



HAL
open science

Personnage stéréotype et migrations transfictionnelles

Claude Puidoyeux

► **To cite this version:**

Claude Puidoyeux. Personnage stéréotype et migrations transfictionnelles. Le patrimoine littéraire et culturel national et européen dans les programmes d'enseignement et les manuels scolaires, 2014. halshs-02523386

HAL Id: halshs-02523386

<https://shs.hal.science/halshs-02523386>

Submitted on 31 Mar 2020

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

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

PERSONNAGE STEREOTYPE ET MIGRATIONS TRANSFICTIONNELLES

Mots clefs : encyclopédie collective, personnage stéréotype, transtextualité, transfictionnalité.

Abstract

Cet article s'interroge sur les raisons pour lesquelles le personnage stéréotypique de Pinocchio, comme menteur au long nez, parvient à sortir de l'œuvre matricielle pour peupler de sa présence familière l'imaginaire collectif au point d'être plus présent dans l'encyclopédie commune (ECO : 1979) que ne l'est objectivement l'œuvre de Collodi dans la bibliothèque collective française (BAYARD, 2007).

Ce travail a donc pour objet, dans un premier temps de montrer comment cette figure stéréotypique de Pinocchio s'est construite comme personnage référentiel (HAMON, 1972) du patrimoine littéraire français. Il s'agit tout d'abord d'analyser les sèmes (RASTIER, 1987) qui fondent sa patrimonialité dans la /les culture(s) de langue française et qui en font le stéréotype du menteur (AMOSSY, 1991), puis de montrer comment ce stéréotype est susceptible de tenir lieu de référence, de *liant* social et culturel, voire de *vecteur de communication* et de production d'une multitude d'objets sémiotiques secondaires (LOUICHON, 2013), à l'intérieur mais aussi en dehors de la communauté des lettrés.

Il s'agira ensuite de montrer que ce personnage, parce qu'il est devenu une figure stéréotypique, admet non seulement de nouvelles reconfigurations créatives trans-textuelles (GENETTE, 1982), mais aussi des reconfigurations transfictionnelles (SAINT-GELAIS, 2011), notamment sur les supports transmodaux de la modernité (livres numériques, film, jeux-vidéo). Cette réflexion invite à évaluer la manière dont le phénomène de transfictionnalité réinterroge la notion même d'œuvre patrimoniale.

English abstract

Key- words: stereotype, transfictionality

On one hand, this study examines how a fictional character becomes a stereotype and what are the main characteristics of such a "stereotypical character". On the other hand, the purpose is to analyse how the Pinocchio of Collodi is actually a "stereotypical character" for most people from French culture so that his name is now a cultural reference. Moreover, this stereotypical character succeeds in transmitting the literature heritage by *transfictional* stories.

Introduction

L'ombre de Peter Pan, les moulins à vent de Don Quichotte, l'œil du Cyclope, la toile de Pénélope, le talon d'Achille sans oublier sa colère... le nez de Pinocchio. Comment ces personnages et leurs attributs - parfois plus immédiatement présents que l'œuvre qui les a vus naître - parviennent-ils, encore aujourd'hui, à sortir de l'œuvre matricielle pour peupler de leur présence familière l'imaginaire collectif ? Le degré de patrimonialité d'une œuvre littéraire, d'un personnage ou d'un motif venus du passé jusqu'à nous, s'évalue, en effet, aux *signes* de leur présence vivante et actuelle dans les discours et les usages comme dans les objets sémiotiques secondaires qu'ils génèrent : adaptations inter et intra-sémiotiques, hyper ou méta-textes, traductions (LOUICHON : 2013), ce qu'Italo Calvino (1996) appelle le « nuage de discours » qui entoure l'œuvre. Ces signes, variables, parfois ténus, quelques « cailloux » mais qui montrent le chemin, un « nez », mais qui en dit long, constituent ce par quoi l'œuvre existe effectivement pour la communauté culturelle, touche, fait signe et sens, suscite une connivence et entre dans les échanges interindividuels ordinaires ou cultivés.

L'exemple du célèbre pantin imaginé par Collodi sert de point d'appui à ce travail qui a pour objet de montrer comment sa figure s'est construite comme personnage référentiel (HAMON, 1972) de l'encyclopédie collective (ECO : 1979). Il s'agit tout d'abord d'analyser les sèmes (RASTIER, 1987) qui fondent sa patrimonialité dans la /les culture(s) de langue française et qui en font le stéréotype du menteur (AMOSSY, 1991), puis de montrer comment ce stéréotype est susceptible de tenir lieu de référence, de *liant* social et culturel, voire de *vecteur de communication*. Il s'agira ensuite de montrer que ce personnage, parce qu'il est devenu une figure stéréotypique, admet non seulement de nouvelles reconfigurations créatives trans-textuelles (GENETTE, 1982), mais aussi des reconfigurations transfictionnelles (SAINT-GELAIS, 2011), notamment par le biais des supports transmodaux de la modernité (livres numériques, film, jeux-vidéo). Cette réflexion invite également à évaluer la manière dont le phénomène de transfictionnalité réinterroge la notion même d'œuvre patrimoniale.

Le modèle du personnage référentiel

Dans une approche sémiotique des textes, Philippe Hamon (1977 : 123) distingue trois catégories de personnages, combinables entre elles : les personnages référentiels (référénts extratextuels), les personnages embrayeurs (manifestation de la présence de

l'énonciation dans l'énoncé) et les personnages anaphoriques (vecteurs de cohésion textuelle par reprise et progression de l'information). La première catégorie, celle des personnages référentiels, permet d'amorcer une réflexion sur le phénomène de stéréotypisation progressive d'un personnage initialement embrayeur et/ou anaphorique dans la diégèse originale, comme c'est le cas du personnage de Pinocchio, énigmatique et complexe dans l'œuvre de Collodi, qui se stéréotypise dès qu'il s'émancipe du texte source, pour investir d'autres médias, le plus souvent comme symbole du menteur.

Alors que l'identité narrative des personnages embrayeurs et anaphoriques se construit exclusivement dans le récit tout en construisant le récit, comme le fait, par exemple, le personnage qui dit *JE* dans *La Recherche du temps perdu* et dont le lecteur finit par apprendre que, peut-être, il s'appellerait Marcel, les personnages référentiels semblent, au contraire, posséder d'emblée une sorte d'existence en-soi puisque leur référence est toujours déjà construite hors texte. Relèvent de cette catégorie, selon Philippe Hamon, les « personnages historiques », mais aussi les « personnages mythologiques (Venus, Zeus..), allégoriques (l'amour, la haine...), ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaresque...) ».

Cependant, comme les personnages embrayeurs ou anaphoriques que la diégèse modèle dans la complexité et inversement, les personnages référentiels, même s'ils renvoient à « un sens plein et fixe immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés » (HAMON : 1977 : 124), subissent, néanmoins des modifications diégétiques. Ainsi en est-il, par exemple, de Napoléon, lorsque ce personnage référentiel entre dans la fiction stendhalienne pour devenir le modèle de révolte de Julien Sorel ou de Fabrice Del Dongo. La diégèse recompose un nouveau personnage à partir de quelques-uns des sèmes référentiels pris au personnage historique, ceux qui, si l'on reprend l'exemple, ont correspondu, pour toute une génération, au stéréotype de « Napoléon le grand », héroïsé ensuite par Hugo en conquérant victorieux, vecteur des idées de la révolution française. Or, ce Napoléon n'est pas celui de *Guerre et Paix*. La figure narrative de ces différents Napoléon n'est donc plus que l'ombre fantasmée du personnage historique qui, sorti de l'Histoire, se reconfigure dans chaque histoire singulière selon une vision singulière de l'Histoire, celle de l'auteur. Ainsi, l'entité historiquement attestée, celle du Napoléon des livres d'histoire, peut donc s'actualiser en autant d'entités fictives que de mondes fictionnels évoqués, pourvu que toutes possèdent *a priori* suffisamment de sèmes communs avec la référence historique telle qu'elle figure dans l'encyclopédie de base du lecteur (ECO : 1979). C'est à cette dernière condition qu'est maintenue l'illusion référentielle.

Or, cette définition du personnage référentiel, capable de sortir de l'Histoire, pour entrer dans des histoires, comme *signe*, réduit à quelques sèmes sélectifs variables en fonction du monde évoqué, mais toujours prévu pour « des emplois stéréotypés », croise celle du personnage stéréotype sorti de son histoire originelle et devenu insensiblement référence encyclopédique prête à s'actualiser dans de nouvelles histoires. C'est donc bien le modèle du personnage comme *signifiant référentiel adaptable à un nouveau contexte énonciatif*, non ses composantes psychologiques ou ses fonctions dramatiques, qui sera pris en compte dans ce travail pour appréhender quelques manifestations de migrations intra et extratextuelles du personnage de Pinocchio.

Pourquoi peut-on dire de Pinocchio qu'il est devenu un personnage référentiel appartenant à l'encyclopédie de base ?

Selon Jean-Louis Dufays (1994 :66), un tel « *signe*-personnage » se reconnaît au fait qu'il existe hors du corpus littéraire comme « référent », « interprétant » du monde, comme objet déjà-là et « textualisé ». Il fonctionne alors comme référent langagier et culturel porteur de sèmes génériques (RASTIER, 1987). Or, une enquête effectuée¹ dans deux classes d'étudiants français d'un Master *Enseignement auprès des jeunes enfants* fait ressortir qu'ils connaissent tous le personnage de Pinocchio même s'ils ignorent le nom de son créateur. Un étudiant suggère Guseppe (sic). Deux hésitent (sic) entre Andersen et Grimm.

Aucun n'a lu l'œuvre source ou même n'en soupçonne l'existence. C'est par le seul dessin animé de Walt Disney, qu'ils se souviennent d'avoir découvert, enfants, les aventures du personnage, ce qui souligne l'importance contemporaine des vecteurs intersémiotiques dans la transmission patrimoniale. Un seul étudiant évoque le film de Roberto Benigni en plus du dessin animé américain, quelques-uns disent avoir lu des albums adaptés de la version américaine. D'ailleurs 56% ignorent que l'histoire soit d'origine italienne et suggèrent qu'elle est anglaise, américaine, allemande ou même espagnole voire flamande.

En dépit de cette ignorance, lorsqu'on leur demande de caractériser le personnage de Pinocchio à l'aide de cinq à six mots de leur choix, tous proposent des réponses. Parmi les mots les plus cités, on trouve *enfant* (72%), *pantin* (69%), *bois* (53%) *menteur* ou *mensonge* (à 78%) *nez* (58%) ; pour 33% il est aussi *naïf*. Parmi les autres mentions citées, on peut noter également *drôle* (11%). Autant de sèmes génériques du stéréotype.

¹ Les étudiants ont été invités à renseigner en 10 minutes un rapide questionnaire : qui est l'auteur de Pinocchio ? Quelle version de l'histoire connaissez-vous ? Quels sont les cinq mots par lesquels vous définiriez le personnage ? Pouvez-vous résumer l'histoire en quelques lignes ?

Lorsqu'on leur demande de résumer l'histoire en quelques phrases, la transformation du pantin en vrai petit garçon (58%) et le fait que le nez du personnage s'allonge à chaque mensonge (44,4%) constituent les scénarii dominants. Vient ensuite, le roman familial de la filiation avec le vieux menuisier en mal d'enfant (36%) articulé au rôle magique de la Fée (30%) qui donne la vie (16%). Détaché des autres éléments, l'épisode de la baleine est présenté comme un événement marquant dans le souvenir (39%) mais dont le sens reste néanmoins obscur pour la majorité. Les thèmes de l'école (13,8%) et de la désobéissance (11%) sont moins dominants ; celui du spectacle (8%) – désigné sous l'étiquette « théâtre » ou « cirque » - n'est pas mis en relation avec le fait que Pinocchio soit une marionnette, mais avec sa culpabilité, ce qui montre l'influence de la version de Walt Disney.

Cette enquête rapide corrobore celle qui fut conduite auprès d'enseignants du primaire par Dominique Gillet (2004). Plus de la moitié des enseignants interrogés s'y révèlent incapables de répondre à la simple question : « Quelle version de *Pinocchio* connaissez-vous ? » et montrent quelques difficultés à synthétiser les enjeux de l'histoire ou même à rendre compte de sa trame. En revanche, tous connaissent le nez du personnage éponyme et un certain nombre de réponses se raccrochent au fameux motif du mensonge : « Dans près de la moitié des résumés, témoigne D. Gillet, "*Pinocchio ment*" et très souvent "*son nez s'allonge*", ce qui apparaît comme un élément fort et même quelquefois comme le fondement de cette histoire. »

Ainsi, l'on voit donc qu'il n'est pas nécessaire d'avoir lu l'œuvre de Collodi pour accéder à une première conception, certes, très réduite, mais communément partagée, des caractéristiques du personnage et pour se ranger à l'idée la plus répandue sur ce que l'on peut en dire.

Sur Internet également, Pinocchio, c'est le mensonge. L'émoticône « menteur » y est représentée par les signes xxx- ce qui signifie « long nez », c'est-à-dire Pinocchio. Des prix Pinocchio du plus gros mensonge public sont régulièrement décernés aux entreprises comme aux hommes politiques et les caricatures de ténors de la vie publique croqués en Pinocchio au long nez ne manquent ni dans les journaux ni sur le net.

D'après Paolo Fabbri (2002 : 287), « c'est l'isotopie de la vérité et du mensonge, issue essentiellement de la lecture de Pinocchio comme récit d'éducation, qui a porté l'isotopie du nez. » et donc celle du mensonge. Ainsi, par exemple, il note que dans les pays où l'on privilégie une lecture du roman qui « fait de Pinocchio un personnage pour lequel est fondamentale l'isotopie du spectacle et de la comédie, le nez disparaît. ». Il en donne comme preuve le cas de la réécriture russe du chef d'œuvre de Collodi par Alexis Tolstoï, *La petite clef*

d'or ou les aventures d'un pantin, dans laquelle l'isotopie du nez est absente alors que celle du théâtre domine. En somme, le personnage de Pinocchio renvoie, selon Paolo Fabbri, soit à l'isotopie du théâtre soit à celle du mensonge en fonction du contexte culturel de sa réception.

Ainsi, l'on pourrait penser que l'influence tardive mais durable d'une version Disney, hypermédiatisée dès la fin de la seconde guerre mondiale, est à l'origine du triomphe de cette isotopie du mensonge, en France, conformément d'ailleurs à ce que l'enquête évoquée précédemment pourrait inciter à conclure. Or, selon Th. J. Morrissey –R. Wunderlich (1983 : 64-75)², même aux Etats-Unis, le dessin animé ne crée pas cette interprétation didactique, il ne fait au contraire que reprendre et redéployer, à une plus vaste échelle, une réception construite à partir de la première traduction de 1891³. De la même manière, en France, cette isotopie du mensonge se développe également à la suite de la première traduction française qui assure le succès à l'œuvre de Collodi, en 1912. La traduction, effectuée par la comtesse de Gencé, jusque là rédactrice de manuels de savoir-vivre, est introduite par un avant-propos qui, dans l'édition originale publiée chez Albin Michel, débute avec une phrase assez explicite à cet égard : « Pinocchio avait déjà *le nez très long* lorsqu'il fut arrêté à la frontière de France »⁴, laquelle est reprise avec une modification significative dans l'édition Hachette de la Bibliothèque Rose, en 1943 : « Pinocchio avait déjà le nez *trop* long lorsqu'il fut arrêté à la frontière de France »⁵. Cette évolution du *très* en *trop* témoigne assez nettement de la concrétion du sème en trente ans. Il est vrai que cette isotopie pu s'épanouir dans un cadre favorable, celle d'une tradition didactique et moralisatrice de la littérature de jeunesse (COLIN : 1992 ; NIERES-CHEVREL : 2012, 665).

Ce bref historique permet d'éclairer quelques-unes des raisons pour lesquelles, hors du champ littéraire, dans la langue ordinaire, « Pinocchio », nom propre, est progressivement devenu « un Pinocchio », nom commun, quelquefois un idéogramme puisque la seule figure de Pinocchio au long nez est signifiante en soi dans l'encyclopédie collective ce qui fait que « Pinocchio », lexème ou idéogramme atemporel, est un élément de langage, qui, réduit à son sème minimal, signifie « menteur » quel que soit le contexte énonciatif et les époques, si bien que le nom et/ou la figure de Pinocchio, se sont mués en signifiants antonomastiques, vecteurs d'une communication s'effectuant non plus *sur* le personnage mais *au moyen de* ce qu'il représente. Dans ce cas, « Pinocchio », construction collective, référent langagier

² Walt Disney's film capitalized on what was already, in 1939, a well-established tradition of simplification and misinterpretation : le film de Walt Disney s'est emparé de ce qui constituait déjà en 1939 un fonds bien établi et largement répandu de simplification et de contresens sur l'œuvre. (C'est moi qui traduit)

³ La première traduction en 1891 est de Marie-Alice Murray.

⁴ C'est moi qui souligne

⁵ C'est moi qui souligne

extratextuel, « interprétant » du monde, objet déjà-là, lexicalisé est bien un personnage référentiel « réduit à un petit nombre d'unités distinctives ». Assimilable à un stéréotype, il n'a plus guère à voir avec le personnage conçu par Collodi.

Comment ce personnage référentiel, devenu un stéréotype, entre-t-il dans de nouveaux textes littéraires?

Lorsqu'il réintègre le corpus littéraire de la Bibliothèque collective (BAYARD : 2007) en tant que personnage référentiel issu de l'encyclopédie collective (et non de l'hypotexte de Collodi), Pinocchio, comme tout personnage référentiel « ser[t] essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés ou de la culture », pour reprendre les termes de Ph. Hamon, si bien que sa « lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture », ce que les travaux de Jean-Louis Dufays sur la stéréotypie ont largement corroboré. Le personnage stéréotype fonctionne alors comme rôle « éminemment prévisible (...) puisqu'il est « prédéterminé dans ses grandes lignes par une histoire préalable déjà écrite et fixée » (HAMON : 1977,127) : *si Pinocchio ment son nez s'allonge*. Autrement dit, le nom du personnage référentiel s'avère bien souvent prédictif d'un destin littéraire fermé et celui du menteur Pinocchio semble intrinsèquement lié à la stigmatisation si bien que - et même s'il est prudent de nuancer cette affirmation- le personnage type risque de fonctionner lorsqu'il est réutilisé sans détournement, comme un marqueur générique (GLAUDES, REUTER : 1996). En effet, les reprises du stéréotype de Pinocchio semblent de nature à induire sinon un genre au moins une certaine axiologie déjà présente dans le stéréotype. En voici trois exemples contrastés.

La reprise du stéréotype, dans le discours d'un personnage, peut ainsi posséder une fonction symbolique et représenter le sentiment de la faute, comme dans le roman onirique *L'amélanquier* de Jacques Ferron⁶ où la grosseur de son nez apparaît comme obsessionnelle chez Tinamer, le personnage principal, qui craint de ressembler à une bécasse : « Oh ! Oh ! Che naso brutto/ Oh ! Oh ! Quel vilain nez ! » Mais surtout cette laideur supposée et les échos de cette plainte ne sont pas sans lien avec l'impression d'inauthenticité éprouvée par Tinamer à l'égard de son propre mensonge narratif.

La reprise peut assumer une fonction allégorique comme dans la pièce de théâtre *Pinocchio* de Joël Pommerat (2008), où le personnage de Pinocchio, menteur au très long nez, devient une allégorie de révolte et de liberté qui se heurte aux limites imposées par la société. Créée au théâtre de l'Odéon, cette version assez sombre du conte, laisse éclater, malgré la

⁶ FERRON, JACQUES, *L'amélanquier*, Éditions du Jour, 1970.

poésie de la mise en scène, toute la noirceur du monde et la violence des relations humaines. Lorsque, à la fin de la pièce, Pinocchio, enfin bien vivant et riche, apparaît à côté de sa dépouille de bois, celle-ci semble « la figure mortuaire d'une innocence anéantie par l'adulte »⁷

La reprise du stéréotype peut également produire un récit stéréotypé. On peut faire entrer dans cette catégorie, par exemple, l'adaptation française du roman de Collodi, par Lise Chapuis (2011), dans la mesure où cet album pour la jeunesse exploite résolument la conception stéréotypée du personnage de Pinocchio au *trop* long nez, mais au bon naturel, enchaînant, à un rythme effréné, bêtises sur bêtises, et n'atteignant l'apothéose que dans sa repentance finale. L'épilogue de cette adaptation est, en effet, très révélateur, à cet égard, dans la mesure où l'adaptatrice y renonce aux ambiguïtés du texte collodien pourtant soulignées par de très nombreux commentateurs de Collodi⁸, en proposant, au contraire, un *Happy end* sans nuage, qualifié de « belle fin », sous la forme d'une scène d'embrassade entre la Fée Bleue, Geppetto et Pinocchio, famille improbable enfin réunie et réconciliée, en signe d'absolution du jeune repentant au grand cœur⁹. Dans ce cas, le stéréotype fonctionnerait, par conséquent, comme un signifiant figé, un peu comme *Le Nez* de Giacometti, excroissance nasale en suspension, immobilisée pour toujours dans son mouvement impuissant de sortie du cadre.

Ph. Hamon met en garde cependant contre une approche réductrice du fonctionnement du personnage stéréotype qui, placé dans un contexte narratif porteur, est malgré tout susceptible de subir une reconfiguration notable de sa signification :

A la différence du morphème linguistique, qui est d'emblée reconnu par un locuteur, « l'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une « donnée » *a priori* et stable qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement (...). Le personnage – ajoute-t-il – est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques extratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur (Ph. Hamon, 1977 :126-127)

En effet, rien n'empêche, par exemple, que le personnage référentiel ne puisse « avoir

⁷ <http://critique-theatrale.over-blog.com>

⁸ De Tempesti en passant par Fabbri ou Manganelli (voir bibliographie)

⁹ Pinocchio était *vraiment* devenu un bon garçon, et même un écolier sérieux qui avait appris à lire et à écrire. Tant et si bien qu'un matin... Il crut rêver encore quand il se réveilla dans une belle chambre, pleine de beaux meubles... et la Fée au pied de son lit. *Mais ce n'était pas un rêve* : Pinocchio avait tenu ses promesses, il était devenu sérieux et gentil. Et la Fée, elle aussi, venait de tenir ses promesses : Pinocchio était un vrai petit garçon, et de beaux habits avaient été préparés pour lui. Quelle joie ! Et Geppetto ? Eh bien, il était en pleine forme, prêt à reprendre son métier de sculpteur sur bois ! *Alors ils s'embrassèrent tous*. Et ce fut la fin des aventures de Pinocchio, *une belle fin*. Sur une chaise, il y avait un pantin en bois...

une certaine fonctionnalité narrative originale dans l'œuvre » d'accueil, comme si la migration du personnage d'un récit à l'autre, au lieu de générer une simple duplication en miroir, pouvait entraîner quelquefois une mutation sémantique de ses sèmes caractéristiques, voire pouvait favoriser une relation dialectique productive entre le même et son double - ou son avatar.

Ainsi, c'est la désespérance contemporaine que la suite romanesque *Le retour de Pinocchio*, composée par Silvano Agosti, en 2010, laisse s'exprimer mais sous la forme poétique d'un songe d'une nuit d'été. Dans une fugue nocturne à travers une cité contemporaine endormie, un jeune garçon des rues qui se fait appeler Pinocchio –*pour la force évocatrice du nom* - et sa jeune amie découvrent combien les contraintes sociales du monde des adultes brisent l'épanouissement de l'être humain, sa pulsion vitale et sa créativité originelle : « si les arbres allaient à l'école, ils deviendraient vite des lampadaires... »¹⁰ Ce roman, « pour les enfants de tous âges », célèbre, comme l'indique la quatrième de couverture, « la découverte du monde avec des yeux d'enfants, rebelles aux conventions de la société et de la culture. »¹¹

D'esprit subversif également, mais de manière plus iconoclaste, la bande dessinée du français Winshluss, intitulée *Pinocchio* (2008), s'appuie sur le stéréotype du personnage de Pinocchio au long nez pour le subvertir. Pinocchio y est un androïde peu sympathique, fabriqué par un savant fou, véreux. Et l'épouse égrillard de ce Geppetto d'un nouveau genre ne tarde pas à comprendre l'usage qu'elle peut faire du long nez de cet automate domestique à la boîte crânienne squattée par un cafard SDF, triste avatar du Grillon-Parlant. Cet univers de sexe, de sang et d'apocalypse baigne dans une ironie morbide et cruelle. Passablement déstabilisante et agressive, cette version qui, évidemment, ne peut s'adresser à un public d'enfants, fait éclater néanmoins à chaque page, par l'utilisation détournée d'un mythe de l'enfance qu'elle flétrit comme à plaisir, la violence du mensonge et du désespoir contemporain dont ce personnage de Pinocchio devient une ténébreuse allégorie qui outrepassa et parodie le modèle.

Dans le même esprit corrosif, les 64 pages de la bande dessinée *Pinocchio, histoire d'un enfant*, de l'italien Ausonia (2006) retournent le stéréotype à l'aide d'un Pinocchio à l'envers, issu de morceaux de viande cousus ensemble par les soins de la marionnette Geppetto, boucher d'un village de pantins de bois, où le mensonge règne comme vertu cardinale. Mais il se trouve que ce Pinocchio de chair, insolite parmi les marionnettes, s'avère

¹⁰ Op. Cit. p. 28 : « si les arbres allaient à l'école, ils deviendraient tous des lampadaires... »

¹¹ Traduction de travail.

rapidement inadapté à la vie sociale à cause de son incapacité à feindre ou à mentir. Cependant, avec toute l'application et la bonne volonté dont il est capable, ce nouveau Pinocchio parvient à se débarrasser de sa sincérité ce qui lui permet d'être à la fois absous de ce défaut et admis dans la société mensongère des marionnettes

Ces exemples de réécritures tendent à montrer que le personnage stéréotype peut être détourné pour générer des hypertextes décapants, très éloignés du conformisme moralisateur attaché au stéréotype basique de l'encyclopédie collective. Ainsi, on peut percevoir que chacune des reprises évoquées, depuis celle de Jacques Ferron jusqu'à la version débridée d'Ausonia, s'inscrivent « dans une tension entre un principe centripète d'identité et un principe centrifuge de variation » (BARONI : 2009) par rapport au modèle proposé par le stéréotype du personnage.

Cette « tension entre principe centripète d'identité et principe centrifuge de variation » est d'ailleurs particulièrement sensible au travers des représentations iconographiques du personnage de Pinocchio dans ces œuvres. La marionnette de bois de l'album de Lise Chapuis, s'inscrit dans la tradition centripète et rappelle celles de Mazzanti¹² ou de Chiostrri, mais bien lisse et sans les aspects anguleux des originaux, en adéquation parfaite avec l'usage qui est fait du stéréotype dans ce texte. Les bandes dessinées, au contraire, proposent des représentations de la marionnette aussi iconoclastes que leurs scénarii centrifuges peuvent le laisser supposer. Elles subvertissent la représentation stéréotypique de la marionnette : le Pinocchio de Winshluss est un robot nanifié avec une tête au nez protubérant, comme montée directement sur des jambes métalliques, sans corps. C'est une mécanique rudimentaire dépourvue d'humanité. Mais c'est Ausonia qui sans doute produit la caricature la plus déroutante du stéréotype avec son Pinocchio aux allures de monstre à la Frankenstein, formé de morceaux de chairs visiblement assemblés les uns aux autres comme le laissent deviner les coutures. Ce Pinocchio-là possède un visage monstrueux où la place du nez semble occupée par un sexe béant.

En somme, pour résumer les observations, on peut dire qu'en tant que signifiant minimal, le personnage littéraire référentiel ou stéréotype suppose la détermination et repose sur une permanence achronique : c'est Pinocchio limité à un nez. Sorti de l'œuvre source, isolé, décontextualisé, réduit au noyau dur de ses quelques sèmes caractéristiques, il est un peu comme une graine tombée du fruit. La culture commune véhicule cette graine, ce signifiant antonomastique minimal, vecteur achronique d'un sens figé dans l'encyclopédie

¹² Premiers illustrateurs de Pinocchio.

collective. Ce noyau dur peut alors errer longtemps en se répétant à l'identique dans de nombreux énoncés, littéraires ou non, sans rien produire de neuf, ni rien activer de ses virtualités potentielles quoiqu'inexprimées qui se trouvent cachées au plus profond de la graine. Mais il suffit que cette graine tombe dans un terreau nourricier pour réintégrer le temps et révéler ses potentialités sémiotiques inhibées qui trouvent alors, grâce à ce nouveau contexte, matière à se déployer. Pour le dire autrement, les récritures centrifuges capables de subvertir le stéréotype montrent que la production de nouvelles significations nécessite une recontextualisation du stéréotype dans un contexte porteur, qui permette de briser le noyau dur atemporel des concrétions sémiques, en lui faisant courir le risque productif de l'anachronie et de « l'anatopie », si l'on peut dire. Ainsi, les sèmes du stéréotype se trouvent bousculés et réinterrogés par la modernité dans une expansion créatrice indispensable à la survie des modèles eux-mêmes ainsi qu'à la construction d'un ensemble de production satellitaire qui fait œuvre (SAINT-GELAIS : 2012 : 313).

Cette capacité du personnage stéréotype à sortir du texte matriciel et à transiter par l'encyclopédie collective avant de générer de nouvelles fictions littéraires, qui elles-mêmes contribuent à réinterroger les potentialités sémantiques du personnage, est un phénomène de transtextualité par migration fictionnelle que Richard Saint-Gelais (2011) propose de désigner sous le terme de *transfictionnalité* puisque le rapport établi entre l'hypotexte et l'hypertexte ne repose plus nécessairement sur une génération de texte à texte comme dans la transtextualité telle que l'a définie Gérard Genette (1982) mais résulte d'un écho entre des éléments strictement fictionnels, par migration d'un personnage, d'un motif, d'une trame etc.

Migration du personnage stéréotype et relecture de l'œuvre matricielle

La transfictionnalité repose donc sur des migrations vers tous types de supports culturels, à l'intérieur de la nouvelle bibliothèque collective multimodale, faite de textes, d'images, de sons, qui s'ajoutent aux modalités nouvelles offertes par les supports numérisés ; bibliothèque à la Borges, quelque peu virtuelle, elle-même en pleine élaboration en cette aube de l'ère numérique (LEVY : 1997). Les migrations qui s'y opèrent, s'avèrent d'autant plus créatrices qu'elles sont intersémiotiques (cinéma, télévision, dessin animé, jeu vidéo, etc.), et que change le système de signes par lequel s'effectue la caractérisation de l'objet transfictionnel.

S'il existe de très nombreux exemples de migrations intersémiotiques du stéréotype de Pinocchio vers les médias de la modernité, l'un des plus déroutants est peut-être *Blade runner* de Ridley Scott (1982), dans lequel Paolo Fabbri (2002 :277) voit un traitement magistral de *Pinocchio*. Mais, dans ce cas, la reprise est moins explicite que dans les exemples précédents.

Le stéréotype Pinocchio devient, dans cette superproduction américaine, une sorte de particule élémentaire parmi d'autres, de l'immense cosmos des contaminations transfictionnelles dont ce film a fait sa matière¹³. Ainsi, il n'est même plus vraiment question de s'interroger sur le traitement des reprises, dans un rapport diachronique, de l'amont (le stéréotype du personnage) vers l'aval (la représentation du personnage dans le film), en présupposant une identification avérée de la source par les cinéastes et une intention à la fois consciente et construite de la retravailler. Il s'agit bien plutôt ici d'inverser le processus analytique et de tenter de remonter la rivière à l'envers (SAINT-GELAIS : 2011 : 450-455), en examinant quels approfondissements anachroniques, quels *interprétants* selon le terme de Saint-Gelais, le film *Blade Runner* apporte à la lecture actuelle de l'œuvre de Collodi, en lui donnant une force et une présence renouvelées, notamment avec le personnage du « répliquant ».

L'action de ce film de science-fiction se situe à Los Angeles en 2019, sur une terre post-apocalyptique, plongée dans les ténèbres réelles et figurées de tous les obscurantismes. Rongée par la pollution atomique et une pluie incessante, la ville, dont les néons aveuglants soulignent crûment les turpitudes et les chancres, paraît sortie d'un tableau des enfers par Jérôme Bosch. Mais l'humanité a depuis longtemps cherché son salut sur d'autres planètes et la Terre n'est plus alors qu'une matrice corrompue réservée aux damnés. Elle abrite toutefois la Tyrell Compagny, spécialisée dans la fabrication, à partir d'ADN humain, d'androïdes, appelés « répliquants » pour leur parfaite ressemblance, physique et intellectuelle, avec l'homme si ce n'est leur incapacité à éprouver la moindre émotion. Ces êtres, à l'existence limitée à quatre années, servent d'esclaves dans les colonies célestes et sont interdits sur Terre. Le film débute au moment où, mus par la révolte, quelques répliquants de la dernière génération, si perfectionnés qu'il est difficile de les distinguer des humains, détournent un vaisseau spatial, pour venir demander des comptes à leur concepteur, Eldon Tyrell, et à leur fabricant J.F. Sébastian. Un policier spécialisé dans le « retrait » des répliquants, Rick Deckard, est chargé de leur élimination.

L'une des premières images du film, qui occupe tout l'espace de l'écran, est celle d'un œil immense où se reflète la ville maudite éclairée de ses lumières artificielles. Ainsi le spectateur se trouve d'emblée placé sous cet œil qui lui fait face et semble l'embrasser dans un même regard, avec cette ville, comme pour lui signifier qu'il est, en tant que spectateur, un voyeur vu, un acteur impliqué du drame qu'il s'apprête à regarder. Comment, en effet, souligner plus explicitement les enjeux de ce film de science-fiction, que dans cette

¹³ On sait que ce film est principalement une adaptation du roman de Philippe Dick, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*

contraction paradoxale des temps, des lieux et de l'action opérée de manière fulgurante par cet œil qui les rassemble et les abolit en une tragique unité ?

Le film débute donc sous cet œil énigmatique – celui d'une Conscience inconnue qui se porte du film à la salle de cinéma et, au-delà, au monde et au temps présents. Puis le scénario file la métaphore oculaire en faisant justement de l'œil l'organe révélateur dans la mesure où il permet seul de distinguer l'humain du répliquant avec le test de *Voigt-Kampf*. Par conséquent, dès l'ouverture, le spectateur, est comme placé lui-même dans la situation de subir ce test alors que son regard se trouve fouillé par cet œil sans visage, œil unique, froid et inquisiteur.

Comment ne pas rapprocher le rôle essentiel de l'œil, comme conscience, dans cette ouverture de *Blade runner* du nom même de Pinocchio, formé de *pino* et d'*occhio* : *l'œil du pin*, la conscience de la matière en quelque sorte, *œil* présent dès la première de couverture du roman, par le biais du titre *Le Avventure di Pinocchio* ? Cette similitude ouvre la possibilité d'un renouvellement interprétatif du roman à travers la prise en compte effective du regard de Pinocchio comme focale narrative de chaque épisode, point de vue tout aussi prégnant dans la diégèse que celui du narrateur, peu souligné après l'incipit. Ainsi, alors que le texte de Collodi est le plus souvent lu comme un roman d'éducation assez moralisateur, le parallèle avec le film amène à réévaluer l'effet axiologique, pour l'économie du roman et sa fonction pragmatique, de ce regard de Pinocchio sur ses aventures et sur le monde fictionnel où il évolue.

Comme dans *Blade runner*, c'est un monde de ténèbres déchirées non par des néons mais par les éclairs effrayants d'un orage d'hiver, que découvre la marionnette hors du logis paternel (chap.VI), c'est encore dans les ténèbres d'une nuit profonde que s'effectue sa traque à mort (chap. XIV et XV), comme celle des répliquants par Deckard, c'est encore dans une nuit sépulcrale qu'il rencontre la Fée ou bien qu'il se trouve aliéné à une chaîne comme chien de garde, c'est au bénéfice d'une nuit obscure qu'il est emporté vers le pays des jouets, c'est dans l'obscurité du ventre d'un monstre marin qu'il retrouve son père puis encore dans la nuit qu'il s'en évade et enfin le parallèle avec *Blade runner* amène à percevoir que le roman se clôt en une sorte de *happy end* ambigu, où la succession de rêves nocturnes empêche Pinocchio lui-même de distinguer avec assurance le rêve de la réalité, la nuit du jour, comme si, jusqu'à la fin, aucune aube libératrice n'était certaine, si ce n'est dans un ailleurs des songes, un peu comme le suggère la fin de *Blade Runner* où le dernier souffle de Roy, le meneur des répliquants, libère l'envol d'une colombe.

Mais, dès le début du roman, rien des valeurs ni des règles de ce monde obscur n'est d'abord compréhensible et donc recevable pour Pinocchio, pas plus que pour les répliants qui, pour cette raison, se révoltent. La Terre qu'ils découvrent s'avère pire que Mars qu'ils ont fuit. L'univers tout entier n'est qu'un enfer d'aliénations et de corruptions en tous genres où ils ne peuvent espérer de survie que dans la dissimulation et le mensonge. Pinocchio, quant à lui, à peine façonné par Geppetto, éprouve immédiatement la souffrance physique d'une faim inextinguible que ni le vide du logis paternel, fait de trompe l'œil et de faux-semblants (chap.III), ni celui du monde extérieur, ne peut combler. Le pantin pourtant ne demande qu'à vivre librement (chap. IV) ce qui le conduit, comme les répliants, à dissimuler pour subsister et à opposer un « non » vigoureux à toute forme de contrainte.

Que fuit Pinocchio ? Que cherchent les répliants ? Pinocchio, comme les répliants voués à l'esclavage, est initialement conçu par Geppetto pour être un gagne-pain (chap. II). Très vite, le menuisier tend à le considérer comme son fils (chap. III), c'est-à-dire non comme un être autonome mais comme un enfant-objet destiné explicitement à devenir son bâton de vieillesse (chap. VIII), ce qui se produit ironiquement à la fin du roman. Pinocchio est donc, comme pantin ou comme fils, instrumentalisé par le projet de Geppetto de la même manière que le sont les répliants par celui des hommes. La revendication de Pinocchio, comme celle des répliants, concerne donc l'accession à l'humanité, c'est-à-dire à la liberté, ce qui se tente, dans les deux cas, par la révolte et se vit dans la rivalité mimétique, à la vie à la mort, contre le créateur-exploiteur qui est assassiné de leurs mains par les répliants et tourmenté jusqu'à l'épuisement par Pinocchio.

Si les répliants, faits de chair, plastiquement parfaits, savent qu'ils vont pourtant mourir au bout de quatre années et ne le supportent plus, Pinocchio, fait de bois, ne supporte pas davantage de ne pouvoir grandir (chap. XXV) et de devoir rester une marionnette ridicule. Il est en proie, dans ce monde opaque et dangereux, à une sorte d'inquiétude existentielle parce qu'il se sent, jusque dans son corps de bois, étranger aux autres et mystérieux à lui-même, comme objet fini et manipulable. Trop perfectionné et libre pour se contenter de vivre parmi les marionnettes qui l'accueillent pourtant comme un frère (chap. X), Pinocchio n'est pas assez parfait et autonome pour accéder à l'humanité, ce que la Fée s'emploie à lui faire sentir de façon cruelle et insistante. De la même manière, les répliants semblent vivre leur état comme une damnation. Seule une transfiguration miraculeuse pourrait libérer Pinocchio et ses avatars de cette image dégradée d'être inaccomplis et du sentiment d'imposture qui les habite.

C'est ainsi que dans l'une des dernières scènes de *Blade runner*, Roy qui sent la vie le quitter, sauve Deckard d'une chute mortelle, sans doute pour qu'un témoin assiste à sa propre fin et que ce regard humain puisse ensuite témoigner. Contrairement à sa comparse Pris, morte comme un objet qui se brise, Roy, crucifié – il s'est lui-même transpercé les mains-, meurt comme un martyr douloureux, à la face de cet humain, race de son créateur et de ses bourreaux, tout en récitant de la poésie. L'envol d'une colombe signe sa sanctification. Au chapitre XV, Pinocchio est lui aussi crucifié par les assassins mais ce n'est alors qu'une parodie burlesque, malgré ses appels désespérés au Père absent. Il faut attendre l'offrande finale que Pinocchio fait de sa vie et de ses forces à Geppetto malade, pour que le pantin accède à l'humanité, au moins en rêve. Il semble donc que meurtris par leur statut dégradant d'objets, ces répliquants à la fois étranges et familiers, interrogent avec angoisse, entre crainte de la déchéance et rêve d'une transcendance possible, les limites de la condition humaine. Et l'on voit que la relecture, même rapide et partielle, de Collodi au travers du regard de *Blade runner*, réactualise le roman et l'innove de pistes nouvelles tout en enrichissant les possibles interprétatifs du film, véritable carrefour intersémiotique, dont les allusions transfictionnelles excèdent largement le seul écho à Pinocchio.

Ainsi, et à la lumière de cette analyse partielle, on peut dire que le stéréotype fonctionnerait plutôt, dans ce cas, comme une particule élémentaire errant de manière aléatoire et improdutive dans l'espace-temps de la mémoire collective jusqu'au moment où cette particule, insuffisante en soi, dans ce contexte, pour générer une matière nouvelle, réussit, pour des raisons aléatoires, à s'agréger à des matériaux plus massifs ou à d'autres particules du même type qu'elle, issues elles aussi de l'encyclopédie collective, et à générer en se frottant à la matière rencontrée, une énergie créatrice capable de produire une matière nouvelle. Ceci explique pourquoi, en se rassemblant, ces particules élémentaires génèrent une matière essentiellement inédite, *originale* et non une simple recombinaison de matière originelle. Cette nouvelle matière originale, nouvelle planète de la culture, éclaire alors de son nouveau rayonnement singulier tous les systèmes satellitaires d'où lui sont venus les matériaux lourds et les particules élémentaires de la synergie desquels elle résulte mais qu'elle a transfigurés.

On pourrait d'ailleurs se demander si la notion même d'œuvre source ou matricielle n'est pas à réinterroger dès lors qu'on se donne pour objectif de réfléchir sur le phénomène de transfictionnalité. Est-ce que chaque œuvre, potentiellement génératrice d'une autre, ne serait pas à considérer dans la dynamique d'une relativité universelle, à l'image de l'univers, comme lieu de passage traversé par le temps et toujours changeant, lieu de restructuration

perpétuelle à la confluence d'une hypotextualité qui excède la volonté consciente de l'auteur comme les capacités elles-mêmes changeantes et relatives du lecteur et d'une hypertextualité (relecture ou réécriture) qui ne cesse d'en métamorphoser l'essence comme le montre Borges ?

Conclusion

Le personnage stéréotype est donc la matrice potentielle d'une expansion créatrice de l'œuvre source ; la tâche du lecteur et *a fortiori* du spectateur ou même du joueur ne peut plus désormais consister à décrypter simplement dans les versions nouvelles le déjà-là (un nom associé à un destin narratif minimal) ou même à répertorier variants et invariants, dans la nostalgie d'une pureté de la source, mais plutôt à prendre en compte le dialogisme producteur qui s'instaure entre versions différentes, dialogisme diachronique, parfois même anachronique, et dialectique, dont la dynamique, qui casse le noyau dur des conceptions initiales sur le personnage référentiel et l'interprétation canonique de ses caractéristiques séminales, est celle du sens infini qui se déploie dans une œuvre en expansion, selon le terme de Richard Saint-Gelais (2011 :71). Etre cultivé aujourd'hui, c'est donc connaître l'existence de ces ensembles multimodaux qui font œuvre ainsi que l'organisation des forces et des valeurs qui les constituent, car la source historique n'en est pas forcément le centre générateur le plus puissant et c'est bien pourquoi la construction d'une culture et donc d'une « réécriture » multimodale est l'une des nouvelles frontières de la didactique contemporaine (LEBRUN et alii 2012).

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris : Nathan, 1991.
- BARONI, Raphaël. « Généricité ou stéréotypie ? », *Cahiers de Narratologie* [Online], 17 | 2009, Online since 11 July 2011, connection on 18 November 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/1090>
- BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, coll. Paradoxe, Paris : éditions de Minuit, 2007.
- CALVINO, Italo. *Pourquoi lire les classiques ?*, Paris : Seuil, 1996.
- COLIN, Mariella. « La Littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIXe siècle : traductions et influences », *Chroniques italiennes* n°30, Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992.
- COLIN, Mariella. « Comment Pinocchio a parlé français », revue *Transalpina* n° 9, article repris dans *La littérature d'enfance et de jeunesse italienne en France au XIX^e siècle*, Caen : PU de Caen, 2010.
- DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles : Mardaga, 1994.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Milano: Bompiani, 1979.

- FABBRI, Paolo, in PEZZINI, Isabella (dir.). *Le Avventure di Pinocchio*, Roma : Metelmi editore, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- GILLET, Dominique. « Pinocchio, vous avez dit Pinocchio » in *Pinocchio à l'école*, Revue Lire écrire à l'école n° 23, 07/2004.
- GLAUDES, P., REUTER. Y. *Personnage et didactique du récit*, Metz : P. Université de Metz («Didactique des textes »), 1996.
- HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*, revue Littérature, 1972 ; réédité dans *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.
- LEVY, Pierre. *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet "Nouvelles technologie: coopération culturelle et communication"*. Paris : Odile Jacob, 1997.
- LEBRUN, LACELLE et alii. *La littératie médiatique multimodale*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012.
- LOUICHON, Brigitte. « Définir la littérature patrimoniale », in *Enseigner les classiques aujourd'hui* Isabelle de Peretti, Béatrice Ferrier (dir.), 2013
- MANGANELLI, Giorgio. *Pinocchio, un libro parallelo*, Einaudi, Turin 1977; Milan: Adelphi, 2002.
- MORRISSEY, Thomas, WUNDERLICH, Richard. "Death and Rebirth in Pinocchio". *Children Literature*, n°11, 1983, p.64-75.
- MORRISSEY, Thomas, WUNDERLICH, Richard. *Pinocchio goes postmodern, peril of a puppet in the United States*, New York and London: Routledge, 2002.
- NIERES-CHEVREL, Isabelle. « Littérature d'enfance et de jeunesse. », in Yves Chevrel et Jean-Yves Masson (dir.) *Histoire des traductions en langue française, XIXème siècle, 1815-1914*, Lagrasse : Verdier, 2012, p.665-724.
- RASTIER, François. *Sémantique interprétative*, Paris : P.U.F, 1987.
- SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, 2011.

Œuvres de Collodi

- Le Avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, Firenze : Felice Paggi, 1883 (facsimilé de l'édition originale, effectué à Florence par Giunti Editore SPA: 2002)
- Le Avventure di Pinocchio, Storia di un burattino*, note di Fruttero e Lucentini, introduzione di Daniela Marcheschi, illustrata da Enrico Mazzanti, Milano : Mondadori, 1981.
- Les Aventures de Pinokio*, trad. Comtesse de Gencé, coll. Elfes et Lutins, Paris : Albin Michel, 1948 (réédition de l'édition originale de 1912).
- Les Aventures de Pinocchio*, trad. Comtesse de Gencé, coll. La Bibliothèque Rose, Paris : Hachette, 1947 (réédition de la première édition de 1943, dans cette collection).
- Les Aventures de Pinocchio*, trad. Comtesse de Gencé, illustrateur Sara Fanelli, Paris : Albin Michel jeunesse, 2003.

Réécritures

- AGOSTI, Silvano, *Il ritorno di Pinocchio*, Milano: Salani editore, 2010.
- AUSONIA, *Pinocchio, storia di un bambino*, Turino : Pavesio editore, 2006.
- CHAPUIS, Lise, *Pinocchio*, Toulouse : Milan Jeunesse, 2012.
- FERRON, JACQUES, *L'amélanchier*, Québec : Éditions le Jour, 1970.
- POMMERAT, Joël, *Pinocchio*, Arles : Actes Sud, 2008.
- TOLSTOI, ALEXIS, *La petite clé d'or ou Les aventures de Bourattino*, Paris : la Farandole, 1956.
- WINSHLUSS, *Pinocchio*, Albi : Les Requins Marteaux, 2008.

Filmographie

SCOTT, Ridley, *Blade Runner*, 1982