

La peau : du tissu organique au texte poétique

The skin: from organic tissue to poetic text

Marine Bastide De Sousa



Frédéric Calas (dir.), *Peau d'âne et peaux de bêtes*, Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand, coll. "Mythographies Et Sociétés", 2021, ISBN : 978-2845169791.

Pour citer cet article

Marine Bastide De Sousa, « La peau : du tissu organique au texte poétique », *Acta fabula*, vol. 23, n° 2, Notes de lecture, Février 2022, URL : <https://www.fabula.org/revue/document14160.php>, article mis en ligne le 07 Février 2022, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.14160

Marine Bastide De Sousa, « La peau : du tissu organique au texte poétique »

Résumé - *Peau d'Âne* est sans nul doute l'un des contes les plus connus. En vers dans la célèbre version de Charles Perrault parue en 1694, il a été illustré plus près de nous par le film éponyme de Jacques Demy (1970), où Catherine Deneuve immortalisa les traits de l'héroïne. On peut dès lors s'étonner de l'absence de ce conte dans les anthologies littéraires ou même les manuels scolaires : s'il est ancré dans la mémoire de chacun, il ne semble pas devoir susciter l'intérêt des doctes. Ce conte venu de l'âge classique ne serait donc pas un « classique » ? À ce premier étonnement, on doit encore ajouter un constat, formulé par nombre des contributeurs réunis par Frédéric Calas pour un volume intitulé *Peau d'âne et peaux de bêtes. Variations et reconfigurations d'un motif dans les mythes, les fables et les contes* : l'histoire de « Peau d'âne » ne constitue pas un objet unique, ni même original. Si la diversité des réflexions rassemblées ne permet pas d'asseoir une thèse unique, l'ouvrage supervisé par Frédéric Calas parvient cependant à dessiner les contours d'un phénomène qui échappe encore à l'entendement. Si Charles Perrault et son *Peau d'Âne* sont, désormais, un *classique*, ce n'est pas tant par la force d'écrire et le génie de l'auteur. Il semblerait plutôt que le conte possède en lui un tissu des plus propices à l'expression poétique.

Mots-clés - Conte, Esthétique, Intertextualité, Mythe, Réécriture

Marine Bastide De Sousa, « The skin: from organic tissue to poetic text »

Summary - *Peau d'Âne* is undoubtedly one of the best-known tales. In verse in Charles Perrault's famous version published in 1694, it was illustrated closer to home by Jacques Demy's film of the same name (1970), in which Catherine Deneuve immortalised the features of the heroine. It is therefore surprising that this tale is not included in literary anthologies or even school textbooks: although it is anchored in everyone's memory, it does not seem to arouse the interest of scholars. So this tale from the classical age is not a "classic"? To this first astonishment, we must still add an observation, made by many of the contributors gathered by Frédéric Calas for a volume entitled *Peau d'âne et peaux de bêtes. Variations and reconfigurations of a motif in myths, fables and tales*: the story of "Donkey Skin" does not constitute a unique, or even original object. If the diversity of the reflections gathered does not allow us to establish a single thesis, the work supervised by Frédéric Calas nevertheless manages to outline the contours of a phenomenon that still escapes our understanding. If Charles Perrault and his *Peau d'âne* are, from now on, a *classic*, it is not so much because of the strength of the writing and the genius of the author. Rather, it would seem that the tale has within it a fabric most conducive to poetic expression.

La peau : du tissu organique au texte poétique

The skin: from organic tissue to poetic text

Marine Bastide De Sousa

Peau d'Âne est sans nul doute l'un des contes les plus connus. En vers dans la célèbre version de Charles Perrault parue en 1694, il a été illustré plus près de nous par le film éponyme de Jacques Demy (1970), où Catherine Deneuve immortalisa les traits de l'héroïne. On peut dès lors s'étonner de l'absence de ce conte dans les anthologies littéraires ou même les manuels scolaires : s'il est ancré dans la mémoire de chacun, il ne semble pas devoir susciter l'intérêt des doctes. Ce conte venu de l'âge classique ne serait donc pas un « classique » ? À ce premier étonnement, on doit encore ajouter un constat, formulé par nombre des contributeurs réunis par Frédéric Calas pour un volume intitulé *Peau d'âne et peaux de bêtes. Variations et reconfigurations d'un motif dans les mythes, les fables et les contes* : l'histoire de « Peau d'âne¹ » ne constitue pas un objet unique, ni même original.

Lorsqu'en 1694 paraît *Peau d'Âne*, Charles Perrault est le chef de file des Modernes et l'infatigable animateur de la Querelle des Anciens et des Modernes, dont le motif central est celui de l'inspiration/imitation² : si les partisans des Anciens prônent l'imitation des œuvres antiques, pour ne pas dire classiques, les Modernes souhaitent une composition nouvelle et la mise en valeur de l'inspiration — pour éviter l'anachronisme d'original. Or, Charles Perrault reprend la fable, celle qu'on peut nommer de « la peau dépecée ». Il s'agit de lire derrière cette expression l'ensemble des « fables » qui mettent en scène une peau dépecée dont on se pare, qu'il s'agisse de la peau du vaincu, de la peau de celui à qui on veut ressembler, d'une peau salvatrice ou encore d'une punition, voire d'un châtement divin. À la lecture des articles du volume dirigé par Frédéric Calas, le récit de « peau » dépasse entièrement le cadre même des réécritures de *Peau d'Âne* pour replacer le classique de Perrault dans une histoire non seulement bien plus datée, mais aussi universelle. En sommes, qu'il y a-t-il de moderne dans la démarche de Perrault lorsqu'il compose son conte ? Si cette question n'est pas posée par l'ouvrage collectif, du

¹ Nous utiliserons « Peau d'Âne » pour désigner l'histoire, celle qui fait l'objet des réécritures. La désignation *Peau d'Âne* se restreindra à nommer les œuvres portant ce nom.

² Voir à ce sujet Anne-Marie Lecoq (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.

moins nous permettra-t-elle présentement de mener une réflexion esthétique sur la « peau dépecée » telle qu'elle y est théorisée.

Partant du constat que « La peau d'animal dépecé assure de multiples fonctions tant narratives que symboliques [...] » (7), l'ouvrage garde en vue la démarche « constante dans le traitement narratif de ce motif » (8) tout en prêtant une attention particulière non seulement aux variations circonstanciées mais aussi aux investissements esthétiques et politiques de ces réécritures. Ainsi, la posture immédiate des recherches est celle d'une étude génétique, cherchant à établir les liens entre les textes, partant à la recherche sinon d'un texte source, du moins d'un esprit commun motivant l'écriture.

Frédéric Calas pense l'architecture du livre en ces termes :

« La première partie de l'ouvrage reprend la question du titre pour suivre dans la dimension transgénique l'étude du motif [...] » (17),

« La deuxième partie centrée sur "Peau d'Âne" explore tout à la fois les réécritures et les reconfigurations intermédiaires » (18),

« La troisième partie élargit la perspective par la vaste diachronie qu'elle embrasse à partir du ii^e siècle après Jésus-Christ et l'empan géographique et linguistique, permettant d'explorer les écrits géorgiens ou japonais. » (19).

L'étude centrale porte sur le conte type ATU 510B, selon la classification établie par Antti Aarne, Stith Thompson et Hans-Jörg Uther. Appartenant au conte merveilleux, dans la catégorie des contes à aides surnaturelles, le contre-type 510B³ a pour élément central un objet magique (cette robe d'or, d'argent et d'étoile, ou d'autres motifs). Sous le nom de *L'Ourse* de Basile, *Toutes-Fourrures* chez les Grimm, elle est dans nos rayons *Peau d'Âne*. Mais rien que la considération comme conte-type témoigne de la richesse de cette trame narrative merveilleuse qui ne peut se résumer à la seule œuvre de Perrault.

La métamorphose : de l'épisode narratif à l'hypersigne

« La peau dépecée » trouve, du moins dans la culture littéraire européenocentrée, une première expression dans les métamorphoses. C'est dans cette optique que Hélène Vial⁴ ouvre le bal des réflexions avec une étude de l'ouvrage d'Ovide. Rappelant les vertus du récit étiologique, Hélène Vial met en avant la nécessité du

³ C'est le conte « Cendrillon » qui est donné comme modèle dans la classification.

⁴ Hélène Vial, « Se revêtir ou se transformer? Poétique de l'apparition de la peau de bête dans la métamorphose ovidienne ».

changement de peau, à travers l'étude du mythe de Lycaon, au livre I des *Métamorphoses*, ce dernier ayant dans son nom même, le loup qu'il deviendra par changement de peau. L'enjeu est simple : expliquer le monde en vertu du changement de peau, la peau étant la manifestation d'une cause morale. Ce monde expliqué est consacré entièrement aux Hommes, les dieux étant uniques et immuables par leur essence. Quant aux Hommes, il leur faut choisir entre humanité et animalité, choix ou fatalité que les Mythes mettent en avant à travers les agissements et les comportements sauvages.

Dès lors, *Les Métamorphoses* d'Ovide prépare le terrain d'une réflexion plus que riche proposée par les articles au sujet de cette animalité. Autrement formulés que par le mythe de l'âge d'or ou par celui de l'Homme à l'État de Nature⁵, les récits étiologiques, les apologues, les contes ou toutes les autres manifestations artistiques étudiées présentement font du changement de peau la manifestation tactile d'une transmutation éthique. Qu'il s'agisse de la maxime de La Fontaine, « [...] personne [...] n'est satisfait de son état⁶ », mis en avant par Pascale Pradal-Morand⁷ (43), ou des dessins de Tomi Ungerer⁸, deux supports à première vue diamétralement opposés, le masque qui recouvre entièrement le corps trahit des désirs et des vanités de l'Homme, ses vices ou encore ses manques. C'est dans ce sillage, que Pascale Pradal-Morand relève l'importance du verbe « croire » associé au terme « personnage » qui « renvoie[nt] à la fiction théâtrale », « marqueur de l'échec du travestissement » (48), soulignant la vanité des créatures bestiales, *persona* plus que trop humains.

Toutefois, autrement qu'un unique discours moralisant, la fable du changement de peau travaille l'être humain et la métamorphose se veut *epistémê*. Avec La Fontaine, l'apologue pointe du doigt les « chimériques griseries », et fait barrage contre les « songes », ou les « fallacieux esprits » (54) ; ouvrage de désenchantement, les sorts que réservent *Les Fables* aux animaux tentant de changer de peau, sont certes cruels, mais rappellent avec brutalité qu'il ne faut pas croire en ses fantasmes. Allégorie de la propédeutique qui se développe au xvii^e siècle, autour de l'impératif de rationalité, opposé à celui de crédulité, le changement de peau trahit les déviances des mauvais esprits chimériques, dont Molière s'emparera tout autant. La peau contient en elle-même cette brutalité. Si, comme le rappelle Dominique Peyrache-Leborgne⁹, la peau n'est pas un invariant du conte-type, puisque de

⁵ On peut ainsi mettre en parallèle l'entreprise étiologique d'Ovide, avec celle de Jean-Jacques Rousseau dans *l'Emile* ou avec celle d'Apulée.

⁶ Jean de La Fontaine, "Le Loup et le Renard", Fable IX, Livre XII, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1991, p. 468.

⁷ Pascale Pradal-Morand, « "Que sert-il qu'on se contrefasse?" Endosser la peau d'un autre dans les *Fables* de La Fontaine" ».

⁸ Catherine Tauveron, « Renversement carnavalesque dans deux albums : sexe caché / montré sous la peau de bête ».

⁹ Dominique Peyrache-Leborgne, « De la peau qui protège à la peau qui tue ».

nombreux autres contes à travers l'Europe montre un autre objet magique¹⁰, elle est ce qui est toujours présent dans les réécritures contemporaines. L'ethnotexte utilise l'objet magique comme allégorie et rituel. Désormais, l'objet magique, assurément peau, est le *médium* pour aborder les violences sexuelles ainsi que l'enjeu des relations familiales, présents dans le conte de Perrault. *Peau d'Âne*, de Christine Angot¹¹ est longuement étudié afin de mettre en avant l'emploi de filtre de cette peau et de ce mythe, permettant de mettre à couvert la violence de l'inceste et la nécessité par la même occasion de le mettre en mots.

C'est pour cette raison, à savoir la permanence dans l'esprit des lecteurs — et de ces lecteurs professionnels que sont les auteurs — que « Peau d'Âne » occupe une place centrale dans la monographie. Cyrille François¹² propose une étude détaillée sur les différentes éditions et états du texte de Perrault, entre texte en prose et texte en vers, variantes et seuils modifiant la réception de cette œuvre majeure de la réflexion. Néanmoins, cette étude témoigne surtout tout d'abord de l'emprunt et de la réécriture qu'opère Charles Perrault, mais aussi de la labilité du texte en lui-même, soulignant l'importance des *signes*, plus que celui des mots. L'étude proposée par Frédéric Calas sur « Peau d'Âne » et « *Allerleirauh* »¹³ met à son tour en valeur ses « signes ». Ces deux noms propres sont des « périphrases servant à désigner les jeunes héroïnes ». Véritable antanaclase, les deux noms cependant prennent ce tour figuré qu'au fil d'un récit qui en relève au-fur-et-à-mesure tout le sens fatal. L'une est désignée par l'animal dépecé, la seconde, autrement *Toutes-fourrures*, par l'ensemble des animaux du royaume qui se sont vus privés d'un morceau de peau pour former ce manteau. Les deux noms ont « un "sens" dans l'entreprise discursive et argumentative des deux contes éponymes, sens qui se construit discursivement et contextuellement contre le danger de l'inceste et du désir paternel, dont il faut absolument protéger les jeunes filles. » (87).

La métamorphose, partant d'Ovide, induit une lecture de ces « peaux dépecées » sous l'angle moral, voire moralisateur, apologétique, offrant une valeur déontique à la trame narrative et à l'aventure de l'objet-peau. Se transmet donc, par l'activité d'imitation et de reprise, moins une histoire, qui se modifie depuis l'Antiquité, qu'un

¹⁰ Dominique Peyrache-Leborgne poursuit : « Chez Straparola, dans "Thibaut, prince de Salern" des *Nuits facétieuses*, Doralice, la fille de Thibault, se cache dans une belle armoire que son père doit vendre à un riche marchand. Nous retrouvons le même motif, légèrement transformé, dans les contes collectés aux xix^e et xx^e siècles, en Italie avec les Fables italiennes de Calvino, mais aussi dans divers pays européens. » (57).

¹¹ Dominique Peyrache-Leborgne décrit la production de Christine Angot plus précisément en ces termes : « Un des exemples les plus emblématiques est sans doute le *Peau d'Âne* de Christine Angot, publié en 2003. Ce texte s'intègre dans un ensemble de récits à dimension autobiographique qui, de *l'Inceste* (1999) à *Une Semaine de vacances* (2012) et *Un Amour impossible* (2015), dessine une histoire familiale et un destin personnel ravagés par l'inceste. Dans *Peau d'âne*, l'inceste n'est jamais raconté, le mot n'est jamais prononcé, signe que le traumatisme semble oblitérer les mécanismes de la parole et empêcher tout processus de résilience. » (62). [Christine Angot, *Peau d'Âne*, Paris, Stock.]

¹² Cyrille François, « Quand un conte fait peaneuve: l'histoire éditoriale de "Peau d'âne" ».

¹³ Frédéric Calas, « Reconfigurations discursives des désignations des héroïnes éponymes dans "Peau d'Âne" et "Allerleirauh" ».

principe de lecture, des hypersignes, une sémiotique induisant un sens allégorique au seul objet tactile et textuel. Dès lors, la création propre de Charles Perrault se lit, non plus dans la reprise imitative, que dans cette valeur déontique, que sa création poétique travaille.

Le paradoxe de l'hypersigne : fascination & répulsion

L'hypersigne qu'est cette peau laisse place ainsi à un puits de significations qu'explorent les articles. Métaphore, comme l'écrit Dominique Peyrache-Leborgne, la peau devient le socle d'« un sujet aussi inaudible qu'ineffable ». La peau, plus particulièrement dans le cas de la réécriture de *Peau d'Âne*, est un « substrat métaphorique et symbolique » où « s'exprim[e], ou s'aliment[e], ou [se met] en œuvre la dynamique du montré-caché » (13).

Dans cet hypersigne, toutefois, réside un paradoxe. Lorsque La Fontaine s'extasie en écrivant : « Si *Peau d'Âne* m'était conté, j'y prendrai un plaisir extrême ¹⁴», il qualifie le paradoxe même de la production littéraire autour de cette peau protectrice : celui d'un plaisir pris à la lecture d'une trame narrative exhaussant *l'hybris* paternelle et la cruauté. Autre formulation du Sublime selon Edmund Burke¹⁵, l'objet esthétique est le centre d'une attention poétique, créant une adhésion, reposant sur un legs littéraire partagé, et une répulsion, se fondant sur la lecture commune du symbole. Le conte de Perrault est connu de tous lecteurs. Or, si l'histoire est connue, son point central aussi. Lorsque Christine Angot reprend ce conte, elle reprend le non-dit, que tout un chacun connaît. Le récit réaliste, d'aura autobiographique qui raconte l'horreur de l'inceste, danse avec le conte merveilleux, une rencontre à la fois énigmatique en termes de tonalité et de genre, et plus que signifiante. Dans les blancs du texte, en écho avec le titre, le lecteur comprend la métaphore. Christiane Connan-Pintado¹⁶ fait le même constat d'un investissement inconscient de la métaphore de la peau de l'âne dans l'œuvre de l'artiste plastique Katia Bourdarel. La peau de l'âne y est centrale, sans pour autant que ce choix soit évident ou même conscient. L'enquête relève au contraire un réflexe de l'imagination pour évoquer une marque. Autrement que la manière d'évoquer un contexte familial particulièrement violent, le conte avec cette artiste, est un vocable. Rappelant alors la force même de la réécriture résidant dans la lecture faite par

¹⁴ Jean de La Fontaine, "Le Pouvoir des fables", Fable IV, Livre VIII, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 297.

¹⁵ Nous pensons ici à ses théories éthiques développées dans *Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau*, publié en 1757, qui inspirèrent Denis Diderot et Emmanuel Kant

¹⁶ Christiane Connan-Pintado, « "Peau d'Âne" dans tous ses états. Sous le regard de l'artiste Katia Bourdarel ».

l'auteur, ce « texte de lecteur » devient tout autre par l'acte de réécriture. Ce « texte de lecteur », devenu roman, œuvre plastique ou même plan au cinéma comporte les marques des images et la peau se charge d'une autre signification. Christina Connan-Pintado ajoute à ce phénomène celui de l'intertextualité : chaque réécriture convoque une image — la peau — mais en ajoute d'autres en fonction de sa propre culture ou influence :

On se souvient peut-être du geste brutal de Jean Marais pour jeter la peau sur le lit de la princesse dans le film de Jacques Demy, et, par un effet d'interlecture, cet objet nous rappelle, de surcroît, la sanglante tête de cheval glissée à titre d'avertissement dans le lit d'un ennemi du *Parrain* dans le film éponyme de Francis Ford Coppola. (120)

La peau de l'animal fait ainsi la synthèse entre le désir (*hybris* ou vanité) et l'image (la figuration résultant de celle-ci). Natacha Rimasson-Fertin¹⁷ étudie « Hans-monhérisson » et « l'ânon ». Ces deux contes des frères Grimm exploitent le thème de la naissance monstrueuse. Dans les deux cas, les enfants naissent difformes. Les parents, désireux d'avoir des enfants, font des vœux, promettant d'aimer leur enfant quel/quoi qu'ils soient. Leur parole performe et les enfants naissent, l'un hérisson, l'autre âne. La difformité, notamment de la peau, marquée chez l'un par les piquants, chez l'autre par le cuir, relève d'un échec de la reproduction sexuelle et d'une expression « intempestive » (229). Contre toute nature, et surtout associé à l'excès, ces deux contes mettent en avant la vanité des Hommes et leur désir sans aucune borne rationnelle, mais aussi leur manque de constance. Manque de patience et d'écoute, seul le monstre peut en résulter. Mais plus encore : l'étude du discours dans les deux textes relève la portée du jugement. Si les deux monstres sont pointés du doigt et humiliés pour leur physique, ce n'est que dans le discours direct des parents. Le narrateur quant à lui, ne stigmatise rien, et semble au contraire être d'une « grande sympathie [...] pour le protagoniste animal qui n'a rien fait pour justifier sa condition bestiale¹⁸».

Le panorama offert par cet ouvrage collectif permet donc de saisir le large choix de symboles, d'interprétation et de discours que peut recéler la peau dépecée et à dépecer. Seule la lecture du créateur de contenu artistique dirige le choix. Posture d'herméneute, non plus du monde, comme c'est le cas dans le récit étiologique, mais de l'Homme, l'auteur-lecteur recompose le sens de la peau. La puissance sublime de l'objet magique permet à chacun de la réinvestir dans son propre discours. Là, réside le classique¹⁹.

¹⁷ Natacha Rimasson-Fertin, « Comment faire pour sortir de sa peau? Naissances monstrueuses sous la plume des frères Grimm ».

¹⁸ Jack Zipes, *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, Norton Critical Editions, New-York-Londres, 2001, p. 51. ("the perspective of the narrative is very much sympathetic to the beast protagonist, who has done nothing to warrant his bestial condition"). Nous citons la traduction de Natasha Rimasson-Fertin (213).

De la lecture intime au discours politique

Si le récit de peau semble passer, au fil des siècles, d'un écrit étiologique à une allégorie personnelle, il n'en garde pas moins, au cœur même de ses potentialités, des pouvoirs universels. Frédéric Calas introduit, au côté de la notion de réécriture centrale de l'ouvrage, la notion d'ironie, faisant de la peau un véritable outil :

[...] la réécriture est toujours une façon de dire autrement, de surprendre le lecteur par la reprise d'un motif très connu en cherchant à le séduire, à l'intriguer et, à le faire réfléchir sur des configurations inédites une trame qu'il croyait immuable et stable. (12).

La première puissance ironique de la peau est d'être juste une peau, un objet poétique et réflexif des plus intimes. Bien avant les libertins du xviii^e siècle qui conduisent à la regarder de plus près et à la toucher, les récits de peau de l'âge antique témoignent de cette audace du poème à s'y intéresser de plus près. Sans considérer bien longuement et particulièrement la peau des Dieux, Ovide dans *Les Métamorphoses* préfère le scandale de la mutation de la peau humaine, à la fois objet de dérangement (moral) et de sublime poétique. Le texte, selon Hélène Vial, devient « troublant, provocateur et fondateur » faisant de la peau un « interface cruciale, narrativement poétiquement, symboliquement parlant » (25), conduisant à faire finalement d'Ovide un naturaliste poétique : *Les Métamorphoses* est « un grand poème de la peau » (25).

La seconde puissance de cette peau poétique est d'être à l'origine d'une multitude de contes et fables, telle qu'elle puisse faire naître tout et son contraire. Si le projet des frères Grimm était de puiser à la fois dans le passé, mais aussi dans les différentes régions d'Allemagne les contes afin d'offrir une œuvre à la hauteur de la nation de Goethe, d'autres écrivains s'en servent à des fins particulières, critiquant les mœurs de leur propre patrie :

La dimension politique ou sociale est omniprésente dans les versions européennes, en raison du rang princier de l'héroïne. Lorsque Perrault se moque du Roi son père, tenant son or de l'ordure excrétée par un âne surnaturel, ou que, chez Afanassiev, le père incestueux n'est autre que le pape, cette dimension est traitée sur le mode satirique. (269)

Catherine Tauveron développe dans son étude, le cas de Tomi Ungerer et celui de Alexis Lacaye/Nadja. L'auteur américain reprend la peau dépecée et endossée, mais cette fois-ci sous la forme du canular. Renouant avec la ruse de La Fontaine,

¹⁹ Nous faisons référence aux théories développées par Vincent Jouve, qui établit un lien entre « classique » et œuvre universelle, étant dans la capacité d'interroger et d'être source d'écriture au fil des siècles. Voir Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001.

l'utilisation de la peau se fait désormais grivoise, *La Grosse bête de Monsieur Racine* évoquant la sexualité débordante sur une tonalité comique. La Fontaine devient Rabelais, et la bête à deux dos se transforme en deux enfants montés l'un sur l'autre, endossant une fausse peau, imitant un monstre au nez phallique démesuré. Alexis Lacaye (texte) et Nadja (illustration), quant à eux, mettent en scène dans *La Bergère qui voulait manger ses moutons*, une grosse femme ; le loup, de ce conte, ne voudra pas lui dévorer ses bêtes, mais, masqué sous la peau de laine, dévorera avec grand appétit la paysanne aux mensurations généreuses. Dans les deux cas, les lecteurs rompus aux devis grivois français rient. Mais, pour approfondir l'exemple de Tomi Ungerer, son œuvre, destinée aux enfants, paraît aux Etats-Unis en 1971, et avec pour objectif clair de « choquer » et de « faire sauter la dynamite des tabous » (148).

Autre investissement politique, celui fait en RDA. Corona Schmiele²⁰ décrit ainsi les reprises de la peau en Allemagne sous l'étiquette *Allerleirauh*. Elle évoque en particulier les photographies des créatrices de mode qui performant au nom de ce conte. Lors des défilés, les tenues en lambeaux sont faites à partir « des vêtements destinés à être vendus » (137). Cette association était la marque d'opposition à la fois au régime de la RDA, en recyclant des vêtements essentiellement destinés à la scène, et à la RFA, en ciblant le modèle capitaliste. Le mouvement s'éteint avec la chute du mur. Le vêtement rapiécé de ce groupe de femmes activistes était à la fois une marque du regroupement d'individualités sous le même emblème et le signe vestimentaire d'un déchirement allemand. Corona Schmiele, dans la même optique, évoque l'œuvre de Hans Magnus Enzensberger, qui publie en 1961, un recueil de contes allemands sous l'emblème d'*Allerleirauh*, c'est-à-dire la juxtaposition d'un potpourri (*Aller*) d'histoires provenant de toutes l'Allemagne, et d'une subversion (*rauh*), les histoires l'étant volontairement.

Toutefois la dimension politique peut prendre une teinte sociale, moins révolutionnaire. Hermeline Pernoud²¹ suit ensuite l'héritage de Peau d'âne et de Cendrillon au xix^e siècle, deux contes, où la peau est un « état d'apprentissage » (159), l'héroïne passant de « souillon » à « bonne à marier » selon un idéal social. A ce point de l'ouvrage collectif, on remarque que deux figures se dessinent autour de cette « peau » comme initiation. D'un côté, un emploi masculin de la peau, faisant de la transformation la nécessité pour atteindre le mariage et l'idéal féminin ; de l'autre la bestialité de la peau, et la nécessité pour le sujet Homme de se corriger. De ce côté, Chloé Kossaifi²², évoque le mythe de Dorcon, et la nécessité, grâce à la métamorphose, de corriger sa bestialité : « Dorcon se glisse dans la peau d'un loup

²⁰ Corona Schmiele, « L'impossible manteau. Variations de la peau de toutes bêtes des contes des frères Grimm. ».

²¹ Hermeline Pernoud, « Erotisme de la guenille : *Peau d'âne* et *Cendrillon*, des images d'Epinal au mouvement *Arts et Crafts* ».

²² Chloé Kossaifi, « Dans la peau du loup : Dorcon dans *Daphnis et Chloé* de Longus ».

pour prendre de force l'objet de son désir. » (198). Le récit de Longus ne fait pas que donner à Dorcon l'occasion de violer Chloé grâce à la peau : elle lui ôte toute forme d'humanité, de la position latérale de l'homme et à l'emploi de la parole. Le sème de la chasse apparaît alors dans cette seconde catégorie et est replacé en contexte historique par Ronny Frédéric-Schultz²³, qui évoque les récits médiévaux. Dans les *Bestiaires* mais aussi les ouvrages savants, l'animal qu'on chasse est toujours un animal noble, et lui prendre sa peau, c'est « accentue[r] sa position singulière dans le monde. » (215). Dans la *Chanson de Roland*, l'atteinte du corps du roi, la blessure de la peau, est une « attaque envers la souveraineté » (222). S'intéressant aux contes de la peau au Japon, Anne-Marie Montluçon²⁴, quant à elle, remarque la mise en avant de l'intérêt social, au-delà de l'individu. Dans ces contes, durant lesquels une princesse est confrontée à la perte d'identité ou à la déchéance via le *médium* visible de la peau dégradante, l'objectif est le mariage.

La dimension universelle fait de la peau un classique, toujours actualisable. Se faisant, Charles Perrault, pour reprendre la question liminaire, n'était en effet en aucun cas original ; mais le contenu même fut d'une actualité telle, qu'aujourd'hui toujours, non seulement son œuvre a valeur épistémologique, mais aussi de modèle à ingérer pour parler du monde contemporain.

Bouclier d'Achille

La permanence des enjeux de la peau à travers contes, roman, œuvres plastiques, Bande Dessinée, à travers l'Europe et l'Orient, et à travers les âges, témoignent de la puissance de réécritures de cette même peau. Julia Kristeva et son concept d'intertextualité ainsi que Gérard Genette et celle de transtextualité, sont convoqués dès l'introduction, comme deux piliers de l'approche esthétique de ce phénomène planétaire et universel. Ces réécritures ou ces emprunts que nous imputons à l'importance de Charles Perrault en France, mais plus encore la présence avant le xvii^e siècle, et partout, jusqu'au Japon à une ère sans raison valable de présence de la peau de l'âne européenne, font induire une forme préexistante de littérature et d'art, une forme essentielle.

Dans un jeu étymologique faisant du tissu un texte²⁵ dont chaque fil, selon les reprises est tissés différemment, la peau de l'âne devient, non plus l'objet magique du conte-type, mais l'écriture, l'œuvre elle-même, qui devient « peau de l'autre,

²³ Ronny Frédéric Schulz, « La signification de la peau vulnérable du sanglier et de l'homme dans le *Roman de Thèbes*, la *Chanson de Roland* et *Tristan et Iseut* ».

²⁴ Anne-Marie Monluçon, « De la peau de bête à la peau de vieille ».

²⁵ Voir Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*

peau d'âne, peau du double, support du *poein*, libérateur et protecteur à la fois » (13). Le même jeu de mot se fait en allemand avec *Allerleirauh*, qui d'un *Dichtung*²⁶ nominal devient un *Dichtung* universel, dépassant même la forme du *Lied*, pourtant forme poétique représentant par excellence le monde germanique.

Mais l'universalité de cette peau rappelle aussi le bouclier d'Achille. Né de la prose d'Homère, dans une inspiration orientale, ce bouclier renfermerait, par la magie de l'art métallurgique, l'ensemble des connaissances : les astres, les citées humaines, la danse, *etc.* Ce simple objet par le pouvoir d'Héphaïstos parvient à montrer la puissance divine, la fureur et l'art le plus sublime — et la voix de l'héraut Homère le transforme en vers. Or, c'est ce qui se passe avec la peau : de simple objet magique, elle devient le centre même du pouvoir de régénération de la littérature et de sa capacité de représentation. L'œuvre de Gustave Doré, à titre d'exemple, évoquée par Hermeline Pernoud, témoigne de ce bouclier d'Achille en peau. Lorsqu'en 1862, il illustre *Cendrillon* et *Peau d'Âne*, il enfreint la règle même du conte — dont le contexte historique est incertain, pour le replacer dans ce fabuleux Grand Siècle, et ses représentations de Versailles, château aux hautes fenêtres. La magie de l'inspiration opère dans un mélange de ce que les siècles précédents ont pu offrir d'images.

De la même manière, Emmanuel Moog²⁷ compare *La Bible* et l'épisode de Jacob, à *Peau d'Âne*. Un tel rapprochement a de quoi étonner. Pour autant, la magie du rapprochement d'images, se faisant une nouvelle fois par la peau et les « impostures et usurpations "dermiques" » (177), proposent une lecture des plus stimulantes de l'œuvre de Perrault.

Si la diversité des réflexions rassemblées ne permet pas d'asseoir une thèse unique, l'ouvrage supervisé par Frédéric Calas parvient cependant à dessiner les contours d'un phénomène qui échappe encore à l'entendement. Si Charles Perrault et son *Peau d'Âne* sont, désormais, un *classique*, ce n'est pas tant par la force d'écrire et le génie de l'auteur. Il semblerait plutôt que le conte possède en lui un tissu des plus propices à l'expression poétique. Sa présence sous des plumes japonaises, bien avant les premiers échanges commerciaux avec l'Europe, sous la plume d'auteurs d'Europe centrale, alors même que les animaux dépecés ne semblent pas habiter la région, sous la plume d'Ovide ou encore sous forme d'images circulant à travers romans médiévaux, contes illustrés grivois et tableaux artistiques — jusque sur les scènes de Haute-couture, témoigne d'un schéma mythique bien plus important. Au côté des mythes comme celui d'Œdipe, de Cassandre ou encore celui de la Pomme de la discorde, le mythe de la peau dépecée permet non seulement d'exploiter un domaine poétique très riche en images, mais aussi de formuler par la trame

²⁶ *Dichtung* signifie, en langue allemande, « Poème », mais désigne aussi l'action de joindre, sceller.

²⁷ Pierre-Emmanuel Moog, « Changer de peau, retrouver son identité. Les chemins de Jacob et de Peau d'Âne ».

narrative qu'elle suppose, idées, traumatisme, avis politique, dogmes moraux, qui doivent pouvoir circuler le plus possible. Si la peau dépecée est un matériau pour l'auteur.trice ou l'artiste, elle constitue une archive pour l'historien des idées modernes, qui peut investir à travers elle la valeur épistémologique du conte et en dégager des informations précieuses sur la représentation du monde et de la société que ce tissu organique endosse allégoriquement.

PLAN

- La métamorphose : de l'épisode narratif à l'hypersigne
- Le paradoxe de l'hypersigne : fascination & répulsion
- De la lecture intime au discours politique
- Bouclier d'Achille

AUTEUR

Marine Bastide De Sousa

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marine.bastidedesousa@univ-lille.fr