



Fabula / Les Colloques
Le Chat botté dans ses expansions
hypertextuelles

Introduction : les enjambées du *Chat botté*

Bochra Charnay et Thierry Charnay



Pour citer cet article

Bochra Charnay et Thierry Charnay, « Introduction : les enjambées du *Chat botté* », *Fabula / Les colloques*, « *Le Chat botté* dans ses expansions hypertextuelles », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7679.php>, article mis en ligne le 22 janvier 2022, consulté le 06 Mai 2025

Introduction : les enjambées du *Chat botté*

Bochra Charnay et Thierry Charnay

« Je ne demanderai grâce que pour *Le Chat Botté*, *Le Chaperon rouge*, *Peau d'Âne* et *Les Mille et une nuits* ; il ne faut rien de plus en littérature pour le bien-être d'un peuple intelligent et sensible »¹, écrivait Charles Nodier. Quant à Marcel Aymé, il estimait que « Le Chat botté » était « prodigieux » et le considérait comme « l'un des sommets de notre littérature »².

« Le Maître Chat ou le Chat botté » est un des tous premiers contes en prose de Charles Perrault puisqu'il figurait déjà dans le manuscrit d'apparat qu'il offrit à Mademoiselle, nièce de Louis XIV, en 1695 et qu'il fut publié chez Barbin en 1697. Sa postérité est immense et on ne compte plus les rééditions, notamment sous forme d'albums pour les enfants. Il occulte, comme tous les contes de Perrault désormais, les versions traditionnelles qui, pourtant, existent bien dans toute l'aire européenne, et au-delà au Maghreb, sous le titre générique *The Cat as Helper*, selon la classification internationale (ATU 545). Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze³ en répertorient douze versions en France dont un certain nombre a été influencé par la diffusion du « Chat botté » de Perrault et Josiane Bru⁴ n'en ajoute que cinq autres, ce qui est peu dans l'ensemble.

Il est acquis que le texte de Perrault est une réécriture de la nouvelle « Constantin le Fortuné », de Giovan Francesco Straparole, dont il suit la trame, dans son œuvre *Les nuits facétieuses* (XI,1) parue en 1550 et 1553 à Venise et traduite partiellement en français dès 1573 puis de nouveau, mais complètement en 1576, où l'auxiliaire animal est une chatte fée mais d'où l'ogre final est absent. En 1636, Giambattista Basile en publie une autre version « Cagliuso » (II,4), dans son *Conte des contes*, où l'auxiliaire est encore une chatte, point d'ogre non plus, mais avec une séquence adventice où la chatte fait la morte pour tester la gratitude de ses maîtres or ceux-ci veulent s'en débarrasser en la jetant par la fenêtre, ce qui la rend furieuse : « Chante

¹ Charles Nodier cité par Gérard Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Imago, 2004, p. 9.

² Marcel Aymé, *Présentation Contes de Perrault*, réédition UGE, collection 10/18, 1964, p. 9.

³ Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français Catalogue raisonné des versions de France*, tome 2, Maisonneuve et Larose, 1964.

⁴ Josiane Bru, *Le Conte populaire français, Contes merveilleux, Supplément au Catalogue de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze*.

à l'âne et il te rend des pets ! »⁵ s'exclame-t-elle dans la verve propre à Basile, puis elle les abandonne.

Très tôt, « Le Chat botté » de Perrault a de nombreuses expansions hypertextuelles puisque, dès 1797 Ludwig Tieck en propose une pièce de théâtre fantaisiste en trois actes *Gestiefelte Kater* qui fut traduite en français en 1829 et à nouveau en 2012 par Nicolas Waquet, qui deviendra *Le Chat botté Conte pour enfants en trois actes*. En 1811, la pièce *Le Marquis de Carabas ou le Chat botté, folie féerie en deux actes*, de Nicolas Brazier et Antoine Jean-Baptiste Simonnin, produite au théâtre de La Gaîté à Paris, eut un immense succès puisqu'elle fut représentée trois cents fois et reprise en 1820, 1828 et 1837. Le conte figurait dans la première édition des frères Grimm en 1812, qui l'ont retranché ensuite du fait de sa trop grande analogie avec le conte de Perrault : l'ogre y est juste remplacé par un magicien⁶. Il est traduit en anglais dès 1729 par Robert Samber sous le titre *The Master Cat, or Puss in Boots* paru à Londres chez J. Rote et R. Montagu.

Outre les premières illustrations du conte dès le manuscrit d'apparat de Charles Perrault en 1695 et sa reprise par Antoine Clouzier pour sa publication en 1697, tous les grands dessinateurs ont figuré le Chat botté, notamment Jean-Jacques Grandville (1837 et 1851), Louis Mary (1843), Otto Specker (1843), Gustave Doré (1862), George Cruikshank (1864), Walter Crane (1873), Carl Offerdinger (1880), Arthur Rackham (1913) ou encore Lucien Laforge (1920) et l'imagerie d'Épinal.

Au cinéma, dès 1903, Lucien Nonguet et Ferdinand Zacca réalisent un *Chat botté* pour les studios Pathé, et Walt Disney en propose une animation en noir et blanc de 9 minutes en 1922. Il faut noter un net regain d'intérêt pour ce conte cette dernière décennie à travers de nombreuses reconfigurations. Tout d'abord et plus particulièrement au cinéma avec le personnage du Chat Potté dans les films *Schrek* (2, 3, 4), « Le Chat Potté », avec un épisode de *Simsala Grimm*, et le film d'animation *La véritable histoire du Chat botté* sorti en 2009, entre autres. Nous n'entrerons pas dans le détail de ses innombrables adaptations pour le théâtre ainsi que pour les marionnettes (par Mariska en 2018, par exemple). Le conte a aussi inspiré des romans pour adultes comme *Les nuits blanches du Chat botté* de Jean-Christophe Duchon-Doris (Julliard, 2014), ou pour enfants comme *Gare au chat botté* de la série *Marius le chat* d'Erwin Moler (tome 8, Casterman, 2017). Pierre Dubois, quant à lui, dans *Comptines assassines* met en scène un Chat botté en impitoyable tueur en séries⁷.

⁵ Giambattista Basile, *Le Conte des contes*, trad. Françoise Decroissette, Circé, 1995, p. 166. Sentence qui ne figure pas dans la traduction de Charles Deulin et Lauzières-Thémines parue en 1879.

⁶ Natacha Rimasson-Fertin le donne dans les contes retranchés n°5 : Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, t. 2, José Corti, 2006, p. 502-506.

⁷ Pierre Dubois, *Comptines assassines*, Gallimard, « Folio », 2008.

Le Marquis de Carabas réapparaît dans *Neverwhere*, relevant de la fantasy urbaine, de Neil Gaiman, tout d'abord comme série télévisée (1996), puis comme roman (1998 pour la traduction française), puis comme roman graphique (2006). Enfin, la suite des aventures du Chat botté sera donnée en Bande Dessinée par Nancy Pena en 2015 : *Nouvelles aventures du Chat botté* (éd. 6 Pieds Sous Terre).

Nous considérons que l'hypertextualité d'un conte ou d'un récit quel qu'il soit est un réseau constitué, non seulement de l'ensemble de ses variantes et versions, ethno-textes et textes lettrés, mais aussi de l'ensemble de ses réécritures, de ses adaptations trans-iconiques, que celles-ci soient statiques (peintures, affiches, sculptures, etc.) ou mobiles (cinéma, jeux vidéo, dessins animés, etc.). Ce réseau hypertextuel inclut également toutes sortes de gloses ou de commentaires plus ou moins paraphrastiques. Il semble fonctionner comme les réseaux synonymiques des mots qui sont dans un rapport sémantique plus ou moins analogique selon le contexte et qui ouvrent sur d'autres réseaux synonymiques plus ou moins éloignés. De sorte que le conte ouvre sur d'autres contes, appelle d'autres contes, non par « contagion » comme le prétendent Paul Delarue, Marc Soriano et bien d'autres, mais par « contiguïté » et « ressemblance », « analogie », notamment grâce aux motifs. Ainsi, une « combinatoire » de motifs, de configurations ou de « cellules » — comme Lévi-Strauss désigne les séquences narratives (ou épisodes) semi-autonomes qui peuvent migrer d'un conte à l'autre ou gagner leur totale autonomie en constituant à elles seules un récit — va-t-elle pouvoir générer d'autres contes par un certain nombre de procédés qui ressemblent à ceux de la construction des mots par préfixation, suffixation, affixation, comme la troncation, l'agglutination, etc. Ainsi naissent, dans le cadre des expansions cinématographiques, par exemple, des séquelle, préquelle, midquel ou interquel et autres types de prolongements complexifiant, à l'envi, les arcs narratifs et faisant appel à divers processus transfictionnels.

La polyphonie est d'emblée inscrite dans ces contes lettrés puisque déjà l'abbé de Villiers dans ses *Entretiens sur les Contes de Fées*, paru en 1699, reconnaissait que les contes avaient d'abord été inventés par des « Nourrices et des vieilles » ignorantes⁸, et qu'il fallait « qu'un Auteur eût une extrême habileté pour conter de l'air naïf qu'on y trouve ; car la simplicité et le naturel de la narration, est ce qui fait le principal mérite d'un Conte ⁹ ». Ce sur quoi il insiste à plusieurs reprises, en précisant toutefois que pour faire un bon conte il faut connaître la nature, la langue et l'éloquence, tout en imitant « le plus le stile et la simplicité des Nourrices »¹⁰. En

⁸ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les Contes de Fées, et sur quelques autres ouvrages du Temps. Pour servir de préservatif contre le mauvais goût, Dediez à Messieurs de l'Académie Française*, Paris, Jacques Collombat, 1699. La seconde série d'entretiens entre Le Parisien et Le Provincial est consacrée aux contes de fées, p. 70-110.

⁹ *Ibid.*, p. 108.

somme, le conte écrit, quel qu'il soit, est rapporté « sur le mode d'une citation, le conteur donne finalement deux textes à la fois : au lecteur de reconnaître le *jeu* qu'il y a entre ces deux textes », selon Marc Escola¹¹ qui voit dans le « jeu constant de dédoublements » la cause de la longévité de ces contes ainsi que leur capacité à se prêter à toutes sortes de réécritures, reconfigurations, iconicisations, désémantisations et re-sémantisations. Plusieurs voix sont donc bien à l'œuvre auxquelles il convient d'ajouter celles que les archéologues du discours font découvrir (Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, par exemple), ainsi que celle, prépondérante, de l'énonciateur de la réécriture par ricochet. Finalement, comme le propose Marc Escola :

Ce jeu constant de dédoublements — du conteur par rapport à d'autres narrateurs, de la narration sur d'autres versions de la même histoire, de l'écrit en regard de l'oral et du lecteur à l'égard de l'auditeur « originel », du sens allégorique envers la signification obvie, du merveilleux au miroir du vraisemblable, du « temps passé » au rebours du présent — favorise à chaque page ou presque le surgissement de *possibles* narratifs dont un interprète avisé ou un auteur inspiré sauront faire un égal profit, et dans tous les cas un nouveau conte.¹²

Ainsi en est-il de ce dossier qui s'inscrit dans le cadre d'un autre jeu, un jeu métatextuel, qui explore quelques reconfigurations textuelles et iconiques du « Chat botté ». Il tente d'une part, de souligner la richesse de l'hypotexte perraldien et la particularité de sa poétique lacunaire qui autorise de multiples relectures-réécritures ; et d'autre part, de mettre en évidence la diversité des possibles narratifs qui ne cessent de surgir dans des époques et des cultures différentes.

Ce dossier s'ouvre sur une étude ethnosémiotique du « Chat botté » où Thierry Charnay redéfinit la figure de l'animal « décepteur mais bienfaiteur » et où il souligne une lecture épistémique du conte à travers, entre autres, les modalités véridictoires du discours. Cette analyse s'appuie sur un vaste corpus d'ethno-contes français collectés majoritairement au XIX^e siècle. Il souligne que le découpage thématique opéré par Paul Delarue et Marie-Louise-Tenèze, dans le *Catalogue* est insuffisant pour rendre compte de la complexité narrative du conte de Perrault et propose une analyse syntagmatique en trois séquences : le contrat, l'action et la sanction-évaluation. L'auteur montre que, de la séquence initiale à la séquence finale, les valeurs sémantiques sont inversées et que « le récit raconte une ascension sociale, mais aussi et surtout une contestation de l'ordre social établi fondé sur des règles injustes puisque dans l'héritage le cadet obtient un objet sans valeur ». Thierry Charnay met surtout l'accent sur les actes manipulatoires et la

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹¹ Marc Escola, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, Gallimard, « Foliothèque », 2005, p. 130-131.

¹² *Ibid.*, p. 131.

stratégie dont use le héros stéréotypé pour parvenir à ses fins et montre également comment l'usage du faux peut produire une nouvelle identité que nul ne semble contester.

Pierre-Emmanuel Moog, pour sa part, se préoccupe de « démonter la mécanique » de la ruse dans le conte de Perrault. Il explore minutieusement le réseau lexical et sémantique qui construit le discours du chat et en fait un dispositif littéraire complexe au service de la ruse. En ce sens, il accorde une importance particulière à la scène de confrontation du chat et de l'ogre qui, selon lui, est « le point d'orgue de la série de ruses visant à assurer l'ascension sociale du jeune homme déshérité ». L'animal met donc en place un stratagème très élaboré « développant tour à tour des techniques de renseignement, un art de la rhétorique, et surtout une ruse subversive, reposant sur les valeurs sociales de son adversaire ». Selon Pierre-Emmanuel Moog, « la ruse socialement subversive mise en œuvre dans cet épisode est fine et sophistiquée, mais aussi délicate et risquée » car le chat manipulateur n'est jamais à l'abri d'un échec. Toutefois, par le jeu des manipulations, la stratégie du chat réussit et il mène son protégé humain à la gloire voulue, ce qui ne cache pas un regard critique sur cet opportunisme social que mettra en évidence l'article suivant.

Marie-Agnès Thirard souligne la dimension subversive du conte et montre qu'« au-delà du charme subtil de l'écriture de Charles Perrault, le lecteur adulte initié peut percevoir une analyse de la société française de la fin du XVII^e siècle ». Elle signale qu'à travers l'ascension sociale fulgurante du cadet, se perçoit la montée de la bourgeoisie donnant lieu à une analyse « désabusée » de cette société de cour où l'apparence du pouvoir l'emporte sur la force monstrueuse incarnée par l'Ogre ». Elle attire l'attention sur l'importance de deux accessoires qui métamorphosent le chat : les bottes et la besace qui, pour elle, « sont représentatifs d'un début d'ascension sociale ». Par l'action d'enfiler les bottes, le chat accède à la classe aristocratique et par la besace, il s'octroie le droit de chasse, qui jusqu'à la révolution était un privilège de cette même classe. Le chat se transforme en courtisan et offre au pouvoir en place des cadeaux d'allégeance qui favoriseront l'ascension sociale fulgurante de son maître à qui il obtiendra, toujours par la ruse, un titre nobiliaire. À travers cette lecture recontextualisée, Marie-Agnès Thirard souligne le caractère subversif du conte de Perrault qui, pour le lectorat mondain de la fin du XVII^e siècle, était plus qu'un simple jeu littéraire et pouvait être perçu « comme une satire des mœurs, à l'image des *Fables* de la Fontaine ou des *Caractères* de La Bruyère, peut-être même comme un roman à clés ».

Dans l'article suivant, Ghislaine Chagrot et Pierre-Emmanuel Moog s'intéressent à l'illustration du « Chat botté » par Gustave Doré dans l'édition Hetzel parue en 1861. Parmi les quarante images de cet ouvrage, ils estiment que celle représentant « la

scène du chat appelant à l'aide lors de la fausse noyade » est emblématique et qu'elle a connu, de ce fait, un succès exceptionnel. En effet, cette illustration a été reprise et réinventée dans les contextes les plus divers et a fini par prendre son autonomie par rapport à la figure du chat. Elle est devenue entre autres, symbolique de fiction et de littérature, puisqu'on la retrouve comme logo visuel du site de recherche en littérature *Fabula*. Pour les deux auteurs de l'article, cette image a fini par symboliser Gustave Doré lui-même. En effet, ils soulignent qu'en 2014, lors de l'exposition « Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir », organisée par le Musée d'Orsay, cette même illustration a servi d'affiche, de couverture du catalogue et pour la page d'accueil du site web¹³, pourtant l'exposition ne consacrait qu'une place marginale à l'illustration des contes de Perrault par Doré.

Édith Marcq, tout en poursuivant l'étude du « Chat botté » à travers ses expansions iconiques, s'intéresse plus particulièrement aux artistes de l'Entre-deux-guerres tels que Rackham, Parrish, Laforge etc. Elle met en évidence « l'évolution d'un style qui, [...] quittera la manière picturale du début du siècle — et de la "Belle Époque" — pour rejoindre résolument une stylisation systématique et une épuration des formes ». En prenant comme repère, Arthur Rackham, emblème des illustrations des années 1900, Édith Marcq retrace l'évolution iconographique des contes en général mais de la figure du chat en particulier, qui suivra la même évolution. Ainsi, d'abord anthropomorphisé, il deviendra une silhouette de plus en plus stylisée, disparaissant dans des décors qui l'enserrent et l'occultent presque. L'auteur de l'article conclura que « l'image douce et enfantine ne commencera à reprendre vie qu'après la Seconde Guerre Mondiale, dans un monde pacifié ».

Les articles précédents ont été consacrés d'une part, à l'examen minutieux des ethnocontes du type 545 dont la complexité narrative repose, essentiellement sur des modalités véridictoires du discours, faisant du conte une initiation à la ruse et à la stratégie verbale nécessaire à tout acte de communication dans quelque société que ce soit. D'autre part, trois contributions se sont centrées sur le texte de Perrault et en ont étudié les mécanismes scripturaux complexes et subtils à la fois. En somme, les articles ont analysé le conte et ses expansions dans un espace français et à destination d'un jeune lectorat. À l'inverse, les articles suivants vont explorer une aire culturelle différente le Maghreb, pour l'article de Bochra Charnay et un lectorat résolument adulte pour celui de Nadège Langbour.

Bochra Charnay explore une douzaine de versions arabo-berbères du « Chat botté » et se propose d'en étudier les spécificités sémantiques et culturelles. Elle souligne au départ les analogies existant entre l'écotype étudié et les versions occidentales ; ensuite, elle met en avant les écarts significatifs qui le caractérisent et qui se

¹³ <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/expo/salle1/index.htm>

manifestent en plusieurs points. D'abord, l'animal de référence est le singe, qui n'est pas seulement le substitut narratif du chat, mais qui est doté d'autres fonctions symboliques propres à la culture arabo-berbère. Ensuite, la relation homme-animal est différente et bien plus forte que dans les versions françaises puisque le singe n'est pas un simple auxiliaire au service de son maître dont il cherche à favoriser l'ascension sociale par la ruse et la rouerie, mais il établit avec lui un lien original et puissant de filiation. Il en devient le père adoptif se donnant des obligations sociales vis-à-vis de lui, dont la plus importante est le choix de l'épouse idéale. De la sorte le conte est lié à la mythologie berbère où le singe et l'homme sont apparentés et se respectent.

Pour terminer, Bochra Charnay propose de considérer ce récit comme la fictionnalisation d'une noce arabo-berbère où le singe-père joue le rôle fondamental depuis le choix de la mariée jusqu'à l'installation du couple dans sa demeure maritale.

Pour clore ce tour d'horizon, Nadège Langbour étudie deux expansions du « Chat botté » destinées à un lectorat adulte : le roman *Les nuits blanches du Chat botté* de Jean-Christophe Duchon-Doris publié en 2000 et une nouvelle « Le Chat botté » de Pierre Dubois sur laquelle s'ouvre son recueil *Comptines assassines* publié en 2008. À partir de la version Perrault, les deux écrivains contemporains tissent une écriture palimpseste transgénérique en réinvestissant les motifs du conte dans des récits policiers. Le Chat est dès lors l'identité que prennent les deux tueurs en série qui apparaissent dans les fictions de Jean-Christophe Duchon-Doris et de Pierre Dubois. Le masque du chat « que portent les deux criminels s'accompagne irrémédiablement d'un déguisement inspiré de la panoplie du célèbre personnage du conte, dont ses fameuses bottes ainsi qu'une cape et un chapeau ».

Nadège Langbour signale enfin que « pour Pierre Dubois comme pour Jean-Christophe Duchon-Doris, réécrire « Le Chat botté » à destination des adultes implique [...] un travestissement moral et une érotisation violente de l'histoire », ce qui éloigne les deux réécritures du lectorat enfantin auquel était destiné l'hypotexte.

Pour finir on ne peut que signaler l'abondante réécriture et reconfiguration du « Chat botté » dans tous les genres et tous les arts, qui donne raison à Marc Escola lorsqu'il écrit : « Il n'est pour tous les textes littéraires que deux façons d'assurer la pérennité : leur constitution en hypotexte qui les fait revivre dans un hypertexte, le renouvellement de leur signification dans des interprétations neuves ».¹⁴

¹⁴ Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 240.

PLAN

AUTEURS

Bochra Charnay

[Voir ses autres contributions](#)

Thierry Charnay

[Voir ses autres contributions](#)