

Les Aventures de Pinocchio, entre “ gaminerie ” et anthropogonie

Claude Puidoyeux

► To cite this version:

Claude Puidoyeux. Les Aventures de Pinocchio, entre “ gaminerie ” et anthropogonie. Agnès Lhermitte; Elisabeth Magne. L’imaginaire du sacré, 2016, Eidôlon. halshs-02523379

HAL Id: halshs-02523379

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02523379>

Submitted on 15 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claude PUIDOYEUX

Les Aventures de Pinocchio entre « gaminerie » et anthropogonie

Abstract

Collodi's work, *Le Avventure di Pinocchio*, is a palimpsest in which numerous references to Greek and Latin mythologies as well as to Biblical stories can be identified. The mythical structures of these various mythologies integrated into the work confer a mythical narrative power to the work itself resulting in Collodi's *Pinocchio* becoming a sort of dynamic matrix of new stories and adaptations.

Lorsqu'à 54 ans passés, le journaliste satirique Carlo Collodi, républicain et carbonaro, rédige les aventures d'un pantin, pour le premier numéro du *Giornale per i bambini*, paru en juillet 1881, il est sans doute bien loin d'imaginer que cette histoire, une « gaminerie »¹ selon lui, soit destinée à connaître un tel succès planétaire, au point de générer encore aujourd'hui une quantité toujours croissante d'œuvres secondes. Il est bien probable que l'auteur n'ait ni prémédité, ni soupçonné la puissance de la seule œuvre marquante sortie de sa plume sous la forme d'un récit burlesque détournant à des fins humoristiques les textes fondateurs de la culture occidentale, comme les mythologies antiques mais aussi la Bible. Ainsi, l'on peut émettre l'hypothèse que, dans ce palimpseste mythologique, les structures mythiques, sous-jacentes aux récits détournés, innervent le roman qu'elles transforment en une sorte de matrice dynamique capable de générer des objets sémiotiques secondaires², parmi lesquels de nouvelles histoires et des adaptations multimodales de registres et de tonalités variés, des plus proches de la source collodienne aux plus libres, comme le film de science-fiction, *Blade Runner* du réalisateur américain Ridley Scott. Sorti sur les écrans cent ans précisément après l'œuvre de Collodi, ce film permet de relire *Les Aventures de Pinocchio* comme la métaphore d'une anthropogonie inquiète.

1- *Les Aventures*, transfiguration burlesque du récit biblique

¹ En 1881, Carlo Collodi aurait accompagné l'envoi du premier chapitre au directeur du *Giornale per i bambini*, d'un mot resté célèbre : « Je t'envoie cette gaminerie, fais en ce qui t'en semble ».

² B. Louichon, « Le patrimoine : du passé dans le présent. », in M.-F. Bishop et A. Belhadjin (dir.), *Les Patrimoines littéraires à l'école, tensions et débats actuels*. Paris, Champion, 2013

Après de nombreux commentateurs des *Aventures*, Perrot³ et Bonanni⁴ rappellent la quantité et la diversité des hypotextes dont se nourrit le palimpseste collodien. Du mythe du Golem en passant par les œuvres d'Hésiode, Homère, Ovide, Virgile, Apollodore, Apulée, Lucien, Dante, Shakespeare, Basile, Molière, Perrault, Fénelon, Da Ponte, d'Aulnoy, Leprince de Beaumont, Galland, Dickens, Sand et la liste n'est pas close, sans négliger l'importance du fonds biblique, Collodi, pour façonner sa marionnette, a puisé aux sources de sa culture classique d'ancien séminariste, comme dans celle, postérieure, de traducteur des contes de Perrault⁵. Cependant, comme le montre le commentaire théologique du roman de Collodi par le cardinal Biffi⁶, qui « établit un parallèle saisissant entre *Les Aventures de Pinocchio* et la vie du Christ »⁷, c'est l'hypotexte biblique qui sert de trame unificatrice à cet ensemble hétérogène, même si l'hypotexte sacré se trouve traité dans « un registre comique et parodique »⁸ ce que confirme Alain Montandon qui retrouve en Pinocchio « le Christ polisson longuement décrit dans certains évangiles apocryphes »⁹. Le pantin n'est-il pas à la fois du « legno da catasta », du bois de chauffe, autrement dit « un voyou » en toscan¹⁰ et un « pinocchio », une graine d'homme, un rien du tout¹¹? En somme, avec ce roman palimpsestueux qui commence comme un conte pour enfants : *Il était une fois ...-Un roi ?*¹², Collodi, dans la plus pure tradition toscane, raconte, selon un renversement carnavalesque non pas l'histoire d'un « roi » (I)¹³ – ou du « Roi »¹⁴ - mais bien *L'Histoire d'un pantin*¹⁵, d'un bouffon de la commedia dell'arte. Or il se trouve que ce bouffon naît comme Adam, meurt et ressuscite comme Jésus avant de subir, *in fine*, une transfiguration christique en « petit garçon comme il faut » (XXXVI). Le traitement burlesque de l'hypotexte biblique, comme farce et conte tout à la fois, révèle ses potentialités sémantiques.

³ J. Perrot (dir.), *Pinocchio entre texte et image*, Bruxelles, Peter Lang, 2003, p.11-20.

⁴ V. Bonanni,

- a « Rescrivere la fine di Pinocchio. Tra Parola e immagine », *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>

- b « Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici », *Cahier d'études italiennes*, (2012), <http://cei.revues.org/1040>

⁵ C. Collodi, *I racconti delle fate*. Firenze, Paggi, 1876

⁶ G. Biffi, *Contro Maestro Ciliegia, Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*, Milano, Jaka Book, 1977.

⁷ N. Cazelles, préface, in C. Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, Arles, coll. Babel, Actes Sud, 1995, p. 19.

⁸ V. Bonanni, op. cit, b, p. 234.

⁹ A. Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p.71

¹⁰ F. Tempesti, in C. Collodi, *Pinocchio, introduzione e commento critico di F. Tempesti*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 19.

¹¹ J.M. Gardair, in C. Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, édition de JM Gardair, Paris, Folio classique, Gallimard, 2002, p.8.

¹² C'est moi qui traduis. Ceci vaut pour toutes les traductions du texte de Collodi présentes dans cet article.

¹³ Les chiffres romains entre parenthèses correspondent aux numéros des chapitres du roman.

¹⁴ Evangile de Jean, 2-18, 37.

¹⁵ Titre de la première partie du roman, du chapitre 1 au chapitre XV.

La farce burlesque est « fondée sur la métaphore, la polysémie, et l'équivocité »¹⁶. Par cette intergénéricité, Pinocchio, figure christique, se révèle selon une autre nature, celle d'un misérable pantin, un Stenterello¹⁷ de bois, destiné à redevenir cendres après avoir cessé d'amuser, comme son vieil ami Arlequin et lui-même en sont menacés par le montreur marionnettes, Mangefeu (XI). Ainsi donc, « frère »(X) d'Arlequin par nature, Pinocchio se détourne de l'école pour rejoindre ses semblables, les marionnettes. Et lorsqu'il s'enquiert : « *ça fait longtemps qu'elle est commencée la comédie ?* »¹⁸ on lui annonce qu'elle commence en cet instant précis, comme s'il ne manquait plus que lui pour que puisse débiter le spectacle dont il s'avère, au cours du roman, le principal protagoniste (IX). Les marionnettes le font monter sur scène où son succès est immédiat. A peine façonné, cependant, Pinocchio évolue déjà dans un décor de théâtre (III), chez Geppetto, où le foyer et la marmite bouillonnante ne sont que des représentations fictives, peintes sur un mur. La marionnette naît donc dans un monde en trompe-l'œil. Les Patriarches entourant sa naissance, Geppetto et Maître Cerise, loin d'être des Rois Mages, évoquent Pantalón et Polichinelle. Ils se battent, sur un prétexte fallacieux, tout en s'envoyant à la figure des noms d'oiseaux, comme dans une pantomime de tréteaux de foire. Ensuite, la mort christique de Pinocchio (XV) puis sa résurrection (XVI) et sa glorification finale (XXXVI), forment des coups de théâtre convoquant parodiquement l'hypotexte sacré dans un registre tragi-comique. Au moment de l'épilogue, la Fée aux cheveux bleus, sorte de Colombine mariale, fait office de *deus ex machina*, sans qu'il soit fait allusion à une quelconque transcendance : « The world is a stage/ And all the men and women merely players »¹⁹. La farce provoque ainsi dans le roman une transfiguration burlesque de l'hypotexte biblique, ce qui multiplie les potentialités sémiotiques de ce palimpseste nourri de dialogisme. Or, cette *Divine comédie*, dégradée en comédie de fantoches, entre en relation dialogique avec une autre référence générique du roman, le conte de fée.

L'intergénéricité avec le conte malmène également l'hypotexte biblique. La christique marionnette Pinocchio n'est qu'un personnage minuscule de conte de fée, « un petit crevard »²⁰ perdu comme le Petit Poucet dans les ténèbres d'un monde hostile régi par des adultes cruels²¹. Le Père créateur Geppetto-Joseph, menuisier, est avant tout un crève-la-

¹⁶ M. Bouhaïl-Girones, *De l'usage de Bakhtine en histoire médiévale*, www.menestrel.fr/spip.php 1611, 2014, consulté le 14 janvier 2015.

¹⁷ genotpinocchio.blogspot.fr/2011/08/pinocchio-1.html, consulté le 12 avril 2014

¹⁸ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, Illustrata da Emilio Mazzanti, Firenze, Felice Paggi libraio-editore, 1883, copia anastatica da Giunti Editore, Firenze, 2002, Chap. IX, p. 39. Désormais LAP.

¹⁹ W. Shakespeare, *As you like it*, acte II, scène 7, premiers vers.

²⁰ J.M. Gardair, op.cit., p. 14.

²¹ V. Bonanni, op. cit., b, p. 213. Elle montre que les contes de Perrault sont des hypotextes des *Aventures*.

faim opportuniste comme les bûcherons du *Petit Poucet*, prêts à sacrifier leurs enfants pour survivre puisque Geppetto se fabrique d'abord une marionnette pour l'exploiter (II). Cependant, ce comportement simplement discutable du point de vue de la morale dans le conte de Perrault devient, en raison de l'hypotexte biblique, tout à fait iconoclaste chez Collodi. Cette propension du texte collodien à souligner la réversibilité des valeurs, et à mettre en évidence les tensions dialectiques internes à l'hypotexte, se poursuit à travers la peinture de l'ensemble des figures. Aucune ne paraît échapper au renversement parodique : la déesse mère, Marie hypotextuelle, n'est qu'une Fée des bois, aux feintises de magicienne, elle appartient à un monde merveilleux et donc païen, aux lois aussi impénétrables qu'inquiétantes : elle transforme Pinocchio, ne cesse elle-même de changer de forme et d'âge au cours du récit ou encore de passer de vie à trépas comme pour mieux tourmenter le malheureux pantin (XV ; XVI ; XXIII ; XXIV). Quant à l'ogre des contes, figure diabolique, c'est d'abord Mangefeu, le marionnettiste à la « bouche large comme un four » (X) et ensuite tous ceux qui tentent de phagocyter Pinocchio jusqu'au monstre marin qui l'engloutit (XXXIV). L'hypotexte biblique est malmené à tel point que l'on pourrait se demander si la portée eschatologique même du texte sacré ne risque pas d'être ébranlée puisque « la différence fondamentale entre le mythe et le conte, réside dans le fait que le mythe est l'objet d'une croyance, d'une « prégnance symbolique » selon la formule de Cassirer (1972), alors que le conte ne l'est pas »²² en tant que « construction de l'imaginaire désacralisé »²³. Certes, la transfiguration baroque provoquée par le dialogisme intergénérique souligne la réversibilité des valeurs et exacerbe les tensions dialectiques internes à l'hypotexte, cependant est-elle iconoclaste au point de faire éclater les structures profondes de la source biblique et d'inactiver leur puissance mythique ?

L'extrême diversité des publications autour des *Aventures de Pinocchio* soit sous forme de retraitements métatextuels, les « pinocchiologies », ou hypertextuels et transfictionnels²⁴, les « pinocchiate », permet de constater que le roman constitue une matrice dynamique, productrice de multiples analyses comme d'innombrables reprises créatrices. A priori, cette œuvre présentée comme une « gaminerie » par son auteur n'est donc pas lue « à la légère ». Pour ne sélectionner que quelques jalons de l'immense « pinocchiologie » et sans revenir sur la lecture biblique du cardinal Biffi ou s'attarder sur la lecture ésotérico-

²² Ph. Walter, « Conte, légende et mythe », in Chauvin, D., Siganos, A., Walter, Ph. (dir.), *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 61.

²³B. Fourastié, « Du rêve au fantastique », in Cahiers de l'imaginaire, *Autour de Roger Caillois*, Paris, l'Harmattan, 1992, p.116.

²⁴R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, 2011.

maçonnique²⁵, selon Zancarini, l'interprétation la plus « solidement ancrée dans la tradition critique »²⁶ est celle qui considère *Pinocchio* comme une sorte de catéchisme laïque destiné aux enfants du Risorgimento. Asor Rosa y voit une leçon pour remettre le petit peuple italien dans le droit chemin en lui insufflant « l'éthique du sacrifice » et « la vertu du travail »²⁷. A l'opposé, il existe une critique plus sensible au vent de liberté qui émane de l'œuvre²⁸, ce qui se traduit par des lectures anarchisantes²⁹, marxistes³⁰, psycho-anthropologiques³¹, psychanalytiques³² ou même structuralistes³³ du roman. Quant aux innombrables *Pinocchiate*, créations multimodales et pluri-génériques entées sur le bois de *Pinocchio*, il est naturellement impossible de rendre compte de leur variété esthétique et sémiotique, mais on peut dire qu'elles reflètent, selon des degrés allant de la réécriture centripète à l'adaptation centrifuge, le même rapport dialectique à la source que les pinocchiologies : certaines sont plus sensibles à la portée didactique de l'œuvre d'autres à son esprit satirique. Depuis les *interquels* issus de la propagande fasciste³⁴, jusqu'aux *Pinocchio* hollywoodiens³⁵, en passant par les *Pinocchio* marxistes³⁶, anarchistes³⁷ sans oublier les rêveries philosophico-poétiques de Manganelli³⁸ ou les parodies satiriques³⁹, dans un registre qui se déploie du grotesque, Winshluss, au tragique le plus noir, Scott, la même matrice ambivalente imprègne ces diverses reprises créatives.

Ainsi, l'on pourrait émettre l'hypothèse que la réécriture burlesque de l'hypotexte biblique fonctionnerait comme une stratégie destinée à masquer au lecteur novice les allusions au texte sacré sous une fable divertissante, comme le pense Asor Rosa, pour qui *Les*

²⁵N.Coco e A.Zambrano, *Pinocchio e i simboli della « Grande Opra »*, Roma, Atanor, 1984.

²⁶J.C. Zancarini, « Cours Pinocchio, les pédagogues sont derrière toi ! », in J. Perrot (dir) *Pinocchio entre texte et image*, Bruxelles, Peter Lang, 2003 p. 45.

²⁷Cité par J.C. Zancarini, op. cit. , p. 45. A. Asor Rosa, « Le voci di un'Italia bambina », in *Storia d'Italia IV*, 2, Torino, Einaudi, 1975, p. 925-940.

²⁸J. Perrot, *Pinocchio entre texte et image*, op. cit.

²⁹V. Fazio-Allmayer, *Divagazioni e capricci su Pinocchio*, Firenze, Sansoni, 1958.

³⁰L. Compagnone, *Commento alla vita di Pinocchio*, Roma, Marotta, 1966.

³¹E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

³²E. Serviado, « Psicologia e simbolismo nelle avventure di Pinocchio », in *Studi Collodiani, Atti del Convegno internazionale, ottobre 1974*, Pescia, Fondazione internazionale Carlo Collodi, 1976.

³³G.Genot. op.cit.

³⁴L. Curreri, *Pinocchio in camicia nera*, Cuneo, Nerosubianco, 2011.

³⁵Voir la filmographie.

³⁶A. Tolstoï, *La petite clef d'or ou les aventures de Buratino*, traduit du russe par Natacha Caputo, illustrations de Sacha Poliakova, Paris, Hachette/ Gautier-Languereau. (2007[1936])

³⁷S.Agosti, *Il ritorno di Pinocchio*, Salani editore, 2010.

³⁸G. Manganelli, *Pinocchio un livre parallèle*, Paris, Christian Bourgeois, 1997[1997].

³⁹Ausonia. *Pinocchio, Storia di un bambino*, Torino, Pavesio, 2009 ; Winshluss, *Pinocchio*, éd. Les Requins Marteaux, Albi, 2008.

Aventures s'adressent essentiellement aux enfants mais qu'à un autre niveau, le roman postulerait un lecteur capable de connivence culturelle et de collaboration active⁴⁰. La postérité critique et artistique de *Pinocchio* semble indiquer que l'œuvre a rencontré de tels lecteurs. En effet, même si les pinocchiologies livrent chacune une analyse relativement univoque du roman traité comme une « parabole orientée vers un point de chute qui en délimite la portée »⁴¹ - lecture biblique, maçonnique, psychanalytique, etc.- il suffit de considérer la richesse de l'ensemble de la production critique pour se rendre compte qu'elle constitue, au même titre que les réécritures ou les adaptations, une autre forme d'expansion créatrice de l'œuvre dont elle contribue à révéler l'extraordinaire potentiel sans parvenir ni à le traduire en équations définitives ni à l'épuiser. Ce constat tendrait à prouver que la puissance sémiotique de l'hypotexte biblique et mythologique, loin de céder devant les assauts de la subversion burlesque, semble au contraire en tirer de nouvelles forces génésiques qu'elle transmet à l'hypertexte. En effet, les mythes « résistent à la violence de la transfiguration baroque »⁴², qui fait même partie, selon Wunenburger, des moyens de leur transmission : lorsqu'il n'est plus objet de croyance, le mythe peut échapper à la répétition rituelle et se régénérer.

2- Du Palimpseste aux structures mythiques

En s'adossant au récit biblique, Collodi a construit *Les Aventures* à partir d'un matériau à la fois plastique et résistant : on explorera l'hypothèse qu'il s'agisse de structures mythiques, présentes au cœur de l'hypotexte, sur le modèle de celles qu'a décrites Durand⁴³ dont l'anthropologie structurale conçoit le mythe comme « réserve d'œuvres à dire, à faire »⁴⁴, l'imaginaire possédant, selon l'anthropologue, une dimension ontologique. C'est cette approche qui servira de référence théorique car elle offre des outils à l'analyse littéraire en présentant les structures de l'imaginaire mythique comme un « système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système qui, sous l'impulsion d'un schème verbal, tend à se composer en récit »⁴⁵. Pour mémoire, ce système oppose deux schèmes verbaux antithétiques : « distinguer », soit se redresser face au monde dans une posture égotique et « confondre », soit intérioriser ce qui vient du monde dans une posture assimilatrice. Le premier verbe relève du régime diurne, dionysiaque, et le second du régime nocturne,

⁴⁰ G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Points Essais, Paris : Seuil, 1992. [1982], p.27.

⁴¹ G. Itzcovich, op.cit., p. 3.

⁴² J.J.Wunenburger, « Création artistique et mythique », in Chauvin, D., Siganos, A., Walter, Ph., op.cit., p. 65.

⁴³ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, introduction à l'archétypologie générale, Paris, Bordas, 1984, [1969]

⁴⁴ J.J.Wunenburger, «Création artistique et mythique », op.cit., p. 73.

⁴⁵ G. Durand, op.cit., p. 64.

apollinien. Un troisième schème verbal, « relier », sert à exprimer l'espace de tension dialectique où régimes diurnes et nocturnes entrent en opposition dialectique et produisent une sorte de résultante qui potentialise sous la forme d'un tiers inclus les possibles qu'elle n'actualise pas⁴⁶. En littérature, c'est une sorte de « Vide médian (...) qui donn(e) la respiration à une œuvre, y ponctue(e) les formes et permet à l'inespéré d'advenir »⁴⁷. La structure mythique est donc rythmique, instable par nature, constamment travaillée par « des rebondissements ou des rejaillements », par l'imminence de sa propre réversibilité. Son « souffle rythmique, fédérateur (...) suscit(e) métamorphose et transformation »⁴⁸. La dynamique du récit mythique se développe ainsi à partir de ces points médians où s'opèrent les tensions dialectiques qui permettent d'identifier un même mythe sous des habillages narratifs divers ou même divergents.

La douloureuse anthropogonie mise en récit par l'hypotexte biblique semble obéir à de telles tensions dialectiques que l'on peut essayer de résumer très schématiquement : l'Ancien Testament retrace la manière dont le conflit entre le Créateur et son double imparfait, l'homme, façonné à son image mais marqué par le péché originel, et la Mort, aboutit à une impossible réduction. Malgré une première Alliance, la distance entre l'homme et son Modèle reste abyssale et douloureuse. La tension dialectique est extrême. Un Nouveau Testament survient : le Créateur fait le choix de partager l'existence terrestre. Le Modèle et l'homme sont confondus. Mais la crucifixion marque une rupture. L'être humain, en conflit interne avec lui-même et le Créateur, demeure inaccompli en ce bas monde. La résurrection et l'assomption du Christ, c'est-à-dire l'essentialisation de la Création, laisse seule espérer la possibilité d'une éventuelle conciliation.

Cette matrice et *a fortiori* les points de tension dialectique à partir desquels le récit se développe, transparaissent en filigrane de *Pinocchio*, comme récit de la naissance du « petit garçon comme il faut », réconcilié avec son père. Pour Emilio Garroni⁴⁹, le premier Testament entre Pinocchio et son père, trouve sa résolution dans la mort du héros au chapitre XV. On peut tenter de segmenter la trame pour en souligner, très schématiquement, les dominantes. Segment I-1, « confondre » : Pinocchio est façonné par Geppetto comme marionnette anthropoïde(III). Segment I-2, « distinguer » : Pinocchio se dresse face au Monde et s'enfuit du logis d'un Geppetto dionysiaque cherchant à l'enfermer dans ses projets(III). Segment I-3

⁴⁶ G.Durand, -« L'anthropologie et les structures complexes », *Stéphane Lupasco, l'homme et l'œuvre*, CIRET, Bulletin n° 13, mai 1998, consulté le 20 octobre 2014 à l'adresse Ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13c10.php.

⁴⁷ F. Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Le livre de poche, Paris, Albin Michel, 2014 [2010], p. 118.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ E. Garroni, *Pinocchio uno e bino, op. cit.*

dialectique entre « distinguer et confondre » : Pinocchio est tiraillé entre ce qu'il doit à son Père, les règles d'Alliance (VIII) posées par Geppetto et son désir de vivre selon sa propre loi, celle des plaisirs dionysiaques : « manger, boire, dormir, [s]'amuser et vagabonder du matin au soir»(IV). Segment I-4, « distinguer » : par son attitude égotiste, Pinocchio se trouve immédiatement éloigné du Père et isolé du monde, en butte aux puissances de division que sont le diable Mange-feu et ses suppôts (X à XIV). Son *ubris* le conduit à une fin tragique et solitaire : il est pendu par des bandits. (XV). Segment I-5 « relier » : au seuil de sa mort, il appelle vainement son Père. Ainsi se termine parodiquement, pour Pinocchio, la quête de distinction et de verticalité. Après cette première mort, un nouveau Testament redéfinit les aventures de Pinocchio, jusqu'au chapitre XXXVI, son épilogue⁵⁰.

Au chapitre XVI, le pantin ressuscite grâce à la Fée, puissance spirituelle, déesse du monde intérieur (confondre) et contrepoint féminin du dionysiaque Geppetto (distinguer). Segment II-1 « confondre » : la Fée permet au pantin d'amorcer un cycle vertueux de rachat en lui faisant avaler une purge amère qui éveille sa conscience de la culpabilité : son nez s'allonge lorsqu'il ment (XVII). Segment II-2 « relier » : suit pour Pinocchio le long itinéraire initiatique des probations qui prennent la forme d'une quête du Père, semée néanmoins d'embûches et de rechutes dans le régime diurne et dionysiaque (distinguer). Pinocchio est alors déchiré par les postulations antithétiques qui l'habitent (distinguer et confondre), selon une structure répétitive : bonnes résolutions-tentation-chute-punition-remords. Segment II-3, « confondre » : ses nombreuses rechutes se soldent par une descente aux Enfers, le ventre du monstre marin, séjour dans les profondeurs des abysses, favorable à la maturation intérieure(XXXIV). Segment II-4, « relier » : Pinocchio y retrouve symboliquement Geppetto, le Père (XXXV) Segment II-5 « relier » : conversion du héros, par intériorisation de la conscience morale et sublimation des passions égotistes. Pinocchio trouve la voie pour se « sauver » lui-même (distinguer) en sauvant son Père du Monstre marin. Ils reviennent ensemble à la lumière du monde grâce à Pinocchio qui parvient à nager en portant son Père sur le dos (relier) Pinocchio entre dans un système vertueux : bonne résolution-sacrifice-récompense(XXXVI). Segment II-6 « distinguer » : glorification de Pinocchio. Il devient un vrai « petit garçon comme il faut » ce qui se traduit par le rejet et la mort de la marionnette, abandonnée pantelante sur une chaise. Autant spirituelle que charnelle, cette délivrance du pantin accouchant de sa propre humanité, est accordée à Pinocchio par la Fée, en raison du sacrifice consenti pour le Père. Segment II-7, « relier » : la Paix est ainsi accordée au Père et

⁵⁰ C'est le « Pinocchio bino » de Garroni.

au Fils enfin de même nature, réconciliés dans l'amour, alors que leur *ubris* égotiste et dionysiaque les avait séparés (XXXVI). Comme la plupart des héros, Pinocchio est donc un deux fois né, qui, de sa première naissance à la seconde, a dû affronter ses propres démons et subir des épreuves initiatiques le conduisant à une conversion spirituelle, non sans faire le sacrifice final de la branche morte en lui⁵¹. Le Pinocchio de bois, inanimé, est-il condamné au feu ainsi que l'en menaçait Mangefeu de manière prémonitoire dès le début du récit ? C'est une des questions centrales de la pinocchiologie mais aussi des pinocchiate. L'impossibilité de lui trouver une réponse simple provient sans doute de la profonde ambiguïté d'un texte éminemment polyphonique.

Trois moments de la trame, d'égale tension dialectique, semblent se répondre et constituer l'ancrage du récit : l'incipit (I), la première mort de Pinocchio (XV et XVI), son dédoublement final (XXXVI). L'incipit pose la question de la caractérisation problématique du héros. Il joue sur la résonance polysémique produite par la rencontre entre hypotexte biblique et conte : « Il était une fois.../Un roi ! –diront tout de suite mes petits lecteurs. /Non les enfants, vous vous êtes trompés. Il était une fois un morceau de bois. » (I). En raison de l'hypotexte biblique, il ne s'agit pas forcément d'un simple roi de conte de fée, mais peut-être bien du « Roi »⁵². Si ce « Non, les enfants » s'adresse métaphoriquement à des lecteurs experts, mais « simples en esprit »⁵³ - ayant choisi l'espérance- le dialogue entre points de vue opposés génère une polyphonie productive : loin d'être le Roi ou même un roi, comme aimerait le croire le lecteur, le « morceau de bois », ce héros, n'en est que davantage une « bûche », un vaurien à la tête dure, destiné non pas à la gloire mais aux cendres. Cependant, la présence du morceau de bois à la place légitime du roi donne paradoxalement une place de roi, si l'on peut dire, à l'absence de ce roi. Le personnage principal se construit par conséquent sur cette tension entre une représentation essentialiste, celle supposée du lecteur, et la représentation matérialiste imposée de manière péremptoire, en dépit même du genre convoqué : le conte. Le personnage de Pinocchio possède donc une caractérisation paradoxale – roi et morceau de bois- qui ouvre le texte à une infinité de potentialités sémiotiques. A partir de cet incipit, il devient la focale d'une profonde tension dialectique qui pose la question de son identité duelle, question qui parcourt toute de l'œuvre.

La fin de la première partie (XV) est le lieu d'une autre tension dialectique : Pinocchio est-il vivant ou mort ? Cette question est abordée sur le ton de la farce. Convoqués par la Fée

⁵¹ « Tout arbre qui ne produit pas de bons fruits va être coupé et jeté au feu » Matthieu 3-12.

⁵² « Jésus répondit : Je te le dis, je suis roi » Evangile de Jean, 2-18, 37.

⁵³ « Heureux les simples en esprit », Evangile de Matthieu, 5-3.

qui a recueilli Pinocchio après sa pendaison, des médecins tout droit sortis d'une comédie de Molière, hésitent : « A mon avis [...] le pantin est bien mort mais si par malheur il n'était pas mort alors ce serait le signe indubitable qu'il est toujours vivant » ; un confrère rétorque symétriquement : « Le pantin est toujours vivant, mais si par malheur, il n'était pas vivant, alors cela serait le signe qu'il est mort pour de bon. » Qu'est-ce que la mort pour un pantin ? Qu'est-ce que la vie ? Alors que l'impossibilité logique de survivre après la mort se résout, dans l'hypotexte biblique, par l'option essentialiste, la même question prend un caractère aporétique dans le roman collodien. D'abord traitée à l'aide de sophismes qui signent l'impuissance du langage et de la pensée rationnelle, elle trouve une résolution en la réversibilité du destin que permet le Merveilleux. Ainsi, après une première vie vécue comme une course éperdue vers la mort⁵⁴, Pinocchio s'apprête à vivre une nouvelle vie, *post mortem*, sous les auspices de la Fée. Ce deuxième cycle, correspond à une sorte de Nouveau Testament – dont on peut se demander s'il est vécu ou rêvé dans une vie fantomatique⁵⁵. Il aboutit à la transformation du pantin en vrai petit garçon et le roman se termine sur ces mots « ragazzo perbene », dont la rime avec « Fine » semble mettre une double ponctuation à cette histoire, non peut-être sans ironie.

La question de l'interprétation de l'épilogue se pose d'autant plus que Collodi aurait confié au Père Pistelli ne pas se souvenir d'avoir écrit une telle fin⁵⁶. A la suite du dédoublement final, si le pantin semble mort, le garçonnet vit-il vraiment ? Pinocchio, après une veillée de labeur, se couche aux douze coups de minuit, limite fatidique des contes. La suite est une plongée dans le merveilleux. En songe, il lui semble voir la Fée, sous la forme d'une apparition radieuse, lui annoncer sa transformation. C'est la première occurrence du verbe « parere » (sembler). Pinocchio se réveille alors dans cet au-delà de minuit, cette treizième heure nervalienne, « les yeux grand ouverts » à une autre apparence du monde et de lui-même. Il se regarde dans un miroir et voit un petit garçon aux yeux d'un « bleu céleste » qui a « l'air (...) de Pentecôte »⁵⁷ : c'est une transfiguration. Cependant ce dédoublement reste problématique, puisque Pinocchio ne se reconnaît pas en cette nouvelle apparence : « il lui parut être un autre », deuxième occurrence de « parere ». Il doute de son état de conscience : « Pinocchio ne savait plus lui-même s'il était éveillé ou s'il rêvait toujours les yeux ouverts ». Seul le sens de la vue est convoqué dans ce passage où

⁵⁴ E. Garroni, *op.cit.*, p.91.

⁵⁵ Pinocchio ne rencontre à nouveau Geppetto que dans le ventre du monstre marin, après son naufrage, et c'est un vieil homme fantomatique. *LAP*, Chap. XXXV, p. 209, *op.cit.* Ils semblent tous deux aux Enfers.

⁵⁶ F. Tempesti, *op.cit.*, p. 281.

⁵⁷ *LAP*, p. 230. « Pasqua di rose » est une vieille expression toscane pour Pentecôte, descente de l'Esprit Saint sur les apôtres. La scène finale se déroule p. 229-231.

l'hypéronyme « merveilles » est employé à deux reprises pour souligner l'éblouissement de Pinocchio face aux métamorphoses qui se présentent à ses yeux : la sienne, celle de la maison, de son père, de son état de fortune. Son porte-monnaie est rempli d'or, ce qui pourrait être une illustration ironique de la catachrèse « sogni d'oro », beaux rêves ; il a le plaisir également d'enfiler des bottines qui lui vont, nouvelle catachrèse, « una vera pittura », mot à mot « une vraie peinture » : « à merveille ». L'oxymore « vraie peinture » semble résumer l'ambiguïté de cet épilogue. Pinocchio ne découvre-t-il pas ses nouveaux traits comme « une image » dans le cadre d'un miroir ? Ont-ils plus de réalité que le feu et la marmite peints sur le mur de la mesure paternelle (III) ? De plus, si le miroir montre à Pinocchio le garçon idéal, il le fait surtout sur fond d'absence, celle du pantin : « il ne vit plus reflétée l'image familière de la marionnette de bois ». Pinocchio, à ce stade déjà conscient du dédoublement, réclame à son père « le vieux Pinocchio » désormais obsolète, mais, pour exorciser la crainte qu'il puisse être disparu à jamais, préfère le penser « caché » : « Appuyé contre une chaise, la tête penchée sur le côté, les bras ballants, les jambes croisées et à moitié repliées » le pantin, double antithétique du garçonnet, évoque un crucifié. D'ailleurs, Geppetto désigne ce pantin en ces termes : « Eccolo là » comme Ponce Pilate présente le Christ : « Ecce Homo »⁵⁸. Faut-il entendre en contrepoint les paroles du Christ : « Mon royaume n'est pas de ce monde »⁵⁹, ce qui renverrait directement à l'incipit : « Il était une fois...- un roi/ Non, les enfants ». Pinocchio constate sa propre mort et prononce un oraison funèbre ambigu avec une très grande « compiacenza » (complaisance ? Satisfaction ?) : « Que j'étais « buffo » (amusant ? Ridicule ?), lorsque j'étais un pantin et que je suis content maintenant d'être devenu un petit garçon comme il faut ». Ce face à face final entre Pâques (ou Pentecôte) et la Passion, entre Pinocchio transfiguré et Pinocchio sacrifié est une énigme saisissante du roman de Collodi. Et l'on peut se demander lequel est le rêve de l'autre.

L'intergénéricité exacerbe les tensions dialectiques présentes au cœur de l'hypotexte biblique, en créant des dissonances et des renversements suggestifs. Selon Wunenburger, « l'artiste ne devient créatif qu'à partir du moment où l'espace mythique devient un espace de jeu, libère ses possibles, accède à une sorte de désacralisation »⁶⁰. C'est bien parce que Collodi fait subir aux structures mythiques un traitement burlesque activant leurs tensions dialectiques, parce qu'il se fait un « espace de jeu » de cette métaphore vive, que le destin de Pinocchio, présenté ainsi comme un lieu de tensions, instable et ouvert, est devenu un mythe

⁵⁸ Evangiles de Jean, 19-5.

⁵⁹ *Ibid.*, 18-36.

⁶⁰ Op, cit., p. 74.

littéraire générateur d'une multitude de lectures et de reprises créatives, capables à leur tour d'en renouveler le sens.

3- Quelques exemples de reprises créatives, dont *Blade Runner*

De nombreux commentateurs s'interrogent sur l'épilogue de *Pinocchio*. Selon Garroni⁶¹, « on ne peut savoir ni pour Pinocchio ni pour le lecteur si la fin est gratifiante ou frustrante ». Manganelli est plus radical : « La forme de la transformation, c'est la mort(...) Durant la nuit, durant son rêve, Pinocchio a choisi de mourir (...) afin que le Pinocchio de chair [...] pût commencer à vivre, mais il ne s'est pas transformé »⁶². Il est sans doute significatif de constater qu'il n'existe, *a priori*, aucun *sequel*, parmi les innombrables reprises créatives du chef d'œuvre de Collodi, autrement-dit aucune suite de l'épilogue adoptant comme personnage principal le « petit garçon comme il faut », si ce n'est une historiette de Collodi, *Pipi ou Le petit singe couleur de rose*⁶³ dont le héros Pipi, un petit singe, a pour maître un jeune Alfredo qui pourrait être ce garçon parfait, mais insipide : le « petit garçon comme il faut » n'a ni histoire ni destin littéraire.

En revanche, les adaptations des aventures du pantin sont innombrables, de même que les *interquels* : la postérité ne cesse de redonner vie au Pinocchio de bois comme pour continuer à questionner le sens de son destin troublant. Même les adaptations cinématographiques les plus populaires explorent d'autres manières de le raconter. Certains réalisateurs, comme Comencini (1972), évacuent le traitement de l'épilogue collodien. Pour des raisons techniques, Comencini dut renoncer à faire d'une marionnette de bois, le héros du film. L'acteur Andrea Balestri incarne donc un Pinocchio intrépide, transformé d'emblée par la Fée en enfant, pour satisfaire le désir de paternité de Geppetto. Cependant, cet enfant se comporte en vrai garnement, sans cesse menacé de retomber dans son état antérieur, ce qui se produit à chaque grave manquement. Cette apparence humaine d'un Pinocchio à tête de bois, comme en sursis, souligne en permanence les tensions dialectiques internes au personnage mais elle élude une partie des enjeux tragiques du renversement final du roman. Le film se clôt d'ailleurs sur la sortie du ventre de la baleine, renaissance commune du père et du fils, légitimant pour Pinocchio, véritable Enée sauveur de son propre père⁶⁴ le droit à l'humanité. Quant à la marionnette de bois, elle est oubliée à jamais dans le ventre du monstre marin. *A priori*, l'histoire racontée par Comencini semble trouver dans la permanence de la représentation du personnage par Andrea Balestri, une résolution presque paisible, sans rejet

⁶¹ *Op.cit.* p. 127. C'est moi qui traduis. Garroni souligne la négation.

⁶² *Op. cit.* p 245-248.

⁶³ C. Collodi, *Pipi o il scimmiotino color di rosa*, Torino, Paravia eC., 1946[1887].

⁶⁴ F. Tempesti, *op.cit.*, p. 263

ostensible d'une part douloureuse de soi, que la marionnette de bois, peu esthétique et convaincante, peine à représenter.

L'épilogue du film de Roberto Benigni, au contraire, reproduit d'abord celui du roman de Collodi mais le prolonge d'une séquence. Après sa transformation, le « petit garçon comme il faut », dans son nouveau costume étriqué, part sans enthousiasme pour l'école cependant que son ombre demeure celle du pantin de bois, coiffé de son chapeau pointu. Au moment où l'écolier s'apprête à franchir le seuil de l'école, son ombre hésite puis, comme celle de Peter Pan, se détache prestement et rebrousse chemin pour s'enfuir vers la campagne à la poursuite des papillons. Les dernières images du film, aériennes, semblent épouser l'envol de ce Pinocchio devenu papillon lui-même, au-dessus des collines verdoyantes, déployées à l'infini. Dans ce film, l'esprit de Pinocchio survit à la mort de la marionnette et l'on devine que cette liberté du pantin sera la nouvelle quête du « petit garçon comme il faut ». Cette fin ouverte maintient une dynamique dialectique entre les deux Pinocchio que le costume seul distingue l'un de l'autre à l'écran puisqu'ils sont incarnés par le même Roberto Benigni.

Le dessin animé de Walt Disney (1940), destiné aux enfants, semble opter pour un épilogue plus didactique, qui fait suite à la sortie de la baleine. Le pantin Pinocchio n'est pas victorieux de l'épreuve : la baleine Monstro, puissance maléfique, tente de ruiner les projets d'évasion de ses prisonniers. Si Pinocchio parvient malgré tout à sauver son père, c'est en se sacrifiant. La Fée opère donc ensuite un triple miracle sur le pantin de bois, allongé sur son lit de mort : elle le lave de ses fautes en faisant disparaître ses oreilles d'ânes héritées du séjour coupable au pays des jouets, le transforme en petit garçon et le ressuscite. Il n'est question d'aucune dépouille d'un quelconque « vieux Pinocchio ». Ce happy end hollywoodien, univoque en apparence, ne survient cependant qu'après une longue séquence de veillée funèbre et le renversement final ne s'effectue qu'*in extremis*, grâce au merveilleux, ce qui produit un effet dramatique particulier : les personnages rient, les larmes encore aux yeux. Les studios Disney, contrairement à l'opinion répandue, ont travaillé avec rigueur sur le texte de Collodi et ses traductions⁶⁵. Pinocchio est bien l'objet d'une tension dialectique mais celle-ci provient d'un conflit externe opposant de manière manichéenne Monstro, incarnation du mal et de la mort, à la Fée Bleue, soutien providentiel. Dans la plus pure tradition hollywoodienne, la victoire univoque et absolue du bien explique peut-être pourquoi il ne reste même pas trace

⁶⁵ R. Wunderlich, Th. Morrissey, *Pinocchio goes postmodern, Perils of a puppet in the United States*, New York, Routledge, 2002, p.95.

du « vieux Pinocchio ». Cependant, cette dialectique manichéenne même si elle est externalisée puis soldée par le triomphe sans nuance du bien semble jouer un rôle déterminant dans la dynamique même de l'épilogue disneyen. En revanche, chez Benigni ou Comencini, comme chez Collodi, la dialectique est intériorisée, le héros est le lieu de travail de ses postulations contradictoires, ce qui explique peut-être pourquoi la résolution du conflit se traduit par un dédoublement symbolique du personnage. Mais c'est sans doute avec le film de Ridley Scott, *Blade Runner*, que le problème du dédoublement devient l'objet d'une crise d'identité paroxystique dont l'argument occupe l'essentiel du scénario cependant que le personnage principal, un robot nommé Roy Batty, sorte d'avatar de Pinocchio, devient un héros tragique au moment de l'épilogue.

Cette superproduction américaine, adaptation du roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*⁶⁶, est aussi un dérivé des *Aventures de Pinocchio*, comme le souligne Paolo Fabbri⁶⁷. Elle se nourrit par migration transfictionnelle⁶⁸ d'éléments constituant des points d'ancrage interprétatifs de l'œuvre originale de Collodi et les reprend en les interrogeant. Alors que Pinocchio, pantin imparfait, semble s'accomplir en devenant « un petit garçon comme il faut », le film renverse d'emblée la proposition avec une mise en récit posant différemment l'équation et donc la tension entre perfection du modèle et imperfection de l'objet. Il raconte comment, en 2019, mus par la révolte, cinq robots humanoïdes, esclaves comme leurs pareils sur une exo-planète, volent un vaisseau pour aller à Los Angeles demander des comptes à leurs concepteurs. Ils découvrent une planète mère plongée dans les ténèbres de la pollution atomique, à l'image d'une humanité corrompue qui la déserte. Alors qu'ils sont appelés « répliquants » en raison de leur ressemblance officielle avec l'homme, ces robots humanoïdes, fabriqués à partir d'ADN humain, possèdent en réalité une puissance et une perfection physiques, voire une intelligence, bien supérieures à celles des humains dont leur regard révèle les turpitudes : l'une des premières images du film, en plein écran, est celle d'un œil immense. C'est un œil miroir où se reflète la ville maudite, éclairée de ses lumières artificielles, mais cet œil bleu, transparent, semble voir aussi au-delà et contenir dans sa profondeur céleste, le présent, ses fureurs, ses abîmes et son mystère obscur. Sa lumière forme un contraste saisissant avec la noirceur de la terre. C'est l'œil de Roy, le leader des « répliquants », l'œil de la conscience, miroir dans lequel se déconstruit le mythe de l'origine idéale. Pinocchio signifie aussi « œil de pin », conscience de la matière, cependant, à la

⁶⁶ Ph. K. Dick, *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, J'ai lu science fiction, Paris, 84, 2014[1968]

⁶⁷ P. Fabbri « Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà », in PEZZINI, Isabella (dir.), *Le Avventure di Pinocchio, Tra un linguaggio e l'altro*, Metelmi, Roma, 2002, p. 277.

⁶⁸ Op. cit.

différence de Pinocchio, le répliquant Roy ne peut admirer le modèle et considérer comme un dépassement le fait de devenir un être humain. D'ailleurs, Roy est venu sur Terre pour se libérer d'une telle aliénation, ce qu'il fait en cassant la matrice ADN à partir de laquelle sont produits les répliquants et en assassinant les ingénieurs biologistes de la Tyrrell Compagny. La rivalité mimétique entre créature et créateur est exacerbée.

Cette dernière génération de répliquants est si perfectionnée qu'elle possède la capacité d'éprouver des sentiments, ce qui est l'occasion de voir naître un nouveau point de tension dialectique, intériorisé cette fois, entre soi et l'autre en soi : « il lui semblait être un autre », écrit Collodi. Si le corps des robots est fabriqué à partir d'ADN humain, leur cerveau est aussi fallacieusement nourri de souvenirs humains de sorte que certains n'ont même pas le soupçon de leur nature, ignorent qu'ils n'ont aucun passé mais aussi aucun avenir, puisqu'ils ne vivent que quatre années. Ils évoluent en toute inconscience parmi les hommes qui ont également du mal à les identifier. Ainsi, le chasseur de répliquant, Rick Deckard⁶⁹, tombe-t-il amoureux de Rachel, une répliquante. L'un et l'autre ignorent d'abord la vérité sur la jeune femme mais cette révélation, lorsqu'elle a lieu, n'altère en rien leurs sentiments. Cet amour amorce la conversion de Deckard achevée dans son face à face avec Roy. Lorsqu'il tente d'éliminer Roy, comme il en a mission, Deckard le poursuit jusque sur le toit d'un building. A ces hauteurs, où symboliquement, il a du mal à se tenir, Deckard manque de se tuer en glissant mais Roy le rattrape, pour l'aider à le rejoindre là où il veut le conduire. Comme ses quatre années de vie arrivent à leur terme, il montre à Deckard sa résistance à la douleur physique et la force avec laquelle il accueille la mort en se transperçant les paumes, comme un crucifié. Ensuite dans le regard droit et bleu qu'il jette à Deckard, sous l'incessante pluie atomique corrosive et corruptrice, au milieu des ténèbres de la terre, il y a comme tout un ciel, une vision métaphysique que Roy exprime de manière poétique en se faisant tout à coup chantre et démiurge d'un mystère inconnu à l'humanité : *J'ai vu des choses/ que vous, humains, ne pourriez croire: / Des vaisseaux guerriers surgissant enflammés des épaules d'Orion. / J'ai vu des rayons C déchirer les ténèbres/ Près de la bouche de Tannhäuser/ Tous ces moments se noieront dans le temps/ Comme larmes dans la pluie/ Il est temps de mourir*⁷⁰. Avec cette mort vécue, acceptée, esthétisée par l'expression poétique du voyant, Roy est plus fort que le destin qui l'écrase et que l'homme qui lui inflige ce destin. L'imperfection ontologique du créateur éclate devant le sacrifice tragique de la créature. Il fallait que Deckard, opposant de Roy dans le film, soit témoin de ce sacrifice conscient qui, plus sûrement que la haine et

⁶⁹ C'est-à-dire René Descartes.

⁷⁰ C'est moi qui traduis.

l'assassinat, propose une nouvelle mise en récit de la tension dialectique entre le modèle et son double.

Quelques instants avant sa mort, Roy serre sur son cœur une colombe, comme une sorte de prolongement sensible et pur de lui-même. Au moment où il rend son dernier souffle en penchant la tête de manière christique, cette colombe, libérée, prend son envol ce qui signe la sanctification du héros. Le destin éphémère et aliéné de Roy, à qui l'accomplissement a été refusé dans la vie, se réalise non seulement dans le sacrifice héroïque mais aussi dans cette élévation vers une autre vie. Alors que Deckard, à qui la Grâce semble avoir manqué, reste seul et désemparé dans les ténèbres, comme dissout par cette pluie qui n'en finit pas, la colombe se détache dans le ciel sombre, vers des cimes libérées des contingences. C'est en sublimant l'essence au détriment de l'existence que Roy triomphe de l'humanité, de Deckard et de la mort qu'il lui apportait. C'est un troisième niveau de mise en récit de la tension dialectique. Alors, Deckard vacille, il s'empresse de rejoindre Rachel pour la sauver des hommes et du temps, et vivre avec elle la sublimation de l'amour, pour laquelle l'éternité n'est pas de trop⁷¹.

Le film semble construit pour aboutir à ce face à face entre Deckard et Roy, le même et son double, qui renverse la perspective. Les tensions dialectiques de ce dédoublement telles que les présente Scott, se lisent en filigrane dans ce que potentialise le roman collodien. L'illustration de l'épilogue de *Pinocchio* par Mazzanti pour l'édition de 1883, montre le pantin sans vie, tête penchée et christique, auquel fait face le tout nouveau Pinocchio de chair. Les symboles du sacrifice, du Messie, de l'initiation font partie selon Gilbert Durand du régime nocturne de conciliation entre chute et ascension dont le verbe dominant est « relier »⁷². *Blade Runner* invite à lire le roman de Collodi comme le récit d'une anthropogonie douloureuse et inquiète. Meurtris par leur statut dégradant d'objets, les répliquants, parmi lesquels Pinocchio, interrogent avec angoisse, entre crainte de la chute et rêve d'une transcendance possible, les limites obscures de la condition humaine. La superproduction américaine, qui montre la réversibilité des tensions dialectiques constitutives du mythe, appelle cette actualisation métaphysique du mythe littéraire de Pinocchio.

Conclusion

De nouveaux mythes se créent par « démembrement-remembrement » de mythes plus anciens⁷³. L'œuvre palimpsestueuse de Collodi, héritière de nombreux hypotextes et

⁷¹ Pour reprendre le titre du roman de F. Cheng.

⁷² G. Durand, *Les structures anthropologiques*, op.cit., p. 506-507.

⁷³ J.J. Wunenburger, « création artistique et mythique », op.cit., p. 78.

singulièrement de l'hypotexte biblique, est devenue une matrice dynamique, une métaphore vive, génératrice d'une infinité de reprises créatrices comme en témoignent notamment les multiples réécritures ou les différentes versions cinématographiques du mythe, chacune d'inspiration singulière, tant par l'actualisation du roman de Collodi que par ses choix esthétiques. Le film *Blade Runner* montre également que le mythe essaime parce qu'il est un hologramme où « chaque fragment, chaque partie recèle la totalité de l'objet »⁷⁴. Ainsi la tension dialectique, progressivement intériorisée, qui déchire le personnage de Pinocchio entre deux postulats antithétiques, que sont le vertige de son irrémédiable imperfection et l'aspiration à une impossible perfection, peut-elle fonctionner comme un mytheme, corde vibratoire en soi, porteuse du mythe tout entier et génératrice d'infinies variantes, incluant des versions opposées ou contradictoires - comme celle de Scott et celle de Comencini, par exemple - qui creusent la complexité du mythe. En effet, une telle matrice dynamique et aporétique est en mesure de générer en continu une matière essentiellement inédite, *originale* et non une simple recombinaison de matière mythique originelle. Pinocchio peut, selon les récits, sortir glorifié, transformé, ou au contraire mourir de ne pouvoir naître à lui-même. Chaque version potentialise, en filigrane, les possibilités qu'elle n'actualise pas ce qui ne cesse de complexifier et de nourrir de nouvelles nuances le mythe littéraire qui peut se lire comme une véritable anthropogonie exploratoire : « Le bois dans lequel est taillé Pinocchio, c'est l'humanité. »⁷⁵

Bibliographie sélective

Sources primaires

Collodi, C. (1883). *Le Avventure di Pinocchio*, Firenze, Felice Paggi, [facsimilé, Firenze, Giunti, 2012

Collodi C., *Pipi o il scimmiotino color di rosa*, Torino, Paravia eC., 1946[1887].

Sources secondaires

Bonanni, V.

-a « Rescrivere la fine di Pinocchio. Tra Parola e immagine », *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>, consulté le 15 janvier 2015

-b « Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici », *Cahier d'études italiennes*, (2012), <http://cei.revues.org/1040>, Consulté le 15 janvier 2015.

⁷⁴ G. Durand, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994. Cité par Philippe Walter, « Conte, légendes et mythe », in CHAUVIN, D., SIGANOS, A., WALTER, Ph. (dir.) *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 65.

⁷⁵ B. Croce, *Pinocchio*, (1937) cité par G. Itzcovith, « Pinocchio e il diritto », www.academia.edu/2306754/Pinocchio_e_il_diritto, 2007, p. 3. Consulté le 13 janvier 2015.

- Bosetti, G., « L'efficacité symbolique de Pinocchio », in J. Perrot (dir.), *Pinocchio entre texte et image*, Bruxelles, P.E.I. –Peter Lang, 2003, p. 23-33.
- Cazelles, N., préface, in C. Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, Arles, coll. Babel, Actes Sud, 1995
- Fabbri, P., « Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà », in PEZZINI, Isabella (dir.), *Le Avventure di Pinocchio, Tra un linguaggio e l'altro*, Metelmi, Roma, 2002.
- Gardair, J.M., in C. Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, édition de JM Gardair, Paris, Folio classique, Gallimard, 2002.
- Garroni, E., *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- Itzcovith, G. « Pinocchio e il diritto », www.academia.edu/2306754/Pinocchio, 2007, Consulté le 13 janvier 2015.
- Manganelli, G., *Pinocchio un livre parallèle*, Paris, Christian Bourgeois, 1997.
- Montandon, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- Perrot, J., *Pinocchio entre texte et image*, Bruxelles, Peter Lang, 2003.
- Tempesti, F., in C. Collodi, *Pinocchio, introduzione e commento critico di F. Tempesti*, Milano, Feltrinelli, 1993
- Wunderlich, R., Morrissey, Th., *Pinocchio goes postmodern, Perils of a puppet in the United States*, New York, Routledge, 2002.
- Zancharini, J.-C., « Cours Pinocchio, les pédagogues sont derrière toi ! », in J. Perrot (dir) *Pinocchio entre texte et image, op. cit.*, p. 45 -52.

Ouvrages généraux

- Bible de Jérusalem, Pocket, Paris, Editions du Cerf, 1998.
- Durand, G.
- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1984 [1969].
 - *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994. Cité par Philippe Walter, « Conte, légendes et mythe », in CHAUVIN, D., SIGANOS, A., WALTER, Ph. (dir.) *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 65.
 - « L'anthropologie et les structures complexes », *Stéphane Lupasco, l'homme et l'œuvre*, CIRET, Bulletin n° 13, mai 1998, consulté le 20 octobre 2014 à l'adresse Ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13c10.php
- Cheng, F., *Cinq méditations sur la beauté*, Le livre de poche, Paris, Albin Michel, 2014[2010]
- Fourastié, B., « Du rêve au fantastique », in Cahiers de l'imaginaire, *Autour de Roger Caillois*, Paris, l'Harmattan, 1992, p.111-118.
- Genette, G. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Points Essais, Paris : Seuil, 1992. [1982].
- Louichon, B., « Le patrimoine : du passé dans le présent. », in M.-F. Bishop et A. Belhadjin (dir.), *Les Patrimoines littéraires à l'école, tensions et débats actuels*. Paris, Champion, 2013
- Ricœur, P., *La métaphore vive*, coll. Essais Points, Paris, Seuil, 1997. [1975]
- Saint-Gelais, R., *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, 2011
- Walter, Ph. « Conte, légende et mythe », in Chauvin, D., Siganos, A., Walter, Ph., *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.
- Wunenburger, J.-J.,
- « Création artistique et mythique », in Chauvin, D., Siganos, A., Walter, Ph. (dir.), *op.cit.* p. 69-84.

Filmographie

- Benigni, R., *Pinocchio*, Miramax, Melemo production, 2002

Comencini, L., *Les aventures de Pinocchio*, reproduction Cinema public et Doriane films, production RAI-ORTF-Bavaria-San Paolo Film, 1972.

Disney, W., *Pinocchio*, edition collector, (1940)

Scott, R., *Blade runner*, The Ladd compagny, 1982