacement ou au travail de l'opposition de l'oral et de l'écrit: dans l'écriture, l'écrivain se donne la position de l'oralité; et comme la voix maternelle à laquelle il se substitue en écrivant le conte qu'elle raconte, le conte paradigmatique du conte oral, il sauve sa lectrice privilégiée du Roi et du Père, c'est-à-dire de la raison la mieux sensée et de son pouvoir absolu en donnant à cette raison même — comme il l'avait écrit dans le Prologue en se donnant le droit d'écrire — le plaisir de sommeiller, en la berçant maternellement, ingénieusement par les vers qu'il écrit, la prosodie et le rythme qu'il donne à lire et à entendre, d'un conte d'ogre (le Roi, le Père) et de Fée (la Marraine).