

Lydie LE TERME

Master 1

Lettres, langues et civilisations

Littérature pour la jeunesse

Relire *Pinocchio*



*Quelle lecture faire de Pinocchio à partir de
trois productions contemporaines ?*

Sous la direction de Patricia LOJKINE

Septembre 2012

Université du Maine

Faculté de Lettres, Langues et Sciences humaines

Remerciements

Merci à Patricia Lojkin pour sa relecture attentive, ses précieux conseils et sa bienveillance constante.

Merci aux membres de ma famille pour leur patience et leurs encouragements.

Merci à la Dream Team, sans aucun doute une équipe de rêve.

L'image en couverture est une composition personnelle réalisée à partir d'une photographie de Marion Rodriguez.

Table des matières

Introduction.....	6
Première partie : Pinocchio, un conte ?.....	11
1 Pinocchio : un conte ?.....	11
1.1 Définition du genre.....	12
1.2 En quoi Pinocchio n'est-il pas un conte ?.....	13
1.2.1 Un pays caractérisé et des temps spécifiés.....	13
1.2.2 Un héros non conforme.....	16
1.2.3 Une forme inusuelle.....	16
1.3 Qu'est-ce qui rattache Pinocchio au conte ?.....	17
1.3.1 L'incipit et le merveilleux.....	17
1.3.2 La complicité avec les lecteurs.....	18
1.3.3 Les moralités.....	18
2 L'écriture de Pinocchio : une chambre d'échos ?.....	19
2.1 Les mythes et les fables.....	20
2.2 Le théâtre.....	21
2.3 Les contes.....	22
3 Qui est Pinocchio ?.....	26
3.1 Qu'est-ce qu'un personnage en littérature de jeunesse ?.....	26
3.2 Comment définir le personnage de Pinocchio ?.....	28
3.2.1 Pinocchio est-il un héros ?.....	29
3.2.2 La nature de Pinocchio.....	29
Deuxième partie : Le corpus d'étude.....	31
1 Critères littéraires.....	32
1.1 Les traductions de Mme de Gencé et de Claude Sartirano.....	32
1.2 Qu'est-ce que traduire ?.....	32
1.2.1 Les divergences.....	34
1.3 La réécriture de Christine Nöstlinger.....	37
1.3.1 Le chapitre disparu.....	37
1.3.2 Une trame narrative similaire mais des épisodes remaniés.....	38
2 Critères esthétiques.....	39
2.1 Le format des ouvrages choisis.....	40
2.2 Les différentes techniques plastiques utilisées.....	43
2.2.1 La version de Sara Fanelli.....	43
2.2.2 La version de Nathalie Novi.....	45
2.2.3 La version d'Antonio Saura.....	46
Troisième partie : Réécritures, réinterprétation, et réception.....	48
1 Les langues de Collodi et de Nöstlinger.....	49
1.1 L'onomastique.....	49
1.2 L'oralité.....	52
1.3 L'humour et le comique dans Pinocchio.....	55
2 Un conte moral ?.....	61
2.1 Les morales de Collodi.....	61
2.2 La morale de Pinocchio.....	63
2.3 Conceptions de l'enfance et de l'éducation dans Pinocchio.....	70
3 Quelles interprétations tirer des œuvres présentées ?.....	74
3.1 La lecture intertextuelle : une lecture difficile à investir.....	75
3.2 La réception de l'humour : une lecture fidèle ?.....	78
3.3 La réception de la morale : une lecture polémique.....	82
3.3.1 Des personnages reconfigurés.....	84

3.3.2 La Fée bleue : un personnage réhabilité.....	86
3.4 Une géographie revisitée.....	87
Conclusion.....	91

Pour ne pas abuser des renvois en bas de page, nous privilégierons les abréviations suivantes - que suivra directement, entre parenthèses lui aussi, le numéro de page dont seront extraites chacune des citations des ouvrages de notre corpus :

(P., G, SF) pour : Carlo Collodi, *Pinocchio*, traduction de Mme de Gencé, Sara Fanelli, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2003.

(P., CS, NN) pour : Carlo Collodi, *Pinocchio*, traduction de Claude Sartirano, Nathalie Novi, Voisins-le-Bretonneux, Rue du Monde, 2009.

(LnP., CN, AS) pour : Christine Nöstlinger, *Le nouveau Pinocchio*, Antonio Saura, Milan, 5 Continents, 2010.

Introduction

« Il est naturel de penser que Pinocchio a toujours existé, on ne s’imagine pas un monde sans Pinocchio¹ », écrivait Italo Calvino à l’occasion du centenaire du pantin, en 1981. Pinocchio, ce personnage mondialement célèbre de la culture littéraire italienne, est le personnage principal d'un conte pourtant méconnu car la version donnée par le film de Walt Disney² a supplanté le « conte » originel dans l’imaginaire du public. C’est l’un des livres italiens les plus vendus au monde, mais son auteur est presque tombé dans l’oubli. Il est d’ailleurs déconcertant de constater combien ce journaliste semblait connu et respecté par ses contemporains, en tant qu’homme de lettres, et de s’apercevoir à quel point il s’est effacé aujourd’hui derrière son personnage. À chaque demande à propos d’un livre sur Pinocchio, que ce soit en bibliothèque ou en librairie, notre interlocuteur nous a toujours priée de lui rappeler le nom de son auteur. Plusieurs professionnels du livre nous ont même révélé : « L’auteur de *Peter Pan*, je connais. C’est Barrie. Mais *Pinocchio* ? Aucune idée ! ».

Ce conte a été traduit dans de très nombreuses langues et demeure le sujet d’innombrables adaptations : littéraires, théâtrales, chorégraphiques, cinématographiques, bandes dessinées, télévisées. Depuis sa première parution française³, en 1902 par les éditions Louis-Alfred Voumard, maintes versions de *Pinocchio* ont été éditées en France⁴ et, malgré les

¹ Italo Calvino, « Pinocchio : les leçons d’un pantin », in *Le Courrier de l’Unesco*, juin 1982, p. 11.

² Battaglia, Aurelius (scénario), 1940, *Pinocchio*, Couleur, 88 min, États-Unis, Walt Disney Pictures.

³ Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio. Histoire d’une marionnette*, illustrations d’Enrico Mazzanti et Giuseppe Magni, traduction autorisée d’après la 17^e édition italienne par Emilio, Tramelan, L. A. Voumard, 1902.

⁴ Voir, par exemple, *Pinocchio* sur Gallica : au 18 mars 2012, on dénombrait 126 résultats à l’entrée

très nombreuses traductions et adaptations, ce texte qui a été traduit à dix reprises⁵ en français depuis sa création, semble continuer de susciter enthousiasme et découvertes.

En 1881, les deux premiers chapitres de *Storia de un burattino* étaient publiés dans le premier numéro de *Giornale per i bambini*. Carlo Collodi, de son vrai nom Lorenzini, inventait le pantin de bois que nous connaissons sous le nom de Pinocchio. Ce journaliste et auteur toscan, après avoir traduit et remanié plusieurs contes de Perrault, Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, dont il privilégia le côté sentencieux au détriment de l'aspect merveilleux selon l'expression de Mariella Colin⁶, fut invité à rédiger des ouvrages scolaires de lecture. Ces livres eurent énormément de succès. Paolo Lorenzini, le neveu de Collodi, rapportait que, suite à l'introduction des livres écrits par son oncle dans les écoles, la lecture était devenue un plaisir pour les enfants de cette époque et que « L'heure de lecture ne résonn[ait] plus de bâillements mal réprimés mais des éclats de rire les plus gais, que les maîtres ne tentaient pas d'arrêter, car ils riaient eux aussi⁷ ».

Malgré les réserves de la commission ministérielle chargée d'examiner les livres d'école, qui estimait que les manuels de Collodi étaient « conçus de manière si romanesque, qu'ils laissent une place excessive à l'agréable, en détournant de l'utile⁸ » et « écrits dans un style si gai, et assez souvent si humoristique et si frivole, qu'ils ôtent tout sérieux à l'enseignement⁹ », ces livres furent accueillis très favorablement et Collodi continua d'écrire des manuels scolaires jusqu'à sa mort.

Fernando Martini, directeur du journal *Il Fanfulla* auquel Carlo Collodi participa et qui était son ami, voulait innover en lançant un journal pour enfants de qualité. Pour ce faire, il créa le *Giornale per i bambini* et demanda à de grands noms de la littérature italienne d'écrire pour son magazine. Avec son rédacteur en chef et administrateur, Guido Biagi, ils souhaitaient proposer aux enfants un hebdomadaire dont le prestige permettrait d'« obliger les écrivains illustres à descendre jusqu'à leur niveau¹⁰ ». Guido Biagi sollicita à de nombreuses reprises Carlo Collodi. Voici ce que ce dernier lui écrivit à l'occasion de l'envoi des premiers

« Pinocchio » <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=Pinocchio>

⁵ Voir notamment les traductions de Emilio (1902), Mme de Gencé (1912), Paul Guiton (1941), Claude Poncet (1986), Nathalie Castagné (1992), Nicolas Cazelles (1995), Jacqueline Bloncourt-Herselin (1997), Jean-Paul Morel (2000), Isabelle Violante (2001), Claude Sartirano (2002).

⁶ Mariella Colin, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Presses Universitaires de Caen, 2005, p. 63.

⁷ Carlo Lorenzini, « Collodi e Pinocchio », in *Rassegna Lucchese*, n° 9, 1952, cité par Isabel Violante, Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*, traduction de Isabel Violante, Paris, éd. Flammarion (édition bilingue), 2001, p. 327.

⁸ Cité par Mariella Colin, *op. cit.*, p. 64.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Gionale per i bambini*, n°1, 7 juillet 1881.

feuillet de l'histoire : « Je t'envoie cette gaminerie, fais-en ce que bon te semble ; mais si tu la publies, paie-moi comme il faut pour me donner l'envie de continuer¹¹. » Et c'est ainsi que cette « gaminerie » s'acheva initialement à la fin du quinzième chapitre avec la mort de Pinocchio. Mais les « petits lecteurs¹² » de ce conte réagirent et réclamèrent la reviviscence du pantin de bois et la prolongation de ses aventures. Dix-neuf autres épisodes allèrent donc suivre. Cette reprise de l'histoire fut entrecoupée de pauses, ce qui peut expliquer les illogismes qui parsèment cette fable.

En Italie, en dépit d'un démarrage modeste, *Pinocchio* n'a cessé d'être réimprimé jusqu'à devenir l'un des trois livres les plus lus de la péninsule italienne¹³. En France, il fallut attendre la traduction de Mme de Gencé pour que ce texte trouve son public mais, depuis lors, les réimpressions n'ont pas cessé. Malgré son succès constant, peu d'universitaires se sont attardés sur ce texte et l'ont analysé. Le premier à s'atteler à cette tâche fut Paul Hazard, en 1914, dans un article intitulé *La littérature enfantine en Italie*¹⁴ qui confirma la richesse littéraire du récit de Lorenzini. Il fut suivi en 1927 par Pietro Pancrazi et son « Eloge de Pinocchio », puis, en 1937, par Croce, dont la formule « Le bois dans lequel est taillé Pinocchio, c'est l'humanité¹⁵ » est devenue célèbre. En 1979, Gérard Genot, avec son « Analyse structurelle de *Pinocchio*¹⁶ », produisit une étude qui reste aujourd'hui encore une référence incontournable. C'est en 1982 que Calvino écrivit son article « Pinocchio les leçons d'un pantin » dans lequel il déclare que : « *Pinocchio* est l'un des rares textes de prose dont on est porté, tant est grande la qualité de l'écriture, à se graver un à un les mots dans la mémoire, comme on ferait d'un poème¹⁷ ». Puis, Jean Perrot dirigea un colloque en mars 2002 sur l'« irrésistible Pinocchio » auquel une vingtaine de chercheurs apportèrent leur contribution. Entre-temps quelques éditions critiques furent publiées. Un peu plus proche de nous, Mariella Colin publia, en 2005, un travail sur *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*.

Depuis 2002, *Pinocchio* figure dans la liste des œuvres de référence établie par le ministère de l'Education Nationale, mais bien peu d'enseignants sont avertis de cette

¹¹ Cité par Isabel Violante, *op. cit.*, p. 55.

¹² C'est ainsi que le narrateur s'adresse à ses lecteurs.

¹³ Alison Lurie, *Il était une fois... et pour toujours*, Paris, Rivage, 2004, p. 77.

¹⁴ Cf. Paul Hazard, « La littérature enfantine en Italie », in *La Revue des Deux Mondes*, 15 février 1914, pp. 842-870.

¹⁵ « Il legno, in cui è tagliato Pinocchio, è l'umanità. » Benedetto Croce, « Pinocchio » in *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 35, 1937, p. 452.

¹⁶ Gérard Genot, « Analyse structurelle de Pinocchio », in *Quaderni della Fondazione nazionale « Carlo Collodi »*, n°11, Pescia, 1979, pp. 7-151.

¹⁷ Italo Calvino, « Pinocchio : les leçons d'un pantin », in *Le Courrier de l'Unesco*, juin 1982, p. 12.

inscription. Selon l'enquête effectuée par Dominique Gillet¹⁸, seule une petite dizaine sur la trentaine d'enseignants interrogés en avait connaissance. De plus, très peu d'entre eux l'ont proposé en classe. A la question numéro quatre – *L'avez-vous présenté à vos élèves ?* – de ce questionnaire, « soixante-dix pour cent d'entre eux répondent 'Non' ». Ces résultats montrent clairement que l'histoire originale de *Pinocchio* n'est pas parfaitement maîtrisée non plus dans la sphère scolaire française alors que son étude serait une opportunité de connaître un incontournable de la littérature italienne, « le plus beau livre de la littérature enfantine italienne¹⁹ » selon Benedetto Croce. Dans la conclusion de son chapitre sur *Pinocchio*, Mariella Colin manifeste son engouement pour ce texte : « s'offrant avec bonheur aux transformations et aux parodies, aux lectures et aux interprétations, *Pinocchio* depuis sa publication n'a jamais cessé de parler aux enfants, aux artistes et aux critiques²⁰ ». Et Jean Perrot, évoquant le travail de Lucie Emgba Mekongo sur les liens entre *Pinocchio* et les contes africains, rappelle « l'universalité et les retentissements profonds de l'œuvre dans la sensibilité du lecteur²¹ ». Tous ces commentaires élogieux attestent de la richesse d'un texte qui nous est resté hermétique, déroutant et démoralisant à la première lecture et qui donc nécessite une relecture plus experte, plus avertie.

À cette fin, nous avons choisi trois ouvrages qui nous semblaient adaptés à notre objectif de comprendre l'universalité et la profondeur de ce texte. Ces œuvres, parce qu'elles proposent des traductions différentes, une réécriture et le travail de trois illustrateurs très singuliers par le style ainsi que le parcours professionnel et personnel, offrent de multiples interprétations du texte-source et de ses personnages. En effet, les deux traductions retenues sont celle de Mme de Gencé, qui date de 1905, et celle de Claude Sartirano, qui est, elle, beaucoup plus contemporaine (2002). Comparer ces deux versions nous permettra vraisemblablement de mettre en évidence des différences d'interprétations. La réécriture de Christine Nöstlinger, auteure autrichienne pour la jeunesse, devrait également nous conduire à nous interroger sur la lecture de ce classique. Côté illustrations, nous nous pencherons sur le travail de trois illustrateurs d'horizons divers. Nathalie Novi est originaire d'Afrique du Nord. Antonio Saura est espagnol et Sara Fanelli est née en Italie mais elle a rejoint la Grande Bretagne pour poursuivre son cursus universitaire et habite désormais à Londres. De mère américaine, elle est également de culture anglo-saxonne. Au travers de ces interprétations,

¹⁸ Dominique Gillet, « Pinocchio, vous avez dit Pinocchio » in *Pinocchio à l'école*, Revue Lire écrire à l'école n° 23, été 2004, p. 8.

¹⁹ Benedetto Croce, « Pinocchio » in *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 35, 1937, p. 452.

²⁰ Mariella Colin, *op. cit.*, p.104.

²¹ Jean Perrot, « Introduction » in *Pinocchio. Entre texte et image*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2002, p. 12.

nous pourrons donc comparer les lectures faites par des auteurs issus de cultures différentes.

Ayant été confrontée à ce texte dans notre jeunesse, j'ai gardé le souvenir d'un personnage ingrat et irrespectueux, un personnage si détestable à mes yeux que, pour la première fois, j'ai refermé un livre après en avoir seulement lu les tout premiers chapitres. Arrivée à l'âge adulte, je souhaite maintenant répondre aux questions laissées alors en suspens. Quel intérêt le lecteur trouve-t-il au personnage de *Pinocchio* ? Quel message, quelle morale, l'auteur souhaitait-il nous transmettre ? Que nous raconte *Pinocchio* sur l'enfance et les enfants ? Comment les adultes sont-ils décrits ? Quelles conceptions de l'éducation et de la parentalité transparaissent-elles à la lecture de ce récit ? Nous nous efforcerons de répondre à ces questions au cours de notre analyse.

Ce corpus limité à trois œuvres alors que les éditions et rééditions de *Pinocchio* sont légion devrait nous permettre d'aborder ces thèmes ainsi que ceux de la traduction, qu'elle soit littéraire ou iconographique, et de la réception par le lecteur, sans nous noyer ni perdre notre lecteur sous une avalanche d'exemples issus de trop nombreux ouvrages. Une première partie sera donc consacrée à l'analyse du texte-source. Dans une deuxième partie, nous nous présenterons les ouvrages de notre corpus. Enfin, dans une troisième partie, nous mettons en lumière quelles interprétations de ce récit nous offrent les œuvres choisies.

Première partie : *Pinocchio*, un conte ?

Dans cette première partie, nous nous appliquerons tout d'abord à cerner, à définir quel est le genre littéraire du texte écrit par Collodi. Puis nous partirons à la recherche des textes et genres qui ont inspiré Collodi dans l'écriture de ce chef-d'œuvre et nous nous efforcerons de les dévoiler. Enfin, nous nous pencherons sur le protagoniste principal de cette histoire, Pinocchio.

1 *Pinocchio : un conte ?*

Comme le souligne Yves Stalloni dans son livre : *Les genres littéraires*²², caractériser la notion de genre est complexe et s'apparente à « avancer avec prudence dans un domaine où les mots sont piégés²³ ». Aux yeux de Joël Loehr, « un genre, c'est à la fois un système d'attentes et un système de contraintes. Inscrire un récit dans tel ou tel genre, c'est aussi programmer sa lecture, indiquer au lecteur la posture qu'il doit adopter. C'est dans une certaine

²² Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Dunod, Paris, 1997, pp. 11-12.

²³ *Ibid.*, p. 11.

mesure réguler son acte de lecture²⁴ ». Nous utiliserons donc, à son exemple, la définition de A. Kibedi-Vargar pour déterminer le sens de ce mot : « Le genre est une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers un certain nombre de *textes*²⁵ ».

Ainsi, *Pinocchio* est souvent qualifié de conte de fées. Nous allons donc nous efforcer d'appréhender quels « critères » permettent de « réunir » ensemble des textes appartenant au genre « conte merveilleux ou conte de fée » et nous verrons si l'on peut circonscrire *Pinocchio* au conte de fée ou s'il s'agit d'un texte plus composite, empruntant à différents genres.

²⁴ Joël Loehr, *Les grandes notions littéraires*, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 40.

²⁵ A. Kibedi-Varga, *Dictionnaire des littératures de langue française*, art. « Genres littéraires », sous la direction de J-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Bordas, Paris, 1987, p. 966.

1.1 Définition du genre

Sous le prétexte de mettre en mots des contes oraux, Charles Perrault, Mme d'Aulnoy et d'autres auteurs du XVII^e siècle ont créé le genre littéraire du conte de fées, un genre littéraire qui perdure jusqu'à nous et continue à susciter des interrogations de la part des chercheurs en littérature et à faire le bonheur des lecteurs, petits et grands. Nous allons maintenant nous efforcer de caractériser ces contes de fées.

Le conte est très souvent un écrit court, avec un objectif avoué de former et d'éduquer, dont les protagonistes se répartissent de façon très dichotomique entre les bons et les méchants et dont la caractéristique principale consiste en ce manque de logique réaliste qui permet aux loups de converser avec les petites filles, aux marraines de transformer des citrouilles en carrosses et des rats en laquais, aux princesses de s'endormir pendant cent ans avant d'être réveillées par le baiser d'un prince.

Selon la proposition de Vladimir Propp²⁶ le schéma narratif du conte est composé de cinq étapes qui sont les suivantes : situation initiale, élément perturbateur, épreuves que le héros doit surmonter, élément de résolution et situation finale, avec un dénouement heureux. Bruno Bettelheim précise que : « pour qu'il y ait conte de fée, il faut qu'il y ait menace – une menace dirigée contre l'existence physique du héros, ou contre son existence morale²⁷ ». Dans le conte, le héros rencontre des épreuves qui sont la véritable trame de l'action. Ce sont ces épreuves qui définissent le genre et lui apportent du sens. Ce héros est, lui, interchangeable. D'ailleurs on ne connaît de lui que quelques traits de caractère, qui, s'ils sont définis comme des qualités, sont partagés par tous les héros des contes : les princes sont jeunes et vaillants et les princesses belles et douces. Et bien souvent, le prince n'a pas de nom propre, il est désigné par son rang social : le Prince. Quant à la princesse, si elle endosse le costume d'héroïne de l'histoire elle est souvent affublée d'un sobriquet : Cendrillon²⁸, Peau d'âne²⁹, ou dénommée à partir d'un de ses attributs : La Belle aux cheveux d'or³⁰, Gracieuse³¹... À la fin du conte, le héros triomphe immanquablement.

²⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

²⁷ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 188.

²⁸ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Librairie Générale de France, 2006, p. 259.

²⁹ *Ibid.*, p. 127.

³⁰ Mme d'Aulnoy, *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 175.

³¹ *Ibid.*, p. 151.

Dans toutes les cultures et de tous temps, le conte a été un récit que l'on diffusait oralement. Sans accès aux livres et sans maîtrise de la lecture, le récit des conteurs demeurait le seul moyen de connaître une histoire. Et la mémoire des auditeurs leur permettait de transmettre à leur tour celle-ci. De ce fait, le conte a été dit et redit, modifié, adapté, altéré par des centaines de conteurs qui lui ont parfois apporté de nombreuses variations.

Pour résumer, un conte serait un récit court, se déroulant dans un espace et un temps indéterminés, dont le héros, généralement un très jeune adulte plein de qualités ou très chanceux, traverse des épreuves difficiles dont il sort vainqueur et qui accède finalement au statut de roi ou d'adulte respecté et riche selon la théorie de Bettelheim.

1.2 *En quoi Pinocchio n'est-il pas un conte ?*

Au regard de la définition que nous venons de donner du conte, il apparaît évident que *Pinocchio* n'entre pas pleinement dans celle-ci. Trois éléments nous semblent particulièrement révélateurs de cette non conformité d'avec le conte : le contexte géographique et temporel, le statut du héros et la forme du récit.

1.2.1 *Un pays caractérisé et des temps spécifiés*

Alors que les contes se déroulent généralement dans une contrée lointaine et à une époque indéterminée, le récit de Collodi s'inscrit clairement dans un contexte local et temporel. Il y est fait de nombreuses références à l'Italie que ce soit à travers l'utilisation des noms des personnages, de celui de plats culinaires ainsi que de la géographie locale, la Toscane. Alors que l'Italie n'est pas explicitement nommée, il est indéniable que les aventures de Pinocchio y prennent place. En effet, à travers les différents chapitres de ce « conte », on note des références à l'environnement culturel et géographique de la Toscane du XIX^e siècle. La tramontane, ce vent du nord qui traverse la campagne toscane est nommé à diverses reprises (chapitres XV, XVI et XXXIV) et les cultures traditionnelles de la Toscan que sont la vigne (chapitre XX) et le blé sont évoquées. Pour Sara Fanelli, cette relation du texte avec le paysage toscan est une évidence :

I decided that it was very important to maintain the connection with the rural landscape of the story – the Tuscan hills and the surrounding countryside³².

Selon Jean-Claude Zancarini³³, Pancrazi (1921) et Croce (1937) ont vu dans ce conte « la

³² <http://imprint.printmag.com/daily-heller/peeling-back-the-onion/> : J'ai décidé qu'il était très important de conserver le lien avec le paysage de l'histoire – les collines de la Toscane et la campagne environnante.

³³ Jean-Claude Zancarini, « La duplicité de Pinocchio » in Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio*,

petite Italie honnête du roi Humbert », et Baldini (1947) la « petite Toscane ». Ainsi, de nombreux illustrateurs³⁴ ont intégré dans leurs images ce décor toscan. Les maisons étagées et étroites, les villages resserrés, les cyprès aux silhouettes étroites, les collines verdoyantes, tous ces éléments dénotent fortement la Toscane.

Notre propos n'est nullement ici de nous appesantir sur l'histoire italienne mais de replacer notre texte-source dans son contexte historique afin de mieux le comprendre. Collodi a placé l'intrigue de son œuvre dans la région de son enfance : la Toscane, ce qui démontre l'importance de ce contexte. En 1881, date à laquelle sont écrites *Les aventures de Pinocchio*, l'Italie, en tant qu'État-nation n'a que quelques années d'existence. Le *Risorgimento*, qui est un mouvement politique de construction territoriale et d'unification du pays, s'est terminé au début des années 1870. Rome a été proclamée capitale du Royaume d'Italie en 1871 et la plupart des états qui étaient auparavant possession d'autres nations font désormais partie intégrante de ce royaume. Selon Gilles Pécout :

il semble bien que le terme de *Risorgimento*, emprunté au vocabulaire du romantisme nationalitaire italien ne se soit diffusé qu'ultérieurement – à la fin du XIX^e siècle (Soldani, 1978) – pour désigner de façon consensuelle l'idée unitaire, sa réalisation militaire et politique et la représentation idéologique que se fait l'État unifié à la fin du XIX^e siècle de son passé culturel depuis le XVIII^e siècle, ramené à l'affirmation d'une unique tradition nationale³⁵.

De ce fait, à cette époque, l'Italie est composée de territoires bien distincts d'un point de vue géographiques et également culturel. Si, avant l'unification italienne, des frontières physiques séparaient les régions qui composent l'Italie aujourd'hui, chacune d'elles possédait sa langue. Ainsi il existe de nombreux dialectes en Italie. D'ailleurs, *Pinocchio*, aurait été traduit dans vingt-cinq dialectes italiens selon Wikipédia³⁶. C'est pourquoi la nécessité de promouvoir une langue commune semble essentielle à Manzoni comme instrument d'identification nationale.

La situation de pauvreté extrême que vivent Geppetto et Pinocchio au début de l'histoire rappelle la situation économique à laquelle l'auteur a été confronté dans ses jeunes années. Aîné de dix enfants, Collodi a vu la situation financière de ses parents décliner au fur et à mesure de l'arrivée de ses frères et sœur. Et même si les châtelains qui employaient ses parents ont payé les frais de sa scolarité, ce n'est nullement un établissement prestigieux qui l'accueillit pour ses études mais une école fréquentée par les enfants de familles pauvres.

De plus, tout au long du conte, on retrouve des termes liés à la culture italienne, et plus

traduction de Isabel Violante, Paris, éd. Flammarion, (édition bilingue), 2001.

³⁴ Voir l'annexe 1 qui montre quelques exemples de cette toscanité du décor.

³⁵ Gilles Pécout, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pinocchio>

particulièrement issus du domaine culinaire. La nourriture est un élément très important dans le conte. Pinocchio est affamé et dévore les poires que Geppetto avait rapportées pour sa propre consommation. Plus loin, c'est à cause du vol de deux grappes de raisin qu'il se retrouve enchaîné par le paysan et obligé de remplacer le chien de garde. Dans les classes populaires rurales, l'alimentation carnée reste exceptionnelle et les céréales, les châtaignes, les pommes de terre et les légumes secs continuent d'être la base de tous les repas avec des variantes régionales : châtaigne et polenta dans le nord et blé et farine de pois chiche dans le sud³⁷. Or, tout au long de ce récit collodien, la viande est évoquée. C'est avec une « belle poule toute plumée » que les fouines tentent de corrompre Pinocchio. Et c'est sous forme de civet que le paysan veut en finir avec les voleuses. C'est à un véritable festival culinaire que nous sommes conviés dans le chapitre XIII quand Pinocchio, accompagné du Renard et du Chat, entre dans l'auberge de l'Écrevisse rouge. Le Chat y déguste « trente-cinq rougets à la sauce tomate et quatre portions seulement de tripes à la mode de Parme ». Le Renard, lui, se contente « d'un simple lièvre accompagné d'une terrine de poularde et de coquelet », puis d'« une fricassée de perdrix, de lapin, de grenouille et de lézard aux raisins » (P., CS., NN, p. 56). Ce sont les deux tranches de pain, le chou-fleur assaisonné à l'huile et au vinaigre et la dragée à la liqueur qui convainquent Pinocchio de porter la cruche d'eau (P., G., SF, p. 106). Geppetto, lui aussi, se réjouit de ce que le bateau avalé le même jour que lui par le requin soit rempli de « viande conservée dans des caisses étanches, de pain grillé, de bouteilles de vin, de raisin sec, de fromage, de café, de sucre » (P., CS., NN, p. 175).

Un autre aspect incompatible avec le canevas du conte réside dans les références fréquentes au temps qui passe. Généralement, dans les contes, les moments sont déterminés par des adverbes de temps bien évasifs – « il y a de longues années³⁸ », « un soir³⁹ », « peu de temps après⁴⁰ », ... – dans *Pinocchio*, au contraire et curieusement, les durées sont quantifiées de façon assez précise. Au chapitre XV, quand Pinocchio aperçoit la maison blanche, il reprend espoir et sa course dure « presque deux heures ». De la même façon, le chapitre XXXIV commence par ces mots « il y avait environ 50 minutes ». Et les « deux kilomètres » et la « demi-heure » qui suffit à les parcourir et qui se transforme en « une demi-journée » du chapitre XVIII nous maintiennent dans le domaine de l'horaire à défaut d'être dans celui de la ponctualité.

Cette précision dans les données temporelles n'appartient pas au conte qui reste

³⁷ Gilles Pécout, *Naissance de l'Italie contemporaine 1770-1922*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 219.

³⁸ Andersen, *Les habits neufs de l'Empereur* [1837].

³⁹ Andersen, *La princesse au petit pois* [1835].

⁴⁰ Grimm, *Le loup et les sept chevreux* [1812].

toujours très évasif. En effet, cette imprécision, à la fois géographique et à la fois temporelle, est une des composantes du conte qui ainsi permet à tous, de façon universelle, l'appropriation du récit. Sans repère précis, le conte peut se dérouler de tous temps et à toutes époques. L'histoire de Collodi, en comparaison apparaît très prosaïque et très « localisée ».

1.2.2 Un héros non conforme

Nous venons de le voir, le récit de Collodi est trop précis, ce qui l'éloigne du genre du conte. Mais une autre composante du conte est malmenée, celle du héros. Ici, nous ne trouvons aucun prince charmant, ni aucune princesse en détresse. Pinocchio est à la fois le héros, l'objet magique et le sujet de sa propre quête. Il est celui qui accomplit les aventures, mais aussi un « bout de bois » doué de parole et de mouvement, et celui qui cherche à se découvrir, à se connaître. Selon Bettelheim, le conte de fées met en scène un héros enfant ou adolescent et sa finalité réside dans le statut d'adulte que ce héros acquiert à la fin de l'intrigue. Or notre Pinocchio n'est nullement un enfant ni un adolescent, c'est une marionnette, et sa quête ne repose pas sur le désir de se marier et d'avoir beaucoup d'enfants. Il semble l'antithèse du héros de conte, qui, grâce à ses qualités ou le hasard cherche à atteindre le sommet de l'échelle sociale, à prendre la place du roi. Pinocchio, lui, ne désire qu'une seule chose : « manger, boire, dormir, [s]'amuser et mener, du matin au soir, la vie de vagabond » (P., G, SF, p. 22).

1.2.3 Une forme inusuelle

Nous l'avons déjà souligné, un conte est généralement un texte court. Or, le texte de Collodi contient un nombre conséquent de pages. Chaque chapitre de cette histoire présente un *chapeau* comme dans un article de journal. Ce chapeau reprend et annonce les différents éléments du chapitre. Cela s'explique bien sûr par le fait que ce texte a été publié à l'origine dans un périodique. Mais Collodi a conservé cette présentation alors qu'il publiait son œuvre en un seul volume. Les deux dernières phrases du troisième chapitre sont cocasses et invitent à lire la suite :

Ce qui arriva ensuite est une incroyable histoire. C'est cette histoire que je vais vous raconter maintenant (P., CS, NN, p. 19).

On reconnaît ici le procédé des feuilletons qui doivent tenir en haleine leurs lecteurs jusqu'à la parution de l'épisode suivant. Ce que nous venons de lire est extraordinaire -un morceau de bois qui prend vie et qui parle- mais le narrateur nous promet une suite encore plus « incroyable ». En outre, en mettant l'accent sur le côté « incroyable » de la suite de l'histoire,

le narrateur tend à laisser penser que ce qui précédait ne l'était pas.

De plus, le schéma quinaire est bouleversé par la présence de nombreux épisodes. Les épreuves sont remplacées par des tentations et Pinocchio y succombe à chaque fois. Il devrait triompher et il est puni.

1.3 *Qu'est-ce qui rattache Pinocchio au conte ?*

Ainsi qu'on l'a noté plus avant, la précision terre-à-terre des lieux et du temps, la forme et le profil du héros, tous ces éléments, concourent à nous éloigner du genre « conte ». Pourtant, nous ne pouvons écarter définitivement ce texte de ce genre. En effet, un certain nombre d'éléments le rattache malgré tout au conte. Ce sont ces éléments que nous allons maintenant mettre en lumière.

1.3.1 L'incipit et le merveilleux

L'incipit d'un texte est une marque très forte du genre d'un texte. Et dans notre cas, celui-ci reprend la phrase célèbre des contes. Les quatre mots : « Il était une fois... » opèrent comme une formule magique. À leur énonciation, nous voilà transportés dans un monde imaginaire et atemporel, celui du conte merveilleux. Ainsi que l'énonce Jean-Michel Adam, cette formulation provoque un « changement de lois qui rendent possibles les ogres, les fées, les bottes et les clés magiques et autres pantoufles de verre, l'aisance verbale du Chat Botté et de compère Loup⁴¹ ». Dès lors, une marionnette sans fils peut parler et se mouvoir sans l'assistance d'aucun marionnettiste et rencontrer sur son chemin un chat et un renard rusés et malhonnêtes en diable, une fée aux cheveux bleus qui se montre tantôt sous les traits d'une fillette, d'une chèvre ou d'une maman, et un thon doué de parole qui, après un instant de résignation, nage vers sa liberté et la vie.

De plus, même si le merveilleux est beaucoup moins prononcé que dans les contes de Mme d'Aulnoy, par exemple, certains passages, telle la description de la tenue de Médor (*P.*, CS., NN, p. 67 et *P.*, G., SF, p. 67-68) ou la propension de la maison et de la fée à changer d'aspect tout au long du conte, reprennent le principe du merveilleux. C'est peut-être également ce merveilleux qui permet que les objets fassent leur apparition au moment opportun tel cet œuf caché dans un tas de poussière, ce brasero au chapitre six qui réchauffe Pinocchio alors qu'il était invisible trois chapitres plus tôt ou ces poires que Geppetto sort de sa poche.

⁴¹ Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Éditions Classiques Garnier, Paris, 2010, p. 235.

1.3.2 La complicité avec les lecteurs

Dès l'*incipit*, Carlo Collodi instaure une complicité avec « [s]es petits lecteurs » (P., CS, NN, p. 9 et P., G, SF, p. 7). L'utilisation de l'adjectif possessif contribue à créer entre le narrateur et le lecteur une certaine intimité. De même, le fait de contredire les attentes de celui-ci dès le début en lui annonçant qu'il ne s'agit pas d'« un roi » mais d'un « morceau de bois » le déstabilise et est propice à instaurer un climat comique. À de nombreuses reprises, le narrateur s'adresse aux lecteurs prenant de la sorte le rôle du conteur. Ses interventions nous transportent à l'heure du conte, assis au coin du feu, à la veillée, et nous ne lisons plus, nous écoutons.

1.3.3 Les moralités

Les auteurs des contes de fées, afin de prouver le didactisme de leurs écrits y ont inclus des proverbes et des maximes que les contes étaient censés illustrer. Dans la dédicace à Mme de Murat de *L'adroite princesse ou les Aventures de Finette*, Mlle Lhéritier nous offre un exemple frappant de l'utilisation de ces maximes et de ces proverbes dans les contes :

Vous y verrez comment nos Ayeux savoient insinuer qu'on tombe dans mille désordres, quand on se plaît à ne rien faire, ou pour parler comme eux, qu'*oisiveté est mère de tous les vices* ; et vous aimerez sans doute, leur manière de persuader qu'il faut être toujours sur ses gardes : vous voyez bien que je veux dire que *Défiance est mère de seureté*⁴².

Collodi a repris ce procédé et son texte contient des proverbes, certains authentiques, d'autres plus incertains, qui figurent essentiellement en fin de récit, et qui sont adressés au Renard et au Chat :

I quattrini rubati non fanno mai frutto⁴³.

et :

La farina del diavolo va tutta in crusca⁴⁴.

puis:

Chi ruba il mantello al suo prossimo, per il solito muore senza camicia⁴⁵.

Placés dans le dernier chapitre des Aventures de Pinocchio, ces sentences semblent remplir la fonction de moralité.

⁴² Mlle Lhéritier, *Œuvres meslées contenant L'innocente tromperie, L'avare puny, Les Enchantements de l'éloquence, Les aventures de Finettes, Nouvelles et autres ouvrages en vers et en prose*, Paris, Guignard, 1696, p. 230, 231.

⁴³ Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, op. cit., p. 302.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

Nous voilà dans l'expectative. Certains éléments nous entraînent vers le conte tandis que d'autres nous en éloignent.

Thus it is not motifs, structure, or happy endings alone that define fairy tales, but the overall plot trajectory of individual tales in conjunction with those fairy tale elements all brought together within a 'compact' narrative, to borrow a term from Elizabeth Harries's *Twice Upon a Time* (16-17)⁴⁶.

suggère Ruth Bottigheimer. Alors, ce récit qui est loin d'être « compact », mais qui respecte la « trajectoire globale des contes » en ce sens où le pantin parvient au terme de sa quête qui est sa réincarnation en enfant est bien un conte. De plus, Pinocchio est une marionnette et ce jouet unit le monde réel et le monde imaginaire de l'enfance. Par le truchement de cet objet, qui est intimement lié à l'enfant et à ses jeux, on entre dans l'univers des histoires et des contes. De même, dans les contes merveilleux de Madame d'Aulnoy, on retrouve cette relation au jeu et aux jouets :

Avec Madame d'Aulnoy s'opère à la fois dans les contes la rencontre entre l'imaginaire ludique de l'enfant avec ses jouets et l'imaginaire collectif véhiculé par le patrimoine culturel des contes [...]. Tout se passe comme si les jeux redonnaient aux contes figés par l'écrit la mobilité qu'avaient les contes dans la tradition orale⁴⁷.

C'est d'ailleurs ce qui fait peut-être la vitalité et l'énergie qui se dégagent de ce texte : l'alliance du patrimoine culturel des contes lettrés et de l'impertinence du conte oral.

Ann Lawson-Lucas, dans son article intitulé *Le clair et le noir. Mort, damnation dans les aventures dantesques d'une marionnette*, le proclame : « Pinocchio est un conte de fées moderne, littéraire, qui reflète sciemment son héritage⁴⁸ ». C'est cet héritage que nous allons découvrir maintenant.

2 *L'écriture de Pinocchio : une chambre d'échos ?*

Si selon Gérard Genette l'intertextualité désigne la « présence effective d'un texte dans un autre⁴⁹ », Ute Heidmann ajoute que : « un conte construit ses effets de sens en réponse à d'autres contes et à d'autres types de textes et de discours, dans un jeu perpétuel de différenciation, de variation et de renouvellement de sens inhérent au procédé du dialogue intertextuel⁵⁰ ». Ainsi que le déclare Alberto Manguel, « *Les Aventures de Pinocchio* font écho

⁴⁶ Ruth Bottigheimer, *Fairy Tales. A New History*, New York, State University of New York Press, 2009, p. 9 : « Ainsi ce ne sont pas seulement les motifs, les structures ou les fins joyeuses qui définissent les contes de fées, mais la trajectoire globale de la trame des contes individuels en conjonction avec ces éléments de contes de fées, le tout pris dans une narration "compacte", pour emprunter un terme à *Twice Upon a Time* d'Elizabeth Harries (16-17) » : traduction de Cyrille François, publiée sur *ACTA* le 12 octobre 2009.

⁴⁷ Olivier Piffault, *Il était une fois les Contes de Fées*, Seuil, BNF, 2001, p. 286.

⁴⁸ Ann Lawson-Lucas, « Le clair et le noir. Mort, damnation dans les aventures dantesques d'une marionnette » in *Pinocchio. Entre texte et image*, op. cit., p. 35.

⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

⁵⁰ Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Editions classiques Garnier,

à une multitude de voix littéraires⁵¹ ». Ces « voix », nous allons maintenant nous efforcer de les entendre et de les rendre audibles.

2.1 *Les mythes et les fables*

Différentes allusions aux mythes et aux fables transparaissent dans le conte de Collodi. Nous pensons tout d'abord au *mythe de Pygmalion*⁵². Même si Pinocchio correspond à l'idée de cet être créé de toutes pièces qui prend vie, il s'en démarque par le fait qu'il était déjà doué de parole avant que la main de Geppetto ne le sculpte. De plus, contrairement à Galatée qui remplit le rôle que son créateur lui a forgé, le malicieux pantin n'en fait qu'à sa tête. Là, contrairement au mythe, la vie n'est pas insufflée à la création mais elle est déjà inscrite dans la matière, elle est préexistante à la fabrication de la marionnette.

Puis, à l'évocation de l'idée de la métamorphose, *L'âne d'or ou les métamorphoses*⁵³ d'Apulée se présente à notre esprit. Dans cet ouvrage, l'infortuné Lucius se retrouve transformé de son plein gré. Seule une erreur, due au choix de la mauvaise fiole par l'esclave de son hôte, est responsable de l'état d'âne en lieu et place de celui de la chouette, animal initialement choisi, mais c'est bien la curiosité qui pousse le protagoniste à prendre l'apparence d'un animal. Dès le début, Photis lui indique la démarche à suivre pour recouvrer son apparence humaine et quel « remède » il doit se procurer. Or ce remède – mâcher des roses – lui est accessible à plusieurs reprises et c'est par choix stratégique qu'il retarde sa transformation.

Enfin, les personnages du chat et du renard évoquent les fables d'Ésope et de La Fontaine. Dans les fables, les animaux ne sont pas réellement de nature animale et leur comportement est emprunté aux hommes. Le fabuliste les choisit selon le défaut du comportement humain qu'il souhaite railler. Ainsi, le renard est généralement rusé et cruel, et le chat impitoyable envers les plus faibles⁵⁴. Mais une autre indication nous est apportée par Pierre Rodriguez⁵⁵, le loup du conte *Le Petit Chaperon rouge* de Perrault est désigné la première fois comme suit : « elle rencontra *compère* le loup ». Comme il le remarque, cette

Paris, 2010, p. 37.

⁵¹ Alberto Manguel, *Pinocchio & Robinson : pour une éthique de la lecture*, traduit par Christine Le Bœuf et Charlotte Mélançon, Bordeaux, l'Escampette, 2005, p. 19.

⁵² Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928, pp. .

⁵³ Apulée, *L'âne d'or ou les métamorphoses*, Paris, les Belles lettres, 2001.

⁵⁴ Pour les symboliques de ces animaux, voir les pages 12-15 et 38-41 du document suivant : <http://www.musee-jean-de-la-fontaine.fr/UserFiles/ressources-peda/Musee-jean-de-la-fontaine-Les-animaux.pdf>

⁵⁵ Pierre Rodriguez, L'éveil des sens dans le Petit Chaperon rouge. In : *Littérature*, N°47, 1982. Le lit la table. pp. 41-51. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1982_num_47_3_2166

expression familière fait entrer la fable dans le conte. C'est cette même expression que Collodi emploie lors de la première apparition de Geppetto (chapitre II). Avec l'emploi de ce lexème, l'auteur nous prévient de l'entrée de la fable dans le récit et cette intrusion sera effective avec l'arrivée du renard et du chat. D'ailleurs, leur apparition, au chapitre XII, ne déclenche aucune vive surprise.

Le passage suivant :

Aujourd'hui, à l'école, j'apprendrai à lire ; demain, j'apprendrai à écrire ; après-demain, je saurai compter ; avec tout mon savoir, je gagnerai beaucoup d'argent et, dès les premiers sous en poche, j'achèterai à mon papa un beau manteau de drap. Que dis-je de drap ? Il sera tissé d'or et d'argent avec des brillants en guise de boutons (P., CS., NN, p. 37).

nous rappelle la fable de La Fontaine, *La Laitière et le pot de beurre*⁵⁶. On y retrouve la même projection dans un avenir présumé plein de succès et la même déception. Les plans sur la comète vont s'écrouler, l'avenir ne sera ni aussi simple, ni aussi fécond que celui qui était envisagé. Dans le discours de Pinocchio, l'utilisation du futur dans ces propositions présente le résultat des actions comme certain et les adverbes de temps délimitent ce futur : en trois jours Pinocchio va être en état d'exaucer ses désirs de richesse. Il fait montre de la même naïveté que Perrette. Et cette naïveté réapparaît lors de l'attente des vingt minutes que nécessite la pousse de l'arbre aux branches chargées de pièces d'or⁵⁷.

2.2 Le théâtre

Le théâtre semble tenir une part importante dans ce récit. Isabelle Nières-Chevrel nous le souffle :

La présence du théâtre et du monde du spectacle dans la fiction pour enfants se confond quasiment avec la naissance d'une production spécifique destinée au jeune âge⁵⁸.

À la lecture de Pinocchio, trois influences théâtrales nous semblent évidentes. Tout d'abord, le théâtre de marionnettes est une évidence. Comme le fait remarquer Arnaud Rykner « l'art de la marionnette est intrinsèquement lié à l'art du théâtre⁵⁹ ». Véritable page blanche⁶⁰, la marionnette permet de montrer un personnage avec les caractéristiques d'un être humain mais

⁵⁶ Voir le texte en annexe 2.

⁵⁷ « Si, sur l'arbre, au lieu de mille pièces, j'en trouvais deux mille ? Ou même cinq mille ? Et si j'en trouvais cent mille ? Quel grand monsieur je deviendrais ! Je pourrais avoir un grand palais, plein de petits chevaux de bois avec leurs écuries pour m'amuser, une cave remplie de liqueurs, un magasin entier de fruits confits, de tartes, de brioches, de gâteaux aux amandes et de cornets à la crème » (P., CS., NN, p.82).

⁵⁸ Isabelle Nières-Chevrel, « Le Théâtre est un jeu d'enfants » in *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse* (dir. Jean Perrot), CRDP Créteil, 1991, p. 29.

⁵⁹ Arnaud Rykner, *Les mots du théâtre*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2010, p. 57.

⁶⁰ Nous empruntons l'expression à Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 58.

sans être véritablement vivant. C'est donc un instrument parfait pour que s'y projette l'imaginaire des spectateurs sans qu'ils se sentent trop mis à nu dans les défauts et leurs faiblesses et qu'ils puissent prendre du plaisir à se moquer d'eux-mêmes. La seconde inspiration vient de la commedia dell'arte avec l'épisode du théâtre de marionnettes. Enfin, la scène des médecins venus ausculter Pinocchio après sa pendaison et leurs raisonnements dignes de Monsieur de La Palisse nous évoque celle du *Malade imaginaire*⁶¹ de Molière (1673).

De plus, la présence de la comédie se fait sentir également dans certains épisodes. La scène de bagarre entre les deux vieux que sont maître Cerise et Geppetto au début du récit est digne d'une scène de la comédie italienne.

2.3 Les contes

L'auteur des *Aventures de Pinocchio* a traduit de nombreux contes écrits par Perrault et par Mme d'Aulnoy. S'il s'est efforcé de minimiser le côté merveilleux inhérent à ceux-ci, on peut supposer qu'il n'a pas été insensible aux messages cachés qu'ils contenaient.

Les contes de Perrault se caractérisent par leur destinataire double : ils ont été écrits pour les lettrés de l'époque tout en affichant un ostentatoire destinataire enfantin. C'est pourquoi ils développent un aspect ludique en même temps qu'une fonction didactique. Mais leurs morales peuvent s'interpréter de différentes manières. *Le Petit Chaperon rouge*⁶² semble mettre en garde les fillettes contre les dangers des mauvaises rencontres, mais on peut également comprendre ce conte comme le procès des mères trop « aimantes » qui ne préviennent pas leurs enfants de tels dangers et des grands-mères qui, en affublant leurs petites filles d'une tenue voyante et provoquante, excitent l'appétit de prédateurs. Ute Heidmann suggère de « lire le conte du *Petit Chaperon rouge* comme une réponse intertextuelle à cet épisode [la descente aux enfers] de l'histoire de Psyché. » Elle en conclut que Perrault suggère, dans son conte, une morale très précise qui est celle de montrer « la responsabilité de la mère qui n'a pas averti sa fille des mauvaises rencontres qu'elle pourrait faire en sortant seule⁶³ ». Dans notre récit, comme pour le Petit Chaperon rouge qui n'a pas été averti du danger du monde et des beaux parleurs, Pinocchio est laissé dans l'ignorance des « mauvaises rencontres » par Geppetto qui lui permet d'aller à l'école sans l'accompagner

⁶¹ Molière, *Le Malade imaginaire* [1673].

⁶² Charles Perrault, *Contes, Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Librairie Générale Française, 2006, pp. 207-212.

⁶³ Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Éditions classiques Garnier, Paris, 2010, p. 117.

(chapitre IX). Il va se laisser séduire par le son des flutes et abandonner son intention de se rendre à l'école. Puis, il fera la connaissance de deux individus qui chercheront à le dépouiller. La Fée bleue aura un comportement similaire au chapitre XXX. En tant que fée, on peut supposer qu'elle est capable de prédire l'avenir et ses recommandations multiples et si insistantes :

[...] mais aie soin de revenir à la maison avant qu'il fasse nuit. Tu as bien compris ?

Attention Pinocchio ! les enfants promettent vite, mais généralement ils tardent à tenir leurs promesses.

Nous verrons. Du reste, si tu désobéis, tant pis pour toi !

Parce que les enfants qui n'écourent pas les conseils de ceux qui en savent plus qu'eux courent toujours au-devant de quelque malheur (P., G, SF, p. 136).

viennent conforter ce sentiment. Néanmoins, elle l'autorise à sortir alors même qu'elle sait ou du moins pressent qu'il va lui arriver malheur. Son comportement est pour le moins irresponsable car elle connaît le caractère très influençable de Pinocchio ainsi que son goût pour l'aventure.

Quant à *La Barbe bleue*, loin de sa première morale qui prétend que la curiosité est un vilain défaut, le dénouement de cette histoire prouve au contraire que la curiosité des femmes peut leur sauver la vie⁶⁴. Parlant de *La Barbe bleue* et de son intertextualité avec la *fabella* d'Apulée, Heidmann propose l'hypothèse suivante : Perrault aurait puisé le motif de la barbe bleue dans le cortège de dieux marins qui accompagnent Vénus⁶⁵. Plus loin, elle décrit Porthunus comme un « dieu latin des ports, des passes, mais aussi des portes et des entrées⁶⁶ ». Elle ajoute : « quand il donne à son épouse la clé dont il lui interdit l'usage, il éveille sa curiosité avec la même perfidie que Vénus celle de Psyché⁶⁷ ». Une fois encore, on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec la fillette aux cheveux bleus qui se montre à la fenêtre mais refuse à Pinocchio de lui ouvrir, ce qui le sauverait. Tous deux interdisent l'accès à une porte. On est tenté de rapprocher la barbe, qui est un attribut masculin, des cheveux, qui eux symbolisent la féminité. Tout comme la Barbe bleue se montrait cruel envers sa femme en lui défendant d'ouvrir la porte interdite tout en lui confiant la clé pour l'ouvrir, la fillette aux cheveux bleus, qui se révélera plus tard être une fée, fait preuve de sadisme envers notre pantin : elle apparaît à la fenêtre au moment où Pinocchio pense être secouru pour lui refuser l'aide demandée. De plus, avec son visage « blanc comme la cire », ses yeux « clos » et ses mains « croisées sur sa poitrine » elle incarne la mort tout comme La Barbe bleue pour ses

⁶⁴ Charles Perrault, *Contes, La Barbe bleue*, Paris, Librairie Générale Française, 2006, pp. 219-228.

⁶⁵ Apulée, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶ Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Ibid*, p. 117.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 118.

femmes précédemment égorgées et celle qu'il s'apprêtait à tuer.

Les contes de Mme d'Aulnoy se définissent également par une double lecture. En effet, derrière le merveilleux décrit avec faste, se lit en filigrane une critique de la société de l'époque. Ainsi que le souligne Marie-Agnès Thirard⁶⁸, Mme d'Aulnoy, tout en paraissant idéaliser une société inégalitaire et valoriser le pouvoir en place, se fait la critique de certains aspects de cette société tels le mariage forcé, l'éducation des filles ou encore l'absolutisme du pouvoir en place.

Ces contes classiques se sont nourris les uns les autres par un « dialogue intertextuel riche et fécond⁶⁹ ». On peut légitimement penser que Collodi, en tant que traducteur de ces contes et homme de lettres, a été un lecteur averti et sensible à ces messages doubles et subversifs. Il est donc logique que l'on retrouve dans le conte de Collodi des références, des allusions à ceux-ci. En lisant l'*incipit* de *La princesse Coque-d'Œuf et le prince Bonbon*⁷⁰, on ne peut s'empêcher de constater des similitudes avec celui de *Pinocchio*. En effet on y retrouve presque le même début : « Il était une fois un roi » chez Collodi et « il était autrefois un roi » chez Mademoiselle de Lubert. De plus, le motif du « long nez » est annoncé dans les premières lignes de ces deux textes. Pour rester dans le domaine de l'intertextualité, on peut préciser que Mademoiselle de Lubert aurait emprunté ce motif au conte *La patte du chat, conte zinzimoi* écrit par Jacques Cazotte. On retrouve également ce motif dans le conte de Perrault, *Les Souhais ridicules*⁷¹, où le Bûcheron émet le souhait que le boudin obtenu inopportunément se colle au nez de son irascible épouse :

La prière aussitôt du Ciel fut écoutée,
Et dès que le Mari la parole lâcha,
Au nez de l'épouse irritée
L'aune de Boudin s'attacha.
Ce prodige imprévu grandement le fâcha.
Fanchon était jolie, elle avait bonne grâce,
Et pour dire sans fard la vérité du fait,
Cet ornement en cette place
Ne faisait pas un bon effet ;
Si ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage,
Il empêchait de parler aisément,
Pour un époux merveilleux avantage,
Et si grand qu'il pensa dans cet heureux moment

⁶⁸ Marie-Agnès Thirard, « De l'allée du roi aux sentiers du bon sauvage, un parcours dans les contes de Madame d'Aulnoy » in *Féeries*, n°3, Ellug, 2006, p. 64 :

Parallèlement à l'éloge courtesane, à l'éloge du pouvoir royal et à un aristocratismes affiché, ses contes et ses récits cadres laissent la place à une remise en cause de l'organisation de cette société de la fin du XVIIe siècle dans une perspective que l'on pourrait qualifier de réformiste.

⁶⁹ Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Ibid.*, p. 37.

⁷⁰ Mademoiselle de Lubert, *Contes*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 409.

⁷¹ Charles Perrault, *Contes, Les Souhais ridicules*, Paris, Librairie Générale Française, 2006, pp. 168-169.

Ne souhaiter rien davantage.⁷²

La pauvre Fanchon se retrouve dotée d'un « nez plus long qu'une aune⁷³ ».

Le Serpent du conte collodien ne serait-il pas une citation du conte de Mme d'Aulnoy, *Le Serpentin vert*⁷⁴ ? En effet, on retrouve dans ces deux textes un serpent vert et certaines pagodes du conte de Marie-Catherine d'Aulnoy souffrent d'un mal qui les fait gonfler de manière étrange. Quand La Laideronnette leur en demande la cause, elles répondent :

Comme il ne nous est pas permis de rire ni de parler dans le monde, et que nous y voyons faire sans cesse des choses toutes risibles, et des sottises presque intolérables, l'envie d'en railler est si forte que nous en enflons, et c'est proprement une hydropisie de rire, dont nous guérissons dès que nous sommes ici⁷⁵.

Ce passage n'est pas sans nous rappeler la scène du serpent qui rit tant qu'il « se rompit une veine » et « mourut pour de bon⁷⁶ ».

Carlo Collodi, homme de lettres italien, connaissait, sans nul doute, les contes de Basile et de Straparola. Chacun de ces deux auteurs a écrit des contes qui ont inspiré les auteurs français du XVII^e siècle et certainement notre auteur toscan du XIX^e siècle. L'histoire d'Adamantine et de sa poupée (relevant du conte type *La poupée qui mord*⁷⁷) de Straparola nous évoque *Pinocchio*. Dans ce récit, une poupée procure richesse et mariage royal à sa propriétaire. N'est-ce pas le souhait de Geppetto au début du conte de s'enrichir grâce à sa marionnette ? Dans ce conte une poupée magique (elle fiente de l'or et mord le postérieur du roi) accepte Adamantine comme maman car la jeune fille s'en occupe avec douceur et dévouement. Dans le récit de *Pinocchio*, les positions familiales s'inversent, la Fée accepte le rôle maternel que Pinocchio lui propose. Contrairement au pantin, cette poupée ne cherche pas à s'enfuir loin de sa maison, mais la méchanceté d'une voisine est cause de son éloignement. En ce qui le concerne, ce sont également des éléments extérieurs à sa personnalité qui causent son écartement du droit chemin (la musique des fifres, Lumignon, le Renard et le Chat).

D'autres analogies avec ces contes plus anciens peuvent se constater. En effet, tout comme Basile revêt ses contes du décor napolitain, Collodi, nous l'avons déjà souligné, embellit son récit avec des détails de la culture italienne. À l'instar du napolitain, le toscan mélange dans son récit éléments merveilleux et éléments prosaïques. D'ailleurs, on trouve

⁷² Perrault, *Contes*, pp. 168-169.

⁷³ Perrault, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁴ Mme d'Aulnoy, *op. cit.*, *Serpentin vert*, pp. 575-614.

⁷⁵ Mme d'Aulnoy, *Serpentin vert*.

⁷⁶ Carlo Collodi, *Pinocchio*, traduction de Mme de Gencé, p. 88.

⁷⁷ Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, traduction de Joël Gayraud, Paris, José Corti, 1999.

chez Basile un conte intitulé *Vardiello*⁷⁸(I, 4) qui raconte l'histoire d'un niais multipliant les bêtises et les aventures qui finira interné. N'est-ce pas là la prédiction que la fée et le grillon-qui-parle professent à Pinocchio quand il leur fait part de son désir de ne pas travailler et de faire le vagabond ? De plus, le *Pentamerone* de Basile est parsemé d'adages dont nous retrouvons l'empreinte dans *Pinocchio*. On reconnaît clairement le lien de filiation entre ces textes.

En réalité, il semble que Collodi ait utilisé le conte de fée et les autres textes-sources comme un matériau pour créer son œuvre. D'autres évocations peuvent encore être décelées. Par exemple, dans le titre même, l'utilisation du lexème « aventures » établit un lien avec les romans de chevalerie mais le fait que seul le nom *Pinocchio* suffise comme titre de cette histoire prouve la prépondérance du personnage dans cette œuvre. Comme le souligne Nathalie Prince :

le personnage principal relève d'un authentique héroïsme : il est alors proprement le personnage principal et central de l'histoire. Principal en ce que dès le nom et dès le titre, il prend l'histoire à son compte ; central, en ce que la diégèse peut être conçue comme un développement de son caractère, de son essence psychologique, de son entéléchie ou de sa forme, pour reprendre d'antiques expressions aristotéliennes. On parlera alors de sursignification du personnage, en ce sens qu'il dépasse son propre texte, qu'il le précède en quelque sorte. Le personnage apparaît souvent comme la valeur essentielle du récit, la valeur des autres valeurs, comme ce qui donne sens à l'effet du récit, et ce dès sa nomination⁷⁹.

Nous allons donc maintenant chercher à déterminer qui est Pinocchio.

3 *Qui est Pinocchio ?*

3.1 *Qu'est-ce qu'un personnage en littérature de jeunesse ?*

« Le rôle du personnage consiste à créer une identification immédiate et sans faille avec l'enfant afin de créer une intimité qui à son tour crée de l'émotion⁸⁰ ». La notion de personnage en littérature est une notion difficile à cerner. Elle a été étudiée et disséquée et de nombreux sémioticiens, tels Propp, Greimas, Hamon ont cherché à la déterminer. D'un point de vue critique, Alain Robbe-Grillet définit le personnage tel que suit :

Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet

⁷⁸ Giambattista Basile, *Le conte des contes ou Le divertissement des petits enfants*, traduction du napolitain de Françoise Decroisette, Strasbourg, Éditions Circé, 1995.

⁷⁹ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 112.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 95.

au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême⁸¹.

Généralement, l'auteur cherche à rendre ses personnages les plus crédibles possibles afin de permettre au lecteur de se projeter en lui, d'adhérer à son histoire et d'apprécier ce qu'il lit. Il le dote d'un état civil et d'un passé.

Cependant la description que nous fait Collodi de son protagoniste principal est très succincte de même que celle des personnages secondaires. maître Cerise est décrit comme « un vieux menuisier » dont le nez rouge lui a valu le surnom de « Cerise ». Geppetto, « petit vieux très alerte » est aussi caractérisé physiquement par sa perruque. Quant à son caractère, le narrateur nous apprend que Geppetto est un homme à la fois guilleret et susceptible. La Fée bleue prend des apparences bien différentes au fil des pages mais garde comme caractéristique permanente la couleur bleue de ses cheveux.

En ce qui concerne Pinocchio, nous ne savons que peu de chose de son physique. Geppetto l'a sculpté dans un morceau de pin. Nous savons qu'il a des yeux, des cheveux, une bouche mais nous n'avons aucun détail sur ceux-ci. Seul le nez a la particularité de s'allonger au fur et à mesure des coups du sculpteur. Cette sobriété dans la description ne facilite pas la création d'une image mentale de ce personnage, d'autant plus que c'est un être qui n'existe pas. En effet, comment se représenter un pantin fabriqué à partir d'une bûche, capable de se mouvoir sans aucun fil ni marionnettiste ? Cependant, au contraire, cette description lacunaire faite de « blancs » peut nous permettre de laisser libre cours à notre imagination. À chacun de donner, à son envie, une couleur et une forme à ces yeux, une teinte et une structure à ces cheveux, une forme et une couleur à cette bouche, à moins que le fait qu'ils soient faits de bois annihile tout qualificatif. De ce fait, alors qu'il n'y a pas d'adjectifs de couleur dans sa description physique, ce personnage est souvent décrit comme « coloré ».

3.2 *Comment définir le personnage de Pinocchio ?*

Par sa nature végétale et sa capacité à être animé, Pinocchio est un personnage bien singulier. Pourtant, ainsi que nous l'avons déjà évoqué, son auteur est resté très évasif quant à sa description physique. Et le passé de cette créature ne sera jamais divulgué. On ne sait d'où provient ce « morceau de bois », ni comment il s'est retrouvé dans l'échoppe de maître Cerise, ni pourquoi il est doué de parole et de réflexion, de malice également. Mais cette absence de caractérisation ne peut-elle pas être le prétexte à un investissement unique et

⁸¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 27.

personnel de chaque lecteur de ce personnage ? Car, comme le suggère Nathalie Prince, elle lui permet « d'habiller » le personnage selon sa culture, ses envies, afin qu'il devienne sa créature/création :

En raison de la nature du texte enfantin, des compétences en devenir du lecteur, voire de ces incompétences, il est fréquent que le personnage, dans la narration, soit aussi insignifiant que sous-signifiant. Le personnage est blanc, en quelque sorte, à peine décrit ou détaillé, cire molle prête à recevoir les valeurs et pensées que le lecteur veut bien lui prêter, morceau de bois prêt à être sculpté⁸².

Pourtant, pour Nathalie Prince, Pinocchio n'est pas un personnage, il est en devenir. Sa construction morale n'est pas terminée et, de ce fait, sans profondeur psychologique, sans épaisseur d'âme, il ne peut prétendre au statut de personnage :

Mais ce qui manque à Pinocchio pour être un véritable personnage digne de ce nom, c'est à la fois la richesse intérieure et la conscience morale. Pinocchio se caractérise par le *pas encore* : il n'est pas encore un homme, il n'est pas encore un garçon, il n'est pas encore un personnage⁸³.

Or, la transformation de ce pantin en petit garçon nous laisse sur notre faim. D'ailleurs, elle signe la fin de la marionnette ainsi que celle de ce conte. On y pressent même la mort de Pinocchio car il est impensable de nommer cet enfant, nouveau avec ce nom qui appartient à la marionnette, qui fait partie d'elle. Nombre d'amateurs de *Pinocchio*, tels Alberto Manguel⁸⁴ et Giorgio Manganelli⁸⁵, sont terriblement déçus par cet épilogue. Collodi, lui-même, du reste, semblait renier ce dénouement : « c'est possible, mais je ne me souviens pas d'avoir fini de cette façon⁸⁶ ».

3.2.1 Pinocchio est-il un héros ?

Pour Pierre Glaudes et Yves Reuter « ce qui importe, c'est que le héros puisse faire figure de modèle, à défaut d'être parfait, il doit paraître suffisamment vertueux pour être donné en exemple⁸⁷ ». Or Pinocchio n'a rien d'un modèle de vertu. Il cherche avant tout son plaisir et son égoïsme l'empêche même de voir le dévouement de Geppetto quand celui-ci a vendu son manteau afin de lui procurer un livre pour aller à l'école. Sans aucun remords, il le

⁸² Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p.109.

⁸³ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 107.

⁸⁴ Alberto Manguel, op. cit., p.10 : « Quand, dans les dernières pages, Pinocchio est récompensé par sa métamorphose [...] j'en éprouvais de l'insatisfaction. »

⁸⁵ Giorgio Manganelli, *Pinocchio. Un livre parallèle*, Paris, Christian Bourgois, 1997, **PAGE**.

⁸⁶ Carlo Collodi, cité par Fernando Tempesti, dans *Pinocchio fra i burattini, alti dei Convegno dei 27-28 marzo 1987*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1993, p. 36, cité et traduit par Pierre Rothlisberger, *Entre l'âme et le bois : Une lecture totémique du Pinocchio de Collodi*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec, 2008.

⁸⁷ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, 1998, p. 22.

revendra pour s'acheter une place pour le spectacle de marionnettes. « Mais les enfants obéissants n'ont jamais fait de bons héros. Seuls les personnages transgressifs sont dynamiques, parce qu'ils sont désirants⁸⁸ » nous dit Isabelle Nières-Chevrel. Peut-on alors parler de héros « concave » tel que le présente Vincent Jouve ? Voilà comment Jouve définit ce type de héros :

Sa conduite est loin d'être exemplaire, mais il est le sujet d'une histoire qui, elle, est porteuse de leçons. En outre, comme il occupe le devant de la scène, c'est sur lui que se focalise l'attention du lecteur⁸⁹.

Cette définition va comme un gant à notre marionnette. La conduite de Pinocchio ne peut être donnée en exemple et, pourtant, ce conte est perçu comme un texte à valeur pédagogique.

3.2.2 La nature de Pinocchio

Alors que nous n'apprenons pas grand-chose sur son physique, le comportement de la marionnette pendant sa fabrication nous renseigne plus sur sa personnalité. Dès le début de sa fabrication, le pantin fait preuve d'effronterie et de beaucoup d'indépendance à l'encontre de Geppetto. Il n'est en aucun cas la marionnette de son créateur :

Les yeux terminés, imaginez son étonnement quand il s'aperçut qu'ils bougeaient et le regardaient avec impudence (P., CS, NN, p. 16).

Après les yeux, c'est au tour du nez de se montrer insolent :

Le pauvre Geppetto avait beau s'éreinter à le retailer, plus il le retailait pour le raccourcir, plus ce nez impertinent s'allongeait (P., CS, NN, p. 17).

Et la bouche n'est pas en reste :

Mais la bouche n'était pas terminée qu'elle commença à rire et à se moquer de lui (P., CS, NN, p. 17).

Puis, quand la bouche cesse de rire, elle lui tire la langue.

L'intérêt de cette description réside dans le fait que chaque élément du visage de Pinocchio est pris isolément. Chaque partie de sa face semble avoir une vie propre, agit. Alors que le menuisier a déjà donné un nom à la marionnette qu'il souhaite fabriquer, il ne prête pas « vie » à cette marionnette dans son intégralité mais c'est chaque partie de son anatomie qui devient vivante et actrice. Ce sont les yeux qui regardent et non Pinocchio par l'intermédiaire de ses yeux ; c'est la bouche qui rit et lui tire la langue et non la marionnette. Même s'il lui a déjà donné un nom, une identité, peut-être ne lui a-t-il pas encore concédé d'âme ?

⁸⁸ Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p. 163.

⁸⁹ Vincent Jouve, « Le héros et ses masques », in *Le personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n°6, Presses de l'université de Nice, 1995, p. 253.

Après avoir cherché à comprendre et à nous imprégner de notre texte-source, nous nous tournons maintenant vers les trois œuvres que nous avons choisies.

Deuxième partie : Le corpus d'étude

Afin d'approfondir notre étude de ce classique de la littérature de jeunesse italienne, nous avons choisi trois œuvres contemporaines : *Pinocchio*⁹⁰, traduit par Claude Sartirano et illustré par Nathalie Novi ; *Pinocchio*⁹¹, traduit par Mme de Gencé et illustré par Sara Fanelli et *Le nouveau Pinocchio*⁹². Il s'agit de deux traductions différentes du texte-source mises en images par deux illustratrices de culture différentes ainsi que la réécriture du conte par Christine Nöstlinger dont s'est emparé un artiste peintre espagnol, Antonio Saura et qui a été rééditée en 2010. Ces œuvres ont été sélectionnées en fonction de leur date de parution, notamment en ce qui concerne le titre illustré par Nathalie Novi et *Le nouveau Pinocchio*, mais, également, en fonction de leur lecture possible par des enfants, c'est pourquoi nous avons délibérément écarté le *Pinocchio* de Winshluss⁹³ dont l'écriture s'adresse assurément à un public averti. En effet, nous souhaitons analyser des œuvres récentes écrites pour la jeunesse. Le troisième ouvrage, même s'il ne date que de 2003, n'est pas aussi récent que les deux autres. Son choix a été motivé par la lecture de l'introduction de l'ouvrage *Pinocchio. Entre texte et image*⁹⁴, écrite par Jean Perrot. Le critique spécialiste de littérature pour la jeunesse y brosse un portrait élogieux du travail de Sara Fanelli pour la nouvelle traduction anglaise du texte de Collodi écrite par Emma Rose. Hélas, nous n'avons pas eu accès à cette traduction et l'éditeur français s'est servi du travail de Mme de Gencé pour accompagner ces illustrations.

De ce fait, nous avons eu l'opportunité de comparer une traduction contemporaine avec une autre plus ancienne et, ainsi, pouvoir cerner les quelques différences d'interprétations que nous étudierons en troisième partie de notre mémoire. Dans cette partie nous allons centrer notre travail sur l'analyse de chacune de ces écritures. Nous nous concentrerons dans

⁹⁰ Carlo Collodi, *Pinocchio*, traduction de Claude Sartirano, Nathalie Novi, Voisins-le-Bretonneux, Rue du Monde, 2009. Comme dans le chapitre précédent, nous utiliserons l'abréviation suivante (P., CS, NN) suivie du numéro de page, entre parenthèses lui aussi.

⁹¹ Carlo Collodi, *Pinocchio*, traduction de Mme de Gencé, Sara Fanelli, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2003. Comme dans le chapitre précédent, nous utiliserons l'abréviation suivante (P., G, SF) suivie du numéro de page, entre parenthèses lui aussi.

⁹² Christine Nöstlinger, *Le nouveau Pinocchio*, Antonio Saura, Milan, 5 Continents, 2010. Dorénavant, nous utiliserons l'abréviation suivante (LnP., CN, AS) suivie du numéro de page, entre parenthèses lui aussi.

⁹³ Winshluss, *Pinocchio*, Paris, Les Requins Marteaux, 2008.

⁹⁴ Jean Perrot, *Pinocchio. Entre texte et image, op. cit.*, p. 12.

un premier temps sur l'aspect littéraire de ces textes. Dans un second temps, nous ferons une brève synthèse de l'étude de l'iconographie de chacun d'eux. En effet, nous nous appesantirons plus longuement sur l'interprétation des illustrations dans la troisième partie de notre mémoire.

1 Critères littéraires

Nous commencerons l'analyse des ouvrages de notre corpus par la détermination des critères littéraires qui caractérisent ces œuvres. Nous nous focaliserons sur l'aspect de la traduction, puis, nous aborderons le thème de la réécriture, notamment celle de Christine Nöstlinger.

1.1 Les traductions de Mme de Gencé et de Claude Sartirano

Isabelle Violante, dans sa note sur la traduction⁹⁵ qu'elle a effectuée du texte *Le Avventure di Pinocchio*, nous met en garde contre la traduction de Mme de Gencé. Selon elle, à la lecture de celle-ci, « on est navré par la façon lisse et aplatissante de sa syntaxe » due aux corrections maladroites que Mme de Gencé a faites sur le texte de Collodi en cherchant à améliorer celui-ci. Claude Sartirano précise, en exorde de sa traduction :

Cette traduction veut avant tout rester fidèle à l'esprit du texte de Carlo Collodi en cherchant à éviter toute tentation interprétative comme toute mise en forme un peu recherchée qui auraient eu pour effet de trahir un style volontairement simple, net, très précis. C'est d'ailleurs justement ce style n'aimant ni les fioritures ni les effets de plume qui a permis à la langue écrite de Carlo Collodi de ne pas vieillir, bien que plus d'un siècle nous sépare d'elle. Si le passage d'une langue à l'autre nécessite forcément quelques aménagements, l'essentiel de ce conte du 19^e siècle italien a encore l'étrange pouvoir de se glisser avec aisance dans le gant de la langue française du 21^e siècle. Ce n'est pas la moindre des qualités de cet inusable Pinocchio⁹⁶.

À la lecture de ces deux citations on peut se poser la questions du sens du mot « traduction » et de ses dérivés « traduire » et « traducteur ». Si la traduction est le résultat du travail du traducteur, il semble que cette notion doive être définie précisément afin de mettre en lumière les apports et les choix des traducteurs qui se sont ici penchés sur le conte de Collodi.

1.2 Qu'est-ce que traduire ?

Par *traduire* nous comprenons généralement *effectuer la transcription d'un texte dans un idiome différent*. Le Larousse définit la notion de *traduction* comme suit :

⁹⁵ Isabelle Violante, *op. cit.*, p.345.

⁹⁶ Claude Sartirano, <http://claudio.sartirano.pagesperso-orange.fr/>.

Énonciation dans une autre langue (ou langue cible) de ce qui a été énoncé dans une langue (la langue source), en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques⁹⁷.

Ainsi *traduire* serait *rendre compréhensible dans une langue un texte écrit dans une autre langue*. Mais, tous les mots n'ont pas d'équivalent exact dans les autres idiomes, et les mots recouvrent très souvent plusieurs significations. Le sens retenu dans une phrase va dépendre du contexte qui sera reconnu par le lecteur en fonction de son passé, de ses lectures, de son environnement, de sa culture. D'ailleurs de nombreux jeux de mots s'appuient sur la polysémie de mots ou d'expressions. Comment rendre ces effets sans dénaturer l'humour de l'écrivain premier ? Forte de cette idée de contexte culturel lié à chaque langue, Isabelle Nières-Chevrel nous propose la définition suivante :

[...] la traduction est, par essence, réduction de l'altérité puisque sa seule raison d'être est de contourner la malédiction de Babel, la pluralité des langues. Les mécanismes de la traduction sont complexes. Je veux simplement rappeler ici que la traduction n'est pas simple transfert d'une langue dans une autre, qu'elle est nécessairement transfert d'une langue-culture dans une autre langue-culture. Elle est toujours médiation entre deux cultures et le texte qu'elle produit est toujours un texte « métissé »⁹⁸.

Il y a donc métissage entre la culture de la langue de départ et la culture de la langue d'arrivée et ce métissage se matérialise dans la traduction finale. La traduction littéraire n'est pas juste une substitution idiomatique mais elle englobe tout un ensemble de données culturelles de la langue-source vers la langue-cible. Si l'on regarde du côté des synonymes⁹⁹ du verbe *traduire*, alors apparaît une notion importante qui est celle de l'interprétation. Ce qui signifie que tout traducteur s'il veut transmettre au mieux le discours du texte-source se doit de l'interpréter, c'est-à-dire de dévoiler le sens qu'il y reconnaît.

Mais, avons-nous tous la même interprétation d'un texte ? La maxime italienne « Traduttore, traditore » le rappelle avec pertinence, toute traduction suppose une trahison du texte-source. Gérard Genette le confirme « aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit¹⁰⁰ ». Ainsi, tout traducteur se voit dans l'obligation de faire des concessions, des compromis entre le sens du message qu'il veut transmettre et la forme, le style que l'écrivain-source a utilisé. De ce fait, il est parfaitement logique que des divergences de traductions se manifestent dans nos deux traductions, d'autant plus qu'elles ne sont pas contemporaines : l'une date du début du XX^e siècle et l'autre est un siècle plus récente.

⁹⁷ Dictionnaire Larousse,

⁹⁸ Isabelle Nières-Chevrel, « Traduction et création » in *Mythes, traduction et création*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 1998, p. 110.

⁹⁹ « déchiffrer, exprimer, interpréter, manifester, refléter, révéler, transcrire, transposer » REF

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 239.

1.2.1 Les divergences

Nous n'allons pas ici analyser tous les chapitres de *Pinocchio* afin de comparer les deux traductions françaises ; un mémoire n'y suffirait pas. Nous allons, de préférence, choisir les éléments qui nous semblent les plus révélateurs de ces divergences. Elles sont parfois le fait de choix stylistiques et lexicaux divergents, mais parfois, également, le révélateur d'interprétations contradictoires.

Dès le chapeau figurant en haut du premier chapitre, on note la première différence de traduction. L'expression « come andò » est simplement traduite par Sartirano par « comment » alors que Mme de Gencé conserve la structure « comment il arriva que » qui confère à sa phrase une connotation légèrement surannée. Cette expression nous évoque pourtant également le conte et son monde merveilleux que nous rattachons souvent à une époque passée. Mais plutôt que de tourner le dos à l'aspect merveilleux du conte, Claude Sartirano s'est efforcé, il nous semble, d'avoir un langage plus proche des enfants de nos jours. Par exemple, l'utilisation du mot « targette » est complètement opaque pour des lecteurs d'aujourd'hui. Il le remplace par le mot « verrou » (chapitre IV). Autre exemple, au chapitre XIV, quand les voleurs réclament à Pinocchio son argent, quand Mme de Gencé propose « Allons ! trêve d'explications. » le traducteur contemporain écrit « Ça suffit ! Arrête ton baratin [...] » qui semble bien plus proche du langage des enfants actuels et plus adapté à la situation. De même, « les petits pains à tremper dans le café au lait » du chapitre XXX deviennent des « tartines » qui sont plus faciles à tartiner « de chaque côté » que les petits pains « dedans et dessus ». Le surnom choisi pour Roméo découle lui aussi de cette volonté de simplification, de transparence de la part de Claude Sartirano. Mme de Gencé l'appelle Lumignon, qui est la traduction directe de « lucignolo » mais que les enfants d'aujourd'hui ne connaissent pas, ne comprennent pas. Sartirano lui préfère *La Mèche* qui est bien plus évocateur.

De la même manière, la description faite du chien de la Fée bleue (chapitre XVI) corrobore notre impression que ce traducteur souhaite rendre le texte-source le plus accessible possible. Sartirano remplace les mots : « barbet », « tricorne galonné d'or », « redingote », « culotte courte », « velours cramoisi », « souliers décolletés » par « caniche », « coiffe à trois pointes bordée d'or », « veste », « pantalon court », « velours rouge vif » et « souliers découpés ». Tout comme, au chapitre I, « Imaginez la tête de ce brave maître Cerise » se substitue efficacement et heureusement à « Représentez-vous alors l'ébahissement de ce brave père La Cerise », et, plus loin, « maître Cerise en fut baba » remplace « resta pétrifié ». Au

chapitre II, le mot « arithmétique » est supplanté par « calcul ». Avec ces choix, le traducteur s'efforce de faciliter la compréhension du jeune lecteur en utilisant un lexique qui lui est plus familier et qui est à sa portée. En effet, certains des mots employés par la traductrice ne sont plus couramment utilisés ou prêtent à sourire tels que ces « souliers décolletés » qui peuvent prêter à confusion. Deux autres exemples frappants de l'archaïsme de l'écriture de Mme de Gencé sont l'expression « Que vous en semble ? » (*P., G, SF, p. 11*) substituée par « Qu'en dites-vous ? » (*P., CS, NN, p. 12*), et la phrase : « Plût au ciel qu'il ne l'eût pas fait » (*P., G, SF, p. 88*) que Sartirano évite.

Toutefois, quand Mme de Gencé termine son chapitre III par la phrase suivante : « Quant à la suite de cette histoire, elle est si étrange qu'on pourrait ne pas y croire » ; elle imagine une traduction beaucoup plus piquante que le « Ce qui arriva ensuite est une incroyable histoire. C'est cette histoire que je vais vous raconter maintenant. » de Claude Sartirano. L'adjectif « incroyable » est si souvent employé qu'il en a quelque peu perdu sa valeur de « *non* croyable », il véhicule aujourd'hui plutôt le sens d' « extraordinaire », « hors du commun ». Madame de Gencé, en utilisant le conditionnel, écarte de fait la possibilité qu'on ne puisse pas croire à la véracité de telles aventures. Il est juste à déplorer que l'idée que le narrateur va conter cette histoire ait disparu en cours de route. Mais la formule provoque le désir de se précipiter sur la suite du récit.

Il existe également des choix divergents dans la traduction de certains mots où les erreurs de traduction découlent souvent de la méconnaissance de certains mots, en particulier ceux qui appartiennent au toscan ou sont motivés par l'existence de référents culturels.

Dans le chapitre I, « bottega » est rendu par « boutique » chez Mme de Gencé et par « atelier » chez Claude Sartirano. Effectivement, ce terme peut avoir les deux sens. Il reste à définir si le lieu de travail de ce menuisier n'est pas, dans notre histoire, également le lieu de vente de sa production. Cependant, le choix d' « atelier » semble plus en adéquation avec le métier de maître Cerise. La « polenta » du chapitre II est devenue une « bouillie de maïs » et non pas une « galette de farine de maïs ». Le « raso turchino » du chien dans le chapitre XVI devient « velours bleu » chez Mme de Gencé alors que le traducteur le traduit par « satin bleu » ce qui est plus conforme au sens véritable de ce vocable. Enfin, le mot toscan « babbi » qui signifie « papas » est transformé en « parents » par la traductrice.

D'autres écarts dans les traductions découlent de changements de sens dus à des contextes culturels différents. En effet, si les lecteurs de Mme de Gencé pouvaient approcher les sens de l'expression suivante « comme un lumignon neuf dans un réverbère », ou « une

troupe de paillasses », ce n'est plus le cas actuellement. Plus aucun enfant ne comprend qu'on puisse allumer manuellement un réverbère et qu'une mèche y soit insérée, ni que « paillasse » se réfère à des comédiens ambulants. De même, « le conducteur de la voiture » est remplacé par « le charretier » par le traducteur car le mot « voiture » possède de nos jours une connotation différente. Pour les enfants contemporains, ce mot ne représente pas « tout véhicule de transport à quatre roues » mais uniquement « les automobiles ». Dans le chapitre XXXIV, l'utilisation du mot « francs » constitue un archaïsme dont Madame de Gencé n'est entièrement pas responsable. Elle ne pouvait anticiper l'avènement de l'Union européenne et la création d'une monnaie unique. Les enfants actuels ne connaissent plus le nom de la monnaie française avant l'avènement de l'euro. On voit ici un des risques de vouloir trop acculturer un récit étranger.

Parfois c'est Claude Sartirano qui commet un contre-sens. Dans le chapitre IV, quand Pinocchio rentre au bercail, il trouve la porte « fermée » alors qu'elle est « socchiuso » (entrebaillée). Ce qui oblige notre pantin à lui « donn[er] une bourrade » au lieu de simplement la « pousser ». D'ailleurs, il est logique que cette porte ne soit pas fermée étant donné que Geppetto est sorti précipitamment à la poursuite de son pantin qui s'enfuyait. Mais, il est vrai que la logique des épisodes et des événements n'est pas la priorité de Collodi. Au chapitre XXXIII, dans la description du costume de l'âne Pinocchio, Claude Sartirano se méprend en traduisant la couleur « paon » (un bleu tirant très légèrement sur le vert) par « amarante » (un rouge pourpre).

À une occasion, ce sont les deux traducteurs qui se fourvoient. Mme de Gencé traduit la locution « tortellino di Bologna » par « mortadelle de Bologne » et Claude Sartirano par « tartelette bolonaise » alors que, loin d'être un saucisson, spécialité, il est vrai de Bologne, ou une petite tarte, le tortellino, plus connu au pluriel en France, est une sorte de petite raviole fourrée de viande en forme de couronne.

Enfin, on peut noter à la page 97 du *Pinocchio* illustré par Sara Fanelli, une erreur d'impression : en bas de cette page les mots « pleurer ! ... J'ai » apparaissent ainsi qu'un « e » qui se faufile à la fin du mot « ami » pour désigner Lumignon.

Après avoir étudié, comparé nos deux traductions penchons-nous maintenant sur la réécriture de l'auteure autrichienne pour la jeunesse.

1.3 *La réécriture de Christine Nöstlinger*

Si le texte de Christine Nöstlinger est bien découpé en chapitres, l'auteure n'écrit pas un feuilleton. On ne trouvera pas ce procédé dans sa narration. Son texte a toujours eu vocation à être édité en un volume. Dans le texte de Collodi, sous le chapeau du chapitre 4 on remarque un petit paragraphe dont la finalité est de faire le lien avec les chapitres précédents. Cette reprise n'a plus aucun intérêt, ici, et a donc disparu. Les fins de chapitres ne cherchent pas à tenir le lecteur en haleine jusqu'à la publication des chapitres suivants. Pourtant, et malgré des dissonances dans le récit de certains épisodes, la réécriture de Christine Nöstlinger reste une adaptation relativement fidèle au texte-source.

1.3.1 Le chapitre disparu

À la lecture de la table des matières du *Nouveau Pinocchio*, on s'aperçoit qu'il ne contient que 35 chapitres alors que le récit de Collodi en présente 36. Après étude il s'avère que les chapitres XXI et XXII sont combinés. Mais ce chapitre n'excède pas en longueur les autres chapitres car ce qui disparaît dans *Le nouveau Pinocchio*, ce sont les différentes leçons de morale que le personnage doit endurer à la suite de sa tentative de vol de deux grappes de raisin. Tout d'abord, dans *Pinocchio*, le ver luisant, auquel Pinocchio demande de l'aide très poliment, le sermonne. Et Pinocchio reconnaît ce discours comme justifié. Ensuite, le paysan continue sur cette lancée. Enfin, Pinocchio, lui-même, tient des propos expiatoires, et quelque peu dévalorisants, sur sa conduite. Tous les personnages stigmatisent l'appropriation de quelques grains de raisin, et le fait de souffrir de la faim ne la justifie pas selon eux. En fait, Pinocchio est puni pour une faute qu'il n'a pas encore commise : même s'il a tenté de chaparder ce raisin, il n'est pas parvenu à ses fins. Le nouveau Pinocchio, lui, ne se fait pas prendre au piège du paysan pour la même raison. S'il rentre dans la vigne c'est parce qu'il recule devant le serpent qui l'effraie. De plus, nous remarquons plusieurs autres dissemblances. Premièrement, dans l'ouvrage de Christine Nöstlinger, Pinocchio ne subit pas les conditions de détention que ce personnage rencontre dans la version originale. En effet, Pinocchio y connaît une nuit bien difficile : « plus mort que vif à cause du froid, de la faim et de la peur » (P., CS, NN, p. 93). Le nouveau Pinocchio, lui, s'installe dans la niche et s'endort en pensant qu'il trouvera bien un moyen de s'échapper. Deuxièmement, dans le récit original, ce chapitre raconte comment Pinocchio démasque les voleurs de poules et que grâce à cette bonne action il recouvre sa liberté en récompense. Alors que dans le récit collodien Pinocchio s'acquitte en toute honnêteté, voire servilement, de sa tâche de chien de garde, le nouveau

Pinocchio accepte le marché que les quatre fouines avaient conclu avec le vieux chien du paysan. Quand elles ont terminé leur besogne, elles lui annoncent qu'elles n'ont pas trouvé les œufs dus en contrepartie de son silence. Elles s'enquièrent alors de ce qu'il désire en remerciement. Il les prie de trancher ses liens. C'est ainsi qu'il recouvre la liberté. Les fouines l'accompagnent jusqu'à la route et le saluent de la patte. Dans la version initiale, c'est en remerciement de son dévouement que Pinocchio est libéré. Il a piégé les voleuses et les a livrées au paysan qui va les offrir à un aubergiste. Elles seront dépecées et cuisinées.

1.3.2 Une trame narrative similaire mais des épisodes remaniés

Dans l'histoire de Christine Nöstlinger, certains épisodes ne suivent pas exactement le scénario inventé par Collodi. Par exemple, dans *Le nouveau Pinocchio*, le serpent vert, malgré son allure inquiétante, n'est nullement un prédateur pour Pinocchio. En fait, il essaie de prévenir la marionnette du danger qu'il encourt à s'approcher du piège posé par le paysan. Mais, sous l'impulsion de la peur, le pantin recule et se fait prendre. Le serpent rampe chercher de l'aide auprès de l'ours qui, malheureusement, est malade et dans l'incapacité de lui porter secours. Le reptile lui tient alors compagnie jusqu'à l'arrivée du paysan. Il va même jusqu'à lui chanter des chansons et lui réciter des poèmes.

Le chapitre XXVIII, qui narre le retour de Pinocchio chez la fée, présente, lui aussi, des écarts par rapport au texte-source. Dans ce chapitre, un « gros chien au poil hirsute » (*LnP.*, CN, AS, p. 211) fait son apparition au moment même où Pinocchio va être jeté dans l'huile de friture. Ce chien menace le pêcheur qui, de peur de se faire dévorer par l'animal, lui lance un Pinocchio tout enfariné, aveugle et sourd. Alors que dans *Pinocchio*, c'est la marionnette qui implore l'aide d'Alidor qui ne le savait pas en si fâcheuse posture et qui avait été attiré par l'odeur de poissons frits, dans *Le Nouveau Pinocchio*, le chien fait irruption dans la grotte avec l'intention de sauver Pinocchio qui ne le reconnaît qu'une fois hors de danger.

Quant aux motivations de Mèche, du petit bonhomme tout rondouillard et de Pinocchio, dans le chapitre XXIX, elles sont traitées de façon distincte par Collodi et par Christine Nöstlinger. Chez l'auteure autrichienne, Mèche ne refuse pas de se rendre à la fête de Pinocchio le lendemain. Il pense avoir le temps de séjourner au pays des jouets et d'être de retour au matin. Le temps ne s'écoule pas de manière identique dans le monde réel et dans le monde imaginaire des jouets. Mais Mèche a inversé le rapport au temps. Dans son esprit, le temps s'écoule beaucoup plus lentement là-bas. Plus loin, Christine Nöstlinger nous montre un petit bonhomme rondouillard qui n'a pas de réelles mauvaises intentions vis-à-vis des

enfants qu'il conduit au pays des jouets. Son seul souhait est de les soustraire à l'école où il a vécu « de très mauvaises expériences » (*LnP.*, CN, AS, p. 228) avec son professeur. Une autre dissemblance réside dans le fait que le petit âne explique au pantin sa méprise concernant l'écoulement du temps. Il s'aperçoit donc qu'il va manquer sa fête et désire retourner chez lui mais le petit bonhomme rondouillard accélère l'allure et Pinocchio ne peut descendre de peur de se rompre le cou. Une fois arrivé sur place, la curiosité face à ce monde étonnant et l'annonce des festivités proposées le poussent à rester goûter aux plaisirs annoncés. Là, il se régale de sucreries et joue avec de nombreux enfants, qui, contrairement à la version de Collodi, ne sont pas uniquement des garçons. Enfin, la différence la plus frappante avec le conte de Collodi tient à ce que seul Pinocchio endure l'expérience dégradante de la métamorphose. Nulle conséquence fâcheuse ne semble attendre les autres enfants. Le pantin en conclut que cette épreuve est une punition envoyée par la fée bleu turquoise afin de lui faire savoir qu'elle souhaiterait qu'il rentre au plus vite. Les pattes d'âne devraient lui permettre de parcourir le chemin de retour plus rapidement que des jambes de marionnette.

Il est évident que ces différences sont motivées par un regard particulier de l'auteure de jeunesse sur ce conte et qu'elles entraînent un changement de perspective de la part du lecteur. Nous en ferons l'analyse dans la troisième partie de notre travail.

2 Critères esthétiques

Pinocchio a été l'objet de nombreuses imitations et suites au début du XX^e siècle¹⁰¹ et il engendre toujours de multiples adaptations au théâtre. Mais, alors que son auteur est mort depuis plus de cent-vingt ans, peu d'auteurs contemporains se sont essayés à reprendre ce classique et à en donner leur interprétation personnelle, à le transposer dans un décor différent ou avec d'autres protagonistes¹⁰². Les contes de Perrault ont subi maintes parodies et réécritures¹⁰³ mais, en ce qui concerne ce classique italien, il semblerait que les auteurs soient peu enclins à s'emparer de ce « mythe collectif¹⁰⁴ » défiguré par Disney et que seules soient approuvées les traductions, plus respectueuses par nature, du texte-source. Par conséquent, les

¹⁰¹ Voir les pinocchiate, par exemple : Mariella Colin, *op. cit.*, p. 94-98.

¹⁰² On pense aux versions de Disney ; de Lane Smith, *Pinocchio, le garçon*, Paris, Seuil Jeunesse, 2005 ; du japonais Tomonori Taniguchi, *Pinocchio. La marionnette de fer*, Poitiers, Le petit Léopard, 2010 ; et celle de Winzluss, déjà citée.

¹⁰³ En ce qui concerne le *Petit chaperon rouge*, on pourra reprendre les exemples donnés par Pierre Erny (*Sur les traces du Petit Chaperon Rouge. Un itinéraire dans la forêt des contes*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 243-253) et consulter la bibliographie du mémoire de Master 1 de Littérature pour la Jeunesse de Céline Lavignette-Ammoun, *Des petits chaperons de toutes les couleurs*, Université du Maine, 2007.

¹⁰⁴ Nous empruntons l'expression à Winzluss in <http://www.telerama.fr/livre/winzluss-un-requin-qui-a-du-nez.38536.php>.

illustreurs semblent les plus légitimes pour apporter leur interprétation de *Pinocchio*.

Il s'agit maintenant de mettre en évidence les aspects les plus représentatifs de chacun d'eux et d'en faire une synthèse. Cette analyse sera ensuite reprise en troisième partie de notre travail afin d'appuyer nos hypothèses et intuitions.

2.1 *Le format des ouvrages choisis*

Les ouvrages choisis dans notre corpus partagent tous une même caractéristique physique à savoir celle de leur masse conséquente. En effet, depuis les quelque huit-cent-quarante grammes du *Pinocchio* illustré par Sara Fanelli au kilogramme cinq-cent-vingt grammes du *Nouveau Pinocchio* de Christine Nöstlinger en passant par les mille-quatre-cent-soixante-quatorze grammes du *Pinocchio* mis en images par Nathalie Novi, toutes ces œuvres ont un poids notable. Dès lors se pose la question du destinataire de ces éditions. En effet, un jeune enfant va rencontrer d'énormes difficultés pour soulever un tel livre et il lui est probablement bien inconfortable de le poser sur ses genoux afin de le lire. Cette impression est confirmée par le format de ces albums. Leur taille conséquente – *Le Nouveau Pinocchio* mesure 22,5 cm sur 25 cm avec 3,5 cm d'épaisseur ; le *Pinocchio* mis en images par Nathalie Novi présente les mensurations suivantes : 23,5 cm de largeur sur 31,6 cm de hauteur sur 2,5 cm d'épaisseur et celui illustré par Sara Fanelli, d'un format légèrement plus réduit, affiche tout de même une largeur de 20,5 cm, une hauteur de 24,5 cm et une épaisseur de 2,3 cm – ne facilitent pas leur manipulation. Mais, un tel format présente l'avantage de permettre à l'enfant de profiter pleinement des illustrations lors de leur lecture par un lecteur plus grand et plus expérimenté. C'est, par conséquent, un objet de lecture partagée ou de lecture experte.

Les deux adaptations illustrées par Nathalie Novi et Sara Fanelli sont annoncées comme des albums. Or, Sophie Van Der Linden définit les albums comme suit :

Ouvrages dans lesquels l'image se trouve spatialement prépondérante par rapport au texte, qui peut d'ailleurs en être absent. La narration se réalise de manière articulée entre texte et images¹⁰⁵.

Christian Poslaniec, Christine Houyel et Hélène Lagarde confirment cette affirmation. Selon eux « la particularité essentielle de l'album est la gestion partagée du même récit par le texte et par les images¹⁰⁶ ». De plus, l'album est généralement un médium qui s'adresse à des enfants lecteurs débutants ou non lecteurs. Le nombre de pages dont il est composé est donc

¹⁰⁵ Sophie Van Der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du poisson soluble, 2006, p. 24.

¹⁰⁶ Christian Poslaniec, Christine Houyel, Hélène Lagarde, *Comment utiliser les albums en classe*, Paris, Éditions Retz, p.10.

réduit.

Nous sommes pourtant ici en présence de textes écrits indépendamment des illustrations. En 1881, lors de la parution des trente-six chapitres de *Pinocchio* dans *Gionale per i bambini*, les épisodes n'étaient nullement accompagnés d'illustrations. Et si, dès la publication des *Aventures de Pinocchio*¹⁰⁷ en un volume, en 1883, les illustrations faites par un des amis très proches de Collodi, Enrico Mazzanti, ont accompagné le texte, celui-ci est préexistant. En ce qui concerne l'ouvrage écrit par Christine Nöstlinger, il a fait l'objet d'illustrations lors de sa précédente parution en 1988. Il était alors mis en images par Nikolaus Heidelbech¹⁰⁸. Les illustrations y sont de taille relativement modeste ; elles représentent environ un sixième de l'espace de la double page. Exécutées dans des tons naturels, elles semblent se fondre dans le beige clair de la page – le papier n'est pas blanc. Elles accompagnent le texte mais ne cherchent absolument pas à prendre l'ascendant sur le texte. On peut donc affirmer que les images, dans les ouvrages premiers (*Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* et *Der neue Pinocchio*) sont dépendantes de ces textes et s'y soumettent. On pourrait alors avancer l'idée qu'il s'agit en fait plus de livres illustrés. Et cela semble logique : le livre illustré est l'expression parfaite du classique offert à l'enfant à l'occasion de fêtes ou de réussites scolaires.

Mais Marion Durand et Gérard Bertrand précisent que « par définition, le livre illustré renverse le rapport des forces institué par l'album : l'image y cède le pas sur le texte dans des proportions variables, mais sans équivoque¹⁰⁹ ». De plus, Sophie Van Der Linden ajoute : « Dans l'album, l'image est prépondérante : le texte peut être absent et son occupation spatiale du livre ne pourra être supérieure à celle des images¹¹⁰ ». Elle précise « que l' (*cette occupation*) on peut évaluer en comptant le nombre de pages réservées à chaque expression, ou en estimant la surface occupée par l'une ou l'autre au sein de la double page¹¹¹ ». Or, si nous regardons le nombre de pages couvertes de texte et d'iconographie dans chacun de nos ouvrages, nous constatons que dans *Le nouveau Pinocchio*, nous comptons cinquante-quatre doubles pages ne comportant que de l'illustration alors que sur chaque double page dédiée au texte, celui-ci est toujours accompagné d'au moins un dessin. De plus, ces doubles pages consacrées à l'iconographie s'enchaînent parfois : exemple de la page 25 à la page 33 ou

¹⁰⁷ Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Florence, Felice Paggi, 1883.

¹⁰⁸ Christine Nöstlinger, *Der neue Pinocchio*, illustré par Nikolaus Heidelbech, Weinheim, Beltz & Gelberg, 1988.

¹⁰⁹ Marion Durand et Gérard Bertrand, *L'image dans le livre pour enfant*, Paris, Ecole des loisirs, 1975, p. 156.

¹¹⁰ Sophie Van Der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du poisson soluble, 2006, p. 87.

¹¹¹ *Ibid.*

encore de la page 258 à la page 264. Ce qui représente une proportion de 60 % de pages d'images par rapport aux pages comportant du texte. Et cette proportion ne tient pas compte des images incluses dans les pages de texte. Dans la version de *Pinocchio* illustrée par Nathalie Novi, cette proportion constitue près de 35 %. Et chez Sara Fanelli, nous trouvons 30 % même si dans cet opus, le texte et les illustrations sont plus entremêlés. Nous voilà dans l'expectative : nos trois ouvrages font la part belle à l'illustration mais le texte reste la clé de voûte de ces productions littéraires. La question essentielle, ici, est de savoir si les images de ces trois œuvres sont purement décoratives ou si elles apportent une narration spécifique et unique.

En 1975, Marion Durand et Gérard Bertrand déploraient que

Le livre pour enfants ne constitue pas un matériel d'étude satisfaisant qu'au point de vue de l'illustration d'un texte littéraire, tous les efforts (couleur, typographie, mise en page) sont concentrés sur l'album. Tout se passe comme si, dans le livre illustré, l'image n'avait plus de valeur propre, comme si sa présence ne se justifiait plus que par sa fonction d'auxiliaire dans la lecture¹¹²

D'après Sophie Van Der Linden, une nouvelle forme a fait son apparition, forme qui « réconcili[e] les deux genres » et qu'elle désigne sous l'expression : « album illustré ». Pour la critique de littérature de jeunesse, ce genre combine l'accès à de grands textes à « une nouvelle attractivité » émanant de « styles forts¹¹³ ». La volonté affichée des éditeurs est de séduire des lecteurs plus âgés que les habituels lecteurs d'album en obtenant l'aval des parents séduits par l'utilisation de textes classiques. Alors que l'album et le livre illustré semblaient être antinomiques, chacun d'eux étant centré soit sur le texte, soit sur l'iconographie, l'« album illustré » témoigne de l'équilibre entre ces deux aspects. Les styles de Sara Fanelli et de Nathalie Novi sont indéniablement puissants et *Pinocchio* est incontestablement un classique de la littérature.

Si deux des trois œuvres retenues pour notre corpus sont annoncées comme des albums¹¹⁴, la troisième, *Le nouveau Pinocchio*, est présentée comme un « beau livre », un livre d'art. Cette version est éditée par « 5 Continents Éditions » qui se présente comme « une maison d'édition internationale, indépendante, spécialisée dans des volumes illustrés de grande qualité consacrés à l'art ancien, moderne et contemporain, européen et extra-européen, aux arts appliqués, au design, à la mode et à la photographie¹¹⁵ ». D'ailleurs, cet ouvrage ne se trouvait pas sur les rayonnages de la section jeunesse des librairies de notre ville mais au sein

¹¹² Marion Durand et Gérard Bertrand, *op. cit.*

¹¹³ Sophie Van Der Linden, « L'illustration des contes » in *Revue Hors Cadre[s]*, octobre 2011, n° 9, p. 14.

¹¹⁴ <http://www.telerama.fr/livres/pinocchio,52122.php>.

¹¹⁵ Voir site de l'éditeur : <http://www.fivecontinentseditions.com/fr/profile.php>

du rayon « Art » de la section adulte. Il est ironique de constater que cette histoire publiée dans un journal pour enfants et réécrite par une auteure pour la jeunesse se retrouve captée, du fait de son illustration par un artiste peintre, par un public adulte alors que la littérature pour la jeunesse est bien souvent mise à l'écart de la Littérature.

Or, Emilie Fernandez, dans son article intitulé « Antonio Saura revisite *Pinocchio* », nous apporte son analyse concernant cet ouvrage :

D'un format hybride, il oscille entre album et livre illustré en incluant un texte important tout en optimisant l'occupation spatiale de la page par l'image et l'exploitation des ressources du médium jusqu'à rendre les deux langages égaux, les images pouvant toutefois, dans de nombreux chapitres, prédominer sur le texte¹¹⁶.

Plus loin, elle conclut : « je dirais donc que *Las aventuras de Pinocchio* est un livre à la frontière de l'album, du livre illustré et du livre de peintre qui partage avec l'album de jeunesse de nombreuses caractéristiques spécifiques et fondamentales¹¹⁷ ». On retrouve donc ici le même glissement vers l'album illustré. Là encore le style puissant de Saura vient apporter une nouvelle interprétation du texte. Avec cet opus le peintre espagnol souhaitait revisiter par son art des classiques de la littérature pour la jeunesse et *Pinocchio* était celui par lequel il avait choisi de commencer ce travail.

2.2 Les différentes techniques plastiques utilisées

Dans cette section nous allons nous intéresser, pour chacun d'entre eux, à l'analyse de leur couverture. La couverture d'un livre est le premier contact que le lecteur va nouer avec l'œuvre. Premier contact physique quand le lecteur prendra ce livre sur les rayonnages du libraire ou qu'un vendeur le lui mettra entre les mains. Premier contact visuel, également, quand ses yeux effleureront l'ouvrage. Nous comparerons le traitement iconographique que chacun de nos illustrateurs propose pour différents motifs et éléments de notre histoire et nous nous pencherons sur la manière dont sont représentés les différents personnages de cette histoire dans la troisième partie de notre mémoire.

2.2.1 La version de Sara Fanelli

Dès la couverture du *Pinocchio* mis en images par Sara Fanelli, on est convaincu du souhait de l'illustratrice de concevoir un ouvrage singulier. Nous avons ici un livre protégé

¹¹⁶ Emilie Fernandez, « Antonio Saura revisite *Pinocchio* » in *L'ALBUM, le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p 138.

¹¹⁷ *Ibid.*

par un cartonnage. En 1996, l'illustratrice italienne avait déjà utilisé, en la développant, cette idée de « boîte à trésor¹¹⁸ » pour son édition de *Cendrillon*¹¹⁹. Là, seuls trois côtés sont recouverts et l'ouvrage glisse hors de son fourreau par le dos du livre, qui est libre. Il y a là une certaine recherche dont le but est d'assimiler cet objet-livre à un trésor que l'on sortirait de son écrin. Cette double couverture fait naître le sentiment de devoir protéger un livre qui bénéficie pourtant déjà d'une épaisse couverture. Ainsi, dès la prise en main de l'ouvrage, l'illustratrice et l'éditeur semblent vouloir nous montrer combien cette histoire est précieuse.

Cet étui est recouvert, à l'exception du plat de derrière, de la reproduction d'un papier millimétré orange, noirci de deux projections d'encre. Sur la tranche de tête, à gauche, figure un grand aplat de couleur noir bleuté qui déborde sur le plat de devant. On y reconnaît ces taches que les enfants font pour recouvrir une erreur, quand ils ont peur d'être réprimandés. À l'opposé de cette touche de noir, un petit personnage stylisé rouge représente Pinocchio, avec son chapeau pointu et son long nez. On retrouve ce personnage, à l'identique si ce n'est qu'il est inversé, sur la tranche de queue. Il est alors entouré du cadre du code barre du livre situé tout à gauche et de la reproduction d'une photographie noir et blanc d'une maison dans la campagne, dans le bord opposé.

Sur le plat de devant, outre les deux projections d'encre que nous avons déjà évoquées, on peut observer le titre écrit à l'aide de lettres peintes en rouge. Le contour de ces lettres ainsi que leur taille sont irréguliers, comme si elles avaient été tracées par un enfant, et chacune d'elles est soulignée d'un petit trait, sorte d'ombre projetée. Elles tranchent énormément sur la page et paraissent posées sur une bande peinte dans un dégradé de couleurs allant du brun foncé au beige. On y verrait sûrement la représentation d'une branche d'arbre si les trois oiseaux qui y sont posés n'avaient la tête en bas.

Enfin, ces oiseaux, avec leurs becs et leurs pattes bleus, apportent une touche de couleur bleue sur le fond orangé. Le bleu et l'orange étant des couleurs complémentaires, elles se mettent donc en valeur l'une l'autre. Le contraste ainsi produit met en exergue les éléments bleus. Ils prennent toute leur importance malgré la petitesse de la surface recouverte.

¹¹⁸ Voir l'article « Le *Cendrillon* 'en morceaux' de Sara Fanelli » de Geneviève Guétemme, in *RELIEF- Revue électronique de littérature française*, Amérique du Nord, 4 déc. 2010. Disponible à l'adresse : <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/549>. Date de consultation : 20 Déc. 2010.

¹¹⁹ Sara Fanelli, *La boîte de Cendrillon*, Paris, Seuil, 1996.

Sara Fanelli, dans une interview¹²⁰ donnée à Steven Heller, explique que *Pinocchio* est une commande de l'éditeur. C'est un texte qu'elle n'était pas sûre de vouloir illustrer car il lui déplaisait lorsqu'elle était enfant en raison de son caractère trop moralisant mais sa relecture ainsi que sa rencontre avec la traductrice Emma Rose, l'ont convaincue de renouer avec l'histoire et d'y apporter une touche contemporaine.

2.2.2 La version de Nathalie Novi

Là encore, il s'agit d'une commande de l'éditeur. Nathalie Novi a un traitement différent de ce conte. En effet, loin de jouer avec les matériaux comme le fait Sara Fanelli, elle s'efforce de mettre en valeur, en couleurs, le décor du conte et les visages des personnages en exploitant son sens de la lumière et de l'ombre et de rendre l'effet de matière des supports représentés. Ce qui saute aux yeux dès que l'on approche cet ouvrage c'est l'utilisation de la couleur. Ces couleurs franches, lumineuses paraissent éclairer le conte et nous donnent envie d'utiliser notre sens du toucher pour sentir ces ciels si travaillés, ces tissus si bigarrés, ces murs dont on pourrait presque caresser la texture.

Le titre, qui se limite à l'utilisation du seul nom de Pinocchio, occupe une place de choix en haut de la couverture, en haut de l'affiche pourrait-on dire. Les noms de l'auteur et de l'illustratrice sont inscrits dans l'ordre conventionnel mais la taille des caractères typographiques ne renforce pas la hiérarchie à laquelle sont soumises ces appellations.

En quatrième de couverture on retrouve le titre et un résumé de l'histoire. Réalisée dans des tons plus froids que la première, elle fait la part belle au ciel et aux nuages cotonneux et moutonnants qui évoquent presque un paysage maritime. Malgré les bleus et verts, ce décor paraît ensoleillé et accueillant grâce à l'utilisation de la couleur jaune qui s'égare, en traces ocre, sur les bords des nuages. Pinocchio est suspendu dans les airs au dessus d'un chemin de terre. Il flotte, mais ce ne sont pas les oiseaux posés sur ses deux mains et son nez qui le soulèvent, car leurs ailes sont repliées. Cet envol semble faire écho à l'expression « il galope sur les chemins de la liberté » utilisée dans le résumé. Ces oiseaux apportent trois notes de

¹²⁰ <http://imprint.printmag.com/daily-heller/peeling-back-the-onion/> : Given all your inventive books, why Pinocchio? Hasn't this been done to death? This is the only book I was commissioned to do, as opposed to me taking an idea to the publishers. At first I wasn't sure. I didn't particularly like the story when I was little – too much moralistic talk and guilt-ridden logic. But when I read the original again I was surprised by the striking, fabulous escapades of the puppet. Also the large number of characters and events. The publisher, Walker Books, wanted to commission a new translation, so when I met with the translator, Emma Rose, we talked about how the text should be a faithful translation but at the same time should mute the moral tone. I think she did this very well. I liked the challenge of making a picture book which looked contemporary, but still retained the spirit of the traditional story.

couleurs supplémentaires et, comme posés sur un arbre, ils semblent converser en toute quiétude. Cette illustration est la reprise de celle de la page 138. Elle se réfère au moment où Pinocchio quitte la maison de la fée pour inviter ses amis à la fête qu'il organise à l'occasion de sa transformation en vrai garçon. La joie le transporte de toute évidence. Mais, à la différence de la page 138, les deux garçons présents ne sont pas, ici, représentés.

Le dos du livre est recouvert de tissu. Ce détail rappelle les livres de prix offerts comme prix d'excellence à l'école au siècle dernier. Cette reliure est de la même couleur que le pantalon et le nez de notre héros. Ces éléments forment comme une barrière, par la manière dont ils sont disposés et le contraste qu'ils forment avec les différentes composantes du décor, un fil qui retiendrait Pinocchio et l'empêcherait d'aller où son regard le porte.

Nathalie Novi, dans la présentation d'une exposition dans une galerie parisienne, expliquait :

Je rêve de me fondre dans la couleur vivante, la lumière vibrante de Rothko, je voudrais aller vers la simplicité de la composition, des lignes, chercher l'essentiel toujours en m'inspirant des grands thèmes ou des petits sujets du quotidien, des textes qui m'évoquent plaisir, émotion et réflexion¹²¹.

Cette citation résume parfaitement son style.

2.2.3 La version d'Antonio Saura

La couverture du *Nouveau Pinocchio* est beaucoup plus sobre. Sur un fond blanc, se détachent les noms de l'auteur, en rouge, ainsi que celui de l'illustrateur, en lettres noires. Le contraste entre les couleurs est très prononcé. L'alliance de ces trois couleurs apporte sans conteste un aspect « art contemporain » à l'ouvrage. Dès cette couverture on ressent le désir de l'illustrateur de tendre vers la création d'une œuvre d'art. L'influence de l'art pictural contemporain est sensible dans une stylisation qui privilégie les formes géométriques, les gros plans. Le fond blanc marque la volonté d'ouvrir l'espace et de donner plus de relief aux personnages. Ce fond blanc, sans aucun cadre pour le limiter, offre un espace très large à l'action. Cet espace abstrait, sans profondeur, valorise le sujet et invite le lecteur au cœur de l'histoire. La juxtaposition d'aplats de couleurs saturées alliée à l'utilisation d'un cerne très épais accentue encore la clarté de chaque composition.

Contrairement aux deux autres œuvres de notre corpus qui étaient des commandes de la part d'éditeurs, c'est Antonio Saura qui a souhaité illustrer ce conte, le premier d'une série de classique de la littérature pour la jeunesse qu'il envisageait d'illustrer mais qui n'aura pas vu

¹²¹ Nathalie Novi, <http://www.jeannerobillard.com/nathalie-novi>

le jour en raison du décès de l'artiste.

C'est lui qui avait choisi la version de Christine Nöstlinger car elle lui semblait la plus conforme à son idée de Pinocchio. Il appréciait la version écrite par l'auteure autrichienne « pour la beauté et la simplicité du récit¹²² ». L'artiste, dans sa note, relate la difficulté qu'il a éprouvée à fusionner « la nécessité de caractériser le personnage de façon graphique et, en même temps, l'obligation de préserver [s]a graphie personnelle sans faire de concessions regrettables¹²³ ».

Notre deuxième partie nous a montré qu'à la lumière des différentes définitions données au cours de cette analyse, on peut rattacher nos trois œuvres à la catégorie du livre illustré. Même si chacune de ces œuvres présente la première page de texte en belle page et que l'illustration lui fait face en fausse page, toutes trois font une large place à l'iconographie. Malgré un texte largement préexistant, le traitement iconocentré de l'œuvre transforme ces trois productions en album illustré. De plus, à la lecture des deux traductions et de la réécriture, et malgré leurs dissonances, on ne peut s'empêcher de ressentir le plaisir que ces auteurs ont eu à relire ce classique et à tenter de nous le faire partager en nous dévoilant toutes ses qualités littéraires. Claude Sartirano le confirme :

Elle (*sa traduction*) a essentiellement pour but de faire partager le plaisir qu'a éprouvé le traducteur à la lecture des péripéties de l'illustre Pinocchio, une histoire dont les nombreux et savoureux rebondissements sont cependant moins connus qu'on ne le croit¹²⁴.

Cette citation renforce notre sentiment que ce classique, qu'on croit connaître, mérite d'être exploré plus avant. C'est l'objectif que nous souhaitons atteindre dans la partie suivante.

Troisième partie : Réécritures, réinterprétation, et réception

En 1943, *Les aventures de Pinocchio* furent publiées par la maison d'édition Einaudi en tant que texte classique. D'après Paolo Carta, cette édition « invitait les lecteurs à reconsidérer les aventures de la marionnette la plus célèbre au monde comme un texte classique » et l'auteur italien précise : « un classique est ce qu'il y a de plus utile pour continuer à exercer sa pensée à chaque époque¹²⁵ ». « Il serait donc réducteur de définir *Les Aventures de Pinocchio* comme 'un classique de la littérature de jeunesse.' Il s'agit, au

¹²² Christine Nöstlinger, *Le nouveau Pinocchio*, op. cit., p. 293.

¹²³ Antonio Saura, « Note de l'illustrateur » in *Le nouveau Pinocchio*, op. cit., p. 294.

¹²⁴ <http://claude.sartirano.pagesperso-orange.fr/>

¹²⁵ Paolo Carta, « Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio* », *Laboratoire italien* [En ligne], 2 | 2001, mis en ligne le 07 juillet 2011, p. 2. URL : <http://laboratoireitalien.revues.org/308>

contraire, comme l'ont écrit Carlo Fruttero et Franco Lucentini, 'd'un classique de la littérature tout court'¹²⁶ » poursuit-il plus loin. Selon la définition bien connue d'Italo Calvino, « un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire¹²⁷ ». Cette définition sous-entend que toute lecture ou relecture est unique et personnelle. Elle dépend de la personnalité du lecteur, de son passé, de son âge, de son quotidien et évoluera en fonction de sa maturation et des événements qui viendront jaloner sa vie. Mais cette notion existe-t-elle en littérature pour la jeunesse ?

Pour Marie Saint-Dizier, qui a analysé quelques unes des œuvres de Lewis Carroll, de James Matthew Barrie, de Roald Dahl, entre autres, les « classiques de la littérature enfantine » sont « des livres qu'on lit et relit à tout âge ». Selon cette auteure, ce sont des livres

qui occupent une place à part, dans notre bibliothèque, sur notre table de chevet, sous notre lit, à portée de main. À toute période de notre vie, nous avons besoin de les relire. Parmi eux, ceux qui ont accompagné notre enfance, notre adolescence, ont toujours des choses à dire¹²⁸.

Ces livres sont l'œuvre d'auteurs qui ont « écrit à partir de leur enfant intime, de ses secrets, de ses blessures, même s'ils étaient inspirés par un enfant réel. Ils ont créé des mondes dans lesquels il serait plus doux, plus excitant, plus terrible, plus intense de vivre¹²⁹ ». La théorie de Ferdinando Tempesti, reprise par Brigitte Poitrenaud-Lamesi dans sa thèse de doctorat international est que *Pinocchio* a constitué pour Collodi « un formidable espace de liberté¹³⁰ ». Là encore, il semblerait que l'auteur « se [soit] emparé de cette opportunité pour créer un personnage qui lui tenait à cœur, qu'il portait en lui¹³¹ ».

Dans cette partie, nous allons tenter de définir quelle(s) lecture(s) on peut faire de ce classique. Jean-Claude Zancarini, citant et traduisant Carlo Fruttero et Franco Lucentini, le rappelle avec justesse :

La seule clé de lecture adulte pour un classique de la littérature a toujours été et demeure la clé littéraire, faite d'attention aux effets de l'art, poétiques au sens large, et des moyens que l'auteur a employés pour les atteindre¹³².

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Le chapitre « Pourquoi lire les classiques » a été traduit par Michel Ocel et François Wahl, Éditions du Seuil, janvier 1984, p. 7.

¹²⁸ Marie Saint-Dizier, *Le pouvoir fascinant des histoires : Ce que disent les livres pour enfants*, Paris, Éditions Autrement, 2009, p. 154.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹³⁰ Brigitte Poitrenaud-Lamesi, « Pinocchio, un enfant parallèle ». Position de thèse de doctorat international, Université Paris IV, 2009, p. 2.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Carlo Fruttero e Franco Lucentini, « Sette note a Pinocchio », in C. Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, Milan, Mondadori, 1995 : « [...] la sola chiave di lettura adulta per un classico della letteratura è sempre stata e rimane quella letteraria, che è fatta di attenzione agli effetti d'arte, poetici in senso ampio, e dei mezzi che

Nous chercherons donc tout d'abord à cerner, à définir quels effets de langue les deux écrivains, Collodi et Nöstlinger, ont utilisés et dans quels buts. Puis nous nous pencherons sur la morale de cette histoire. Enfin, nous analyserons la réception de ces trois œuvres, et, notamment, nous chercherons à définir quels regards sur ce classique nous offrent les trois adaptations sélectionnées.

1 *Les langues de Collodi et de Nöstlinger*

1.1 *L'onomastique*

« Les noms propres n'ont pas de *sens*, écrit S. Ullmann, et par conséquent la notion de signification ne s'applique pas à eux. La fonction d'un nom propre est l'identification pure : distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette spéciale¹³³ ». Bertrand Ferrier le confirme dans *Tout n'est pas littérature !* :

Cette nécessité ulyssienne (le récit rappelle l'avantage de pouvoir dire qu'on est Personne), est stylistique : elle permet de désigner. Elle est aussi narrative : elle permet au lecteur de se repérer. Le protagoniste est souvent identifié à son nom ou à son prénom, d'où son importance¹³⁴.

Grammaticalement, contrairement au nom commun, le nom propre renvoie à un référent unique. Ainsi, le nom serait le procédé utilisé pour identifier le personnage et sa fonction se limiterait à cette désignation. Pourtant, en ce qui concerne les personnages de littérature rien n'est moins sûr. En effet, le choix du nom des personnages dépend de la volonté de l'auteur. C'est lui qui va attribuer un nom à chacun de ses personnages. Cette dénomination va se faire en fonction de motivations conscientes et/ou inconscientes de l'écrivain. Selon Joël Loehr :

[...] il arrive qu'un nom propre de personnage ne serve pas seulement à le désigner, mais qu'il fasse en lui-même sens, qu'il soit chargé au moins de connotations. Il arrive qu'un nom propre apparaisse non pas comme un signe aléatoire et arbitraire, mais comme consubstantiel au personnage et par conséquent motivé¹³⁵.

Ainsi, dans *Les aventures de Pinocchio*, c'est Geppetto qui nomme son pantin et lui donne le nom d'une famille de paresseux :

Je l'appellerais bien Pinocchio. Ce nom lui portera bonheur. J'ai connu une famille entière de Pinocchio. Le père, la mère, les enfants, tous se la coulaient douce. Et le plus aisé d'entre eux se contentait de mendier (*P.*, CS, NN, p. 16).

On peut remarquer que Pinocchio n'a qu'un nom. Dérivé du patronyme d'une famille de fainéants, ce nom devient le prénom de notre héros. Avec ce choix, Geppetto inscrit son

lo scrittore ha impiegato per raggiungerli. », cité et traduit par Jean-Claude Zancarini, *Ibid.*, p. 29.

¹³³ Tzvetan Todorov, « Poétique XI », revue, 1972, p. 278.

¹³⁴ Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature !*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 167-168.

¹³⁵ Joël Loehr, *Les grandes notions littéraires*, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 55.

pantin dans l'histoire d'une famille de mendiants, de nécessiteux. Chez Nöstlinger, ce nom est devenu celui d'une famille « très drôle » (*LNP*, p. 24). Là encore, le vieil homme souhaite que ce nom soit la projection du destin de Pinocchio. Comme l'affirme Joël Lehr :

Le nom d'un personnage peut suffire à le fixer dans un rôle, et par voie de conséquence à programmer son destin¹³⁶.

De plus, ce nom prend également une autre signification. En effet, le mot « pinocchio », en toscan, signifie « pignon », le fruit de la pomme de pin. On y déchiffre aussi le mot « occhio » (œil) qui suggère le fait que Pinocchio possède, bien avant qu'il ne soit sculpté par Geppetto, des yeux. On pourrait rétorquer que c'est une évidence car c'est effectivement le cas de tout branche ligneuse. Mais, ordinairement, ces yeux, appelés également bourgeons, sont le point de naissance d'une nouvelle branche. Dans le cas de Pinocchio, le mot semble devoir être interprété dans un sens beaucoup plus large puisque ces yeux lui ont permis de voir et peut-être de parler car, dans le premier chapitre, il ne se retient pas de communiquer son appréhension de la hache bien avant que le premier coup ne se soit abattu sur lui. Pinocchio voit, bien avant qu'il ne soit nommé Pinocchio. De plus, ce nom, lié au lexème « œil » préfigure les relations que Pinocchio entretient avec le monde du théâtre. D'ailleurs, Alain Montandon l'évoque dans son ouvrage *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance* :

Dans ce nom il n'y a pas seulement la pigne de pin, mais également l'œil (occhio). C'est-à-dire que Pinocchio est un être qui se donne à voir, un être de spectacle, mais qu'il est également un bois doué de vision lui-même, ouvrant sur les choses et le monde des yeux naïfs et éberlués¹³⁷.

D'autres sens ont également été décryptés dans ce nom, depuis le « petit crevard¹³⁸ » selon l'interprétation de Fernando Tempesti à l'explication de la reprise de l'ancien nom d'une localité toscane, San Miniato Basso¹³⁹ que Collodi aurait visitée : elle se situe sur l'axe ferroviaire entre Florence et Libourne, axe qui sert de prétexte à l'écriture d'un guide humoristique : *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guide historique-humoristique*¹⁴⁰ donnant des informations sur les localités traversées par le chemin de fer.

¹³⁶ Joël Loehr, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁷ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 103.

¹³⁸ « Le Toscan Fernando Tempesti, chercheur en littérature et un des meilleurs spécialistes de Pinocchio, précise que dans la langue de Geppetto, le toscan du XIXe siècle, pinocchio signifie « petit pignon » qui voudrait dire également dans la langue secrète de Collodi : « petit crevard ». Cette expression renvoie à l'Arlequin de la *commedia dell'Arte* florentine qui se nomme Stenterello, tout aussi famélique que Pinocchio ». Les informations sont tirées de l'encyclopédie électronique Wikipedia. Adresse sur la toile : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pinocchio>

¹³⁹ Voir : http://it.wikipedia.org/wiki/San_Miniato_Basso

¹⁴⁰ Collodi, *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guide historique-humoristique*, Florence, G. Mariani, 1856.

En dehors de Pinocchio, peu de personnages de cette histoire portent un nom. On trouve Geppetto (écrit Gépétto dans la version de Christine Nöstlinger, modification orthographique probablement due à la prononciation allemande), maître Antoine, surnommé maître Cerise et pour lequel l'auteure autrichienne ne conserve que le surnom et Mangiafoco pour le marionnettiste. Ce nom qui « renvoie à la réalité des spectacles ambulants, mais aussi à celle des rôtisseries qui aiguisent l'appétit des gens en montrant la préparation des viandes¹⁴¹ » l'associe à la figure de l'ogre.

Parmi les animaux, seuls les trois chiens du récit de Collodi ont un nom. Le caniche de la fillette-fée s'appelle Médor. Le second, qui est le chien qui poursuit Pinocchio sur la plage, que la marionnette sauve de la noyade et qui lui évite de se faire frire et dévoré par le pêcheur vert, a pour nom Alidor et le troisième canidé est affublé du nom de Mélampo. L'auteur dénomme les autres animaux selon l'espèce animale à laquelle ils appartiennent : le Serpent, le Dauphin, le Thon et bien sûr le Renard et le Chat. Le grillon, lui, est défini par un participe présent adjoint au nominal : Grillon parlant (traduction de Mme de Gencé) ou une relative : Grillon-qui-parle (traduction de Claude Sartirano)¹⁴². Ces deux propositions des traducteurs marquent la fonction de cet insecte : il parle, ce qui suppose que cette faculté est contraire aux capacités du reste de ses congénères. Sa vocation pédagogique transparaît dans cette aptitude à la parole.

Collodi met une majuscule à tous les noms d'animaux rencontrés dans le texte et ce choix orthographique délibéré érige chacun d'eux au rang de nom propre. De ce fait, tous les animaux deviennent des personnages à part entière. Ils sont élevés au rang de représentant de leur espèce. Dans la communauté animale, chacun d'eux devient un type de personnage : le Chat, le Renard, le Serpent, le Thon, le Requin..., ce qui va renforcer le lien avec la fable où les animaux sont le masque qui cristallise les défauts, et parfois les qualités, des hommes.

D'ailleurs, la fée subit le même traitement. Elle ne porte aucun nom à part celui de la Fée, nom auquel l'auteur ajoute parfois l'adjectif bleu. C'est grâce à l'ajout de cet adjectif de couleur que nous pouvons reconnaître la Fée quand elle se présente sous une autre forme : fillette, jeune fille, jeune femme, ou encore petite chèvre.

1.2 L'oralité

Nous avons évoqué le lien intime entre *Pinocchio* et la Toscane sans en démontrer la

¹⁴¹ Claude Imberty, « Les animaux dans *Pinocchio* », *Italie* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, Consulté le 17 août 2012. URL : <http://italies.revues.org/1404>, p. 3.

¹⁴² Nous nous attarderons plus loin sur les effets comiques que peuvent produire ces dénominations.

nature. Or, à tout prendre, la description géographique des lieux dans *Les Aventures de Pinocchio* ne permet aucunement de relier le récit à la Toscane. La tramontane, les vignes, les champs de blé peuvent très bien être associés à la Drôme, par exemple. Il n'empêche, dans nos esprits, l'action de *Pinocchio* se déroule en Toscane. Isabelle Violante apporte sa contribution à la résolution de cette énigme : son analyse montre que la « Toscanité » du chef-d'œuvre collodien tient dans les langues utilisées. Pour la traductrice, ce sont les « choix lexicaux qui [...] ancrent la narration dans une région bien reconnaissable¹⁴³ ». Plus que la description des paysages, c'est l'emploi du toscan dans les répliques de Pinocchio qui inscrit définitivement le décor de ce récit dans la région de Toscane.

Lorsqu'il a écrit ce texte, Collodi a utilisé à la fois l'italien et le toscan. Son objectif était peut-être de fixer la langue italienne à une époque où l'unité nationale était en construction, comme le suppose Gilles Pécout. Avant l'unification italienne, des frontières physiques séparaient les différentes régions qui composent l'Italie actuelle. Chacune de ces régions possédait une langue propre et en 1868, Manzoni rédige un rapport sur « l'unité de la langue et les moyens de la diffuser ». Il préconise l'utilisation du modèle toscan. Le fait que Collodi ait apporté des corrections à son chef-d'œuvre tout au long du reste de sa vie, montre combien la langue avait son importance.

De plus, nous avons déjà cité le théâtre de la commedia dell'arte, où chaque marionnette s'exprimait dans un idiome différent. La création d'une seconde voix en la personne du Grillon-qui-parle permet à Collodi d'écrire des dialogues qui reprennent le schéma des scènes du théâtre italien. Les bagarres entre les protagonistes y font la joie du public. Cette prépondérance des dialogues se note dans l'utilisation du tiret cadratin. Chez Collodi les pages sont ornées d'une myriade de tirets. À chaque page on assiste à une représentation théâtrale et les acteurs nous offrent leur meilleur spectacle. Mais, la présentation typographique de chaque traducteur s'oppose parfois. Par exemple, lorsque le narrateur intervient pour contrecarrer les attentes de son auditoire, Mme de Gencé appose un tiret cadratin devant cette réplique, tout comme le fait Collodi en italien. Claude Sartirano, lui, le délaisse. Pourtant, ce signe nous semble essentiel car il met en évidence le fait que s'instaure un dialogue entre les « petits lecteurs » et le narrateur. Celui-ci endosse ici le rôle d'un conteur. Sans ce tiret, le narrateur se fait plus discret, plus à distance de son auditoire.

Collodi use de longues phrases, ces phrases périodiques où l'accumulation d'actions,

¹⁴³ Isabelle Violante, « Du régional à l'universel, de la Toscane au monde, et retour » in *Pinocchio. Entre texte et image*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003, p. 171.

de verbes, entraîne le lecteur dans la folle course du pantin¹⁴⁴. La répétition du verbe « correre »¹⁴⁵, dont Mme de Gencé s'est évertuée à varier la traduction, concourt également à recréer cette fuite en avant du personnage. De plus, la traductrice réécrit la longue phrase de Collodi, décrivant la recherche de la provenance de la « petite voix »¹⁴⁶ par maître Cerise, en quatre phrases en effectuant un retour à la ligne pour chacune d'elles et en leur ajoutant un point d'exclamation. Cette démarche, qui met l'accent sur le résultat négatif de la fouille et lui donne un côté organisé, annule l'effet brouillon, précipité dû à la panique éprouvée par maître Cerise et qui transparait au travers de cette longue phrase divisée par des points-virgules. Sartirano, même s'il n'a pas pu garder cette phrase entière, a malgré tout conservé ce bloc dense et un peu hermétique qui contribue à extérioriser la panique du menuisier.

Voici deux exemples de phrases exagérément écrites par Collodi :

Tonava, balenava **e** io avevo una gran fame, **e** allora il Grillo-parlante mi **disse** : « Ti sta bene : sei stato cattivo, **e** te lo meriti » **e** io gli **dissi** : « Bada, Grillo !... » **e** lui mi **disse** : « Tu sei un burattino **e** hai la testa di legno » **e** io gli tirai un manico di martello, **e** lui morì, **ma** la colpa fu sua, **perché** io non volevo ammazzarlo, prova ne sia che messi un tegamino sulla brace accesa del caldano, **ma** il pulcino scappò fuori **e** **disse** : « Arrivedella... **e** tanti saluti a casa ¹⁴⁷ ».

E la fame cresceva sempre, motivo per cui quel vecchino col berretto da notte, affacciandosi alla finestra mi **disse** : « Fatti sotto **e** para il cappello » **e** io con quella catinellata d'acqua sul capo, **perché** il chiedere un po' di pane non è vergogna, non è vero? me ne tornai subito a casa, **e** **perché** a vevo sempre una gran fame, messi i piedi sul caldano per rasciugarmi, **e** voi siete tornato, **e** me li sono trovati bruciati, **e** intanto la fame l'ho sempre **e** i piedi non li ho più ! ih !...ih !... ih !... ih !... ¹⁴⁸.

Ces deux phrases se suivent dans le discours de Pinocchio. On remarque les répétitions des conjonctions de coordination « **et** » et « **mais** » ainsi que de la conjonction de subordination « **parce que** » et du verbe « **dire** » sous deux formes (« **disse** » et « **dissi** »). Ces répétitions appartiennent au langage oral enfantin qui énumère des faits en les reliant toujours avec ce « **et** », énoncé 17 fois, qui, de plus, est associé au pronom personnel « moi ». On y reconnaît le discours égocentré de l'enfant et sa relative incapacité à relier les événements entre eux. En effet, il n'y a pas de lien causal entre « **mais** c'est de sa faute » et « **car** je ne voulais pas le tuer », ni entre « **parce que** j'avais très faim » et « **j'ai** mis mes pieds sur le réchaud ». La redite du verbe « **dire** », verbe courant et ordinaire, met l'accent sur les paroles énoncées, comme si nous assistions à la conversation. C'est bien le récit d'un jeune enfant que nous écoutons ici.

¹⁴⁴ Nous avons sélectionné quelques unes de ces longues phrases ; on pourra les consulter en annexe 3.

¹⁴⁵ On trouvera en annexe 4 la liste des phrases contenant le lemme « correre » ou un de ses dérivés.

¹⁴⁶ Phrase n°1 de l'annexe 3.

¹⁴⁷ Carlo Collodi, *op. cit.*, édition bilingue, p. 70.

¹⁴⁸ *Ibid.*

On l'a vu, Sartirano s'efforce d'utiliser un langage plus familier, plus coloré que celui de Mme de Gencé. Par l'emploi de mots plus courts, comme, par exemple, « sitôt dit, sitôt fait » (*P.*, CS, NN, p 9) en lieu et place de « aussitôt dit, aussitôt fait » (*P.*, G, SF, p 7), il s'attache à rendre le style rythmé et percutant de l'original. À la fin du chapitre IV, la mise en apposition de l'adjectif « mort » accompagné de l'adverbe « raide », met bien en relief l'aspect burlesque de cette scène. On retrouve un style dynamique, économe de mots. À l'image des « péripéties de l'illustre Pinocchio » et « savoureux rebondissements¹⁴⁹ » de cette histoire dont le style n'a guère vieilli. Au contraire, la langue usée par Mme de Gencé provoque un décalage avec le lectorat à cause de ses tournures vieillottes et trop précieuses.

Chez Christine Nöstlinger, aucun tiret ne vient envahir l'espace de la page. Nous ne sommes plus au spectacle. D'ailleurs, le récit que fait son nouveau Pinocchio de son épouvantable nuit est beaucoup plus logique et compréhensible et de ce fait beaucoup plus impersonnel. Son Pinocchio énumère bien les différents événements qui sont survenus pendant la nuit mais il n'y a plus cet embrouillamini si caractéristique de la narration enfantine. Christine Nöstlinger semble vouloir éviter de perdre ses lecteurs dans la confusion de ce passage. Elle s'est également efforcée de rétablir une certaine cohérence qui faisait défaut dans le récit de Collodi. Par exemple, elle explique pourquoi Gépetto a dessiné une cheminée et un chaudron de soupe sur le mur (*LnP.*, CN, AS, p 24). De plus, elle anticipe l'utilisation dans le chapitre VI du brasero en le décrivant parmi le mobilier de la maison. On se souvient que Collodi, lui, n'équipait la maison que d'un « siège bancal, un mauvais lit et une table complètement délabrée » (*P.*, CS, NN, p 16). Nulle mention n'était faite du brasero sur lequel Pinocchio se brûle les pieds au chapitre VI. De la même manière, l'auteure autrichienne nous indique que Gépetto a acheté les trois poires qu'il offre à Pinocchio (*LnP.*, CN, AS, p 61) alors que Collodi se contentait de mentionner que « ces poires étaient pour mon déjeuner » (*P.*, G, SF, p 29).

Nous l'avons évoqué plus avant, les contes contiennent des moralités et un des moyens de les transmettre aux lecteurs est de se servir de proverbes que le conte vient illustrer. Nos deux auteurs utilisent ce procédé mais il n'est pas sûr que l'objectif soit le même, comme nous le verrons plus loin.

1.3 *L'humour et le comique dans Pinocchio*

À la lecture de l'article de la Fondation Nationale Carlo Collodi sur la bibliographie de

¹⁴⁹ Claude Sartirano, *op. cit.*

Collodi¹⁵⁰, on ne peut que reconnaître l'évidence du goût de cet écrivain pour l'humour. Il suffit de rappeler les deux journaux humoristiques qu'il fonda : *Il Lampione* et *La Scaramaccia* et sa parodie de guide touristique : *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno*¹⁵¹. Dans ce chapitre, nous allons nous mettre en quête de cet humour et relever les formes que l'écrivain lui donne.

Jean-Marc Defays, dans son article sur *Les problèmes d'analyse du discours comique*, propose la définition suivante du comique qui est : « simplement l'envers, le contraire, le négatif du sérieux, c'est-à-dire qu'il fonctionne sur le mode de la violation, de l'incongruité, de l'écart, de la contradiction, du paradoxe¹⁵² ». Plus loin, il estime que :

Le comique n'est pas un phénomène facile à localiser. Protéiforme, il peut varier d'aspects, de degrés, de procédés, de thèmes... au point de devenir méconnaissable. En outre, le comique est souvent subtil, diffus, volatil. Il s'infiltré (ironie), il détourne (parodie), il insinue (esprit), sans que l'on soit sûr de rien¹⁵³.

Nous allons donc essayer de débusquer l'ironie, de montrer la parodie et de mettre en lumière l'esprit dont Collodi a parsemé son chef d'œuvre.

C'est un exercice périlleux. D'une part, l'humour est une notion ô combien difficile à identifier et à caractériser. Jean-Marc Moura, reprenant le mot de Pierre Daminos : « l'humour, calvaire des définisseurs », nous le rappelle dès les premières lignes de son introduction¹⁵⁴. D'autre part, comme le signalent de nombreux philosophes, le mettre à nu, c'est le faire disparaître. Dans le langage commun « humour » et « comique » sont souvent désignés comme synonymes. La finalité de notre travail n'étant pas l'éclaircissement de ces deux notions, nous ferons notre la définition du « comique » proposée par Jean-Marc Defays : « terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire¹⁵⁵ » et nous accepterons celle de Jean-Marc Moura qui définit le texte d'humour comme :

un texte *pour sourire*, à condition de ne pas voir dans le sourire une hilarité à l'énergie affaiblie ou *le commencement de la grimace* (Jules Renard), mais bien plutôt le branchement sur une source plus profonde, plus riche que celle du rieur, Alain y reconnaissait même la perfection du rire¹⁵⁶.

Ainsi, ce qui engendre le rire relèverait du comique et ce qui prête à sourire, du fait d'une lecture équivoque et incertaine, dépendrait du registre humoristique.

¹⁵⁰ <http://www.pinocchio.it/fr/pinocchio/opere-carlocollodi.php>

¹⁵¹ Carlo Collodi, *op. cit.*

¹⁵² Jean-Marc Defays, « Les problèmes de l'analyse du discours comique » in *Approches du discours comique*, Mardaga, Hayen, 1999, p. 10.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵⁴ Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 2.

¹⁵⁵ Jean-Marc Defays, *Le comique*, Paris, Seuil, 1996, pp. 8-9.

¹⁵⁶ Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 271.

Tout d'abord, on peut trouver le comique dans le caractère même de Pinocchio. Ainsi que le détermine Bergson dans son essai sur le rire, tout corps empli de « raideur mécanique » (et Pinocchio, par sa nature de pantin, en est l'archétype-même) est source et sujet de comique :

Supposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, lest importun qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition¹⁵⁷.

Maintes fois au cours de son essai le philosophe associe au comique l'image de la marionnette, de la poupée, du mannequin, en raison de leur côté « mécanique ». Cette marionnette, parce qu'elle est faite d'un matériau rigide et qu'elle ne peut bouger avec grâce et souplesse, est naturellement ridicule. Mais Pinocchio n'est pas l'unique personnage dont le ridicule soit suggéré.

Geppetto et maître Cerise ne sont pas en reste. Le grotesque se manifeste également dans l'onomastique. Si Médor est un nom assurément commun pour un chien dans les ouvrages français de fiction, il appartient également à un personnage important (il est l'amoureux d'Angélique) du *Roland Furieux*¹⁵⁸ de L'Arioste. Alidor est le nom que porte le prince dans le conte de Mme d'Aulnoy *Le dauphin*¹⁵⁹. Mélampo, quant à lui, reprend le nom du berger qui devint médecin dans la tradition mythologique (Melampous, en récompense des funérailles faites à un serpent, reçu des enfants de celui-ci le don d'entendre le langage des animaux¹⁶⁰) ou encore celui du chien du berger dans la sixième des *Veillées de Thessalie*¹⁶¹ écrites par Mlle de Lussan. Alors que ces chiens portent des noms prestigieux et quelque peu non conventionnels pour des animaux qui restent des serviteurs, les humains Geppetto et maître Antonio héritent de surnoms peu élogieux. De fait, ces deux vieillards, que l'on surnomme Polenta et Cerise, sont rabaissés au rang de simple nourriture. C'est ce décalage entre la majesté des noms donnés aux chiens et le ridicule des surnoms des deux hommes qui invite à sourire.

En plus du comique de caractère, on peut relever l'humour avec lequel certaines

¹⁵⁷ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 2007, p. 28.

¹⁵⁸ L'Arioste, *Roland furieux*, traduction et notes de Michel Orcel, préface d'Italo Calvino, Le Seuil, Paris, 2000.

¹⁵⁹ Mme d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 1006-1007.

¹⁶⁰ Pierre Grimal, « Melampous » in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, pp. .

¹⁶¹ Mlle de Lussan, *Les Veillées de Thessalie* [1731] dans *Contes*, Madame Levesque, Madame de Gomez, Madame de Dreuillet... [et al.], Paris, Honoré Champion, 2007, pp. LKM.

situations sont narrées. Ainsi que l'énonce Bergson : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique¹⁶² ». Et il donne comme exemple de cette mécanique le diable à ressort. On pense immédiatement à l'épisode du serpent vert¹⁶³ qui effectivement se détend comme un diable à ressort quand Pinocchio essaie de l'enjamber. La pauvre marionnette se retrouve la tête plantée dans la boue du chemin et les pieds en l'air. À vrai dire la scène est tellement drôle que le Serpent en meurt.

Quand le Chat et le Renard laissent entrevoir leur vraie nature¹⁶⁴, on se moque du manque de clairvoyance de Pinocchio car, comme le dit Bergson : « Par un instinct naturel, et parce qu'on aime mieux, en imagination au moins, être dupeur que dupé, c'est du côté des fourbes que se met le spectateur¹⁶⁵ ». Mais on y observe aussi le réflexe instinctif, la mécanique involontaire, et du renard qui ne peut retenir sa patte prétendument estropiée et du chat qui ouvre bien grands ses deux yeux aveugles devant les écus que Pinocchio tient dans sa main¹⁶⁶. Et c'est une farce que nous joue le Chat quand il répète les derniers mots de son compère le Renard. Selon Bergson : « Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant¹⁶⁷ ». Cette redondance dans le discours, comme la voix d'un écho, prête à rire. On y décèle là aussi la « mécanique » de Bergson.

On pourrait analyser d'autres situations encore qui viendraient corroborer cette intension comique : la scène de bagarre entre les deux vieillards au chapitre II, une autre mêlée, entre enfants cette fois, au chapitre XXVII, ou encore les tentatives des assassins pour soutirer à Pinocchio son or... Mais, l'humour de Collodi se révèle aussi dans ses mots. Bergson nous explique :

Mais pour qu'une phrase isolée soit comique par elle-même, une fois détachée de celui qui la prononce, il ne suffit pas que ce soit une phrase toute faite, il faut encore qu'elle porte en elle un signe auquel nous reconnaissons, sans hésitation possible, qu'elle a été prononcée automatiquement. Et ceci ne peut guère arriver que lorsque la phrase renferme une absurdité manifeste, soit une erreur grossière, soit surtout une contradiction dans les termes. De là cette règle générale : *On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré*¹⁶⁸.

¹⁶² Henri Bergson, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶³ Carlo Collodi, *Pinocchio*, chapitre 20.

¹⁶⁴ « Au doux son de l'or, le Renard allongea involontairement celle de ses jambes qui semblait raidie, le Chat ouvrit tout grands ses deux yeux qui ressemblèrent soudain à deux lanternes vertes » : Traduction de Mme de Gencé, chapitre XII, p. 49.

¹⁶⁵ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁶ Carlo Collodi, *Pinocchio*, chapitre XXII.

¹⁶⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, p. LM

¹⁶⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 51.

Ainsi, quand, à la question de Mangiafoco qui l'interroge sur la profession de son père¹⁶⁹, Pinocchio répond que Geppetto exerce :

« le métier de pauvre »

Et qu'ensuite le marionnettiste lui demande :

« Cela lui rapporte beaucoup ? »

On a aussitôt l'impression d'assister à un dialogue absurde. L'essayiste Chesterton explique le *nonsense* ainsi :

C'est de l'humour qui abandonne toute tentative de justification intellectuelle, et ne se moque pas simplement de l'incongruité de quelque hasard ou farce, comme un sous-produit de la vie réelle, mais l'extrait et l'apprécie pour le plaisir¹⁷⁰.

Cette définition est en accord total avec ce que Collodi nous propose là. Il joue avec les expressions toutes faites, les réflexes de la conversation. On retrouve cet illogisme dans les paroles de Pinocchio et de La Mèche qui tentent, lors de leur métamorphose, de justifier le port d'un bonnet sur leurs oreilles par les prescriptions de médecins. L'absurdité réside dans le fait que le remède n'a aucun rapport avec la pathologie invoquée¹⁷¹. Le chapitre II nous avait déjà offert un exemple de cet irrationnel quand maître Cerise affirme qu'il « apprend[] l'arithmétique aux fourmis » (P., G, SF, p. 10). Et le discours du directeur du cirque n'est pas non plus l'exemple le plus conforme à la logique :

Dans l'hypothèse où la pluie menacerait, la représentation de demain soir serait alors reportée à demain matin, à onze heures de l'après-midi. (P., CS, NN ; p. 163)

Ici, deux contradictions apparaissent. Tout d'abord, la chronologie rend ce report impossible. Ensuite, l'heure indiquée est totalement farfelue : « onze heures » devant être compris comme « onze heures du matin » moment qui appartiendrait néanmoins à l'après-midi. Deux interprétations s'offrent à nous : soit le personnage utilise ce discours à vide, il parle sans réellement mettre du sens derrière ses mots ; soit son discours appartient au monde de l'absurde où il devient alors possible de remettre au matin du jour même ce qui ne pourrait être réalisé le soir et où il y aurait une onzième heure du matin dans le courant de l'après-midi. Mme de Gencé respecte bien la première partie de l'énoncé mais elle fait disparaître de sa traduction l'absurdité de cette dernière phrase. Elle enlève la contradiction qu'il y avait entre « antimeridiane » (avant midi ; du matin) et « del pomeriggio » (de l'après-midi). L'auteure du *Nouveau Pinocchio*, si elle reprend à son compte le boniment du directeur lors de sa présentation de l'âne Pinocchio, ne s'inscrit pas dans le registre de l'absurde et cette

¹⁶⁹ Collodi, *Pinocchio*, chapitre XXII.

¹⁷⁰ Gilbert Keith Chesterton, *Le Paradoxe ambulant*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 151.

¹⁷¹ Collodi, *Pinocchio*, chapitre 32, traduction Claude Sartirano : « parce que je me suis fait mal au genou » pour la Mèche, « parce que je me suis écorché le pied » pour Pinocchio, p. 155.

dernière partie de la phrase a été escamotée.

Ainsi que le démontre Jean-Marc Moura dans son chapitre intitulé « L'esquive du genre », « l'humour consiste à se situer dans un genre pour mieux s'en écarter¹⁷² ». D'après lui, l'auteur humoristique cherche à dérouter le lecteur en lui soumettant un « pacte générique¹⁷³ » pour mieux l'esquiver ensuite. Collodi, nous propose en effet un récit d'aventures pour dériver ensuite vers le conte et nous surprendre encore avec ce roi qui n'existe pas. Nous naviguons entre le roman picaresque, le roman de formation et le conte de fées.

On note également, dans ce conte, différentes parodies de textes. La métamorphose de Pinocchio en âne est une parodie de celle de Lucius dans le roman d'Apulée. Dans *L'âne d'or*¹⁷⁴, la transformation du jeune homme se fait intégralement et immédiatement. Alors que chez Pinocchio, la métamorphose se limite dans un premier temps aux seules oreilles, c'est simultanément que les poils de Lucius deviennent des crins, que sa peau se change en cuir, que ses doigts se transforment en sabots et que sur son dos pousse une queue. Pendant ce temps, son visage se métamorphose, sa « bouche s'allonge », [s]es narines sont béantes, [s]es lèvres pendantes, et [s]es oreilles, de la même façon, grandissent démesurément et se hérissent de poils¹⁷⁵ ». Nous éluderons la remarque sur ses organes sexuels tout en soulignant qu'elle contribue au traitement comique de cette scène. Lucius, noble de belle prestance, est victime d'une transformation dégradante. Mais le héros reste sensible aux bénéfices qui découlent de cette métamorphose. Et c'est d'ailleurs pour cela que le texte, malgré une mise en scène burlesque, ne tombe pas dans le registre du comique mais relève plutôt du registre humoristique : l'autodérision du personnage permet que nous riions avec lui et non de lui.

Chez Collodi, cette métamorphose décrite, tout d'abord, comme un événement tragique – Pinocchio se lamente longuement sur son sort – provoque l'hilarité. En effet, la vision réciproque des deux victimes de cette transformation et leurs éclats de rire nous empêchent de ressentir la moindre compassion pour leur état. Chacun devient le miroir de l'autre et nous assistons à leurs moqueries. De plus, cette métamorphose concrétise l'assertion selon laquelle le manque de travail à l'école fait de nous des ânes. Cette scène peut être interprétée comme une « métaphore animée¹⁷⁶ » ; le discours est pris au pied de la lettre. C'est dans cette combinaison du réel et de l'absurde que réside l'humour. Franck Evrard le formalise

¹⁷² Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 139.

¹⁷³ Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷⁴ Apulée, *op. cit.*

¹⁷⁵ Apulée, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁶ Nous empruntons l'expression à Franck Evrard, *L'humour*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 107.

ainsi : « l'humour réalise la synthèse de l'univers du rêve et de la réalité¹⁷⁷ ».

Dans la troisième partie de son essai sur l'humour, Jean-Marc Moura établit les liens entre l'humour et la littérature en ces termes :

Relevant d'une poétique de la coexistence, l'humour agence des alliances hétérodoxes pouvant opérer à tous les niveaux d'un texte et dans toutes les relations entre les réseaux de signification d'une œuvre. Il affecte ainsi les grandes composantes du littéraire : ironie sans recours sérieux ou mode « viral » évitant tout discours de ses prétentions à l'exclusivité, il esquivé les règles génériques sans les contredire explicitement. Il joue des figures suscitant des inférences concurrentes, voire contradictoires selon un art de la syllepse généralisée et concilie les thématiques du corps et de l'esprit en suspendant les procédés comiques ou satiriques. Installant une déontologie risible mais jamais complètement récusée, il met en scène des personnages qu'il fait mine d'emprunter au comique et à la satire sans jamais renoncer aux signes narratifs de la connivence. Son empreinte est celle d'une irrésolution – à la différence de l'ironie, ses intentions et ses finalités sont énigmatiques –, d'une défocalisation qui laisse apercevoir d'autres possibilités jamais explicites, car incessamment déroutées par l'énoncé¹⁷⁸.

Ce raisonnement semble convenir à merveille à notre texte-source et nous nous sommes efforcée de mettre en lumière ces connections. Nous sommes bien consciente que notre travail d'analyse de l'humour dans *Pinocchio* et notre recherche de l'interprétation de celui-ci dans les adaptations choisies mériteraient d'être plus approfondis tant les caractères insolites des personnages, les situations inventées et la langue que Collodi utilise prêtent à sourire, mais en faire un examen exhaustif en quelques pages relèverait de la gageure. En conclusion, nous pourrions ajouter qu'il n'y a aucune rupture entre le monde réel et le monde merveilleux dans le récit de Collodi. L'auteur toscan met ces deux mondes sur le même plan et les amalgame. Ainsi le merveilleux se trouve prosaïsé, ramené à ras de terre ; il perd de sa magie et de son éclat et est ainsi quelque peu ridiculisé. C'est encore une autre facette que nous n'avons pu développer comme elle le mériterait.

2 *Un conte moral ?*

Il nous faut maintenant aborder un autre thème intimement lié au récit de Collodi : la morale. L'élément caractéristique principal des contes est, selon Claude Bremond, constitué par cette morale où « les bons [sont] récompensés et les méchants punis¹⁷⁹ ». Bruno Bettelheim enchérit :

Tel est exactement le message que les contes de fées, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant : que la lutte contre les graves difficultés de la vie sont [*sic*] inévitables et font [*sic*] partie intrinsèque de l'existence humaine, mais que si, au

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 245-246.

¹⁷⁹ Claude Bremond, « Morphologie du conte merveilleux français » in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 96.

lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire.¹⁸⁰

Or dans cette histoire, le traitement des « bons » n'est pas aussi tranché. En effet, le Grillon parlant se fait écraser par Pinocchio. Le Merle qui tente d'avertir celui-ci des intentions malveillantes du Renard et du Chat se fait dévorer sans sommation. Et c'est quand il dit la vérité et est la victime des brigands que le pantin se retrouve enfermé en prison. Il ne recouvrera la liberté qu'au prix d'un mensonge éhonté. À l'inverse, la fée le punit pour un mensonge anodin, à moins que ce ne soit pour avoir fait preuve de méfiance à son encontre. Serait-ce à dire qu'il est moins grave de mentir à la Justice qu'à son entourage ? Ou qu'on doive une totale soumission à notre parenté alors même que celle-ci ne nous a donné aucun signe de sa fiabilité ?

Quelle est la morale de Pinocchio ? Avant de répondre à cette question, il nous semble essentiel de chercher à cerner les motivations de l'auteur et de mettre en lumière l'ironie qui se dégage de ses écrits. L'analyse des moralités des contes de Perrault et d'Aulnoy qu'il a traduites en italien peut peut-être nous apporter des indices sur sa vision de la morale et nous permettre de mieux saisir ses intentions.

2.1 *Les morales de Collodi*

Mariella Colin, ainsi que nous l'avons déjà noté en introduction, souligne le côté « sentencieux¹⁸¹ » des morales que Collodi traducteur avait adjointes aux contes de Perrault. Selon sa traduction, l'écrivain tirait de *La Barbe bleue* l'enseignement suivant « la curiosité, surtout lorsqu'elle est trop poussée, souvent et volontiers nous attire quelques malheurs¹⁸² ». Nous souhaitons nous éloigner de cette interprétation. En effet, le conte vient contredire cette maxime. Si effectivement, les femmes précédentes sont peut-être mortes d'avoir découvert le secret de la pièce interdite, deux des épouses de ce tueur en série dérogent à la règle. Bien sûr, on pense à la dernière femme de *La Barbe bleue*, qui, en suivant sa curiosité et en ouvrant cette porte, comprend le sort qui l'attend et peut prendre certaines dispositions qui vont la sauver. Mais on songe également à la première épouse. Quand bien même aurait-elle ouvert cette pièce, qu'y aurait-elle vu ? Il n'y avait alors aucun cadavre puisqu'elle est la première à avoir été assassinée. Ce n'est donc pas sa curiosité qui l'a conduite vers la mort. D'ailleurs Perrault n'attribue ce trait de caractère à aucune des femmes précédentes. Elles n'étaient pas

¹⁸⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 18-19.

¹⁸¹ Mariella Colin, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸² *I racconti delle fate*, in *Tutto Collodi per i piccoli e per i grandi*, p. 285, cité et traduit par Mariella Colin, *op. cit.*, p. 63.

curieuses et elles ont péri sous la lame de leur époux. La dernière femme se révèle curieuse et elle échappe à la mort. De plus, sa situation financière s'améliore grandement. Elle était fille de « Dame de qualité » mais son mariage avec un homme « si laid et si terrible » alors qu'elle est « parfaitement belle » montre bien que sa position financière était précaire. À la fin du conte, elle se retrouve maîtresse d'une fortune dont elle peut disposer à sa guise et, comble d'ironie, se marie selon son inclination avec « un fort honnête homme ». Vraiment, on ne voit là aucun des malheurs annoncés par Collodi à ceux qui cèdent à la curiosité.

Mais on peut comprendre cette morale d'une façon radicalement différente. En utilisant le pronom personnel sujet « nous », Collodi signifie-t-il que l'ensemble de l'humanité dont il fait partie a à souffrir des excès de curiosité ou seulement le groupe plus limité auquel il appartient ? Dans ce dernier cas, il s'agirait alors des hommes mûrs se méfiant des femmes dont La Barbe bleue et le traducteur sont deux représentants, le premier tue ses épouses et le second n'en a épousé aucune. De ce fait, la victime de cette curiosité serait le coupable de ces meurtres, qui lui n'est pas « un fort honnête homme ».

Le Petit chaperon rouge, quant à lui, est affublé d'un adage dont le côté banal et ordinaire apparaît complètement décalé par rapport au sort funeste de la pauvre petite. À travers ce contraste entre la trivialité de la sentence « il ne faut jamais s'arrêter pour parler dans la rue avec des gens qu'on ne connaît pas¹⁸³ » et la tragédie dont est victime la fillette, on perçoit alors nettement l'ironie de Collodi. De plus, cette morale n'est-elle pas trop lisible pour n'être qu'univoque ? Selon l'opinion de Pierre Rodriguez, l'analyse et la critique font souvent du *Petit Chaperon rouge* un texte à la morale par trop évidente¹⁸⁴ alors que son étude s'éloigne de cette explication¹⁸⁵. N'est-ce pas une caractéristique du conte que d'être sujet à de multiples interprétations ? Et *Pinocchio* n'est-il pas, lui aussi, sujet à des interprétations trop moralisantes et pédagogiques ?

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ « [...] les petites filles courent grand risque à sortir du droit chemin pour s'amuser, elles tomberont inmanquablement sous la dent d'un grand méchant loup habile à dissimuler sous de belles paroles son immonde appétit ». Pierre Rodriguez, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁵ « [...] finalement, l'image de l'aïeule que l'enfant doit venir sustenter (galette et pot de beurre) et celle du loup qu'il doit nourrir de sa propre personne finissent par se superposer. Quelle conclusion en tirer sinon que la grand-mère, adulte surévalué, « superparent », se révèle à l'usage, « en son déshabillé », n'être pour l'enfant qu'un grand méchant loup ? » et, plus loin, « derrière l'enfant chéri de sa grand-mère, contraint de faire bonne figure, se dissimule aussi un loup agressif prêt à dévorer l'adulte protecteur mais dominateur ». Pierre Rodriguez, *op. cit.*, pp. 50-51.

2.2 La morale de *Pinocchio*

Pinocchio est bien souvent un texte rejeté, dénigré par une partie des lecteurs car il est perçu comme un conte empli de morale et peuplé de créatures donnant des conseils moralisateurs. D'ailleurs, Sara Fanelli, dans une interview qu'elle donna à Steve Heller en avril 2012, à la question du journaliste qui lui demandait pourquoi elle avait illustré une histoire tellement éculée, l'avouait :

This is the only book I was commissioned to do, as opposed to me taking an idea to the publishers. At first I wasn't sure. I didn't particularly like the story when I was little – too much moralistic talk and guilt-ridden logic.¹⁸⁶

Son opinion, à la relecture de ce classique, changea. Nous avons donc suivi son exemple et avons relu ce classique afin de déterminer quelle morale, si morale il y avait, ce texte prônait.

Selon l'opinion de Mariella Colin, « l'enfance chez Collodi est l'apprentissage de l'impossibilité de vivre selon le principe du plaisir¹⁸⁷ ». Selon cette universitaire, l'enseignement à tirer de la lecture des *Aventures de Pinocchio* repose dans l'acceptation du fait que grandir signifie dépasser son propre plaisir immédiat et accepter les règles, aussi pesantes soient-elles, afin d'accéder au statut d'adulte. Quand Geppetto lui apprend à marcher, la première chose que Pinocchio accomplit est de s'enfuir le plus rapidement possible loin de son créateur. Que veut-il fuir ? Aucun indice ne nous permet de répondre à cette question. Alors qu'il semblait avoir accepté le projet de Geppetto, il part au galop à la première occasion. Doué de parole, à aucun moment il ne s'est opposé aux intentions du menuisier. On l'a vu dans le deuxième chapitre, en tant que morceau de bois, il est capable de se projeter¹⁸⁸ et quand Geppetto énonçait son souhait de fabriquer un « beau pantin en bois, [...], qui sache danser, tirer l'épée et faire le saut périlleux » pour faire avec lui « le tour du monde pour gagner [s]on morceau de pain et [s]on verre de vin », Pinocchio avait alors accueilli cette idée d'un « bravo » sonore. Mais sa première action, après que Geppetto l'a doté de jambes et appris à s'en servir, est de s'enfuir. La marionnette cherche à échapper à l'emprise de son créateur et veut choisir son propre destin. Cette fuite qui deviendra fugue dans les chapitres suivants reflète le besoin qu'a l'enfant de se couper de ses parents afin de se réaliser. Afin de bien grandir, l'enfant doit se séparer de ses père et mère et affronter seul le monde extérieur à

¹⁸⁶ <http://imprint.printmag.com/daily-heller/peeling-back-the-onion/> : C'est le seul livre qui soit une commande, au lieu que ce soit moi qui amène une idée aux éditeurs. Au début, je n'étais pas sûre. Je n'aimais pas particulièrement l'histoire quand j'étais petite – trop de discours moraliste et de logique culpabilisante. (Notre traduction.)

¹⁸⁷ Mariella Colin, « La naissance de la littérature romanesque pour la jeunesse au XIXe siècle en Italie ; entre l'Europe et la nation », *Revue de littérature comparée* 2002/4, N°304, p. 515.

¹⁸⁸ « .. le bout de bois se dégagait d'une violente secousse, lui échappa des mains et alla frapper durement les tibias du pauvre Geppetto », Carlo Collodi, traduction de Claude Sartirano, chapitre II, p. 14.

la cellule familiale. Il va y acquérir l'autonomie qui lui permettra de devenir un adulte équilibré. Mais, plus que l'émancipation d'un mineur, c'est peut-être la course contre le temps qui est ici théâtralisée. En effet, le récit semble tourner autour du mot « correre¹⁸⁹ ».

Jean-Claude Zancarini voit dans ce conte le souhait de Collodi de mettre en exergue les notions de « sacrifice » et de « vertu du travail ». Le travail et l'obéissance des enfants seraient donc la clé vers la maturité et la réussite. Les repentirs de la marionnette ont effectivement produit des événements heureux. Pourtant, même si son comportement plein d'abnégation au dernier chapitre, tant envers son père Geppetto qu'envers la Fée, montre le changement de caractère du pantin, Pinocchio n'obtient pas sa réussite sociale grâce à son travail acharné ou à son investissement énorme dans son instruction, mais plutôt grâce à l'intervention magique de la Fée. C'est elle qui lui prodigue le bien-être matériel dont il va jouir dorénavant. Son travail n'aurait pas pu lui permettre de parvenir à une telle aisance.

Comparant *Le Avventure de Pinocchio* et *Cuore*, Isabelle Violante affirme que les deux œuvres « ciblent un public précis, dans des circonstances données : celle de la loi Casati promulguée dans le royaume de Piémont-Sardaigne en 1859, visant à établir une norme scolaire successivement étendue à toute la Péninsule unifiée¹⁹⁰ ». La loi Casati (1859) puis la loi Coppino (1867) instituèrent l'école primaire publique obligatoire et donc gratuite pour les enfants italiens âgés de plus de six ans, mais la loi régulant le travail des enfants ne date que de 1888. Ce qui signifie que seuls les enfants des familles suffisamment aisées pour ne pas recourir aux revenus produits par leurs enfants, fréquentaient assidûment les établissements scolaires. En effet, dans un climat économique difficile, les enfants des familles pauvres ne s'asseyaient que rarement sur les bancs de l'école. Le taux d'absentéisme est éloquent : il est de 43 % en 1881¹⁹¹. De plus, « la loi Casati (1859) fait obligation d'aller à l'école jusqu'à huit ans et la loi Coppino (1877) jusqu'à neuf ans¹⁹². » Ce qui signifie que les enfants plus âgés ne sont plus concernés. En deux ou trois ans, il n'est pas concevable d'apprendre réellement ni à lire, ni à compter, l'objectif était donc juste de leur donner les bases pour se débrouiller dans la vie quotidienne et non d'accéder à des textes de littérature. De ce fait, il est évident que l'auteur ne s'adresse pas à des enfants pauvres à qui il faudrait enseigner les rudiments du savoir-être en société et la morale de la classe bourgeoise. D'ailleurs, ces enfants étaient bien

¹⁸⁹ Voir l'annexe 4, recensant toutes les occurrences de ce lemme.

¹⁹⁰ Isabelle Violante, « Du régional à l'universel, de la Toscane au monde, et retour », *op. cit.*, p. 173.

¹⁹¹ Egle Becchi, Dominique Julia, *Histoire de l'enfance en occident. 2. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 182.

¹⁹² Egle Becchi, Dominique Julia, *op. cit.*, p. 182.

incapables de lire de la littérature, que ce soit par manque de moyens financiers pour se procurer la revue ou par inaptitude à la lecture.

Nous avons déjà évoqué les maximes et les proverbes et leur utilisation comme cautionnement d'un intérêt pédagogique des contes. Collodi utilise, lui aussi, ce procédé mais ces proverbes semblent parodiés et nécessitent probablement une double lecture. À côté de la valeur exemplaire de leur enseignement, on trouve en effet des effets comiques. Le :

Chi ruba l'uva è capacissimo di rubare anche i polli¹⁹³.

est particulièrement loufoque et n'engendre pas le sérieux de mise face à un vol. Il apparaît comme un travestissement du proverbe « Qui vole un œuf, vole un bœuf » et dénature quelque peu la portée morale de cet adage. À l'opposé, et il nous semble que les traducteurs n'ont pas vu l'aveu caché dans le discours des deux compères, quand Collodi met dans leurs bouches les mots suivants :

À noi ci basta di averti insegnato il modo di arricchire senza durar fatica, e siamo contenti come pasque.

Claude Sartirano et Mme de Gencé rajoutent tous deux à leur phrase¹⁹⁴ un pronom possessif, qui n'existe pas dans la phrase originelle de Collodi et qui trahit quelque peu, ou du moins rend plus univoque le sens de cette sentence. Quant à nous, nous lisons que la leçon est bien celle de Pinocchio mais que l'enrichissement ne le concerne pas. Les brigands sont assurément bien contents de s'enrichir aux dépens de Pinocchio et ne se sont pas beaucoup fatigués pour y parvenir.

Le monde que décrit Collodi dans son conte est un monde extrêmement violent. Cette violence se retrouve dans les personnages, dans les situations que vit Pinocchio ainsi que les lieux qu'il traverse. Pinocchio n'est pas une poupée douce et malléable. Il est fait de bois dur et n'hésite pas à user de cette caractéristique pour se battre avec ses camarades ou se défendre. On se souvient qu'il avait frappé maître Cerise au chapitre II. Cependant, il n'est pas l'unique acteur de cette violence.

Dans le conte collodien, comme dans tout conte qui se respecte, on trouve un ogre. Collodi, qui n'est pas avare, en met même deux. Ces deux personnages sont présentés comme des monstres. Le premier est « si laid que l'on mourrait de peur rien qu'à le regarder » (F., CS, NN, p. 42) et le second est « si laid, si laid qu'il ressemblait à un monstre marin » (F., CS, NN, p. 128). Ce premier ogre apparaît sous les traits d'un marionnettiste, Mangiafoco.

¹⁹³ Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, op. cit., p. 158 : « Qui vole le raisin est tout à fait capable de voler aussi les poulets », traduction d'Isabelle Violante.

¹⁹⁴ Respectivement : « De t'avoir enseigné la manière de t'enrichir sans te fatiguer nous suffit. » (p. 80) et « Il suffit pour notre bonheur de t'avoir enseigné à t'enrichir sans trop de fatigue » (p. 80).

Mais c'est un ogre de pacotille. En effet, sa menace de brûler Pinocchio afin de nourrir le feu avec lequel il cuit le mouton de son dîner s'efface devant le courage de Pinocchio et il succombe à la pitié à l'évocation du dénuement de Geppetto. Il pousse la mansuétude jusqu'à offrir cinq pièces d'or au pantin. Si ce premier ogre prête plus à sourire qu'à frémir, le second est plus effrayant depuis son apparence jusqu'à son comportement. Entièrement vert, le pêcheur est un véritable ogre qui ne parvient pas à combler sa faim. Cet ogre là n'aura aucune pitié pour la marionnette qu'il préparera afin de la croquer. Ce n'est pas seulement son appétit insatiable qui le rapproche de l'ogre, c'est également son désir de manger quelqu'un/quelque chose avec lequel il peut communiquer et qui, donc, appartient peu ou prou à la même espèce que lui. C'est cette faculté de ne ressentir aucune empathie pour un être avec lequel il communique qui le rend monstrueux et terrifiant.

D'autres personnages font montre de cruauté dans ce conte : la Fée, le directeur du cirque et le Bonhomme de beurre. Si l'apparence de cet homme est surprenante par l'exagération de sa douceur :

Figurez-vous un petit homme, plus gros que grand, onctueux et bouffi comme une motte de beurre, avec un petit visage de miel et de rose, une petite bouche qui riait toujours, et une voix douce et caressante comme celle d'un chat qui se recommande au bon cœur de la maîtresse de la maison. (*F.*, G, SF, p. 143)

Sa description le fait paraître l'antithèse de l'ogre. En effet, la répétition, trois fois, de l'adjectif « petit » semble mettre en avant la vulnérabilité, le caractère inoffensif de cet homme. Les mots « onctueux », « motte de beurre » et « miel » font référence à la nourriture et laissent penser que c'est lui qu'on pourrait manger. Pourtant, les apparences sont trompeuses et cet homme va se révéler être un profiteur de la naïveté et de l'innocence des enfants : après les avoir séduits avec de belles paroles et conduits dans un lieu de perdition pour eux, il les revend quand ils sont devenus des ânes. Peut-être peut-on voir dans cet épisode une allégorie de la vulnérabilité des plus faibles, des moins instruits qui se laissent abuser par des profiteurs ? On retrouve ici la valorisation de l'instruction qui permettrait de ne pas être manipulé, de ne pas être exploité.

Le traitement que fait subir le Bonhomme de beurre au petit âne qui cherche à dissuader le pantin de prendre part au voyage vers le Pays des Joux donne un avant-goût de ce que Pinocchio et Lumignon subiront comme mauvais traitements sous leur condition asinienne. Pinocchio sera fouetté à de nombreuses reprises par le directeur du cirque et, lorsqu'il se sera blessé et rendu inapte au spectacle, vendu pour sa peau. L'acquéreur cherchera alors à le noyer afin de récupérer sa peau et en faire un tambour. Lumignon, de son côté, aura

encore moins de chance car, suite aux brutalités endurées et à l'épuisement, il mourra sans recouvrer son état originel d'enfant. Est-ce à dire que le sort des ânes et des plus faibles est de mourir misérablement ?

Mais, le personnage le plus ambivalent de ce conte est sans conteste la Fée. Dans les contes de fées, la mère biologique est très souvent absente. Elle est morte en couches ou l'enfant a été enlevé à sa famille et se retrouve privé de sa présence. De ce fait elle est parée de toutes les qualités et se transforme en mère parfaitement bonne et aimante. Pour personnifier le côté obscur, imparfait et violent de tout être humain, *a fortiori* de toute mère de famille, les contes ont inventé le personnage de la marâtre. Ce personnage fait preuve de beaucoup de cruauté à l'égard de l'enfant ou des enfants du premier lit de son époux. Elle cristallise toutes les tensions que peuvent éprouver les membres d'une famille, même très unie, et sert de support à la haine de l'enfant face à la mère qui punit ou le frustre. Ici, Pinocchio le dit : « je ne ai jamais connue ma maman » (*P.*, CS, NN et *P.*, G, SF, p. 45). Or il va choisir sa mère et prendre la Fée bleue comme mère. Mais a-t-il le choix ? Elle est le seul personnage féminin de l'histoire.

La Fée noue des liens quasi familiaux avec le pantin. Mais, en même temps, elle s'évertue à le torturer. Quand elle le fait décrocher du Grand Chêne par son Faucon et le ramener chez elle par son Caniche, elle ne peut deviner si Pinocchio est vivant ou non, et doit faire appel à des médecins bien inutiles et incompetents. Pourtant son identité de fée ne fait aucun doute : elle fait apparaître les animaux qui lui servent de serviteurs en frappant dans ses mains et elle est capable de communiquer avec eux. De ce fait, on est toujours dans l'expectative la concernant. Sa non-intervention dans les moments périlleux que vit Pinocchio est-elle due à un manque de clairvoyance ou à un choix délibéré ? Au chapitre XXXIV, lorsque de petits poissons viennent grignoter sa peau d'âne, Pinocchio en attribue le mérite à la Fée ; ce qui laisse entendre que la Fée sait où il se trouve et dans quelle situation. Pourtant, au chapitre précédent, quand elle assiste au spectacle de cirque, elle ne semble pas le reconnaître alors que le nom de Pinocchio a été annoncé par le directeur du cirque et qu'il est mentionné « sur les affiches placardées à tous les coins de rue » (*F.*, CS, NN, p. 160). Le médaillon qui orne son cou montre l'attachement qu'elle lui porte. Pourtant, elle n'est pas intervenue lorsque Pinocchio s'est fait injustement emprisonné après s'être fait voler son argent. Elle fait preuve d'une grande cruauté quand elle met en scène sa propre mort au chapitre XXIII. Non seulement, Pinocchio trouve une pierre tombale en lieu et place de la

maison blanche où elle habitait, mais, en outre, l'építaphe qu'il y lit le désigne responsable de cette mort.

La violence fait partie intégrante de nombreuses situations évoquées dans *Pinocchio*. En effet, le récit compte deux bagarres, plusieurs fuites, deux emprisonnements injustes, celui de Geppetto au chapitre III et celui de Pinocchio au chapitre XIX, la mort de Lumignon, l'asservissement de Pinocchio et sa dégradation au rang d'animal quand il prend la place de Mélampo, sa chute humiliante face au serpent, la métamorphose des deux garçons en ânes...

De plus, Pinocchio est notamment confronté à la mort à plusieurs occasions. Quand les assassins le rattrapent à la porte de la maison blanche, ils le pendent à la branche d'un arbre. Auparavant, il aura été poursuivi pratiquement toute la nuit. Cette poursuite, dans le noir et au milieu de la forêt semble sans fin et fait figure de cauchemar. Après avoir regardé la marionnette se balancer au bout d'une corde pendant longtemps, ils l'abandonnent et le laissent expirer son dernier souffle sans plus aucune compagnie. Alors que Pinocchio s'était débattu trois heures durant, leur départ et son abandon signent sa fin.

Par sa capacité à s'enrouler sur lui-même et à se régénérer à travers la mue, le serpent évoque, dans de nombreuses cultures, le cercle de la vie, la naissance, la mort et la renaissance. Pinocchio n'est pas né et sa métamorphose en âne ne l'a pas intrinsèquement transformé. D'ailleurs, lorsque les poissons mangent son enveloppe d'âne, il retrouve son intégrité physique. Il est exactement le même qu'avant sa métamorphose. Le Serpent qu'il rencontre¹⁹⁵ symbolise la mort qui l'attend. En effet, au contraire du reptile de Christine Nöstlinger, ce spécimen semble chercher à lui tendre un piège en simulant sa mort. Au moment où Pinocchio l'enjambe pour poursuivre sa route, l'animal se redresse et le pantin, terrorisé, fait une chute grotesque. Il se retrouve en si fâcheuse posture que le reptile éclate de rire. Il rit tant qu'il en meurt. Pinocchio vient de rencontrer la mort et il l'a vaincue non pas par son courage ou par compassion de la part du serpent mais par le ridicule de son comportement. Contrairement à Biron, le personnage de *Peines d'amour perdues* de Shakespeare, Pinocchio parvient à « faire rire la mort à gorge déployée¹⁹⁶ » et elle en meurt. Enfin, la marionnette se retrouve gobée par le Requin, promise à une longue agonie par digestion.

Tous ces éléments remplis de violence semblent souligner que le monde est dangereux pour les enfants. Non seulement ils n'ont pas la maîtrise de leur destinée, Pinocchio se plaint à

¹⁹⁵ Carlo Collodi, *Pinocchio*, chapitre XX.

¹⁹⁶ Shakespeare, *Œuvres complètes*, *Peines d'amour perdues*, traduction Hugo, Pagnerre, 1869, p. 450.

juste titre que : « Nous autres les enfants, n'avons vraiment pas de chance. Tout le monde nous donne des leçons ou nous réprimande. À les entendre, ils se prennent tous pour nos papas ou nos maîtres d'école » (*F.*, CS, NN, p. 58). Mais encore, ils doivent survivre dans un environnement hostile où de nombreux adultes cherchent à les asservir ou les dévorer. Pour Isabelle Nières-Chevrel : « le théâtre est un jeu d'enfants. Si le texte narratif a envie de jouer avec le théâtre, c'est qu'il sait combien l'oral est un enjeu, celui de la parole donnée aux personnes et en particulier aux enfants¹⁹⁷ ». Collodi n'a-t-il pas, ici, offert à l'enfant un espace de liberté d'action et de parole ?

Non seulement ce conte nous présente des personnages inquiétants et monstrueux, des contextes angoissants et sinistres, mais il est également rempli de lieux effrayants. Pour commencer, entrons dans la maison de Geppetto. Cette maison, qui du fait de sa petite taille pourrait être accueillante, la petitesse étant généralement perçue comme le symbole de la douceur, de l'aspect douillet du nid, nous emplit d'inquiétude et de malaise. Elle n'est pourvue d'aucune cheminée à l'intérieur. Sans feu pour la réchauffer et réconforter ses habitants, elle apparaît comme l'antithèse du foyer. En effet, le feu qui devrait brûler dans l'âtre est factice, tout comme la marmite qui le surplombe. Cette habitation manque de chaleur et elle n'offre aucune possibilité de se nourrir. Symboliquement la maison figure le ventre de la mère. Or ici point de mère. Geppetto est seul. Et c'est tout seul qu'il donne naissance à Pinocchio. Et la matrice qui l'entoure est sèche, froide et vide de toute substance nourrissante.

De tous ces éléments, il ressort que le monde est potentiellement très dangereux pour les enfants. Il est rempli de gens qui se servent d'eux et les abusent. Un autre message que l'on peut interpréter dans ce texte est que les enfants qui s'amuse au lieu d'étudier finissent en bêtes de somme, exploitées par des profiteurs. Seule l'éducation pourrait prévenir ce drame.

Cependant, on a parfois l'impression que cette morale ne s'adresse pas uniquement aux enfants. Quand la Fée assène ce dogme « L'oisiveté est une très vilaine maladie, et il faut la soigner rapidement dans l'enfance, car, lorsqu'on est grand, on n'en guérit plus » (*F.*, G, SF, p. 110) à la marionnette, cela ressemble à une critique du comportement des adultes. Certains adultes seraient malades de cette « oisiveté », une maladie incurable selon ses dires et le seul moyen de la prévenir serait de se mettre au travail ou à l'étude le plus jeune possible.

¹⁹⁷ Isabelle Nières-Chevrel, *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, sous la direction de Jean Perrot, CRDP Académie de Créteil, Université Paris-Nord, 1991, p. 37.

2.3 Conceptions de l'enfance et de l'éducation dans *Pinocchio*

« Tous les enfants grandissent, sauf un ». L'incipit de *Peter Pan*¹⁹⁸ nous interpelle et nous évoque immédiatement *Pinocchio*. Mais si Peter Pan refuse de grandir, Pinocchio, lui, n'en est pas capable physiquement. La matière dont il est fait a cessé d'être vivante dès qu'il s'est détaché de l'arbre dont il provient. Il ne peut plus se modifier, sauf sous l'action extérieure d'un sculpteur ou d'une fée, ni se développer. Il est devenu un morceau de bois mort. D'ailleurs la Fée bleue le lui confirme : « Toi, tu ne peux pas grandir », « parce que les marionnettes ne grandissent jamais. Marionnettes elles naissent, marionnettes elles vivent et marionnettes elles meurent » (*P.*, CS, NN, p. 112).

Pinocchio ne grandit pas car il n'est pas un enfant. Il est capable de parler, de se mouvoir, il est doué de réflexion mais la matière dont il est fait est inerte. Il est un morceau de bois mort. S'il ressent la douleur de la privation de nourriture, il est insensible aux sévices physiques : il ne se réveille pas du tout lorsque ses pieds se consomment à la chaleur du poêle. Le supplice de la corde ne le fait pas plus mourir que son séjour dans l'eau quand l'acheteur l'y jette pour qu'il s'y noie afin de récupérer sa peau d'âne et en faire un tambour.

Il est frappant de constater que les auteurs de *Pinocchio*, des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*¹⁹⁹ et de *Peter Pan*, sont tous trois des hommes mûrs, célibataires sans enfant propre. Par contre, si Lewis Carroll et James Barrie ont clairement dédié leurs ouvrages à des enfants identifiés, Collodi, lui, ne semble pas avoir écrit à l'intention d'un enfant particulier. On peut également constater une autre ressemblance dans le fait que les protagonistes enfantins vivent loin des adultes, coupés de l'emprise des adultes. Leurs histoires se déroulent à l'écart de l'autorité adulte, comme si le monde adulte bridait l'aventure, les découvertes de l'enfance...

De plus, ainsi que nous l'avons déjà évoqué dans une partie précédente, Pinocchio n'est ni un enfant, ni un adulte. D'ailleurs, dans les illustrations créées par Enrico Mazzanti, Pinocchio n'a aucunement la figure d'un enfant²⁰⁰. Sa silhouette, ses traits y sont plus proches de ceux d'un adolescent. Brigitte Poitrenaud-Lamesi y reconnaît même le visage d'un vieillard²⁰¹. Il est un être hors normes.

Le petit héros du roman domestique anglais est le plus souvent un être paradisiaque, une espèce d'ange doté de toutes les qualités physiques et morales, tel le petit Lord Fauntleroy. Il est blond et bouclé, il a de grands yeux bleus au regard innocent.

¹⁹⁸ James Matthew Barrie, *Peter Pan* [1911].

¹⁹⁹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* [1865].

²⁰⁰ Voir annexe 5.

²⁰¹ Brigitte Poitrenaud-Lamesi, *op. cit.*, p. 6.

Moralement, il est soumis (les victoriens attachent une énorme importance à la soumission de l'enfant) ; il fait preuve d'une parfaite obéissance filiale, il est généreux jusqu'au sacrifice héroïque de sa personne. Le modèle offert aux enfants est celui d'un messie chargé de lourdes responsabilités et destiné à faire le salut de l'adulte²⁰².

À lire cette description faite par Ganna Ottevaere-van-Praag du héros des récits anglais pour la jeunesse, on ne peut s'empêcher de penser que Collodi a cherché à prendre le contre-pied de celle-ci. Pinocchio, à maints égards, se distingue de cet enfant idéalisé. Il n'est aucunement un ange, il est égoïste et indomptable. La vision de l'enfant des écrivains européens contemporains de Collodi est très éloignée du modèle incarné par Pinocchio. Pour ceux-ci :

L'enfant est un être toujours soucieux de faire le bien et constamment animé de bons sentiments. C'est un petit conformiste, bien intégré dans son milieu, contraint de vivre dans une étroite dépendance de l'adulte qui l'idéalise à des fins personnelles sans tenir compte de la réalité psychique et des besoins de l'enfant²⁰³.

À une époque où l'attente de la société était que les enfants soient obéissants, dociles et passifs, Pinocchio apparaît bien éloigné de cet idéal. Et Geppetto, son « géniteur », alors qu'il avait conçu cette marionnette comme un instrument de sa réussite financière future, se transforme en un père doux et patient, essayant de démontrer la justesse de ses propos (épisode des poires) plutôt que d'imposer un changement de comportement à l'irrévérencieux pantin en le brutalisant et en le frappant.

Quand le narrateur avertit ses lecteurs qu'il ne s'agira pas d'une histoire de roi mais de celle d'un vulgaire bout de bois, il les manipule encore une fois. En effet, il est bien question ici du devenir d'un roi, un petit roi, un enfant-roi. Pinocchio, à sa naissance, se comporte comme si le monde tournait autour de lui, comme si sa seule volonté pouvait changer le cours des choses. Il n'en est rien mais ce ne sont pas ses « parents » qui vont lui enseigner cette vérité. Il va la comprendre à travers les aventures qu'il aura rencontrées sur son chemin. Plus que les enseignements des figures adultes autour de lui, c'est la vie qui le transforme et fait de lui un enfant car il accepte de changer de comportement, ses désirs se font plus conformes à la norme sociale, et surtout il souhaite devenir adulte.

En ce qui concerne Pinocchio, on peut même ajouter que chacune de ses rencontres avec des adultes lui est néfaste. Les adultes sont souvent raillés – c'est le cas de Geppetto et de maître Cerise –, représentés comme des monstres tels Mangiafoco et le pêcheur, ou présentés sous les traits d'animaux : le juge et les assassins. Leurs comportements lui sont presque toujours préjudiciables.

²⁰² Ganna Ottevaere-van-Praag, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925). Histoire sociale et courants d'idées : Angleterre, France, Pays-Bas, Allemagne, Italie.*, Berne, Peter Lang, 1987, p. 235.

²⁰³ *Ibid.*, p. 246.

Dans le chapitre III de *Pinocchio*, les mains à peine achevées (P., CS, NN, pp. 16-19), le pantin s'empare de la perruque de Geppetto qui représente un élément très fort de sa personne. En effet, alors que tous, les enfants comme les adultes, se moquent de cet accessoire, le vieil homme n'y renonce pas. Il est défini par cet ornement bien laid. En agissant ainsi, la marionnette le blesse comme jamais personne ne l'avait fait. Geppetto verse même une larme. Il apparaît déjà plus fragile que sa création. Elle le maltraite et le pauvre homme se contente de constater le manque de respect de Pinocchio. Quand celui-ci lui donne un coup de pied sur le nez, Geppetto endosse la responsabilité de son mauvais comportement. Mais le plus surprenant est la phrase défaitiste qu'il prononce : « Maintenant, c'est trop tard » (P., CS, NN, p. 18). On peut se poser la question : pour quoi est-il « trop tard » ? Pour changer ce comportement insolent, pour éduquer cette marionnette ou pour se décharger de l'éducation de celle-ci ? Alors qu'il lui suffirait de jeter au feu cette bûche insolente, il subit la méchanceté du bout de bois qu'il a transformé en marionnette à visage humain et à qui il a donné la capacité de se mouvoir le plus librement possible, car il a omis les fils qui devraient le contrôler. En acceptant le morceau de bois que lui offrait maître Cerise, Geppetto a endossé la responsabilité de ce nouvel être. Il semble écrasé par la tâche à accomplir mais accepte ce devoir paternel : « Tout reste à faire » (P., CS, NN, p. 19). Il prend son rôle de parent très au sérieux et pour lui la formation d'un « enfant » ne s'arrête pas à sa conception, ni au fait de l'envoyer à l'école. Dès le commencement l'éducation semble devoir être une tâche longue et difficile.

« Je ne veux pas aller à l'école et apprendre des choses sérieuses, dit-il d'un ton passionné²⁰⁴ ». Cette tirade énoncée par Peter Pan ne manque pas de faire écho au « étudier ne me va pas du tout » (P., CS, NN, p. 23) de notre Pinocchio. Tous deux fuient l'école. Comment Collodi nous parle-t-il d'elle ?

Malgré ses travers, que sont le goût du jeu, la paresse et la gourmandise, la communauté enfantine semble se réguler sans heurts. Au Pays des jouets, où Pinocchio séjourne cinq mois, les enfants ne souffrent apparemment pas de la faim bien qu'aucun cuisinier ne soit mentionné. Aucun conflit n'est rapporté alors qu'ils sont très nombreux et qu'aucune autorité adulte modératrice n'est présente. Leurs conditions de vie sont plus qu'honorables : ils bénéficient, par exemple, d'un appartement individuel. La vie de ces enfants, loin du monde adulte, semble idéale. Alors que la faim tenaillait Pinocchio quand il était dans le monde régenté par les adultes, ici elle n'est même plus évoquée, manger n'est

²⁰⁴ James Matthew Barrie, *Peter Pan*, traduction d'Henri Robillot, Paris, Gallimard, 1988, pp. 225-226.

plus ici une nécessité absolue, un besoin vital. Le jeu semble leur suffire. Loin des adultes ils sont parfaitement heureux. Ils ne souffrent plus d'aucun besoin et se satisfont pleinement de l'absence de leurs parents. Effectivement, le sort que subissent les enfants à la fin de leur séjour n'est pas enviable mais, auparavant, ils jouissent d'une liberté absolue. Comme le disait Pinocchio au chapitre XIV : « En vérité, [...] nous les enfants nous sommes bien malheureux ! Tout le monde nous crie dessus, tout le monde nous gronde, tout le monde nous donne des conseils. À bien écouter, chacun se mettrait en tête d'être notre père ou notre maître [...] » (P., G, SF, p. 111). L'autorité parentale ressemble ici bien plus à la domination physique qu'à de la bienveillance éducative. C'est d'ailleurs la raison qui pousse Pinocchio à s'échapper de l'emprise de son créateur et vivre son destin. L'enfant a besoin de se séparer de sa mère, de se couper de son entourage pour grandir.

Cependant, alors que la traduction de Claude Sartirano édulcore cet aspect et que la réécriture de Christine Nöstlinger le passe sous silence, Collodi diabolise le Pays des Joujoux. En effet, certains mots utilisés dans sa description de ce monde à l'arrivée de Pinocchio et de Lumignon appartiennent au registre du diable :

insomma un tal pandemonio, un tal passeraio, un tal baccano indiavolato²⁰⁵.

Dans cette portion de phrase, deux mots se réfèrent aux enfers : *pandémonium* et *endiablé*. *Pandémonium* est un mot inventé par Milton, en 1667 dans son poème *Le Paradis perdu*²⁰⁶, et qui désigne la capitale des Enfers. Ainsi, ce monde réservé à l'enfance n'est-il pas décrit si positivement par Collodi. On décèle dans cette phrase une allusion aux conséquences fâcheuses que subiront les garçons qui se détournent de l'école et de l'instruction. Ce lieu serait un lieu de perdition des enfants. À l'inverse, l'école n'est pas vraiment représentée même si elle est évoquée à de nombreuses reprises dans l'histoire. Les personnages y font référence mais à aucun moment nous n'assistons à une leçon scolaire ni n'approchons le maître d'école, ses paroles nous sont juste rapportées. Le conte s'arrête aux portes de l'école.

Anne Defrance, évoquant les moralités des contes de fées, nous met en garde :

si les humains ne peuvent pas même tirer leçon de leur propre expérience, comment, *a fortiori*, compter sur l'effet de modèles plus distants des lecteurs, dans l'espace et le temps²⁰⁷?

²⁰⁵ Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, traduction de Isabelle Violante, Paris, Flammarion, réédition bilingue, p. 248 : « c'était un tel pandémonium, un tel bruissement, un tel vacarme de tous les diables » (notre traduction).

²⁰⁶ John Milton, *Le Paradis perdu*, Paris, Imprimerie Nationale, 2001, p. 108.

²⁰⁷ Anne Defrance, « Écriture féminine et dénégation de l'autorité : les Contes de fées de Mme d'Aulnoy et leurs récits-cadres », in *Revue des Sciences Humaines : Auteurs, Autorité sous l'Ancien Régime*, n°238, 1995-2,

Alors, les enseignements dispensés dans ces lignes ne seraient d'aucun profit ? Il n'y aurait aucun intérêt pédagogique à lire ces histoires ?

3 *Quelles interprétations tirer des œuvres présentées ?*

L'œuvre littéraire ne se réalise complètement que lors de l'acte de lecture. C'est cette lecture qui lui donne son statut et sa légitimité. Mais cette lecture est changeante car elle dépend des capacités du lecteur, de son environnement mais aussi de ses expériences précédentes. L'œuvre, pour être comprise, demande à activer des compétences variées de la part de son lecteur. Jauss, qui le premier a mis en évidence le rôle important du lecteur dans la vie de l'œuvre littéraire, a souligné également la pluralité des lecteurs, qui sont différents les uns des autres à un moment donné mais également au cours de l'histoire. Un moine copiste du XII^e siècle et une adolescente du XXI^e siècle n'auraient forcément pas la même interprétation d'un texte, si tant est qu'ils puissent lire le même. C'est donc en créant un nouveau champ référentiel à partir de ses propres repères culturels que le lecteur se saisit d'un texte²⁰⁸. Wolfgang Iser postule que la lecture est aussi une création du lecteur. Selon lui, « le lecteur et l'auteur prennent donc une part égale au jeu de l'imagination²⁰⁹ ». Ce que Umberto Eco confirme en posant l'acte de lire comme une « coopération interprétative²¹⁰ ».

Depuis 2002, *Les Aventures de Pinocchio* est inscrit sur la liste de référence des ouvrages de littérature de jeunesse pour le cycle 3. Il fait donc partie des œuvres du patrimoine parmi lesquelles les enseignants du primaire sont invités à choisir les textes qu'ils étudient en classe avec leurs élèves. Dans l'introduction des programmes scolaires de cycle 3, la volonté de promouvoir « la lecture dans toutes ses acceptions : lecture de travail et savante, lecture fonctionnelle, lecture-plaisir et de culture » et de « développer l'appétence²¹¹ » est réaffirmée. À propos de la lecture littéraire, Catherine Tauveron en propose la définition suivante : « une activité de résolution (ouverte) de problèmes (ouverts) posés au lecteur, ou par le lecteur au texte²¹² ». Dans le cas des ouvrages de notre corpus, nous allons nous intéresser aux regards que ces auteurs ont porté sur *Pinocchio*. Nous chercherons dans le texte

p.117.

²⁰⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad. française), Paris, Gallimard, 1978.

²⁰⁹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1995, p. 198.

²¹⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, 2004, p. 69.

²¹¹ « Lire et écrire au cycle 3. Repères pour organiser les apprentissages au long du cycle », document d'accompagnement des programmes scolaires, CNDP, 2003 : <http://www2.cndp.fr/archivage/valid/54037/54037-7601-18446.pdf>, p. 5-6.

²¹² Catherine Tauveron, « Littérature de jeunesse ou nouvelle jeunesse pour la littérature et son enseignement ? », Actes du séminaire national « Perspectives actuelles de l'enseignement du français », 23-24-25 octobre 2000. Consultable sur Internet <http://eduscol.education.fr/D0033/actfran_tauveron.htm>, p. 5.

de Christine Nöstlinger et dans les illustrations de Sara Fanelli, Nathalie Novi et Antonio Saura, les éléments qui peuvent nous donner des indices sur leurs lectures de ce classique. Nous examinerons comment ces œuvres ont transmis le goût de Collodi pour les références à d'autres textes, comment elles ont rendu l'humour de Collodi et si elles y sont parvenues et enfin, comment elles ont lu la morale de *Pinocchio* et si leurs auteurs ont suivi, respecté ou s'ils ont tenté d'édulcorer cette morale.

3.1 *La lecture intertextuelle : une lecture difficile à investir*

L'intertextualité d'un texte peut poser des problèmes de lecture à certains lecteurs, notamment les enfants. En effet, elle suppose, non seulement de reconnaître à quels textes les allusions se réfèrent et d'en comprendre le sens mais, en premier lieu, de s'apercevoir que le texte fait des allusions. Ici, l'intertextualité avance à visage couvert. Les hypotextes que nous pensons avoir démasqués ne sont pas explicitement désignés dans *Pinocchio*. Pour les y reconnaître, il faut les avoir déjà lus auparavant. Or, ces textes n'appartiennent pas à la culture littéraire enfantine mais, bien au contraire à une culture érudite. Malgré tout, les références à ces textes montrent la complexité ainsi que la pluralité d'interprétations de ce texte-source.

En ce qui concerne le texte de Christine Nöstlinger l'hypotexte est clairement révélé. L'auteure revendique la filiation d'avec le *Pinocchio* de Collodi et la référence au texte-source est donnée dès le titre. Christine Nöstlinger est une auteure pour la jeunesse et son conte s'adresse exclusivement aux enfants. Elle ne cherche nullement à adresser des clins d'œil à un public adulte. Ce n'est qu'à la toute fin de son conte qu'elle enchâssera une allusion à un grand classique de la littérature pour la jeunesse. En effet, on peut retrouver dans l'apparition de cette rose bleue qui fait saigner *Pinocchio* en fin de chapitre XXXV une référence au *Petit Prince*²¹³ de Saint-Exupéry.

Il nous semble que Sara Fanelli a glissé, elle aussi, des allusions à des textes de son patrimoine culturel dans son album. Sur le plat de derrière, sur la bande de papier millimétré vert qui y figure, en caractères minuscules et à peine lisible, on peut déchiffrer les vers suivants : « al cor gentil ... ripara sempre amore ... come augello ». Ces quelques mots sont tirés d'un poème de Guido Guinizzelli, poète toscan du XIII^e siècle qui a beaucoup inspiré Dante. La citation s'arrête ici et l'illustratrice a modifié la dernière partie de celle-ci. En effet, dans le poème-source, Guinizzelli écrivait « Come l'augello in selva a la verdura²¹⁴ ». « Come

²¹³ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* [1943].

²¹⁴ Danièle Boillet (dir.), *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 70-71.
Traduction :

augello » ne se réfère-t-il pas à cet oiseau bleu qui est si présent sur cette couverture ? Un oiseau, à l'œil féminin et au plumage bleu, qui serait dans le cœur de notre Pinocchio ? L'idée que c'est une allusion à la Fée aux cheveux bleus affleure à notre esprit. Tout au moins, il reste évidemment que pour l'illustratrice cette histoire est basée sur l'amour et que Pinocchio est un personnage au « cœur noble ».

Les oiseaux représentés sur l'étui de cet album sont caractérisés par l'humanité de leurs yeux. Ce sont des yeux humains qui ont été découpés dans des photographies et ont été collés à la place de l'œil de chacun des oiseaux. Est-ce une façon d'« humaniser » ces animaux en leur donnant un organe humain, qui plus est celui de la vue ? On évoque souvent l'anthropomorphisme dont sont sujets les animaux des contes. Ils parlent, marchent sur deux pattes, portent des vêtements... Sara Fanelli enrichit cette idée en les dotant d'un attribut physique humain : un œil. On peut également y voir une référence au nom même de Pinocchio, « occhio » signifiant « œil » en italien. Cet œil est vraisemblablement féminin : sa forme et celle du sourcil nous le font penser. Peut-on y voir le regard de l'illustratrice ? Sara Fanelli semble vouloir mettre en évidence l'importance de ces oiseaux dotés d'yeux féminins ou du moins féminisés et d'éléments de couleur bleue. L'orange contribue à donner une image joyeuse du livre et de son sujet. Le fait que les volatiles soient dessinés à l'envers invite le lecteur à retourner le livre, à les examiner plus avant. Nous sommes aussitôt tentés de rechercher dans l'ensemble du livre les yeux « humains » et de regarder à qui ils sont attribués. Le côté ludique de l'ouvrage saute aux yeux ! On pense également aux limericks d'Edward Lear, notamment celui qui évoque un vieillard dont le nez est le support de nombreux oiseaux²¹⁵. Sara Fanelli, de culture anglo-saxonne par sa mère, a probablement baigné dans les *nursery rhymes* et autres poèmes du *nonsense*. Ces oiseaux suspendus tête en bas à l'encontre de la force de gravité suggèrent admirablement ce *nonsense*, cet humour de l'absurde, de l'illogisme. Ces différents clins d'œil nous poussent à lire son *Pinocchio* comme un mélange de culture italienne et d'humour absurde.

Le plus étonnant dans cette analyse est que ces différents éléments, qui semblent être en totale adéquation avec le sujet de ce conte, sont apparus tout au long de la carrière de Sara Fanelli, comme si cette œuvre était la synthèse de son style. En 1996, elle avait déjà publié un ouvrage, *Pinocchio : Picture Box*²¹⁶, composé d'une boîte contenant un mini livre ainsi que 18 cartes postales retraçant les épisodes de l'histoire ainsi qu'une série d'autocollants.

En noble cœur l'amour se loge toujours

Comme en forêt l'oiseau sous la ramée,

²¹⁵ Voir le texte de ce limerick en annexe 6.

²¹⁶ Sara Fanelli, *Pinocchio : Picture Box*, London, Walker Books, 1996.

Nathalie Novi, ne suggère pas de liens avec d'autres textes, sauf peut-être cet oiseau posé sur le nez de l'ombre de la marionnette à la page 45. Cet oiseau fantôme nous évoque ceux de Sara Fanelli posés sur le nez de Pinocchio. Serait-ce une référence, là aussi, au limerick d'Edward Lear que nous avons mentionné plus haut ? Ou la tentation était-elle trop grande de se servir de cette longue branche comme d'un perchoir ? Il est également possible que l'illustratrice veuille nous rappeler la nature végétale de Pinocchio.

À défaut de nous proposer des citations intertextuelles précises, Nathalie Novi nous invite à repérer les évocations de ses livres. Christian Poslaniec nous soumet cette définition :

une citation intertextuelle et une citation intericonique fonctionnent de la même façon : en ouvrant une brèche dans le récit, par laquelle vont pouvoir s'engouffrer des références qui peuvent modifier ou préciser le sens d'un élément narratif – en fonction de la culture des lecteurs²¹⁷.

Nous allons donc maintenant aborder le thème de ces citations intericoniques chez cette illustratrice.

Les illustrations des pages 43, 46 et 47 imposent à notre esprit l'album intitulé *Moi, Ming*²¹⁸ que Nathalie Novi a mis en images en 2002. En effet, les marionnettes (P., CS, NN, pp. 46-47), Pinocchio inclus, portent des masques identiques à celui de l'Empereur du monde²¹⁹. On pourrait penser que ce sont les masques de la *commedia dell'arte* qui ont influencé le choix d'un tel accessoire pour l'Empereur, or *Moi, Ming* a été publié en 2002, soit sept ans avant *Pinocchio*. On retrouve également sur la piste de danse la silhouette d'un soldat qui ressemble étrangement à celle des soldats de plomb du Général en chef²²⁰. D'ailleurs, la sorcière porte un long cône rouge en guise de nez²²¹ et cette idée sera reprise pour celui de Pinocchio. Enfin, les fleurs du vêtement de Pinocchio rappellent celles dont sont recouvertes les pages de garde de *Moi, Ming*.

À l'inverse, nous avons constaté la présence d'un Pinocchio à la page 25 des *douze manteaux de maman*²²² de Marie Sellier que Nathalie Novi a illustré en 2004. Il est immédiatement reconnaissable à son long nez et à son chapeau pointus et est le personnage imaginaire que l'on identifie en premier sur cette page.

²¹⁷ Christian Poslaniec, Comment définir cette forme littéraire qu'est l'album in *Textes et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*, Grenoble, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2007, p. 23.

²¹⁸ Clothilde Bernos, *Moi, Ming*, Paris, Rue du Monde, 2002. Cet album n'est pas paginé. Le décompte des pages débute à la première de couverture, pages de gardes comprises. Cette pagination est indiquée entre crochets.

²¹⁹ *Ibid*, [p. 20].

²²⁰ *Ibid*, [pp. 18-19].

²²¹ *Ibid*, [pp. 14 et 22].

²²² Marie sellier, *Les douze manteaux de maman*, Paris, Le Baron Perché, 2004.

3.2 *La réception de l'humour : une lecture fidèle ?*

Dans cette section, nous chercherons à vérifier si l'humour contenu dans le texte-source transparaît dans les adaptations graphiques des illustrateurs des ouvrages de notre corpus. De même, nous examinerons la production de Christine Nöstlinger afin d'analyser son traitement de l'humour du texte-premier. Franck Evrard rappelle que :

L'humour appelant à la connivence et à la complicité du public a toujours partie liée avec la culture dans laquelle il baigne, avec les situations, les circonstances et les contextes dans lesquels les signes sont énoncés ou émis²²³.

Ici, on comprend que les petits lecteurs actuels, bien éloignés de toutes les références culturelles auxquelles renvoie ce texte, sont bien démunis pour apprécier l'intégralité et la diversité de l'humour offert par Collodi. Malgré tout, l'écriture du comique, qu'on pourrait qualifier de visuelle tant elle est propice à faire naître des images burlesques dans l'esprit du lecteur, a-t-elle été accompagnée dans les images de nos illustrateurs et préservée dans l'adaptation de Christine Nöstlinger ?

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, Carlo Collodi ridiculise Geppetto et maître Antonio en les affublant de surnoms dévalorisants et en montrant leur comportement infantile dans le chapitre II. Sara Fanelli poursuit l'entreprise de dérision des deux personnages. À la page 13, son dessin nous montre un maître Cerise risible ; il est doté d'un nez disproportionné et exagérément coloré, de même qu'une large tache colorée représente sa pommette visible, les boucles de ses cheveux sont tournées vers l'avant pour symboliser sa perruque grossière et il est vêtu d'une redingote ornée de grappes de cerises. La reprise de son surnom dans sa tenue ajoute au côté risible de cette caricature. Deux pages plus loin, c'est Geppetto qui est la cible de l'humour de l'illustratrice. Sara Fanelli le représente avec une perruque blonde dotée de boucles en rouleaux et d'un nœud. Cette perruque est certainement masculine mais, la dessinatrice travestit Geppetto en lui maquillant la bouche d'un rouge vif et en l'habillant d'une veste blanche à motif floral. Elle semble faire sienne l'idée que les perruques servent à singer l'appartenance à l'autre sexe et on ne sait plus si Geppetto est un homme féminisé ou une femme masculine.

Christine Nöstlinger aborde les noms de ces personnages d'une manière quelque peu différente. En effet, « polenta » est remplacé par « vieil épis de maïs ». De ce fait, Gépetto n'est plus assimilé à une nourriture mais plutôt à un végétal, ce qui est moins risible. Par contre, le nom qu'elle attribue au Grillon-parlant est bien plus ironique. « Cri-cri » rappelle le son que produit l'insecte et l'association avec la locution « plein de sagesse » rend le nom de

²²³ Franck Evrard, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 133.

ce personnage saugrenu. La répétition de l'onomatopée, comme le font les très jeunes enfants pour désigner des animaux, ôte tout crédibilité à la sagesse dont le grillon serait détenteur.

Carlo Collodi mettait Pinocchio dans une posture bien ridicule qui suscitait notre rire lors de la scène avec le Serpent vert. Nathalie Novi, en ne montrant que le corps renversé de Pinocchio (*P.*, CS, NN, p. 89) annule le comique pour le remplacer par de la compassion. Il n'y a pas d'action visible sur ce dessin et ses tons grisés entraînent le spectateur vers la tristesse et la pitié. Il n'y a plus d'« anesthésie momentanée du cœur²²⁴ » et donc le comique s'évapore, et ce d'autant plus volontiers que l'illustration va prendre le pas sur le texte car elle sera vue et comprise en premier. Chez Sara Fanelli non plus, les mouvements ne sont pas montrés, ils sont gommés. Le lecteur n'assiste pas au jaillissement du serpent tel un diable ni à la chute grotesque de Pinocchio provoquée par la surprise et la peur. La scène est figée et perd de sa facétie même si la rectitude du corps de la marionnette provoque un léger sourire (*P.*, G, SF, p. 87). Même Christine Nöstlinger a modifié cette péripétie qui n'a plus rien d'amusant.

Nous avons vu plus haut que l'épisode où le Renard et le Chat se dévoilent provoque un franc sourire. Malheureusement, les illustratrices n'ont pas choisi de développer ce motif. Et Nöstlinger passe sous silence ce moment où les deux compères laissent dévoiler leur supercherie mais elle termine ce chapitre par la phrase : « Et il marchait à une telle vitesse que le renard boiteux pouvait à peine le suivre » (*LnP.*, CN, AS, p. 97). Avec cette phrase, on imagine aisément la mécanique du renard essayant de maintenir sa claudication tout en essayant de talonner la marionnette qui prend avec enthousiasme le chemin du champ miraculeux. Le comique s'en trouve déplacé d'un moment où l'auteur se servait de l'appât de l'argent afin de stigmatiser le comportement malhonnête des deux malandrins pour se réincarner dans une scène où la comédie pointe le bout de son nez. On n'a plus affaire à un comique de caractère mais à un comique de situation.

Il se dégage de l'analyse de tous les éléments présents dans les illustrations du *Pinocchio* de Sara Fanelli une indéniable espièglerie ainsi qu'une grande tendresse de son auteur pour le personnage de Pinocchio. Dans une interview elle évoquait la mise en avant de l'humour du texte de Collodi par la traductrice Emma Rose, comme raison de son accord pour travailler sur un texte qui lui était jusqu'alors paru trop moraliste. On retrouve cette volonté d'apporter un peu de fantaisie à l'histoire dans, par exemple, le fait d'énumérer les poires (*P.*, G, SF, p. 30), mais également les fouines (*P.*, G, SF, p. 94). Cette redondance dans

²²⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 11.

l'information prête à sourire. L'accumulation de détails, comme sur la double page 144-115, est propice à l'amusement. Tout comme le sont les références au comportement infantile. La page 111, montre la photographie d'une petite fille que nous soupçonnons être Sara Fanelli enfant maquillant Pinocchio d'une grosse moustache noire.

Le traitement comique de Nathalie Novi est plus discret mais l'humour n'est pas absent de ses illustrations. À la page 54, elle représente l'auberge de l'Écrevisse rouge au sens propre. Elle lui donne l'aspect et la couleur d'une véritable écrevisse au beau milieu de la campagne. Une colonne de fumée s'échappe de l'animal et vient confirmer qu'il s'agit bien de l'auberge. Elle prend le nom de l'auberge au pied de la lettre, un peu comme peuvent le faire parfois les enfants. La fantaisie fait alors irruption dans son monde si harmonieux et sage en apparence.

Plus loin, les dessins au crayon de Nathalie Novi (*P.*, CS, NN, p. 152-153, 157) nous incitent à prendre le parti de Pinocchio lors de sa métamorphose et nous ne pouvons plus nous moquer. Mais, la page 154, pleine de couleurs, qui nous montre Pinocchio et La Mèche se faisant face, habillés en hommes surmontés d'une tête et affublés d'une queue d'âne, chatouille nos zygomatiques. D'autant plus que les ombres des deux garnements ne se privent pas d'éclater de rire. Puisqu'ils se moquent d'eux-mêmes, nous nous autorisons à sourire. Franck Evrard souligne l'importance de cette mise à distance qui permet l'humour :

L'humour est inséparable d'une écriture qui joue des variations du rythme trop lent ou trop rapide, de l'inadaptation du ton au contenu, de l'incongruité du registre lexical, de la logique burlesque qui s'installe aux moments les plus graves, des digressions et des commentaires qui s'attaquent à la matière romanesque, lui ôtant toute charge émotionnelle²²⁵.

Et c'est bien l'effet que produit Nathalie Novi en révélant l'agissement des deux ombres des protagonistes, complètement autonomes des corps dont elles sont sensées être les projections. Enfin, la représentation de la jeune femme aux deux jarres est très intelligente et bien vue. En effet, Nathalie Novi nous la présente au premier plan de dos vêtue d'une robe claire, probablement blanche, et portant une jarre sans décor et ne comportant qu'une anse. Plus haut, cette jeune femme est dessinée de nouveau, mais de face cette fois. Elle est croquée dans la même pose mais porte une robe bleue et une jarre différente. La posture identique nous laisse penser qu'il s'agit de la même jeune femme vue sous deux angles différents. Voilà une manière amusante de rendre l'idée qu'elle porte deux jarres en même temps. Après tout, c'est une fée et elle peut se dédoubler.

²²⁵ Franck Evrard, *L'humour*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 5.

Pinocchio est un être de représentation, sans public, il se meurt. Quand il est pendu au chêne, c'est la constatation que personne ne viendra le secourir et qu'il est tout seul, abandonné, qui l'achève. Cette volonté de rendre la théâtralité du texte-source se retrouve également sur la couverture de l'album de Nathalie Novi où l'illustration à bords perdus semble nous aspirer dans l'image. Nous avons immédiatement l'impression de pouvoir toucher Pinocchio, d'être partie prenante de cette histoire. Le cadre du livre l'entoure comme le ferait le cadre d'un castelet. Pourtant, Pinocchio ne nous regarde pas. Son regard est fixé sur un point à notre droite. Il ne nous voit pas. Toute communication est impossible. De son regard, il nous invite néanmoins à tourner les pages du livre pour connaître son histoire. Un peu comme s'il nous invitait à la partager avec lui.

Nous avons pu voir que tant les deux illustratrices que l'auteure pour la jeunesse se sont évertuées à transmettre l'humour du texte-source tant que celui-ci se conformait à une certaine éthique et qu'il était facilement compréhensible par les enfants. De ce fait, hélas, les jeux avec la langue, qui sont difficilement traduisibles graphiquement, ne ressortent pas dans les illustrations. En effet, comment illustrer le discours pompeux et décalé du directeur du cirque ? Nous allons à présent nous intéresser à la manière dont les auteurs ont transposé la morale contenue dans *Les Aventures de Pinocchio*.

3.3 La réception de la morale : une lecture polémique

Franck Evrard résume ainsi le postulat de la réception active de l'œuvre par le lecteur :

Loin d'être un acte neutre, la lecture est une expérience ouverte, imprévue, incomplètement déterminée qui modifie la nature même de l'écrit original²²⁶.

Nous l'avons vu, le narrateur s'adresse à ses lecteurs de façon directe, un peu comme s'il était un conteur devant son auditoire. Selon Joël Loehr, le lecteur virtuel inventé par l'écrivain n'est pas une figure que le lecteur réel doit investir, mais, au contraire, ce dernier doit se dissocier du costume que l'auteur semble lui confectionner en apparence :

Loin de représenter le lecteur idéal, il arrive que ce lecteur virtuel se trouve ironisé, moqué par l'auteur. Il est alors probable que l'auteur attend que le lecteur réel se définisse justement par opposition avec le lecteur virtuel qu'il inscrit dans son œuvre. Cette figure de lecteur serait alors à considérer en fait comme un contre-modèle²²⁷.

²²⁶ Franc Evrard, *op. cit.*, p. 131.

²²⁷ Joël Loehr, *Les grandes notions littéraires*, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 36.

Quand le narrateur s'adresse à ses lecteurs avec ces mots « mes petits lecteurs », on devine qu'il les revêt d'un costume de douceur et de discipline. Mais est-ce réellement le cas ? Collodi écrit-il pour les enfants sages ? On retrouve alors l'ironie de Collodi, qui chercherait, non pas à inculquer à ses lecteurs un comportement conforme à la morale rigide et peu permissive à l'égard des enfants de l'époque, mais plutôt à leur proposer de s'amuser et de prendre comme modèle Pinocchio, le pantin turbulent et joueur. De même, Collodi s'adresse-t-il vraiment à des « petits lecteurs » ? Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, son texte regorge d'allusions littéraires que les enfants sont bien en peine de comprendre, encore moins d'en goûter la saveur.

Sur le plat de derrière de l'album illustré par Sara Fanelli, l'espace de la page est divisé en quatre parties dont les couleurs diffèrent. Chacune d'elles comporte une figure plane de forme vaguement triangulaire et très allongée qui contraste avec la couleur de son support. Sur la plus grande d'entre elles, qui semble reproduire le rendu d'un vieux papier ou d'une vieille pierre, deux phylactères rouges reproduisent le dialogue de deux oiseaux, dont l'œil est également « humanisé ». Ils nous apprennent que « le nez de Pinocchio s'allonge, s'allonge dès qu'il ment », que ce livre est « magique » et nous invitent à « découvr[ir] toutes ses aventures ». Les mots « s'allonge, s'allonge » sont soulignés d'une flèche qui transcrit graphiquement cet allongement. En bas de ce plat, un chien est dessiné. Il est accompagné d'un point d'exclamation qui semble formuler l'étonnement de cet animal, et peut-être également le nôtre, face à ces formes et à leur signification. Ce chien n'a rien à faire ici et c'est d'ailleurs peut-être la raison de son effarement. Mais nous aussi ressentons de l'ébahissement au glissement du livre hors de son fourreau. En effet, nous avons alors la surprise de constater que nos quatre protagonistes sont dotés de nez qui s'allongent au fur et à mesure de l'ouverture de l'étui. Sara Fanelli semble vouloir mettre en action l'affirmation : « tous les personnages de conte mentent » et ainsi prendre la défense de Pinocchio.

La scène crée une mise à distance entre le personnage et le lecteur. Nous l'avons vu, Collodi en utilisant à la fois l'humour et la théâtralisation de son récit, s'efforce de créer une distanciation des lecteurs face au personnage de Pinocchio et à ses aventures. Son message semble signifier qu'il ne faut pas prendre au sérieux ce récit. D'ailleurs, c'est de cette façon qu'il avait présenté son projet au rédacteur en chef du *Giornale per i bambini*, Guido Biagi. « Je t'envoie cette gaminerie », lui disait-il.

Plus que le côté sentencieux et moralisateur du conte, c'est l'amoralité de Pinocchio

qui séduit le lecteur. Il projette dans ce personnage son envie de transgresser la bienséance, les normes sociales du comportement enfantin. Il se réjouit que Pinocchio puisse dénigrer, écorner, remettre en question la toute puissance adulte et se moquer ainsi des adultes qui ne sont, somme toute, pas si parfaits. L'enfant sait que pour vivre en société il lui faut respecter un certain nombre de règles. Il grandit en se confrontant à cette réalité. Mais ces règles sont pesantes et il est jubilatoire de regarder Pinocchio les refuser, s'opposer à elles. Toutefois, c'est en acceptant de devenir adulte que Pinocchio accède au statut de véritable enfant. Lorsqu'il retrouve son père dans le ventre du requin, il accepte d'endosser le rôle du protecteur, de celui sur lequel Geppetto se repose afin de le libérer de cette prison marine où il ne tarderait pas à périr de faim si Pinocchio ne le poussait pas (il va même jusqu'à le porter) vers la liberté. C'est également Pinocchio qui subvient aux besoins de leur famille en offrant sa force de travail au paysan en échange d'un verre de lait quotidien pour son père malade et en confectionnant des paniers. À ce moment, Geppetto n'est plus qu'un fardeau que Pinocchio va prendre en charge de bon cœur en se sacrifiant, comme Geppetto l'avait fait lors de l'épisode des poires, à la différence que ce sacrifice dure plusieurs semaines chez Collodi. Il renonce également à l'achat d'une nouvelle veste, et l'on sait le goût de Pinocchio pour les vestes.

3.3.1 Des personnages reconfigurés

Dès le titre l'auteure autrichienne nous annonce qu'elle a transformé, renouvelé le personnage du pantin. Son Pinocchio est *nouveau*. Nous allons examiner en quoi il diffère de celui de Collodi puis nous attarder sur d'autres personnages du conte dont Christine Nöstlinger a modifié le comportement ainsi que la personnalité. Nous allons également analyser le traitement que les deux illustratrices ont effectué de ces personnages, et voir s'il se soumet à l'intention de l'auteur ou s'il s'en éloigne ou s'y oppose.

Chez Christine Nöstlinger, Pinocchio, dès le début se conforme à la logique temporelle. Il se projette dans l'avenir. Son Pinocchio veut grandir pour se marier. Cette fin serait dans la droite lignée des contes : « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». La Fée aux cheveux bleus est l'objet de sa quête. C'est pour elle qu'il veut devenir un enfant car c'est une étape vers la maturité d'homme qui lui permettra d'épouser l'élue de son cœur. Ce Pinocchio est moins amoral. Il est plus la victime de sa méconnaissance des codes sociaux, des comportements des adultes. Ses mauvaises actions trouvent toujours une justification de la part de l'auteure. Elle nous propose une interprétation des sentiments de Pinocchio :

Il avait peur de Gépetto. Et puis aussi, il était vexé ! Il ne pouvait vraiment pas comprendre que son père fasse un tel scandale et pousse de tels cris tout simplement parce qu'il avait voulu un peu courir et sauter. (*LnP*, CN, AS, p. 35)

En fait, il ressemble beaucoup à un enfant qui doit trouver sa place dans la société et apprendre à s'y comporter de manière adéquate ou un être qui aurait été éloigné du monde civilisé et ne connaîtrait pas les us et coutumes en vigueur. À la fin de son conte, l'auteure n'assassine pas son personnage : on ne retrouve pas le corps sans vie de la marionnette, c'est la matière dont est fait Pinocchio qui s'humanise.

Sur l'étui cartonné de Sara Fanelli, les lettres du nom de Pinocchio dominent la page. Par contre, il n'est pas fait mention du nom de l'auteur ni de celui de l'illustratrice, comme pour mettre en valeur le personnage de l'histoire et seulement lui. Du reste, Pinocchio est représenté quatre fois sur cette couverture ce qui semble valider cette hypothèse.

Le personnage, dessiné à l'encre noire bleutée aux quatre coins de l'aplat, y est doté d'un nez exagérément long et même franchement démesuré à trois reprises. Pourtant, avec les mains sur les hanches et un sourire satisfait, notre héros semble très fier de cet appendice nasal, même si cet organe ressemble bien plus à une lance qu'à un nez. D'ailleurs, notre petit bonhomme paraît déséquilibré par cette excroissance excessive, comme projeté en avant dans la représentation qui se situe en bas de page et le rictus affiché montre que cette fuite en avant n'est pas de son chef, qu'elle se fait contre sa volonté. De ce fait, ce personnage apparaît pleinement fier de ce qu'il est, et, en même temps, la perte d'équilibre annonce les erreurs et maladresses qu'il va commettre sans le vouloir au cours de ses aventures. On retrouve sur l'une des représentations de Pinocchio les oreilles d'âne qui lui sont liées dans la mémoire collective.

Chez Nathalie Novi, le nez dont est affublé Pinocchio en première de couverture est frappant. Ce nez détonne car il donne l'impression d'être factice. En effet, sa couleur est complètement différente de celle du reste du visage. Il est rouge comme celui d'un clown. Son artificialité, par contraste, marque l'authenticité du statut d'enfant de Pinocchio.

Pinocchio apparaît en plan rapproché poitrine. Au second plan on discerne un paysage de campagne, un champ de blé mûr prolongé de collines vertes, surmonté d'un ciel aux couleurs non réalistes qui évoquent un coucher de soleil. Le monde référent n'est pas clairement énoncé. Les couleurs chaudes que sont le jaune et le rose évoquent une soirée d'été. Les silhouettes des arbres suggèrent des cyprès. Ils sont légèrement penchés vers le personnage, ce qui renforce le sentiment de protection vis-à-vis de Pinocchio. Même si l'endroit semble déserté, Pinocchio n'apparaît ni abandonné, ni en danger. Le visage de notre

protagoniste est peint dans les mêmes tons jaunes et rosés que le ciel. Il possède des cheveux bruns et ses yeux paraissent marron. Son visage est entièrement semblable à celui de n'importe quel petit garçon si ce n'est la présence d'un long nez conique et rouge. Le personnage est vêtu d'une magnifique veste verte égayée de grosses fleurs roses et surmontée d'un col blanc conséquent. Deux boutons disparates renforcent le côté original et bricolé du costume. Contre son cœur, il tient une poupée, habillée à l'identique, qui le représente.

Ce portrait est le pendant de celui de la page 187. Là, nous retrouvons le visage enfantin de la première de couverture mais le grotesque nez rouge a disparu et l'enfant nous regarde droit dans les yeux. Son vêtement est maintenant jaune mais le vert perdure sur le mur derrière le personnage et les fleurs, aux magnifiques corolles, sont désormais plaquées sur le mur. Il est représenté en gros plan et, de ce fait, nous entrons dans son intimité. Il nous semble désormais possible de lire les pensées de Pinocchio, de savoir ce qu'il ressent.

Chez Nöstlinger, l'insecte moralisateur est dénommé le « cri-cri plein de sagesse » (*LnP.*, CN, AS, p. 42). Et l'ensemble des animaux est désigné par un nom commun. En effet, nulle majuscule ne vient leur accorder un statut particulier. Les trois chiens, non plus, ne possèdent pas de nom propre pas plus que la fée. Tout se passe comme si ces personnages avaient un nom qui nous reste inconnu alors que chez l'auteur toscan ils n'ont pas de nom propre. Sara Fanelli et Nathalie Novi dessinent, quant à elles, des grillons bien élégants et pourvus tous deux de lunettes rondes. Claude Imberty nous suggérerait que le grillon était un pédagogue²²⁸, au même titre que Geppetto et le maître d'école. Il est intéressant de constater que dans les images de Sara Fanelli, tous portent les mêmes lunettes rondes et rouges.

De plus, dans *Le nouveau Pinocchio*, si les êtres humains peuvent communiquer avec la marionnette ou avec certains animaux, les frontières entre les genres sont étanches et manifeste. En effet, à nul moment le pantin n'est reconnu comme un enfant par la communauté humaine, ni par la communauté animale. Lui-même ne se considère que comme une marionnette. Par exemple, alors qu'il lui confirme qu'il est venimeux, le serpent vert n'attaque pas Pinocchio. Il ne le range pas dans la catégorie des êtres humains²²⁹. Il l'a reconnu immédiatement comme une marionnette²³⁰. Le reptile appartient à la catégorie animale qui représente, dans ce conte, le groupe des adjuvants de Pinocchio. À l'exception du

²²⁸ Claude Imberty, « Les animaux dans *Pinocchio* », *Italies* [En ligne], 12/2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, Consulté le 14 août 2012. URL : <http://italies.revues.org/1404>

²²⁹ Christine Nöstlinger, *LnP.*, AS, p. 159 : « Les êtres humains ont aussi peur de moi que toi .»

²³⁰ Christine Nöstlinger, *LnP.*, AS, p. 158 : « Tu es en bois. »

renard et du chat, l'ensemble des animaux se porte au secours de Pinocchio. Pinocchio n'est pas humain et en tant que tel ils le reconnaissent comme leur égal. D'ailleurs, ni le narrateur, ni la marionnette ne considèrent Pinocchio comme un enfant. À la page 35 Gépetto est arrêté non pour mauvais traitements mais parce qu'il est soupçonné d'avoir volé cette marionnette.

3.3.2 La Fée bleue : un personnage réhabilité

Collodi faisait de sa Fée une créature ambiguë, au comportement oscillant entre amour et cruauté envers la marionnette. Le manipulateur et la cajolant, elle était l'instrument de son humanisation. Dans l'histoire du *Nouveau Pinocchio*, Pinocchio et la fée ne partagent pas les mêmes sentiments que dans *Pinocchio*. En effet, la fée n'est plus un instrument de l'éducation de la marionnette. Et elle ne remplit plus un rôle maternel. Elle est sa partenaire. Au fil de l'intrigue, ils vont nouer des sentiments amoureux. Pinocchio les évoque dès le chapitre XXIII, et la fée lui en confirmera la réciprocité à la fin du conte. Entre temps, elle n'aura pas eu une attitude sadique envers lui.

Dès le départ, son attitude est différente. Lorsque Pinocchio vient frapper à sa porte et demande du secours, elle ne joue pas la morte et accepte de le secourir. Ce n'est que parce qu'elle a du mal à le comprendre qu'elle ne peut lui ouvrir la porte à temps. Au chapitre XVII, la scène du nez qui s'allonge apparaît plus comme une taquinerie que comme une punition humiliante. D'ailleurs, elle s'excuse de son tour : « ce n'était pas vraiment gentil de ma part. Mais c'était pas fait méchamment. Je voulais juste un peu plaisanter » (*LnP.*, CN, AS, p. 136). Et elle raccourcit l'appendice nasal de Pinocchio avec trois petits baisers.

Après avoir été libéré par les fouines du piège du paysan, Pinocchio s'en retourne chez la fée et ne retrouve plus la maison blanche. Seul un écriteau planté au milieu du pré de myosotis figure l'emplacement de cette maison. Sur cet écriteau, la petite fille bleu turquoise l'informe qu'elle s'en est allée mais que s'il demande au pré de myosotis, il lui indiquera le chemin pour la rejoindre. Malheureusement, Pinocchio ne sait pas lire et il se méprend sur le contenu du message (*LnP.*, CN, AS, chapitre XXII).

Plus tard, au chapitre XXXI, seul Pinocchio est victime de la métamorphose. Il comprend alors que c'est la fée qui lui demande de rentrer. Sa forme asinienne, qu'il ne vit pas comme une dégradation, devrait lui permettre de parcourir au plus vite la distance qui le sépare de la fée. Et si la fée assiste bien au spectacle de cirque et qu'elle ne peut le reconnaître, le nom de Pinocchio n'est pas donné ni par le directeur lors de son boniment, ni

inscrit sur les affiches. De la même manière, elle n'est pas responsable du gobage de Pinocchio par le requin. En effet, même si elle est perchée sur son rocher, elle ne voit pas le pantin et ne l'attire pas volontairement dans la gueule du monstre.

Chez Nathalie Novi, contrairement au personnage de Collodi, la fée est plus conforme à l'idée que nous nous faisons d'une mère aimante. Sur l'image pleine page ci-contre, on peut lire dans son regard toute l'affection qu'elle porte à Pinocchio. Cette représentation vient atténuer la violence qu'elle fait vivre au pantin. L'interprétation qu'on en retire est que ses actions sont motivées par le désir d'une mère qui souhaite voir son enfant s'améliorer et acquérir un comportement conforme à la morale.

3.4 *Une géographie revisitée*

Comme elle le dit quand Steven Heller l'interroge sur le choix de faire un Pinocchio, Sara Fanelli a beaucoup intégré le paysage de la Toscane dans sa réalisation :

I decided that it was very important to maintain the connection with the rural landscape of the story – the Tuscan hills and the surrounding countryside. Once this connection was in place I was free to take the images where I wanted. So the book starts with a sequence of images leading the reader into the world of Pinocchio's countryside, even before the story begins. I thought of those films in which the title sequence follows, instead of precedes, the beginning of the narrative.²³¹

De plus, l'illustratrice insère sur la tranche de tête de son étui la photographie d'une maison. Cette maison, en raison des couleurs grises rendues par la photographie semble isolée sous un ciel bas, menaçant, et n'apparaît pas très accueillante. Cette reproduction détonne fortement avec le reste du coffret cartonné qui s'inscrit dans des couleurs chaleureuses telles le rouge et l'orange, et une grande tristesse se dégage, par contraste, de cette scène photographiée. Les arbres, pourtant au nombre de deux seulement, paraissent envahir l'espace et « manger » l'édifice. D'ailleurs notre Pinocchio s'en éloigne avec urgence. Il donne l'impression de s'enfuir à toutes jambes. La couleur rouge, avec laquelle il est dessiné et qui symbolise le danger, renforce cette perception.

Il y a un second thème qui imprègne fortement la production de Sara Fanelli, c'est celui de l'école. Dès l'étui de la couverture, des taches d'encre attirent notre regard. L'encre,

²³¹ <http://imprint.printmag.com/daily-heller/peeling-back-the-onion/> : J'ai décidé qu'il était très important de conserver le lien avec le paysage de l'histoire – les collines de la Toscane et la campagne environnante. Une fois ce lien établi j'étais libre de prendre les images où je voulais. Alors le livre commence avec une séquence d'images entraînant le lecteur dans le monde de la campagne de Pinocchio avant même que l'histoire ne commence (notre traduction).

sa couleur particulière, même si ce n'est pas la nuance violette de celle dont se sont servis les écoliers français de la première moitié du XX^e dans leurs porteplumes, les papiers quadrillés orange et vert, le gribouillis du plat de derrière, tous ces éléments nous évoquent l'école et l'enfance. D'ailleurs, cette impression est accentuée par le style qu'utilise Sara Fanelli. Son graphisme paraît tout simple, voire simpliste. Il évoque les dessins « bonhommes » enfantins. Bien sûr, il ne s'agit pas des tout premiers essais de représentation du corps humain par des enfants de trois ou quatre ans, mais, de celle, plus expérimentée, de garçonnets et de fillettes d'environ six-huit ans²³². En effet, Sara Fanelli trace les contours de ses personnages en utilisant des formes géométriques telles que le rectangle pour les jambes ou le torse et la demi-lune pour le visage qui est représenté de profil alors que le reste du corps est présenté de face. Cela évoque les tentatives des jeunes enfants de figurer l'action des personnages alors qu'ils ne maîtrisent pas encore ou mal la perspective. Les vêtements de Pinocchio sont symbolisés par le dessin, rudimentaire mais percutant, d'un col et de trois points verticaux pour le chemisier et d'un naïf aplat de couleur pour la culotte courte. De plus, la technique utilisée pour composer deux des oiseaux mentionnés plus haut, le collage de papier journal, est fréquemment exploitée à l'école. Là encore, la forme simplifiée des volatiles suggère le manque d'habileté des enfants tout en appuyant la poésie et la justesse qui se dégagent de cette simplicité.

Elle accentue l'aspect scolaire et enfantin de son procédé en inversant l'œil de l'oiseau bleu –la caroncule lacrymale est à l'opposé du bec– et en plaçant ces yeux, non pas dans l'alignement du bec, mais, perpendiculairement à lui et surtout en les montrant de face alors que l'animal est représenté de profil. Elle n'essaie pas de rendre sa réalisation réaliste mais au contraire de renforcer l'aspect décalé de la présence de cet œil humain. D'ailleurs, elle ne cherche également pas à gommer la ligne de découpage. Celle-ci est bien visible. Enfin, elle est la seule à nous faire pénétrer dans la classe de Pinocchio et assister aux cours du maître d'école (*P.*, G, SF, p. 114-115).

Dans un autre registre, sur la quatrième de couverture de Nathalie Novi, le chemin au-dessus duquel Pinocchio vole est symbolisé par deux lignes jaunes séparées par une ligne verte. Cette représentation suggère un chemin parcouru par des véhicules dont les roues auraient ravagé l'herbe le recouvrant. Ces deux traces laissent supposer que le chemin est emprunté par des véhicules à moteur et date le récit.

²³² Voir l'article « Le dessin du bonhomme chez l'enfant » d'Alain Navarro, in Document Circonscription Amiens 5, Mars 2003. Disponible à l'adresse : http://www.aubagne.ien.13.ac-aix-marseille.fr/aubagne/EspEns/docs/Ressources_Maternelle/lectures/dessin_du_bonhomme.pdf. Date de consultation : 20 Déc. 2011.

Après avoir constaté que les auteurs contemporains se laissaient aller à un surinvestissement de la toscanité et de l'environnement de Pinocchio, nous allons à présent constater qu'on observe dans le même temps une atténuation de la couleur locale.

Alors que le récit de Collodi prend place en Toscane, Mme de Gencé dépouille le texte de nombreuses références culturelles à cette région italienne. Tout d'abord elle francise le nom de maître Antonio (chapitre I). Le « un po'di polenta muffita » se change en « un reste de soupe moisie ». Le « carabinier » du chapitre IV est remanié en « sergent de ville ». Dans le chapitre XV, « la tramontane » est devenue « un vent [...] du côté de l'Ouest ». Le « salami » du chapitre XXXIII se transforme en « saucisson » bien français. Et, au chapitre XIII, les « tripes à la mode de Parme » sont qualifiées de « tripes au fromage ». Par contre, et de façon étonnante, le risotto à la milanaise et les macaronis à la napolitaine sont conservés (même si les macaronis sont employés au singulier). Au chapitre XXIV, le « confetto ripieno di rosolio » est traduit « dragée à la liqueur » et semble se multiplier alors que Sartirano conserve le nom de « rossolis » qui doit poser question aux lecteurs peu férus de liqueurs. De plus, dans cette traduction, madame Rosaura est renommée madame Colombine, personnage plus connu de la *commedia dell'arte* et dont le nom n'a pas la même consonance italienne. Même les maladies se trouvent affadies : la « febbre terzana » se réduit à une simple « grosse fièvre » (chapitre XXXVI). Mais peut-être Sartirano va-t-il trop loin en la nommant « paludisme » pour sa part.

Pareillement, au chapitre IX, Mme de Gencé traduit systématiquement « paesetto » par « pays » alors que ce mot signifie « village ». De ce fait, elle change la géographie du récit qui prend des allures de pays fantastique alors que le mot « *village* » s'adapte bien mieux à la Toscane de Collodi.

Dans le chapitre XVI, un autre écart notable entre les deux traductions est perceptible. En effet, la traductrice décrit le carrosse en biffant les allusions aux sucreries qui sont dans le texte d'origine. Sartirano, lui, se garde bien de passer sous silence cette « crème fouettée » et ces « biscuits à la cuiller » qui nous font saliver. Christine Nöstlinger, elle, s'engouffre dans ce thème qui reste un grand centre d'intérêt pour de nombreux enfants.

Dans *Le nouveau Pinocchio*, les fouines soumettent à Pinocchio le même pacte qu'elles avaient conclu avec le chien « d'avant » : elles prendront huit poules et lui en laisseront une. Ce à quoi le pantin rétorque qu'il « n'aime pas les poules quand elles sont crues ». Elles lui proposent alors « deux ou trois œufs » en échange de son silence. Cette nourriture lui sied bien plus et il accepte l'accord. Sa réaction face à de la viande crue

correspond pleinement à celle qu'aurait un enfant. Même s'il est attaché à une chaîne, Pinocchio garde sa fierté. Et s'il s'entend avec les fouines c'est pour mieux affirmer son statut particulier. Il est un être libre et nul ne peut l'asservir. De plus, le refus de manger de la viande crue lui enlève toute animalité. Même s'il peut comprendre et communiquer avec les animaux, il ne fait pas partie de l'espèce animale.

Conclusion

Pinocchio échappe à son créateur. Tout comme il a échappé à Geppetto qui souhaitait en faire l'objet garant de sa subsistance, Pinocchio s'est détaché de son auteur et l'a même supplanté. Ce pantin turbulent est universellement connu alors que son créateur littéraire est tombé dans le quasi oubli. Le fait que ce texte soit traduit par deux traducteurs français à deux époques différentes, accompagné d'images réalisées par une illustratrice italienne installée en Grande-Bretagne et une illustratrice française originaire d'Afrique du Nord, réécrit par une auteure autrichienne dont le texte est illustré par un artiste espagnol, nous montrait déjà la portée universelle de ce conte. Ainsi que le formule Isabelle Nières-Chevrel : « Quand les livres plaisent à des générations successives d'enfants, c'est qu'il y a des raisons²³³. »

Nous nous sommes efforcée de toucher du doigt l'humour ainsi que l'intertextualité de ce texte et de rendre compte de leurs adaptations tant au niveau littéraire qu'iconographique. C'est cet humour qui bien souvent permet au lecteur de mettre à distance le malaise qu'il pourrait ressentir face aux situations décrites. La lecture du texte en surface, sans repérer qu'il se réfère à d'autres textes, ne gêne nullement le plaisir de le lire mais on passe à côté de la diversité d'interprétations que ces renvois peuvent suggérer. La lecture de l'intertextualité est une démarche complexe parce qu'elle met en jeu des compétences nombreuses et pointues et qu'elle suppose un lectorat averti et cultivé.

Nous avons été séduite par l'humour qui se dégage de ce classique sans nous arrêter à la moralisation pléthorique, si envahissante qu'elle nous en a paru suspecte. Franck Evrard le souligne :

Dans la modernité, la lecture sensible à l'humour tend à « relire » les œuvres « sérieuses » à travers le filtre humoristique. Alors que le texte « fermé » refuse la problématisation, c'est le lecteur lui-même, avec les normes qu'il a intériorisées, qui s'arroge le droit de problématiser et de déconstruire une œuvre²³⁴.

Peut-être avons-nous laissé notre goût pour l'humour dénaturer notre lecture de ce classique ?

« Je tiens donc Pinocchio [sic] pour un livre qu'on ne peut réduire à une seule lecture,

²³³ Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p. 165.

²³⁴ Franc Evrard, *op. cit.*, p. 131.

pour un livre qu'il faut accepter avec ses contradictions, ses hésitations, ses revirements et considérer dans sa complexité, sans le réduire à un seul de ses aspects²³⁵ ». Cette citation de Jean-Claude Zancarini nous rappelle que nul ne peut prétendre appréhender l'entière complexité de cette œuvre. Comme l'énonce Ralph Waldo Emerson dans son discours « The American Scholar » : « il faut être inventeur pour bien lire²³⁶ ». La lecture suppose donc de puiser des éléments dans le texte, de les détourner de leur sens premier, de les accorder avec l'état d'esprit actuel du lecteur. Sans nul doute notre interprétation est personnelle et sujette à controverses et critiques, mais nous avons voulu aller au bout de notre lecture.

Nous avons cherché à montrer que l'opposition majeure entre le texte-source et la version réécrite de Christine Nöstlinger tient au désir de Pinocchio, au but de sa quête et à l'intention de l'écrivain de rendre cette histoire la plus accessible possible. Dans le texte de Collodi, Pinocchio n'a initialement pas le désir de devenir un enfant, un état qui signifierait vieillir et à terme mourir. Collodi, âgé de 55 ans au moment de l'écriture de son chef d'œuvre, arrivait à un âge où la mort devient une préoccupation de plus en plus présente. Ce pantin, même s'il entre finalement dans le droit chemin, profite de toute occasion qu'il rencontre pour s'échapper, s'évader. C'est peut-être cette fuite face à la course du temps et ses ravages inéluctables qui plaît tant aux adultes parce qu'elle cristallise leurs frayeurs. Pinocchio devient alors le personnage que la mort ne peut rattraper. Il se joue d'elle et profite de la liberté que lui confère l'amoralité d'être un personnage hors du temps et de la société.

Dans le récit de Christine Nöstlinger, le nouveau Pinocchio a un regard critique sur les événements et sur le comportement des adultes. Le narrateur lui-même se fait l'écho de cette critique. Les différences dans la narration ont toutes le même objectif : atténuer la violence des situations que Pinocchio rencontre. Ici il n'y a pas d'enfant transformé en âne, maltraité, exploité. On ne trouvera pas non plus d'enfant mourant suite à de mauvais traitements comme le pauvre Lumignon, sous sa peau d'âne. Christine Nöstlinger, en tant que spécialiste de la littérature pour la jeunesse, élude ou transforme les scénarios qui pourraient effrayer le jeune lecteur. De plus, elle modifie l'humour et introduit de l'ordre et de la logique, là où Collodi avait insufflé de la fantaisie et du *nonsense*, afin qu'il soit parfaitement compris par les enfants. Elle évacue ainsi une partie de la qualité littéraire du texte-source qui s'adressait aussi bien à l'enfant qu'à l'adulte.

²³⁵ Jean-Claude Zancarini, « Scappa, scappa, Pinocchio ! », in *Chroniques italiennes*, n° 37, Supplément, mars 1994, p. 3.

²³⁶ Ralph Waldo Emerson, citation tirée de son discours « The American Scholar » au Collège d'Harvard le 31 août 1837.

Dans son article « Comment définir cette forme littéraire qu'est l'album ? ²³⁷ », Christian Poslaniec insiste sur l'articulation texte/image et la présence de deux narrateurs, l'un textuel et l'autre « imagier ». Et même si la marge de manœuvre des trois narrateurs imagiers de notre corpus est limitée par le carcan institué par la rigueur liée à la notion de « classique », leurs personnalités tranchées permettent de restituer un réel pouvoir aux images de ces œuvres. Les illustrations viennent créer un décor merveilleux, en ce qui concerne le travail de Nathalie Novi, proposer une interprétation plus ironique d'un texte jugé « moralisateur » selon la lecture de Sara Fanelli, ou encore offrir une œuvre d'art iconographique conçue par un artiste-peintre contemporain.

Si Sara Fanelli parvient à faire écho à quelques hypotextes et à rendre attrayant un album à la traduction quelque peu réductrice et moralisatrice, et si Nathalie Novi nous invite à une double lecture en dessinant des ombres projetées en contradiction avec la scène première – par trois fois, elle propose au regardant une scène différente en arrière plan – les illustratrices sont loin d'avoir pu exprimer toute la richesse de ce texte. Nous n'avons pas oublié les illustrations d'Antonio Saura. Malheureusement, nous ne sommes pas parvenue à nous approprier son iconographie. Ses images nous plaisaient mais nous nous sommes aperçue que nous n'avions pas les outils et les compétences nécessaires pour en faire une analyse poussée et constructive.

Nous sommes parfaitement consciente de ne pas avoir éclairci tous les aspects de ce récit et nous souhaiterions pouvoir nous attarder plus encore sur l'écriture de Collodi et son utilisation des procédés du comique. C'est pourquoi nous partageons le sentiment de Marielle Colin qui déplore que les traductions françaises trahissent le texte-source et ne permettent pas aux lecteurs de goûter à sa valeur ce « chef d'œuvre de la littérature tout court²³⁸ ». Nous avons pu constater en interrogeant des élèves de Cours moyen qu'ils ne connaissent absolument pas le récit de Collodi. Alors que Pinocchio est un personnage qui leur paraît familier, lorsqu'ils racontent l'histoire, ils retracent, en fait, les étapes du récit diffusé par Walt Disney. Il est donc primordial qu'ils puissent comparer les différentes versions et le texte-source.

²³⁷ Christian Poslaniec, « Comment définir cette forme de littérature qu'est l'album ? » in *Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*, Gontrand Hélène, Massol Jean-François, Petitjean Anne-Monique, CRDP de Grenoble, 2007, pp. 17-26.

²³⁸ Mariella Colin, *La littérature d'enfance et e jeunesse italienne en France au XIXe siècle. Édition, traduction, lecture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2011, p. 168.

Mais le présent travail a rempli l'objectif qui était de découvrir et d'apprécier à sa juste valeur une œuvre rejetée auparavant. Nous concluons notre travail avec cette citation d'Italo Calvino :

C'est pourquoi l'on devrait consacrer, à l'âge adulte, un temps à la redécouverte des plus importantes lectures de sa jeunesse. Car, si les livres ne changent pas (mais en réalité ils changent à la lumière d'une perspective historique différente), nous-mêmes avons changé, et nos retrouvailles avec eux sont des événements nouveaux²³⁹.

²³⁹ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques* [1981], traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 8-9.