

Alain Brossat

La petite caillera transspécifique (un nom qui porte bonheur)

ABSTRACT : In this article, the author argues that what makes Pinocchio fascinating in today's context is the constant process of mutations he is involved in, a process that can be envisioned from many angles – metamorphosis from a species to another, animal-becoming, escape lines, etc. Pinocchio is a troublemaker in family as in society for he is an ill-born child, some sort of a premature whose fate is to be a cosmic, uncontrollable, recalcitrant. Collodi's novel constantly swings from road movie to tale of terror and this is what makes it so attractive for the children, readers or listeners and for the adults, storytellers. Any reader or listener can see that its happy ending is nothing but scam and lie so that the show can go on endless – Pinocchio's quietening is just a pretence, a lull in anticipation of new misdeeds and dissolute behaviors ; for Pinocchio is *incorrigible and irredeemable* – yesterday's and today's riff-raff...

Keywords : Becoming, Metamorphosis, Premature, Nose

Moi je construis des marionnettes

Avec de la ficelle et du papier

Elles sont jolies les mignonnettes

Je vais vous les présenter.

Christophe, né Daniel Bevilacqua, 1945-2020

Pinocchio, c'est vraiment le *trans* superlatif – le petit bonhomme de bois qui franchit les frontières séparant les espèces plus vite que son ombre. C'est la raison pour laquelle, d'ailleurs, le roman de Collodi est tout ce qu'on veut sauf une histoire à raconter aux petits enfants : les histoires de *trans*, c'est pas pour les gamins, ça regorge de détails affreux et ça finit souvent mal. De ce point de vue, la fin heureuse et morale du roman est le parfait trompe-l'œil : le lecteur avisé n'est pas long à comprendre que le « et je suis content d'être devenu un vrai bon petit garçon » sur lequel il s'achève n'est que la énième grimace de l'incorrigible créature, avant l'imminente rechute... Faut pas nous prendre pour des billes – qui a péché pêchera et la récidive est un abîme sans fond.

Personne, d'ailleurs, pas même l'enfant au berceau, ne sera dupe de ces ultimes déclarations de bonnes intentions et profession de bonnes résolutions, car chacun-e a reconnu en Pinocchio *l'addict archétypique*, le roi de la rechute, celui qui jamais ne guérira de son goût immodéré pour les inconduites. Le gamin perdu dont les parents, les éducateurs, les flics, les juges s'accordent à dire, le front plissé et le regard sombre : « Quand il y a une connerie à faire, il faut qu'il la fasse ! ». Et le principe, c'est que ça ne s'arrête jamais, une vis sans fin. Et ça finit mal, en général – de Pinocchio à Antoine Doissel, justement. Donc, la fin du roman, c'est du bidon, juste histoire de vendre du papier et de s'acheter à boire sur les piges – Collodi, c'est connu, était *addict*, lui, aux alcools forts.

Et puis autre chose encore : on sait que le happy-end du roman est pur artifice parce que Pinocchio, dès qu'on l'a entendu énoncer sa première bonne résolution, après que le vieux gogo de Geppetto lui a réparé ses pieds brûlés (« Je vous promets que désormais je me conduirai bien ! »), ça a réveillé une petite musique familière dans nos pauvres cervelles fatiguées – qui est-ce donc ce personnage, à nous si familier, et qui passe son temps à rebondir de bonne résolution en bonne résolution, jetée à la face du public, autre gogo, la main sur le cœur ? *L'homme politique, le capo democratico*, bien sûr ! Sauf que lui, son nez ne s'allonge pas quand il ment, ce qui tend à faire de nous des *Geppetti* superlatifs aussi, forcément... Donc, instruits, et comment, et ô combien amèrement par l'expérience, nous savons que Pinocchio, prototype de ces marionnettes qui nous gouvernent (le roman de Collodi est contemporain de l'invention de la démocratie moderne en Europe) n'en finira jamais de nous balader avec ses promesses de Gascon (pardon, MM. les Gascons...), ses « engagements », ses « maintenant j'ai compris, j'ai changé, faites-moi confiance, tout va changer », etc. Les derniers mots de Pinocchio, c'est juste du Édouard Philippe à la télé : demain, vous aurez les masques, demain tout le monde sera testé si besoin, demain l'épidémie sera jugulée grâce à nos soins compétents... *Cause toujours, Pinocchio !*

Le roman, en ce sens, s'achève sur un grand éclat de rire, des plus cyniques, et les enfants, qui ne s'y trompent pas, rient sous cape en faisant semblant de s'endormir – arrête de nous mener en bateau, Papa, on est cons mais pas au point de... (Beckett, Deleuze, les enfants sont de plus en plus précoces, par les temps qui courent).

Reprenons. Le problème de Pinocchio, c'est en premier lieu qu'il ne *sait pas* ou ne *peut pas* évoluer (grandir, se développer, progresser...) comme les autres, il est pris continuellement dans un devenir en forme de *métamorphose transpécifique* – ce qui, convenons-en, lui complique singulièrement la vie – grosse circonstance atténuante à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'évaluer la somme de ses inconduites. De ce point de vue, son handicap est quand même beaucoup plus lourd que celui d'Antoine Doissel, avec sa mère volage et l'école qui l'emmerde...

À peine Maître Cerise a-t-il commencé à transformer la bûche de bois en pied de table que celle-ci bifurque dans une direction inattendue qui est l'égalité d'une *mutation* – elle se met à parler, pour se plaindre de ce que le brave homme « frappe trop fort » – ce faisant, elle devient l'autre d'elle-même, non plus un objet inerte, inanimé, mais l'ébauche d'un être vivant et même d'un vivant humain : elle cause. À peine Geppetto a-t-il fabriqué et baptisé sa marionnette (Pinocchio, « un nom qui porte bonheur ») que les yeux de celle-ci s'animent et le regardent alors même qu'il est encore occupé à la sculpter, puis qu'elle entreprend de se moquer de lui, lui tirant la langue, arrachant sa perruque, lui *manquant de respect*. Pinocchio, la marionnette, n'est pas encore sorti(e) des mains de son créateur qu'il-elle est déjà

devenu(e) autre chose – un sale gamin qui en fait voir de toutes les couleurs à son père et, ce faisant, se destine à une carrière de délinquant¹.

Pinocchio, *c'est le roi de la déprise* : dès qu'il se trouve installé dans un état, une situation statique, dans une relation à un adulte, un maître, un bienfaiteur ou un persécuteur, il cherche la ligne de fuite. Il ne tient pas en place et chacune de ses fugues aura pour contrepartie une mutation, un franchissement d'espèce, ce qui n'est pas le chemin le plus aisé du devenir... A peine donc est-il passé de la condition de marionnette à celle de « gamin » (et a-t-il, dans son nouvel état, appris à marcher) qu'il s'enfuit, bondissant « comme un cheval » – les mutations s'enchaînent à un rythme endiablé.

Pinocchio, donc, est *in-tenable*. Même pas « fini », il s'échappe des mains de Geppetto et se jette dans le monde. Son agitation est un facteur de désordre perpétuel – où qu'il arrive, le monde est sens dessus dessous. Le trouble que produit son agitation ne porte pas seulement atteinte à l'ordre *social* (il débouche rapidement sur son arrestation par un carabinier), mais à l'ordre *moral* aussi (il conduit à l'incarcération injuste de Geppetto). A ce titre, Pinocchio n'est pas simplement un agité, un fauteur de troubles, il est aussi le ferment d'une subversion morale, autrement plus redoutable. On pourrait même en venir à suspecter qu'il a, dans ce rôle, partie liée avec le Malin ou alors, l'esprit de sédition – on n'est pas si loin que ça du Printemps des peuples et de toute cette agitation dont les flux ont parcouru l'Italie dans tous les sens. On pourrait aller jusqu'à dire que son agitation spasmodique et son destin transformiste en font le parfait témoin et protagoniste d'un monde qui ne tient plus en place et est saisi par une frénésie de changement.

Il faut que tout change, et Pinocchio prêche d'exemple : un jour bout de bois, un autre « gamin », et le troisième chien de garde ou âne... Mais il y a aussi une illusion inhérente à ce régime de brutales mutations : le mouvement général est cyclique et, à s'en tenir à la lettre du roman, on finira par revenir à une position d'équilibre, celle du « gamin sage » et qui tient ses promesses, enfin. Il y a donc de l'indécidable dans le roman de Collodi : on peut en retenir soit le devenir perpétuel en forme d'échappées renouvelées et de mutations brutales, soit le mouvement dialectique du roman d'apprentissage qui conduit à l'heureux débouché final : la position d'ordre dans laquelle l'agité/agitateur Pinocchio connaît sa dernière métamorphose – celle qui fait de lui, et pour toujours, un enfant modèle (et, derrière, un adulte modèle, un père de famille modèle, un citoyen exemplaire, un travailleur de même, etc.).

¹ Dans *Co-ire*, Guy Hocquenghem et René Schérer vont jusqu'à suggérer que Pinocchio prend la tangente dès qu'il peut parce qu'enfant pervers, comme sont tous les enfants, il n'a rien de plus pressé qu'aller se faire séduire et plus si affinités par toutes sortes de « grands » de rencontre, d'adultes, et pourquoi pas, d'animaux de toutes espèces. De là à penser que l'épisode du Grillon, c'est une passade qui tourne mal... Faut-il avoir l'esprit mal tourné (et Dieu sait si c'est le cas de ces deux auteurs que n'en finit pas de décrier à bon escient la rumeur publique de notre présent enfin dégrisé) pour aller imaginer des choses pareilles...!

Le devenir-animal, chez Collodi, est tout le contraire de ce qu'il est chez Deleuze : d'une part, chaque fois que Pinocchio « tend » vers l'animal, c'est une chute, une catastrophe – le chien de garde, l'âne, le requin, sans parler de ses désastreuses connivences avec le chat et le renard. L'approche de l'animalité, en ce sens, demeure toute chrétienne, alors même que chez Deleuze, le devenir-animal se déploie sur une ligne de force où il est question d'intensification (« devenir-intense »), de devenir-moléculaire, devenir-imperceptible en rompant avec la pure et simple individualité – voir à ce propos son analyse du film de Daniel Mann, *Willard* (1972) dans *Mille Plateaux*. Pinocchio est constamment retenu du côté de la plus courante des individualités dans le cours même de ses mutations en forme de dégradation – métamorphosé en âne ou asservi comme chien de garde, il demeure l'égal de lui-même – le petit garçon désobéissant qui se voit puni pour avoir désobéi.

Willard, c'est tout le contraire, son devenir-rat le porte du côté de la meute, du pullulement dans lesquels il va se dissoudre de la plus horribles des façons – mais non sans avoir dégagé de belles lignes de fuite au fil de son glissement vers le « plus bas » de la condition animale : il s'est, au long de ce processus, radicalement dés-oedipianisé, dit Deleuze, débarrassé de sa mère abusive, et avec la manière, encore.

Pinocchio, lui, il faut le dire, demeure constamment, sinistrement, une sorte de *prématuré œdipien*. Affligé d'un Œdipe long comme son nez. Tout se joue dans l'espace de l'affreux triangle Papa (Geppetto)-Maman (la Fée) – petit garçon qui traverse toutes les phases de son Œdipe (à la fin exemplairement réussi, si l'on s'en tient à l'explicite du texte) en faisant les bêtises attendues, en se rebiffant, en résistant. Triangle d'autant plus désolant qu'il est quand même fait d'un assemblage un peu baroque – mais comme chacun sait, dans la construction familiale, ce n'est pas le lien biologique qui compte, c'est le symbolique. Donc, va pour le père qui a plutôt l'âge d'être grand-père, la mère celui d'être la sœur (du délinquant), et le gamin lui-même qui n'est jamais qu'un petit bonhomme de bois... Collodi voit loin vers l'avant, vers notre temps où l'ordre familial se perpétue contre vents et marées au fil d'un incessant processus de décomposition-recomposition...

Reste le problème criant de *la crise de l'autorité familiale et, au-delà, publique*. Le problème de Geppetto, c'est que sa créature (son fils) défie son autorité avant même d'être achevée. Ce pauvre vieux, c'est typiquement le géniteur dépassé par la situation (la turbulence de sa progéniture) et qui ne sait que se lamenter, endurer, subir les conséquences de la perpétuelle dissidence du fils. La Fée, de même, une « gentille petite sœur » qui se transforme en « vraie maman » mais qui, de même, avec toute son angélique patience et sa bonté, ne saurait se tenir à la hauteur de la canaillerie de scélérat en herbe (à peine en état de marcher, il a déjà envoyé son père en prison et s'est rendu coupable d'un homicide – le

bon Grillon).

Ces défaillances de l'autorité familiale scandent le roman sur toute sa longueur – la *compulsion de destinée* qui voue Pinocchio à la répétition du même scénario (désastreux) immuable entraîne dans son sillage les figures parentales qui, en chacune de ces occasions, exhibent leur pathétique incapacité à imposer leur autorité – se faire obéir du petit trublion.

Les choses ne se passent guère mieux du côté de l'autorité publique – la police, l'administration, l'Etat. Le premier gendarme (carabinier) qui croise la route de la petite caillera est un patenté imbécile : il jette Geppetto en prison alors même que celui-ci tente légitimement de faire valoir son autorité paternelle. L'école, pour ce que l'on en voit, ne paraît guère être faite que pour être séchée et remplacée par ces échappées buissonnières à l'occasion desquelles les enfants réfractaires au système scolaire accumulent les tours de cons (ici encore, Truffaut n'invente rien – on pourrait aller jusqu'à dire que *Les 400 coups* ne sont jamais qu'un habile *remake* de Pinocchio...). Dans la ville Attrape-nigauds où les pauvres sont misérables et les riches très riches (comme dans *Soylent Green*, la belle dystopie de Richard Fleischer que l'on ne saurait revoir en ces temps de pandémie sans trembler), le juge est un gorille et les flics sont des dogues... Animalisation péjorative, une fois encore, mais qui donne bien le ton : pas d'ordre public digne de ce nom, pas d'autorité légitime, une micro-dystopie : jeté en prison, Pinocchio réussit à se faire libérer « en se faisant passer pour un voyou » – délicieux humour de Collodi, et pittoresque indication destinée à désigner un monde sans règles ou tout est sens dessus dessous...

Les métamorphoses de Pinocchio sont indissociables de sa radicale allergie aux formes normales de l'évolution, du développement génétique : il ne veut pas grandir, devenir un adulte, car cela suppose le passage par toute une série d'étapes dont l'idée lui est insupportable – étudier, apprendre à ne pas mentir, tenir ses engagements, et puis, surtout, *travailler* – sa rétivité au travail est totale, constamment réaffirmée, notamment lors du passage en Utopie, « l'Ile des Abeilles Industrielles » qu'il fuit dès qu'il s'avise qu'il lui faudrait s'y mettre au boulot – « Ce pays n'est pas pour moi ! Moi, je ne suis pas né pour travailler ! ».

Mais c'est bien là qu'est le nœud coulant : en s'installant dans la rétivité, en faisant son petit Bartleby, version bruyante et nomade, Pinocchio se condamne à une perpétuelle immaturité et incomplétude, il demeurera marionnette, mi-humain mi-objet, et constamment exposé à de plus horribles chutes encore – être frit comme un poisson, vendu pour sa peau (d'âne) par exemple... Son problème est du coup que son insouciant *road movie* (un roman d'apprentissage en forme de dérive, de constant déplacement) risque à chaque instant de se transformer en *conte de terreux* – là où se déploie le spectre de la mauvaise rencontre, où menace la désolation pure, la mort affreuse... Le basculement dans le roman d'épouvante

n'est jamais loin – la scène de la pendaison, la transformation en âne et l'esclavage au cirque, la quasi-noyade, etc. Ce n'est pas pour rien que l'inventeur du film *gore* à l'italienne Dario Argento (*Suspria, Inferno...*) fait profession de son admiration pour le roman de Collodi et s'en inspire constamment – c'est qu'il a bien su détecter que, dans *Pinocchio*, l'*Unheimlich* n'est jamais bien loin, lequel trouve son débouché naturel dans l'horreur pure.

C'est la raison pour laquelle la petite musique d'un sadisme subliminal est perceptible de tout en bout dans le roman – est-ce bien raisonnable de prétendre endormir des enfants en bas-âge en leur racontant des histoires d'enfant pendu, jeté en prison, menacé d'être jeté dans l'huile bouillante, écorché en vue de faire un tambour, etc. ? Collodi se tourne vers la littérature enfantine parce qu'il s'avère que c'est un bon filon, une poire pour la soif, là où, pour le reste, il s'avère si difficile de vivre de sa plume. Mais cela ne veut pas dire qu'il aime les enfants.

Avec *Pinocchio*, il ne cesse de jouer avec les limites et on se dit plus d'une fois qu'il y va fort – pas seulement dans le registre de l'horreur, genre *La nuit du chasseur* (il n'aime sans doute pas davantage les enfants que Charles Laughton ou W. C. Fields...), mais aussi bien dans celui de ce que la littérature doit, par excellence épargner aux enfants – les scènes de cul. Or, il faut vraiment avoir des paupières de plomb pour ne pas discerner que la première scène avec la Fée, celle où le nez de Pinocchio s'allonge (suivez mon regard...) au fur et à mesure qu'il séduit la Fée (la fausse ingénue...) en lui racontant des bobards à deux sous (elle adore et en rajoute « tu seras mon petit frère et je serai ta gentille petite sœur... »), scène donc dont les deux protagonistes rivalisent de perversité en mettant en scène un inceste en toc, il faut donc vraiment être sorti du Couvent des Oiseaux pour ne pas voir que cet épisode est *une scène de sexe et rien d'autre* et d'autant plus raffinée et pimentée qu'elle est toute entière fondée sur le sous-entendu. Et vous voudriez que les enfants s'endorment sagement et reposent d'un sommeil paisible, après ça !

Sans trop vouloir spéculer sur l'indice biographique, on se dira quand même que plane sur toute cette suspecte littérature enfantine une ombre de désordre familial combinée à une persistante immaturité sexuelle. Collodi vivait avec sa mère et échoua constamment à former un couple – et il est vrai que *Pinocchio* sent son vieux garçon insatisfait à dix lieues. Par quel miracle voudrait-on que ce petit garçon qui ne sait pas trop si son créateur (plutôt que son géniteur, car c'est bien là que ses problèmes commencent, il n'est pas né comme les autres petits enfants de l'union d'un homme et d'une femme) est son père ou son grand-père, sa maman (de substitution) sa mère ou sa sœur, constamment menacé de rechuter dans une condition ontologiquement dégradée – comment voudriez-vous que cet être-là soit autre chose qu'un *enfant perdu* qui, à la première occasion, tourne à la racaille ? Incapable de « fonder

une famille » et de se donner une descendance, Collodi entre dans une rêverie un peu gâteuse où les enfants ne naissent pas dans les choux mais d'entre les doigts d'un pauvre menuisier, où un vieillard et une fée, également inhibés quant au but, se pourvoient d'un enfant sans se voir ni se connaître...

Dans ce monde où, comme dans *Hamlet*, tout est « disjoint », il n'est pas vraiment surprenant que lorsque l'enfant paraît, ce soit pour jeter ses supposés parents dans les pires emmerdements. Pinocchio n'est qu'une tête à claques dont les outrages et les provocations ne se voient pas récompensés, en temps et heure, par la paire de baffes qui le remettrait sur le droit chemin – voir la scène où il exige que Geppetto (qui s'est privé pour lui de son déjeuner) lui épluche ses poires, pour finir par avaler épluchures et trognons...

Désordre des familles, autorité paternelle bafouée – comment voudriez-vous qu'un jeune corps issu d'un tel désordre ne s'engage pas sur des lignes d'erre tortueuses, pour échouer au terme de son parcours dans le ventre d'un requin ? « Tout est allé de travers... » conclut-t-il, mélancolique... En effet. L'artifice littéraire qui fait qu'il retrouve son père dans au fond de cet antre sinistre ne fait pas illusion ; c'est une contrefaçon de happy-end, la boucle se bouclant, l'Œdipe foiré dans les grandes largeurs va pouvoir se relancer – on prend les mêmes et on recommence, la vie de famille, quoi, le huis-clos freudien, l'enfer : « Et comme je suis content d'être devenu un vrai bon petit garçon ! »... Le « Familles je vous hais ! Foyers clos, portes refermées, possessions jalouses du bonheur... » du roman français de la première moitié du XX^{ème} siècle revisité par la Comtesse de Ségur...

Pinocchio, on le disait, trouve sa place dans la florissante généalogie des enfants perdus de toujours – un type social, bien sûr, mais avant tout un type littéraire. Comme tous les enfants perdus, il est tiraillé, écartelé entre deux pôles, deux « rêves » (Deleuze) contradictoires : *la fuite* (la fugue, l'échappée belle) et *le foyer* (la stabilité, la douce moiteur de l'ordre familial). Sa pulsion (*Trieb*) fugitive l'entraîne au loin et elle est une impulsion si puissante qu'elle l'établit d'emblée par-delà le bien et le mal, qu'elle abolit en lui toute honnêteté, décence, moralité élémentaire – il devient, au fil de ses tours le *jouet enragé, rasend, frénétique*. Il est sur sa ligne de fuite, rien ne semble pouvoir l'arrêter – mais si, pourtant : survient un obstacle, une épreuve, un malheur, *un mur* sur lequel le cavalier vient s'écraser. Et là, tout se retourne : le vagabond intenable se met à geindre, se tord les mains et prend les éléments à témoin de son infortune : « Ah !, si j'avais su ! Si j'étais resté sagement à la maison ! Si j'avais été un petit garçon bien obéissant ! » etc., etc. – tout ce régime de palinodies vulgaires et de sirupeuse sentimentalité...

Et c'est ici, bien sûr, que le lecteur est pris à témoin et interpellé : auquel des deux Pinocchio accorde-t-il sa préférence ? L'indocile ou le soumis ? Le nomade ou le sédentaire ? La stratégie narrative de

Collodi est habile en ce sens qu'elle fait revenir dans le champ de la lecture la brèche qui fracture le lecteur – narrateur – celui-celle qui lit l'histoire aux enfants : enfant, il-elle l'a été et, à ce titre, rien des désirs de fugue qui animent la marionnette ne saurait lui être étranger. Qui n'a pas rêvé, enfant, de désertier la prison familiale, de ne plus entendre les parents se quereller, de se dérober aux disciplines, au risque de se perdre ? Mais devenu adulte à son tour et en charge d'enfant(s), ce même narrateur (le lecteur à voix haute) identifie dès les premiers chapitres du roman le sale gosse, la tête-à-claques, le môme insupportable que l'on aimerait précipiter par la fenêtre dès le deuxième jour de confinement...

Dans les contes de Perrault, le lecteur est appelé à sympathiser sans relâche avec l'enfant-victime – la pauvre princesse réduite à la condition de souillon et dont la peau d'âne relève d'une tout autre signalétique que celle de Pinocchio – elle est l'emblème de son infortune, au même titre qu'elle est, dans le cas du vaurien, sa punition et son stigmat. Collodi invente donc, en créant un personnage qui inspire au lecteur *des sentiments mêlés*, pour le moins, une sorte de distanciation, *V-Effekt*, *Verfremdungseffekt*, pour faire savant. Donc, la vraie source de Brecht, ce n'est pas, comme le répète *ad nauseam* la doxographie, le formalisme russe, c'est Collodi et *Pinocchio*, c'est le brouillon de *L'opéra de quat' sous* – une histoire de voyous vraiment sombre et qui s'achève sur un happy-end grotesque.

« L'homme, comme Freud est un des premiers à l'avoir souligné, écrit J. B. Pontalis, naît 'prématuré', avec des demandes instinctuelles nettement moins différenciées que les autres êtres vivants » (*Après Freud*, 1968). Cette condition de grand prématuré est particulièrement saillante dans le cas de Pinocchio : s'il en est un qui n'est pas équipé, lorsqu'il survient au monde, pour affronter les épreuves de la vie, c'est bien lui – bûche mal dégrossie, bonhomme de bois dégingandé, privé d'emblée de tout « bon objet » – à commencer par le sein maternel (Mélanie Klein). Or, le voici d'emblée projeté au milieu du monde, animé par un désir aussi puissant qu'obscur de découverte et d'autonomie. La figure maternelle est absente, elle ne surgit dans le roman que toujours trop tard, quand le pantin est engagé sur la pente fatale du vice. Quant au père, il n'est pas seulement faible, il est, en tant que pauvre et même misérable artisan, le type même de ce *père humilié* dont Lacan nous dit qu'il est l'incarnation de la névrose contemporaine. Lorsque le marionnettiste Mangiafuoco (celui qui éternue quand les autres pleurent), demande à Pinocchio quel est le métier de son père, celui-ci répond : *le métier de pauvre*, ce qui est tout autre chose que dire : mon père est un pauvre menuisier. La pauvreté comme « métier », c'est le destin pur, la pauvreté faite homme, ce dont on est assuré de ne jamais s'extraire. A cette figure de la pauvreté substantielle s'associe tout naturellement l'humiliation : le gendarme jette Geppetto en prison sans se soucier de ses explications, il est la plus humble des créatures, celle qui se dépouille de tout, de son manteau, de son repas pour tenter de satisfaire un fils dénaturé et ingrat – le dernier des derniers,

tout en bas dans l'échelle des dignités humaines. Un saint, pourrait-on objecter. Mais, vue du côté de Pinocchio, cette humilité, cette insignifiance du père, c'est évidemment ce qui contribue puissamment à proroger et aggraver l'immaturation, c'est-à-dire la condition de prématuré chronique du pantin.

Le père absent ou évanescent ou humilié, c'est ce qui entrave l'accès de l'enfant à l'ordre symbolique. Ce qui, à ce titre, l'empêche de « grandir », d'être armé pour affronter la condition d'adulte. La relégation de Geppetto dans une condition de pauvre dont il ne peut tirer aucune fierté (tout sauf un prolétaire, juste un misérable...) condamne Pinocchio à stagner sans fin dans la plus équivoque des éternelles jeunesses – à rester coincé en enfance, plutôt. L'enfance comme zone de confinement, dans la langue de notre époque...

A ce titre, Pinocchio est un cousin éloigné de Tintin. Cousin, en ce sens qu'ils ont en commun le déficit du côté du père qui interdit le passage à l'âge adulte. Mais éloigné aussi : tandis que la marionnette ne sort pas du pli des conduites enfantines (tous les désastres que connaît Pinocchio résultent de ces « bêtises de gamin » dont il est le spécialiste), Tintin, lui, est cet empêché de grandir, imberbe et asexué, comme Mickey, qui s'échine à *singer les adultes*, à usurper leur position, à faire « comme si » – alors même qu'il persiste à être, visiblement, un gamin sans âge – allez savoir si, ayant accompli son énième tour de force dans le rôle du redresseur de tort, il ne va pas s'endormir en suçant son pouce (à moins que ce ne soit l'oreille gauche de Milou.)...

Hou Hsiao Hsien, le cinéaste taïwanais, a réalisé en 1993 un film intitulé *Le maître des marionnettes*, partie d'un triptyque dans lequel il parcourt l'histoire de son pays depuis la fin du XIX^{ème} siècle, le début de la colonisation japonaise de l'île (1895). Le fil conducteur du film est l'histoire d'un marionnettiste prodige, Li Tien-lu auquel son père, lui-même marionnettiste, enseigne son art dès son plus jeune âge. Sa mère est morte alors qu'il était âgé de huit ans et il lui faut apprendre à survivre dans les conditions difficiles de l'époque – il fonde sa compagnie ambulante qui parcourt l'île alors qu'il est âgé de quatorze ans seulement. Comme dans *Le voyage des comédiens* de Theo Angelopoulos ou bien encore *Le roi des masques* de Wu Tianming (Hong Kong, 1996), le théâtre de rue, théâtre ambulante se déplaçant de ville en ville, art (de) pauvre par excellence, est le dispositif dans lequel s'entrelacent les motifs de l'art populaire, de l'enfance et de l'apprentissage de la vie.

Dans le film de Hou Hsiao Hsien, les déplacements du marionnettiste et de sa maigre troupe sont l'occasion de la traversée scandée d'épreuves d'un *topos* socio-historique dans laquelle revient inlassablement la question de la communauté – d'où provenons-nous ?, de quoi sommes-nous faits ?, de quels accidents de l'Histoire sommes-nous les produits... ? Le théâtre de marionnettes est un truchement : grâce à son art, Li a la capacité de rassembler un peuple sur chaque place de village et, le

temps d'un spectacle, d'inciter ce peuple, d'une manière plus ou moins oblique ou directe, à s'interroger sur son propre destin, sur le présent aussi. Les marionnettes soutiennent et accompagnent tout ce travail périlleux de remémoration et de réflexion collectives. Après Pearl Harbour, à l'heure où la guerre fait rage en Asie orientale et dans le Pacifique, l'obstination du marionnettiste à faire vivre la tradition par vents et marées l'expose toujours davantage au danger. Ce qui est en jeu, c'est la transmission et la survie d'un art populaire immémorial dans un contexte où le vent de l'Histoire souffle en tempête sur l'île.

Le contraste est total avec le roman de Collodi : l'idée de Geppetto est bien de fabriquer, à partir d'un pied de table indocile, une marionnette qui lui servirait à gagner son pain, mais sans art, en mendiant ambulant davantage qu'en héritier d'une mémorable tradition populaire. Aucun enjeu de la transmission ne se présente ici, pas davantage que l'ombre d'une interaction entre une historicité donnée et le théâtre ambulant – contrairement à ce qui est le sujet même des films pré-cités. La marionnette à la fabrication de laquelle s'attelle Geppetto n'est qu'un expédient, comme le chien qui accompagne le sdf et que celui-ci destine à attendrir le passant. D'emblée, Pinocchio est conçu comme une marionnette dépourvue de distinction artistique, pas un vrai personnage, une figure, juste un morceau de bois sculpté. La marionnette, la vraie, celle qui trouve sa place dans le dispositif artistique du théâtre de marionnettes, fait partie d'un ensemble, d'un collectif, chacune d'entre elles a ses traits propres, pas seulement en termes d'apparence, mais de caractère aussi, chacune est un rôle qui entre dans des interactions réglées avec les autres.

Pinocchio, lui, est d'emblée seul et sans destination, sans emploi véritable – pas étonnant donc que son premier mouvement soit de se rebiffer et de prendre la tangente. Le paradoxe éclate lorsqu'il rencontre un théâtre de marionnettes et qu'il lui faut vendre son abécédaire pour acheter le billet qui lui permettra d'assister au spectacle ! Si étranger au monde vécu des marionnettes qu'il se trouve réduit à la pure et simple condition de spectateur, parmi les enfants. Lorsque les marionnettes du théâtre le repèrent parmi le public et l'invitent à monter sur scène, son irruption y est immédiatement synonyme de pagaille, ce qui met le marionnettiste Mangiafuoco en fureur et est bien près d'être fatal au perturbateur... Bref, Pinocchio n'est ni une vraie marionnette, ni un petit garçon ordinaire, il n'est à sa place nulle part ou, ce qui revient au même, il répand la chienlit partout où il passe – à commencer par le théâtre de marionnettes. Pire qu'inutile au monde : *en trop*, celui dont on ne se débarrassera jamais trop tôt...

Si Guignol, marionnette ou poupée à gaine (*burattino*) a pu si durablement incarner l'esprit populaire lyonnais, c'est qu'il fait partie d'un ensemble, avec son compère Gnafron, sa commère Madelon, le

Pandore et quelques autres, tous protagonistes d'un spectacle fait de variations multiples sur le thème de l'amitié, la débrouille, les rigueurs de la vie, le rapport à l'autorité. Le petit peuple s'y retrouve car le monde y est constamment vu d'en-bas et que Guignol et ses compagnons parlent sa langue, avec ses mots et expressions savoureux empruntés au parler lyonnais. Sur le théâtre de Guignol, chacun occupe sa place face au public et contribue à remplir l'espace, Guignol toujours du même côté, Gnafron de l'autre. Il est à sa place, au milieu des choses. C'est ce qui lui permet, lorsque la pièce plus ou moins improvisée se rapproche de l'actualité, de se faire le porte-parole ou le témoin de la rétivité ou de l'insolence populaire face aux gouvernants et aux puissants.

Pinocchio, lui, pantin désarticulé (maladroit, gaffeur...) plutôt que marionnette, est le parfait *outsider* – lorsqu'il est, au hasard de sa rencontre avec la troupe de Mangiafuoco, invité à monter sur scène, bien loin qu'il y trouve sa place, il y interrompt le spectacle et provoquant la fureur du régisseur. Il est acosmique, asocial – ses amis sont de faux amis (le chat, le renard, les écoliers qui sèchent la classe et l'entraînent, qui le détournent du droit chemin).

Il ne peut devenir un personnage « populaire » que par les voies les plus sinueuses et les plus équivoques : en étant celui qui, en fin de compte et en dépit de toutes ses palinodies, ses reniements, ses bourdes, ses forfaitures, ses mensonges et ses mécomptes *finit toujours par retomber sur ses pieds*. Si Guignol incarne la résilience du populaire, Pinocchio lui, est, on ne peut pas l'oublier, passé à la postérité comme le menteur invétéré avant tout, celui dont le nez s'allonge à la mesure de ses bobards. Il y a bien, si l'on veut, du populaire dans tout ça, d'un certain versant de la culture populaire : celui de la roublardise, d'une certaine culture de la survie en milieu hostile, dans des conditions où la bonne moralité est un luxe que l'on ne saurait s'offrir ; où le mensonge, la ruse, la trahison et les expédients de toutes sortes sont requis par l'impératif premier de « s'en sortir ». En ce sens, Pinocchio, avec ses mensonges à répétition, son aplomb à tout casser et ses turpitudes, avec son côté quand même assez crapuleux, est bien ce que l'on appellerait dans la langue des quartiers populaires d'aujourd'hui, *une petite caillera*.

Mais cette approche, disons sociologique et nullement normative (mieux vaut caillera des cités que caillera d'Etat, diront mes amis) est bien loin d'épuiser la question. Le lecteur qui s'émerveille de la facilité avec laquelle Pinocchio passe d'une espèce à l'autre, excelle dans le genre transspécifique, donc, *exclut tout changement de genre ou de sexe* : qu'il soit pantin, gamin, chien, âne ou poisson à frire, Pinocchio persiste et signe *du côté du masculin*. Sale gosse toujours, en ce sens, et jamais sale gamine. Mais, avec cela, demeure la beauté de cette figure du passe-muraille qui franchit avec une telle aisance, une telle désinvolture, les parois en principe étanches séparant le végétal de l'animal, l'animal de l'humain, ceci dans tous les sens, et pas seulement celui, attendu, d'une « montée » vers la spiritualité humaine – au

premier faux-pas, le voici qui bascule du côté de la bête, du bois dont sont faites les marionnettes. En ce sens même, Collodi voit loin devant lui lorsqu'il invente ce bois qui souffre, qui parle, ces subjectivités animales qui se projettent dans l'humain, ces marionnettes transgéniques, ce monde enchanté où les affects, les pensées et la parole sont partout, bien loin d'être, en exclusivité, « le propre de l'homme ». Plutôt qu'une marionnette un peu mal foutue, alors, Pinocchio serait le prototype d'un robot promis à un très brillant avenir. Celui, ceux avec lesquels il est grand temps que nous apprenions à partager le monde, *real humans superintelligents artificiels* et dont le nez ne s'allonge même plus quand ils mentent !

Bibliographie

Collodi, C., 2001, *Les aventures de Pinocchio*, trad. fr. d'I. Violante, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par J.-C. Zancarini, Paris, Flammarion.

Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

Pontalis, J.-B., 1968, *Après Freud*, Paris, Gallimard.