

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

[http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=IMIN&ID\\_NUMPUBLIE=IMIN\\_001&ID\\_ARTICLE=IMIN\\_001\\_0071](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=IMIN&ID_NUMPUBLIE=IMIN_001&ID_ARTICLE=IMIN_001_0071)

---

## Peau-de-mille-bêtes. Essai d'interprétation d'un conte de Grimm

par Pascale COMORETTO

| L'Esprit du Temps | Imaginaire & Inconscient

2001/1 - n° 1

ISSN 1628-9676 | ISBN 2-9130-6263-6 | pages 71 à 78

---

Pour citer cet article :

— Comoretto P., Peau-de-mille-bêtes. Essai d'interprétation d'un conte de Grimm, Imaginaire & Inconscient 2001/1, n° 1, p. 71-78.

---

Distribution électronique Cairn pour L'Esprit du Temps.

© L'Esprit du Temps. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Peau-de-mille-bêtes

## Essai d'interprétation d'un conte de Grimm

Pascale Comoretto \_\_\_\_\_

*Peau-de-Mille-Bêtes* est la version Grimm du célèbre *Peau d'Âne* de Perrault, qui est généralement présenté comme un conte de mise en garde contre l'inceste. Pourtant, les contes merveilleux, dont la subtilité n'est plus à prouver, se gardent la plupart du temps d'asséner de façon aussi évidente le thème autour duquel ils brodent.

Il me semble donc que le propos de l'histoire est à chercher au-delà de cette évidence apparente.

Je propose de vérifier que le thème en est la traversée de l'adolescence d'une jeune fille, et sa sortie réussie de l'œdipe. Je me suis appuyée sur deux traductions : celle d'Armel Guerne, traducteur « officiel » des contes de Grimm, et celle de Marthe Robert. Les différences, même minimes, entre les traductions donnent souvent des « pistes » de réflexion pour l'interprétation.

L'histoire est donc racontée du point de vue de cette toute jeune fille qui entame son chemin hors de la cellule familiale : dès la première phrase, il est question d'une femme à la beauté « sans pareille », sorte de beauté que possède toute mère aux yeux de son enfant. La traduction d'A. Guerne, à cet endroit, se montre hésitante, presque laborieuse : la beauté de la reine est « telle qu'on ne reverra pas sa pareille sur la terre », alors qu'à la fin de l'histoire, la beauté de la princesse est « comme on n'en avait jamais vu sur la terre ». C'est le genre de contradiction que le conte peut énoncer sans sourciller, la logique qui le soutend n'étant pas la logique formelle : entre les deux pôles de cette contradiction apparente, se déroule la mutation de l'héroïne, qui passe de l'état d'enfant éperdue d'admiration pour sa mère à celui de jeune adulte épanouie, affranchie des liens infantiles à ses parents. « Allerleirauh », titre original du conte, évoque d'ailleurs en allemand l'idée d'une mue.

La mort de la mère est une mort métaphorique : c'est la mère de l'enfance qui doit cesser de jouer le rôle qui a été le sien jusque-là, qui doit s'effacer pour laisser sa fille s'épanouir librement.

Cette mort peut également être considérée d'un autre point de vue : celui du désir œdipien d'une petite fille de voir disparaître sa mère pour s'approprier son père, désir resurgissant à l'occasion du grand remaniement psychique qu'est l'adolescence.

Et, sans doute pour atténuer son sentiment de culpabilité, la jeune fille attribue à sa mère elle-même la responsabilité de la situation : c'est la reine mourante qui arrache au roi la promesse de n'épouser qu'une femme à la beauté comparable à la sienne.

Le « royaume » dont il est question est le moi de l'héroïne : il faut une reine au royaume, c'est-à-dire que la solidité psychique de la princesse dépend de la solidité du couple parental.

De même, l'inceste entraînerait le royaume à sa perte. Les « conseillers », garants de l'ordre du royaume, sont des éléments du Surmoi, mis à rude épreuve tout au long de cette période tourmentée.

Le désir de toute-puissance infantile se manifeste dans la demande, présentée comme une ruse destinée à gagner du temps, des trois robes merveilleuses : « il suffit que je claque des doigts et mon père m'offre tout ce que je désire, toutes les parures qui ajoutent à ma séduction. »

C'est d'ailleurs l'un des paradoxes « suspects » du contenu manifeste du conte : sous couvert d'écarter les désirs incestueux de son père, la jeune fille exige de lui des parures propres à la rendre encore plus désirable.

Le soleil et la lune représentent classiquement le couple parental, et les étoiles leur progéniture. Qu'ils constituent respectivement la matière des robes qui vont accompagner la princesse dans sa quête d'identité confirme la nature du thème majeur du conte : l'autonomisation de l'adolescente vis-à-vis de la « constellation » familiale, le chemin vers le choix d'un compagnon. L'or et l'argent des robes disent, par ailleurs, que le moi de chacun est précieux (« brillant ») des premières identifications, que celles-ci sont au fondement de la richesse de ce moi... à condition que la relation qui est à l'origine de ces identifications prenne fin, c'est-à-dire que le futur adulte transforme la nature des liens qui l'attachent à sa famille. Les trois robes sont donc emportées par la jeune fille, serrées dans une simple coquille de noix, ces « richesses » pouvant être transportées partout puisqu'elles constituent la base de la personnalité de l'individu.

Dans ses bagages, la jeune fuyarde emporte également trois objets précieux : un anneau d'or, symbole de l'union sexuelle, un rouet et un dévidoir en or également, outils nécessaires au filage. C'est donc le tissage d'un lien durable

que doivent permettre ces objets de valeur, pris dans « le trésor du royaume », c'est-à-dire dans les relations d'amour tissées autour de la princesse par ses parents. C'est donc également la quête d'un compagnon qui est visée, englobée dans cette quête d'identité : l'autonomie épanouie d'un adulte ne se réalise que dans l'établissement d'une relation durable hors de la constellation familiale.

Pour s'arracher au cocon familial, les adolescents ont besoin de déboulonner les statues parentales, de trouver des défauts à leurs parents, de les trouver « nuls », « ringards », dépassés, inintéressants, ... voire menaçants : c'est ce que fait notre héroïne. Pour pouvoir partir, elle se convainc que son père est fou ou dangereux. C'est une période difficile, où les adolescents se retrouvent à nu, sans l'enveloppe protectrice de la famille : voir « le complexe du homard » de F. Dolto. Ils se fabriquent alors une carapace qui les abrite des dangers de la séduction qu'ils souhaitent si terriblement et qui les terrorise. Les grosses mèches derrière lesquelles ils se retranchent, les vêtements trop grands, les modes qui enlaidissent... sont autant de parades aux regards parentaux (et assimilés) redoutés/désirés, et qui sont en partie la projection de leurs propres désirs.

La « Peau-de-Mille-Bêtes » destinée à assurer la protection de la jeune fille est faite d'une partie du pelage de tous les animaux du royaume, c'est-à-dire de ces forces obscures, animales, venues du Ça. J. Bellemin-Noël (*Les contes et leurs fantasmes*) fait remarquer que la mort de la reine est contemporaine de (donc, pour l'inconscient : équivalente à la mort de l'animal, c'est encore plus clair dans la version de Perrault, Peau d'Âne, que J. Bellemin-Noël étudie conjointement). La carapace de l'adolescente est donc faite de la dépouille de la mère de la petite enfance, de la mère primitive : soit de ces fantasmes inconscients, expression des « signifiants énigmatiques » nés des débuts de la relation avec l'entourage, en particulier la mère, qui affluent à l'adolescence, « submergeant » la jeune princesse, la rendant à la fois étrange et étrangère à son entourage familial et dont il faudra bien qu'elle fasse quelque chose dans sa relation aux autres.

La grande solitude qu'éprouve alors tout adolescent se trouve métaphorisée par la fuite de la jeune fille dans l'obscurité, par la traversée d'une forêt épaisse. Cet épisode traduit également le nécessaire retour en soi que doit effectuer l'adolescent avant d'être en mesure de se diriger dans la vie et d'affronter les autres : le refuge qu'elle se choisit, pelotonnée au creux d'un arbre, évoque la position fœtale. Le réveil par les chasseurs peut dès lors s'entendre comme une seconde naissance. Plus guère de sage-femme, cette fois, la naissance de la jeune femme devient une « affaire d'hommes » : à partir du moment où elle quitte le château familial, la princesse ne rencontre plus en effet une seule femme ; les valeurs maternelles à cet âge de la vie cessent d'avoir leur utilité dans la formation de la future adulte. La phrase qui décrit la course du soleil pendant que la princesse

dort me paraît évoquer le décalage existant entre la maturité biologique de l'adolescente et son immaturité psychique : la sagesse populaire dirait qu'elle n'est pas encore « éveillée », sexuellement s'entend.

Les chasseurs qui la tirent de sa torpeur sont des figures paternelles bienveillantes. Ce sont généralement des personnages positifs dans les contes car ils possèdent une bonne connaissance de la forêt (i.e. de l'inconscient) et qu'ils ont partie liée harmonieuse avec l'animalité : ils tuent les bêtes sauvages seulement pour nourrir ou pour protéger les habitants des villages et des châteaux. Autrement dit : ils assurent la régulation des pulsions jaillies du « chaudron » de l'inconscient, tantôt en protégeant le moi du débordement, tantôt en transformant ces pulsions en sublimations (en nourriture) pour le même moi. Les chasseurs trouvent certes la petite Peau-de-Mille-Bêtes étrange, (en fait c'est là le sentiment qu'éprouve toute jeune fille face aux transformations rapides que connaît son corps avec la puberté), mais ils la considèrent avec indulgence, lui donnent un nom (c'est-à-dire qu'ils la reconnaissent dans son état d'adolescente), assurent sa protection... et ils la mettent au travail. Le moyen le plus sûr de traverser efficacement cette période d'ébullition est en effet d'investir son énergie dans des activités codifiées, sous la direction bienveillante d'un ou de plusieurs maîtres qui imposent les règles, donnent et font respecter la loi : études, sports, apprentissages... Il s'agit d'utiliser le trop-plein d'énergie libidinale en détournant celle-ci de son but, en attendant que la maturité psychique permette à l'adolescent de rencontrer l'Autre dans des conditions satisfaisantes.

Dans cette perspective, le cuisinier est la figure paternelle par excellence : sourcilieux sur les horaires, il impose la loi et autorise peu à peu Peau-de-Mille-Bêtes à s'émanciper de sa tutelle, au fil de sa maturation. Il la laisse échapper complètement, passablement dépassé par les événements, le jour où elle est capable de rencontrer l'Autre, c'est-à-dire en mesure d'assumer sa génitalité. Elle aura alors re-traversé avec succès et intégré ces étapes infantiles du développement psychique dont il semble être le grand ordonnateur à l'adolescence : l'analité (elle décrotte les bottes, s'occupe des basses besognes de la cuisine, est soupçonnée de laisser tomber des cheveux dans la soupe...), l'oralité (elle séduit le prince en lui préparant une bouillie... ensorcelante).

La dernière étape de ce cheminement suppose la reconnaissance de la différence des générations (représentée me semble-t-il par le statut d'infériorité sociale qui est imposé à la princesse pendant toute cette période), et de la différence des sexes (voir le ballet qui s'instaure autour de l'anneau qu'elle glisse dans la soupière, et celui que le prince lui passe au doigt, ce doigt qui trahit son identité en ne se laissant pas masquer). Mais l'union sexuelle (les bals successifs et l'échange d'anneaux) ne suffit pas à constituer la rencontre : Peau-de-Mille-Bêtes propose ensuite avec son rouet d'or de faire « un fil », de tisser un lien,

puis d'inscrire cette relation dans la durée, au moyen du dévidoir. On retrouve la métaphore des Moires ou des Parques, à cette différence toutefois que la troisième, celle qui coupe le fil de la vie, en est absente : la mort n'est pas d'actualité pour ces jeunes adultes, frais émoulus de l'adolescence, qui se croiront immortels quelques temps encore...

Quand le cuisinier-père se déclare impuissant à contenir l'affirmation de soi de Peau-de-Mille-Bêtes, elle est mûre pour devenir reine, un adulte autonome en pleine possession de ses richesses intérieures, capable d'évoluer parmi les autres. Elle a affirmé qui elle est : à la fois son père et sa mère (les deux premières robes) et quelqu'un de différent (la robe d'étoiles par laquelle elle laisse entrevoir sa magnificence). Pour que la rencontre qui parachève cette quête d'identité puisse se produire, il faut aussi en face d'elle un Autre qui « tienne le coup » : le prince la retient par la main alors qu'elle essaie de se dérober une nouvelle fois (A. Guerne), il lui arrache sa pelisse (M. Robert). Elle doit alors assumer sa capacité de séduction, ne plus prétendre « qu'elle ne sait rien d'aucun anneau, ou d'aucun rouet, d'aucun dévidoir ». Il lui faut enfin abandonner son « roman familial », qu'elle cesse de (se) raconter « qu'elle n'est qu'une pauvre fille que son père et sa mère ont abandonnée » : sa « légende » ne lui est plus d'aucune utilité puisqu'elle a abandonné les liens infantiles qui la retenaient à ses parents et qui étaient à l'origine de cette légende.

S'il me fallait trouver un point final à l'interprétation de ce conte, fin tout-à-fait illusoire car il me semble que le travail d'interprétation est infini, ce serait l'image de cette pelisse qui tombe au moment où l'adolescente abandonne la légende qui l'a aidée à supporter l'afflux de ses fantasmes inconscients, à la fois trame et traces de son histoire infantile.

La Peau-de-Mille-Bêtes était donc une légende : beau sujet pour un conte.

### **Quelques réflexions à propos des conditions de réception et d'interprétation des contes**

Il me semble que chez l'auditeur ou le lecteur, la réception d'un conte se fait à trois niveaux superposés :

- un premier niveau reçoit telles quelles les images du conte, les prend au pied de la lettre, « pour argent comptant ». C'est en quelque sorte la surface, une image plane, le contenu manifeste du conte.

Les images de ce scénario attirent l'attention (consciente) de l'auditeur sur un certain type de scénario, de thèmes (dans Peau-de-Mille-Bêtes : l'inceste), déclenchant des affects conscients liés à ces thèmes (l'indignation, l'horreur...)

Le conte, à ce niveau, joue sur les formes, les couleurs, le vocabulaire, les

sonorités... Le conteur peut en « remettre une couche », ménager ses effets, mais en restant toujours au niveau de la surface.

C'est le niveau de l'expression artistique, reçue par le conscient de l'auditeur.

- sous cette belle surface, le second niveau vient solliciter chez l'auditeur (ou le lecteur) des représentations qui n'ont de relations que métaphoriques avec les images du premier niveau : ces représentations sont inconscientes et se trouvent dans le préconscient. Pour l'interprète de tout poil, c'est une sorte « d'auberge espagnole » dans laquelle chacun peut trouver ce qu'il y cherche : les moralistes une morale, les ethnologues des traces de rites, les psychanalystes de l'évolution psychique... On y débusque des métaphores, des symboles et on en fait ce qu'on peut en matière d'interprétation.

Le seul critère de validité d'une interprétation est le sentiment de vérité qui s'en dégage pour celui qui en prend connaissance.

Ce niveau d'entendement doit donc être dévoilé ; c'est le niveau du discours sur l'art.

- le troisième niveau s'adresse à l'inconscient de l'auditeur : c'est le domaine des pulsions que seuls les outils de la psychanalyse permettent d'explorer.

La structure du conte me paraît donc établie suivant une certaine homologie avec la structure psychique, dont la première topique de Freud rend compte. À la base, des pulsions non liées entre elles donnent lieu à une première mise en forme, une première liaison, semblable à l'élaboration secondaire du rêve ; une seconde liaison, l'élaboration tertiaire (A. Green) constitue la forme finale de l'histoire, l'enveloppe qui englobe et maquille tout à la fois les deux autres strates.

Chez l'auditeur (ou le lecteur), le passage de l'un à l'autre niveau, se fait par le jeu des affects et des représentations liés aux pulsions : la représentation de l'inceste mise en avant par le propos manifeste de *Peau-de-Mille-Bêtes* déclenche des réactions de rejet très « officielles » ; cette représentation est couplée par ailleurs avec un affect inconscient, exactement inverse, qui est le désir incestueux. De sorte que d'une pierre, le moi fait deux coups : le moi conscient s'horripile « honnêtement » pendant que l'inconscient se repaît en toute impunité de la reviviscence de désirs refoulés, donc de leur réalisation.

La représentation me semble donc jouer le rôle de « pivot » qui assure d'une part, chez l'auditeur, la migration des affects du conscient au préconscient et à l'inconscient, et d'autre part, chez l'interprète, la traduction d'un ensemble porteur de sens.

L'interprétation psychanalytique va donc à rebours du travail d'élaboration(s) qui aboutit à la forme finale du conte. Une première « déliaison » (A. Green) procède à la déconstruction/construction de la surface du conte.

Il s'agit de chercher dans le contenu manifeste les traces de ce qui se joue sur « l'Autre scène », les contradictions logiques même minimales du texte (exemple : les beautés respectives soi-disant inégalables de la reine et de la princesse), de façon à trouver le propos implicite du conte et à lui donner la forme d'un autre récit, parallèle point par point au premier : c'est ce à quoi je me suis essayée avec Peau-de-Mille-Bêtes.

La seconde déliaison vise à supprimer les liens formels entre les représentations afin de retrouver la nature des pulsions à l'œuvre dans l'histoire.

Pour ce qui concerne Peau-de-Mille-Bêtes, il me semble que c'est à ce second type de déliaison que procède J. Bellemin-Noël quand il voit dans ce conte un éloge de l'analité. Le conte est en effet émaillé sur toute sa surface extérieure d'éléments ayant partie liée avec la pulsion anale : la crasse qu'on peut légitimement supposer à la pelisse de la princesse en fuite, les occupations liées à la saleté auxquelles elle est contrainte à la cuisine du château... La comparaison de la version Grimm (qui date du XIX<sup>e</sup> siècle) avec celle de Perrault (1695) mais plus encore avec celle du napolitain Basile (1625) à qui Perrault a fait plus que des emprunts, semble lui donner raison : Basile a écrit son Conte des contes avant que la vague du puritanisme ne déferle sur l'Europe et par conséquent sur les écrits de Perrault. Le recueil du napolitain est un foisonnement de truculences et on n'y compte plus les « ânes qui moulent », tantôt des « mozzarella », tantôt des pierres précieuses, les « intestins qui fonctionnent » bruyamment, les « pets retentissants »...

Au fil des âges, les versions d'un même conte se transforment, se travestissent en fonction de la bienséance en vigueur, mais leur propos reste fondamentalement le même.

Pascale COMORETTO  
EPCI  
1 rue P. Bourdan  
75012 Paris

**Pascale Comoretto** - *Peau-de-mille-bêtes, essai d'interprétation d'un conte de Grimm*

**Résumé :** Contrairement à l'interprétation courante, il ne s'agit pas tellement dans ce conte de l'inceste que des étapes par lesquelles une adolescente accède à son statut de femme

**Mots-clés :** Paternité - Inceste - Adolescence - Sexualité - Roman familial

**Pascale Comoretto** - Attempt to interpret one of Grimm's tale : *Skin of a Thousand Creatures*

**Summary :** The first part of the article shows the underlying purpose of the tale, which is the heroin's teenage years crossing. Every image of the tale is studied as a metaphoric step towards becoming a grown-up and meeting with the other. The second part tries to demonstrate the mechanisms implied when reading or listening to a tale, thus comparing the tale structure with the psychic structure. As a result, the major role of presentation is pointed out in the receipt as well as in the interpretation of tales.

**Key-words :** Tale - Teenage years - Legend - Tale structure - Presentation