



De Pinocchio à Ciuffettino de Yambo : apprendre par la peur ou apprendre par la douceur

Michela Toppano

► To cite this version:

Michela Toppano. De Pinocchio à Ciuffettino de Yambo : apprendre par la peur ou apprendre par la douceur. Italies, 2018, Enfances italiennes 2. La littérature et le spectacle pour l'enfance, 2 (33), pp.111-133. <10.4000/italies.6254>. <hal-02612309>

HAL Id: hal-02612309

<https://hal.science/hal-02612309v1>

Submitted on 19 May 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.



HAL Authorization

De *Pinocchio* à *Ciuffettino* de Yambo : apprendre par la peur ou apprendre par la douceur

Michela Toppano



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/italies/6254>

DOI : 10.4000/italies.6254

ISSN : 2108-6540

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2018

Pagination : 111-133

ISBN : 979-10-320-0184-4

ISSN : 1275-7519

Référence électronique

Michela Toppano, « De *Pinocchio* à *Ciuffettino* de Yambo : apprendre par la peur ou apprendre par la douceur », *Italies* [En ligne], 22 | 2018, mis en ligne le 13 décembre 2018, consulté le 03 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/italies/6254> ; DOI : 10.4000/italies.6254



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De *Pinocchio* à *Ciuffettino* de Yambo

Apprendre par la peur ou apprendre par la douceur

Michela Toppano

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Cet article propose une comparaison étroite entre *Pinocchio* (1881), le chef-d'œuvre de Carlo Collodi et l'une de ses réécritures, *Ciuffettino* (1902), de Yambo, l'un des textes de jeunesse les plus connus dans les premières années du xx^e siècle. Cette comparaison permettra de montrer comment, malgré l'appropriation presque scolaire du modèle de la part de Yambo, *Ciuffettino* présente des traits originaux qui reflètent une poétique personnelle, mais un contexte social et historique et une conception de la pédagogie et de l'enfance typiques de l'époque giolittienne.

Riassunto: Questo articolo effettua un paragone serrato tra *Pinocchio* (1881), il capolavoro di Carlo Collodi, e una sua riscrittura, *Ciuffettino* (1902), di Yambo, uno dei romanzi per la gioventù più conosciuti dei primi anni del xx secolo. Questo confronto permetterà di mostrare come, malgrado l'appropriazione quasi pedissequa del modello da parte di Yambo, *Ciuffettino* presenta tratti originali che riflettono una poetica personale, ma anche un contesto storico e sociale e una concezione della pedagogia infantile tipici dell'epoca giolittiana.

Pinocchio (1881) a donné lieu à de multiples réécritures et adaptations et été source d'inspiration pour un nombre infini de variations¹. Dans cet article, nous nous attèlerons à une comparaison entre le chef-d'œuvre de Carlo Collodi et l'une de ses réécritures, *Ciuffettino* (1902), de Yambo (Enrico Novelli), l'un

1 Carlo Collodi publia d'abord le texte en épisodes dans la revue *Il giornale dei bambini* en 1881, avec le titre *Storia di un burattino*. La première édition en volume est l'édition Paggi, Firenze, 1883. Nous ferons référence à l'édition suivante: Carlo Collodi, *Pinocchio*, introduzione di Fernando Tempesti, Milano, Feltrinelli, 2006 [1993¹]. Au sujet des réécritures de *Pinocchio*, cf. Luciano Curreri, « Play it again, *Pinocchio* », in Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Torino, Einaudi, 2002, p. 181-202; Luciano Curreri, *Pinocchio in camicia nera. Quattro « pinocchiate » fasciste*, Cuneo, Nerosubianco, 2008; Fabrizio Scrivano (dir.), *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, Perugia, Morlacchi, 2010.

des textes de jeunesse les plus connus dans les premières années du xx^e siècle². Cette comparaison nous permettra de montrer comment, malgré l'appropriation presque scolaire du modèle de la part de Yambo, *Ciuffettino* présente des traits qui reflètent un contexte social et historique, ainsi qu'une conception de la pédagogie et de l'enfance complètement différents. Ainsi, après avoir décrit la manière dont le modèle collodien apparaît chez Yambo, nous mettrons en exergue les écarts par rapport à l'archétype, qui témoignent des évolutions qui se sont produites dans les vingt dernières années du xix^e siècle, du point de vue historique, social et de la culture de l'enfance.

Le palimpseste collodien

Dans *Ciuffettino*, les différents modèles de la tradition littéraire enfantine s'affichent de manière plus évidente que chez Collodi. Ce choix relève d'une poétique de l'intertextualité qui transparaît dans plusieurs textes de Yambo, y

-
- 2 Yambo (Enrico Novelli), *Ciuffettino*, Roma, Scotti, 1902. Nous utiliserons l'édition suivante, qui ne présente pas de différences majeures par rapport à la première édition : Yambo, *Ciuffettino*, Roma, Scotti, 1908⁵. *Ciuffettino* connut un succès tel que Yambo décida d'exploiter ce filon en lui donnant une suite avec *Ciuffettino alla Guerra*, Firenze, La Nazione, 1915, puis *Ciuffettino Balilla*, Firenze, Vallecchi, 1931. Le réalisateur Alessandro D'Angelo en tira même une série pour la télévision en six épisodes, transmis entre le 4 décembre 1969 et le 6 janvier 1970 par la RAI. Enfin, Umberto Eco évoque *Ciuffettino* dans *La Mystérieuse Flamme de la Reine Loana* (Milano, Bompiani, 2004) où le protagoniste du roman se fait appeler Yambo, en hommage à ses lectures de jeunesse préférées. Pour une présentation synthétique de ce roman, voir Cristiano Spila, « Le avventure di Ciuffettino », in *Letteratura italiana Einaudi, Dizionario delle opere*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999, p. 75. Pour des études consacrées à cet auteur, voir Antonio Faeti, *Yambo*, Grafis, Bologna, 1987 ; Beppe Dell'Aquila, *Yambo : un eclettico tra due mondi*, Little Nemo, Torino, 1996. Pour ce qui est de la critique sur Yambo illustrateur, voir Antonio Faeti, *Guardare le figure*, Einaudi, Torino, 1972, p. 173-175 ; Mariella Colin, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2005, p. 247-248 ; Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 93-96 ; Michela Toppino, « *Epopee coloniale et stéréotypes nationaux dans le roman de jeunesse de Yambo Gli eroi del Gladiatore (1900)* », *Chroniques italiennes*, n° 18 web, 2010 ; Id., « Le premesse del condottiere fascista. *La rivincita di Lissa* (1909) di Yambo », in Luciano Curreri ed., *Fascismo senza fascismo? Indovini e revenants nella cultura popolare italiana (1899-1919 e 1989-2009)*, Nerosubianco, Cuneo, 2011, p. 181-190 ; Id., « Visions du futur et imaginaire technologique entre la fin du xix^e et le début du xx^e siècle en Italie. De la science-fiction archaïque à l'avant-garde futuriste et vice-versa », *Res Futurae*, n° 5, 2015 (revue en ligne : <http://resf.revues.org/>) ; Id., « La costruzione della figura del nemico in *Ciuffettino alla guerra* e *Gorizia fiammeggiante* di Yambo », in Laura Auteri, Matteo di Gesù, Salvatore Tedesco (éd.), *La cultura in guerra. Dibattiti, protagonisti, nazionalismi in Europa (1870-1922)*, Carocci, (Serie della rivista *InVerbis, Lingue Letterature Culture*), Roma, 2015, p. 155-164.

compris sous la forme de la parodie, du clin d'œil malicieux et sournois³. Nous reviendrons plus loin sur cette prédilection pour le rire et le jeu qui caractérise la démarche pédagogique de l'écriture de Yambo.

Dans *Ciuffettino*, il est aisé de reconnaître l'influence des nouvelles de Charles Perrault, dans lesquelles Yambo puise largement en introduisant des variations. Si la petite taille de Ciuffettino le rapproche du Petit Poucet, le loup-garou qu'il rencontre dans le bois rappelle le loup du *Petit Chaperon Rouge*. Par ailleurs, le projet de l'animal de déjeuner avec la chair dodue du bambin et l'horrible mégère que représente l'épouse du loup-garou renvoient à l'ogre et à l'ogresse du *Petit Poucet*. Enfin, le roman de Yambo emprunte également des éléments aux romans d'aventures, grâce à la place accordée à la description de navigations pleines de périls : des naufrages, des mutineries, de dangereux phénomènes marins qui rappellent le Maëlstrom de Poe⁴.

Mais le modèle le plus structurant est sans doute *Pinocchio*. L'ensemble du récit, en effet, est construit autour des péripéties de Ciuffettino, un jeune garçon espiègle, qui rappelle la célèbre marionnette. Son indocilité et son dégoût pour le travail amènent Ciuffettino à s'éloigner de chez lui et à parcourir le monde, tout comme le roman collodien s'articulait autour des errances que la désobéissance de Pinocchio avait entraînées. Outre ce schéma général, Yambo reprend aussi, de manière presque littérale, des situations narratives et des motifs

3 Dans les textes de Yambo, nombreuses sont les références intertextuelles aux modèles de prédilection, au point de frôler parfois le plagiat. Par exemple, dans *Atlantide*, la présence de Jules Verne est parfois littérale. Cf. à ce sujet, Michela Toppino, « L'influence vernienne dans *Atlantide* (1901) de Yambo », in *Studii de știință și cultură*, vol. XII, n° 2 (45), 2016, p. 31-41. Sur le rapport Verne-Yambo, voir aussi Elvio Guagnini, « Alcuni aspetti dell'influenza di Verne sulla cultura letteraria italiana e il caso Yambo », in Id., *Viaggi d'inchiostro. Note su viaggi e letteratura in Italia*, Pasian di Prato, Campanotto, 2000, p. 85-101). Dans d'autres cas, Yambo tourne en dérision des modèles illustres de la littérature haute : très connues sont ses parodies de *La figlia di Jorio* et de *La nave* de Gabriele D'Annunzio. La première œuvre fut publiée chez Scotti, Roma, en 1903 ; la deuxième parut chez le même éditeur, en 1908, avec le titre *La trave*.

4 Ces thématiques s'inspirent de textes incluant des romans verniens tels que *Les mutinés du Bounty*, les romans coloniaux, les œuvres salgariennes et la littérature « marinaresca ». Cette expression désigne un ensemble de textes fictionnels, techniques ou de vulgarisation, écrits entre la fin du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale, ayant comme sujet la mer. Parmi les auteurs de cette « letteratura marinaresca » qui écrivent pour l'enfance, rappelons les anciens officiers de marine Augusto Vittorio Vecchi (Jack La Bolina), Eugenio Camillo Branchi ou Guido Milanese. Pour quelques informations sur ces auteurs, cf. Gianfranco Monina, *La Grande Italia marittima. La propaganda navalista e la Lega Navale italiana (1866-1918)*, Roma, Rubettino, 2008, p. 279-286. Voir aussi Michela Toppino, « Le mythe de l'Italie maritime de la guerre de Libye à la veille de la Première Guerre mondiale », *Les Italiens et la Grande Guerre*, à paraître.

collodiens, tantôt en les multipliant, là où le texte d'origine se limitait à une seule occurrence, tantôt en le raréfiant, là où l'archétype y revenait à plusieurs reprises. Par exemple, il récupère l'escarmouche entre Mastro Ciliegia et Geppetto qui ouvre le roman, en respectant le schéma comique qui rapproche ce dialogue d'un échange théâtral : les répliques rapides débouchant sur une petite bagarre et la réconciliation qui se produit lorsque les deux adversaires réalisent qu'ils se sont infligé des dégâts à égalité. Mais, alors que chez Collodi cette situation narrative demeure un *hapax*, Yambo s'amuse à la répéter entre Ciuffettino et son ami Burchiello. De même, Yambo reprend l'idée des monologues de Pinocchio, dans lequel la marionnette revient sur sa désobéissance et fait acte (provisoire) de contrition, ainsi que les discours moralisateurs des personnages « éducateurs », qu'ils soient animaux parlants ou adultes. Mais alors que Collodi propose ces interventions à plusieurs reprises, dans *Ciuffettino* il existe un seul monologue⁵ et les commentaires édifiants sont beaucoup plus rares.

Nous retrouvons des personnages, des lieux et des situations parallèles. Chez Yambo, un vieil homme, habitant de la Ville des savants, emploie des heures pour monter les escaliers et arriver au douzième étage, où le dîner peut être servi, alors que Ciuffettino se languit à cause de la faim. Ce personnage renvoie à l'escargot qui a besoin d'une nuit entière pour descendre du quatrième étage et ouvrir à Pinocchio, qui attend sur le pas de la porte, complètement transi à cause du froid et de la pluie. De même, le marionnettiste Spellacane correspond à Mangiafuoco, à la différence près qu'il est mauvais contrairement au personnage collodien, cruel à première vue, mais finalement au cœur tendre. Ciuffettino et Pinocchio se laissent fourvoyer tous les deux par la musique qu'ils entendent au loin et qui promet des divertissements bien plus alléchants que le monde domestique ou le travail à l'école. Par ailleurs, le Pays de Jouets, un lieu parmi les plus stigmatisés dans *Pinocchio*, trouve son pendant dans le Pays des Fainéants : tous les deux sont des pays convoités, tous les deux se révèlent des pièges pour les jeunes protagonistes.

Yambo va jusqu'à repêcher les mêmes noms attribués aux mêmes personnages, comme dans le cas de Melampo : ce dernier emprunte le nom à Melampo, le chien mort que Pinocchio doit remplacer, et rappelle Alidoro, qui nourrit un sentiment de gratitude vis-à-vis de Pinocchio pour lui avoir sauvé la vie, tout comme Melampo est reconnaissant envers Ciuffettino pour la même raison.

Nous pourrions multiplier les exemples, mais déjà cet échantillon suffit pour permettre au lecteur d'apprécier le réemploi du texte collodien dans *Ciuffettino*. Cependant, malgré ces emprunts formels et narratifs évidents, Yambo ne se

5 Cf. le monologue à la p. 38.

limite pas à calquer son modèle. Non seulement il introduit des thématiques inédites, mais les motifs collodiens eux-mêmes, en raison de la manière dont ils sont manipulés, acquièrent une valeur spécifique qui révèle l'existence d'un projet pédagogique sous-jacent au texte radicalement différent.

Un miroir déformant de l'Italie industrielle et colonialiste

Ciuffettino est publié en 1902, alors que le pays, désormais cartographié et radiographié par les recensements et les enquêtes menées des années 1860 aux années 1880, entre dans la période de l'essor industriel italien. Alors que *Pinocchio* était encore très ancré dans l'univers et dans les valeurs de la campagne, *Ciuffettino* s'ouvre à des enjeux politiques et sociaux typiques de la période du développement industriel italien qui coïncide avec l'époque *giolittiana*⁶. Il reflète ainsi une réalité moins rurale que celle qui est mise en scène dans *Pinocchio* et se ressent du processus de modernisation et rationalisation promu par la classe dirigeante, imprégnée de culture positiviste, des trois dernières décennies du XIX^e siècle. Ce contexte culturel et idéologique explique bien les divergences de *Ciuffettino* par rapport à *Pinocchio*. Ces dissemblances sont particulièrement visibles lorsque les auteurs s'attaquent à des motifs narratifs semblables.

Dans les deux romans, par exemple, le cadre spatial initial est le même : le village d'origine des deux protagonistes. Mais chez *Pinocchio*, il s'agit d'un lieu indéfini. Le narrateur n'en fournit pas le nom ni une description précise. Il le décrit en fonction de l'état d'âme de la marionnette. *Pinocchio*, qui meurt de faim, erre dans un « village voisin » à la recherche de quelqu'un qui voudrait bien lui faire la charité d'un morceau de pain. Mais il se trouve dans un endroit des plus inhospitaliers : « Les magasins étaient fermés ; les portes des maisons étaient fermées ; les fenêtres, fermées ; et, dans les rues, même pas un chien. On aurait dit le pays des morts⁷ ». Ce village désert et plongé dans l'obscurité constitue le décor approprié pour souligner les conditions d'abandon, de solitude et de souffrance du personnage. Sa seule caractéristique distinctive consiste en

6 Pour la dimension rurale de *Pinocchio*, cf. Costanza Geddes da Filicaia, « La maratona di *Pinocchio*, eroe dell'Italia postunitaria », in Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (dir.), *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti italiani (Genova, 15-18 settembre 2010), Genova, DIRAS 2012, p. 2.

7 « Le botteghe erano chiuse; le porte di casa erano chiuse; le finestre chiuse, e nella strada, nemmeno un cane. Pareva il paese dei morti », Carlo Collodi, *op. cit.*, p. 47. Par souci d'homogénéité, toutes les traductions ont été effectuées par nos soins.

cette fonction de marqueur émotif et rural. Le motif de la faim récurrente et l'incitation à respecter la nourriture, l'univers sociologique constitué de petits artisans de village et de paysans qui vivent à la limite de la subsistance renvoient au monde de la campagne tel qu'il pouvait exister dans l'Italie post-unitaire et qui était le contexte de la majorité de la population italienne.

Le hameau de Ciuffettino, en revanche, est décrit de manière précise et presque bureaucratique. Cocciapelata a été cartographié et sa population a été chiffrée :

Le dernier recensement, réalisé par le maire il y a deux ans environ, attribuait à Cocciapelata le chiffre considérable de trois cent soixante-quinze habitants, y compris douze chiens, trente-quatre cochons, dix-sept poules, un perroquet et quatre chats et demi. Je dis quatre chats et demi car il manquait à Menico, le chat du pharmacien, deux pattes, la queue et un œil : et par conséquent il n'avait pas le droit d'aspirer au titre convoité de chat entier⁸.

L'aménagement du village, avec la distinction entre la partie haute, historique, et la partie basse, moderne, semble le résultat de l'un des nombreux plans d'urbanisme réalisés dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, dans le but de rendre les agglomérations italiennes plus hygiéniques et de les doter de toutes les infrastructures nécessaires :

La partie haute de Cocciapelata est un amas de ruines sales et noires ; les artistes qui viennent d'ailleurs disent que cette partie indécente du village est très belle. La partie basse de Cocciapelata est propre : elle a deux rues droites et larges, dix-huit maisons à deux étages, une école communale, un Cercle où se réunissent tous les imbéciles du village pour ne rien faire – le Cercle s'appelle Club littéraire – une place avec une fontaine, un monument en plâtre dédié à Celso Perepè et un petit théâtre permanent de marionnettes. Dans cette partie, il y a de l'hygiène, de la propreté et je dirais presque un peu d'élégance. Les artistes disent que cette partie jolie du village est très laide⁹.

8 « L'ultimo censimento, fatto dal sindaco del paese circa un paio d'anni fa, assegnava a Cocciapelata la cospicua cifra di trecentosessantacinque abitanti, compresi dodici cani, trentaquattro porci, diciassette galline, un pappagallo e quattro gatti e mezzo. Dico quattro gatti e mezzo perché Menico, il gatto del farmacista, mancava di due zampe, della coda e di un occhio : e perciò non poteva di diritto pretendere al titolo ambito di gatto intero ». Yambo, *op. cit.*, p. 4.

9 « Cocciapelata alta è un ammasso di macerie sudicie e nere ; gli artisti che vengono di fuori dicono che quella parte indecente di paese è bellissima. Cocciapelata bassa è pulita : ha due strade diritte e larghe, diciotto case a due piani, una scuola comunale, un Circolo dove si radunano tutti gli imbecilli del villaggio per non far nulla – il Circolo si chiama Club letterario – una piazza con una fontana, un monumento in gesso a Celso Perepè, e un teatrino stabile

Les deux textes se distinguent également par la représentation de l'univers urbain. Dans *Pinocchio*, nous retrouvons la ville dans le Pays des Attrape-Nigauds : elle est vue comme le lieu de la tromperie, où les individus naïfs et malavisés provenant de la campagne se laissent piéger. Elle entretient des liens étroits avec la Milan manzonienne où Renzo, à cause de son ingénuité, risque de finir en prison. La ville est donc frappée d'un jugement négatif en tant que lieu de perdition et de corruption morale et s'oppose implicitement au monde rural, un univers plus simple et fruste – même si, dans le cas de *Pinocchio*, il n'est pas forcément plus rassurant. Chez Yambo, en revanche, la ville apparaît sous la forme de la Ville des savants et représente le monde moderne, industriel et urbain. Elle permet de mettre en scène la problématique de la présence de plus en plus accentuée de la science et de la technique dans la société et ne fournit aucun prétexte pour une comparaison implicite avec le monde rural¹⁰. Cette ville est plongée dans le silence (en opposition au tapage et au bruit du Pays des Jouets chez Collodi) et peuplée de vieillards, décrits comme des figures hybrides, à mi-chemin entre le scientifique et le magicien :

À vrai dire, vous aussi, mes enfants, en voyant ces illustres scientifiques, auriez ri un peu. Imaginez-vous des vieux tout longs, maigres, chétifs, avec de grandes barbes flottantes, blanches et jaunâtres, avec des nez moches et pleins de furoncles, avec d'affreuses lunettes, et puis, habillés avec des longues capes noires, avec des broderies en or, avec des chapeaux coniques très hauts et des gros gants verts... On aurait dit une foule de morts en congé et déguisés¹¹.

di burattini. A Coccia pelata bassa c'è igiene, pulizia, e quasi direi una specie di eleganza. Gli artisti dicono che quella parte graziosa del paesello è bruttissima », *ibidem*, p. 5.

- 10 La science et la technique deviennent des enjeux primordiaux à l'époque giolittienne : non seulement pour leur impact sur l'économie, mais aussi pour les répercussions qu'elles ont du point de vue culturel et de l'éducation. À partir des années 1880, un changement intervient dans la mentalité de la classe dirigeante italienne, en parallèle avec l'influence grandissante des représentants des groupes industriels italiens dans la gouvernance locale et nationale. Une culture industrialiste se répand, qui implique, entre autres, la prise de conscience de la nécessité d'élever le niveau de l'instruction technique et scientifique des Italiens. Ainsi, pendant l'époque giolittienne l'enseignement technique et scientifique se développe grâce à l'augmentation des écoles techniques et professionnelles et à la valorisation d'institutions comme les Écoles Polytechniques de Turin et de Milan. Cf. Carlo G. Lacaita, *Istruzione e sviluppo industriale in Italia (1859-1914)*, Giunti, Firenze, 1973, p. 90-97 et p. 140-160. Pour la science chez Yambo, cf. Federico Appel, « Mondì dentro altri mondì. Sull'uso della scienza nella letteratura per l'infanzia », *Libri e riviste d'Italia*, 2007, n° 1, p. 51-60
- 11 « A dir la verità, anche voi altri, bambini miei, vedendo quegli illustri scienziati, avreste riso un pochino. Figuratevi dei vecchi lunghi, magri, sparuti, con delle grandi barbe fluenti, bianche e giallastre, con dei brutti nasi pieni di bitòrzoli, con degli occhiali spaventosi, e poi, vestiti

Occupés à résoudre des questions ardues, telle la quadrature du cercle, ils sont absorbés par leurs cogitations au point de ne pas se nourrir pendant des semaines.

Les enfants, quant à eux, sont

pâles et silencieux, assis les jambes croisées, accroupis, allongés par terre, occupés à consulter des volumes, des parchemins, des papyrus. Certains regardaient des objets avec un microscope; d'autres, armés d'énormes longues-vues exploraient le ciel bleu; d'autres encore feuilletaient lentement des livres colossaux en parchemin aux pages recouvertes de gros et étranges caractères. Tous semblaient plongés dans des méditations profondes¹².

Le portrait de ces enfants maladivement « pâles » renvoie, de manière caricaturale, à un autre lieu commun « hygiéniste », d'origine positiviste, selon laquelle l'effort et l'investissement intellectuel excessifs peuvent nuire à la santé de l'individu, qui doit développer de manière harmonieuse toutes les dimensions de son être¹³. La ville apparaît donc comme le lieu du développement scientifique et de la connaissance, bien qu'il soit ici tourné en dérision.

Le milieu sociologique se diversifie aussi: il n'y a pas que des paysans, des pêcheurs, des artisans et des marionnettistes, mais aussi des savants, des rois, des capitaines de navires. Les rêves de réussite et le rapport au futur changent aussi. Ciuffettino, en effet, bien que fils d'un simple cordonnier, s'autorise des rêves audacieux: il veut devenir « millionnaire » (p. 20) ou « président du Conseil des Ministres » (p. 80), ou encore « empereur » (p. 174). Il essaie

di certe lunghe cappe nere ricamate in oro, con dei cappelli a cono altissimi e dei guantoni verdi... Sembravano tanti morti in permesso, vestiti in maschera ». Yambo, *op. cit.*, p. 69-70.

- 12 « pallidi e silenziosi, seduti su le gambe, accovacciati, sdraiati in terra, intenti a consultar volumi, pergamene, papiri. Alcuni guardavano degli oggetti col microscopio: altri, armati di enormi canocchiali esploravano il cielo azzurro: altri ancora sfogliavano lentamente dei monumentali libri in cartapeccora dalle pagine ricoperte di grossi caratteri strani. Tutti poi sembravano immersi in profonde meditazioni », *ibidem*.
- 13 C'est l'enseignement principal de *Testa*, de Paolo Mantegazza (Milano, Treves, 1888), qui se présente comme le complément de *Cuore*, d'Edmondo De Amicis. Dans ce texte, le capitaine Baciccia, en charge de l'éducation pratique d'Enrico, remarque que le fait de trop étudier « è un peccato come l'altro di studiar troppo poco » [« est un péché exactement comme l'autre qui consiste à étudier trop peu »] (p. 2). Plus loin, l'auteur souligne la nécessité d'un développement équilibré et harmonieux de toutes les dimensions de l'être humain: « [...] un uomo perfetto deve avere ben equilibrato, quelle tre cose, di cui ogni uomo è formato, cioè il corpo, il sentimento e il pensiero. Se una sola di queste tre cose lavora e le altre sono dimenticate, vi è disordine, squilibrio e assoluta incapacità ad esser buoni, felici e savii » [« un individu parfait doit avoir bien équilibré les trois choses dont chacun est fait, c'est-à-dire le corps, le sentiment et l'intellect. Si seulement une de ces choses fonctionne et les autres sont oubliées, il y a désordre, déséquilibre et l'incapacité absolue d'être bons, heureux et avisés »], (p. 27).

même de se faire passer pour le « fils d'un banquier » (p. 84). Pinocchio aussi rêve d'un futur meilleur, mais ce futur consiste à ne rien faire ou à acheter de riches vêtements pour ses parents. Il n'arrive à envisager aucune « carrière » personnelle qui marque le passage à une autre condition sociale. Ciuffettino partage avec Pinocchio le goût de l'oisiveté, l'horreur pour l'école et l'effort. Mais alors que celui-ci se contente de se soustraire au travail et de s'adonner au jeu, l'horizon de Ciuffettino est bien plus vaste. Il rêve de faire le tour du monde afin de connaître du pays : « Heureux celui qui peut rouler sa bosse, maître de soi, sans soucis et sans besoin de travailler... Au moins on voit de nouveaux pays et on s'amuse... » (p. 63). Ces éléments nous montrent que l'univers social dans lequel Ciuffettino évolue est caractérisé par une certaine mobilité : l'auteur accorde à l'enfant le droit de concevoir un changement par rapport à sa condition de départ, alors que Pinocchio ne peut pas imaginer de sortir de l'état social qui l'a vu naître. À la fin du roman, Pinocchio apprend à travailler, à lire et à écrire, mais uniquement pour garder le *status quo*, après une série de déchéances qui ont touché lui-même et sa famille à cause de sa mauvaise conduite. Ciuffettino, en revanche, est autorisé à devenir marin, à sortir de l'univers sociologique familial d'origine.

Dans ce roman, apparaît en outre le thème du colonialisme, à travers l'épisode de l'adoubement de Ciuffettino en tant qu'empereur des perroquets. Suite à un naufrage, Ciuffettino parvient dans une île habitée par un peuple de perroquets qui attendent, après dix ans de vacance du pouvoir, la venue de leur nouvel empereur, dénommé Ciuffettino xxvi. Cet épisode fait très probablement allusion à la figure de Ménélik II, roi de Shewa, puis d'Éthiopie, qui fut amené dans la forteresse de Magdala par Twedoros II et y demeura pendant dix ans¹⁴. Tout comme Ménélik II s'entoura d'une aura sacrée en se plaçant dans la lignée du premier Ménélik, fils du roi Salomon et de la reine de Saba, Ciuffettino est accompagné lui aussi d'une attente presque religieuse, son arrivée ayant été annoncée par une prophétie. Le jeune garçon, qui avait rêvé de devenir empereur pour être servi tout le temps, se rend compte que les nombreuses obligations du souverain rendent sa vie quotidienne beaucoup plus

14 Ce thème apparaît aussi dans d'autres romans de jeunesse de l'époque. Une variante de l'épisode de l'enfant-empereur est repérable dans *Pinocchio in Affrica* d'Eugenio Cherubini (Firenze, Bemporad, 1903) où Pinocchio est nommé souverain d'un peuple africain. Un autre auteur pour la jeunesse, Augusto Piccioni (Momus) fait peut-être référence à l'île des perroquets de Yambo lorsqu'il décrit les Africains qui dansent dans *Strepitose avventura di Formicolino attraverso l'Africa*, Torino, Paravia, 1904. Les plumes dont ils sont ornés leur donneraient un air de « perroquets ». Cité dans Mariella Colin, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005, p. 311.

fatigante qu'il ne le croyait. Cet épisode, qui revêt d'abord un rôle moralisateur puisqu'il sert à faire comprendre au gamin qu'il n'existe pas de conditions de vie qui n'impliquent pas d'effort ni de contraintes, permet également à Yambo d'introduire une allusion à la politique coloniale italienne de l'époque. Bien sûr, il est probable que le petit lecteur ne saisisse pas les enjeux de cette référence, mais il est quand même amené à nourrir un imaginaire lié au pouvoir et à la domination de contrées lointaines à conquérir.

Enfin, un message nationaliste est implicite dans l'invitation faite à Ciuffettino de devenir marin. La prédilection accordée à ce métier, en effet, n'est pas anodine. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la mer acquiert une signification idéologique et politique particulière auprès de l'opinion publique et de la classe dirigeante italienne. La mer ne constitue pas seulement l'espace de l'aventure qui fascine les enfants par son mystère et ses dangers : la mer, et notamment la Méditerranée, c'est aussi l'espace désigné à l'expansion italienne, ainsi que le territoire que l'Italie doit se réapproprier après la défaite cuisante de Lissa en 1866. La maîtrise de la mer paraît indissociable du prestige de l'Italie¹⁵. En outre, au contact de la mer, par la lutte contre les éléments et par la vie disciplinée à bord des navires, les Italiens acquièrent les qualités morales nécessaires pour devenir les citoyens dévoués d'une grande nation. Nombreux sont les romans et récits appartenant à la littérature « marinesca », inspirés par une pensée « navaliste¹⁶ », qui se font porteurs de ce message patriotique. Dans ces textes, la maîtrise de la mer et la valeur « formatrice » de la vie en mer émergent comme des thèmes centraux¹⁷. Ainsi, l'exhortation faite à Ciuffettino

15 Le mythe et la notion de *Mare nostrum*, qui connut un grand succès idéologique jusqu'au fascisme, fut récupéré et popularisé par l'ouvrage de Luigi Campo Fregoso, *Del primato italiano sul mediterraneo*, Torino, Loescher, 1872. Cf. Gianfranco Monina, *op. cit.*, p. 36-39. Cette conception de la mer comme espace à « territorialiser » se renforce grâce à la diffusion, dans les années 1890, en Italie comme ailleurs, de la théorie du *sea power* élaborée par l'Américain Tayer Mahan, *ibidem*, p. 95 et suivantes.

16 Pour une présentation de la pensée *navaliste* et du rôle joué dans sa diffusion par la Lega Navale, cf. Gianfranco Monina, *ibidem*.

17 Eugenio Camillo Branchi, par exemple, écrit un texte pour les enfants, *Mare. Completa col "Cuore" di Edmondo De Amicis l'annata del giovanetto italiano*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1911, qui se présente comme le prolongement de *Cuore*. Cette œuvre, rééditée jusqu'aux années 1960, nous permet d'apprécier la fonction attribuée à la mer de ce point de vue. Le capitaine Parodi affirme, s'adressant à Enrico, que « che in tutti i tempi la civiltà di un popolo fu sempre in proporzione al numero delle sue navi: dove non c'è marina, non c'è grandezza » [« par tout temps, la civilisation d'un peuple a toujours été proportionnée au nombre de ses navires: là où il n'y a pas de marine, il n'y a pas de grandeur »] (p. 29). Par ailleurs, la mer permet de forger des citoyens vaillants : « osserverai l'ardimento e l'energia di questa gente che vive sul mare, tenace nella lotta cotidiana con l'elemento ed infinitamente buona; da te stesso

de devenir marin correspond à une invitation à devenir un citoyen qui soit à même de contribuer à la grandeur de son pays.

Dans *Ciuffettino*, apparaissent ainsi des thématiques qui renvoient aux évolutions récentes de la société italienne (la « nationalisation » du territoire, l'accroissement de la mobilité sociale, la diffusion d'une culture scientifique et technique en lien étroit avec le développement industriel italien, le colonialisme). Dans leur traitement humoristique, il est peut-être possible de dégager une prise de distance par rapport à certaines de ces problématiques. Par la dérision des savants, Yambo exprime peut-être sa méfiance face à une présence de plus en plus envahissante de la science dans la société¹⁸. De même, dans le renoncement de Ciuffettino à son rôle d'empereur de l'île des Perroquets, on peut peut-être lire une critique de la politique coloniale italienne : pour un pays, comme l'Italie, qui nourrit des ambitions disproportionnées par rapport aux moyens dont il dispose, les colonies africaines, convoitées par une partie de la classe dirigeante, pourraient se révéler aussi décevantes et difficiles à gérer que l'île des Perroquets l'a été pour Ciuffettino. Cependant, il est encore plus plausible d'expliquer cette approche déformante et badine par l'adoption, de la part de Yambo, d'un modèle pédagogique spécifique qui privilégie le plaisir, le rire et le jeu, comme méthode pour favoriser l'apprentissage des vertus, ce qui le distingue nettement de *Pinocchio*.

Une pédagogie "douce" et une nouvelle image de l'enfant

Les deux textes renvoient en effet à deux projets pédagogiques et à deux images de l'enfant contrastés. Malgré les interprétations qui font de *Pinocchio* un texte irrévérencieux et contestataire¹⁹, il n'en reste pas moins qu'il prône des

cercherai, Enrico, di emularla, poiché ti apparirà grande forte in questo tempo in cui il tuo carattere si va profondamente formando » [« tu remarqueras l'audace et l'énergie de ces gens qui vivent sur la mer, tenaces dans leur lutte quotidienne contre l'élément et infiniment bons. Enrico, tu essaieras de l'imiter spontanément, parce qu'ils te sembleront grands et forts en ces années où ton caractère est en train de se construire en profondeur »] (p. 19-20).

- 18 Si la science suscite de la méfiance comme approche au monde fondée sur la raison, la science appliquée, la technologie, en revanche, fascinent Yambo en tant que moyens de domination des hommes et de la nature.
- 19 Cf. Giorgio Barberi Squarotti, qui décrit l'univers de *Pinocchio* comme un « monde à l'envers », où « l'imprévisibilité et la nouveauté sont apanage de la marionnette », alors que « la répétition mécanique de gestes, mots et attitudes est propre aux hommes ». Giorgio Barberi Squarotti, « Gli schemi narrativi in Collodi », dans *Studi collodiani*, Fondazione nazionale

valeurs typiques d'une société traditionnelle, *in primis* la primauté des valeurs familiales, et propose un modèle éducatif fondé sur une pédagogie de la peur et de la cruauté²⁰. Ces caractéristiques reflètent la conception de la pédagogie à l'époque où *Pinocchio* voit le jour et qui trouve une expression dans les consignes de la Commission des livres scolaires pour les écoles primaires et populaires :

S'il est vrai que nous devons nous placer dans une profitable communion de pensée avec les enfants, il est également vrai que ceux-ci, plutôt que de nous voir descendre jusqu'à eux, aiment se voir élevés jusqu'à nous. Il faut leur offrir des exemples de virilité et se souvenir que les préceptes donnés à l'enfance doivent servir pour l'âge mûr²¹.

Mais au début du XIX^e siècle, lorsque *Ciuffettino* paraît, le climat culturel a profondément changé. Comme le montre Mariella Colin, au tournant du siècle se diffuse une nouvelle conception de l'enfant. Ce dernier est désormais considéré comme un être doué d'exigences propres, qu'il faut respecter afin de transmettre de manière appropriée et efficace le message formateur²².

Les deux romans ont l'ambition de transmettre un message moral destiné à inculquer, chez le jeune lecteur, les valeurs considérées comme étant fondamentales pour sa formation et son rôle dans la société. Dans *Pinocchio*, la valeur suprême réside dans le sacrifice de l'individu pour le bien-être de sa famille et notamment de ses parents. Le travail et l'instruction, dans *Pinocchio*, ne sont pas exaltés comme des valeurs en soi, mais seulement dans la mesure où ils permettent au fils de subvenir aux besoins de ses parents. Pinocchio, en effet, devient un enfant en chair et os seulement lorsqu'il se soumet à un travail acharné pour entretenir Geppetto et la Fée aux cheveux bleus, tous les deux malades, dont il est le seul soutien²³. Pour renforcer cette hiérarchie de valeurs, le narrateur dépeint de manière très menaçante tout ce qui est extérieur au

Carlo Collodi, Pescia, 1976, p. 89. Pino Boero et Carmine De Luca s'insèrent dans cette tradition interprétative, lorsqu'ils affirment que *La storia di un burattino* « s'avère être une œuvre écrite avec la main gauche, avec le mauvais membre et donc une œuvre adaptée à profaner l'ordre et la normalité répressive des valeurs bourgeoises », Pino Boero et Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 2008 [1995¹].

20 Selon Vittorio Spinazzola Collodi a confié à la Fée aux cheveux bleus la tâche « d'exercer une pédagogie de la cruauté particulièrement féroce ». Vittorio Spinazzola, *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, Milano, Mondari ("Il Saggiatore"), 1997, p. 96.

21 Cf. Ilaria Porciani, « Improvvisazione pedagogica e controllo del sapere: i libri di testo per le elementari nei primi decenni unitari », *Educazione*, janvier-mars 1981, p. 97.

22 Cf. Mariella Colin, *op. cit.*, p. 259-266.

23 Comme le remarque Mariella Colin ce qui permettra à Pinocchio de devenir un vrai enfant, sa réussite, « ne sera en rien redevable à l'institution scolaire ». Cf. Mariella Colin, *ibidem*, p. 93.

cercle familial : les adultes, les enfants et les institutions mêmes (l'école, la justice) représentent un danger continu pour *Pinocchio*.

Ciuffettino, pour sa part, doit acquérir, par ses épreuves, « un caractère ferme, le respect envers ses supérieurs, l'amour pour l'étude et le travail, le mépris de toute vanité et légèreté » (p. 242). Mais ces qualités ne sont pas mises au service uniquement de la famille. Elles sont nécessaires « [...] pour être heureux, et pour être utile à ses parents et à son prochain, pour devenir de bons citoyens et pour honorer sa patrie » (p. 242). Cette mise en sourdine des valeurs familiales, chez Yambo, est manifeste dans la relativisation du rôle narratif joué par les figures parentales. Les parents de Ciuffettino apparaissent au début et à la fin du roman et l'auteur ne leur attribue pas une fonction émotive aussi chargée que le fait Collodi avec Geppetto ou la Fée bleue. En effet, chez Collodi, ces deux personnages frôlent la mort à cause de la désobéissance et de l'abandon de *Pinocchio*, ce qui contribue à rendre encore plus lourde la responsabilité de la marionnette. La famille de Ciuffettino, en revanche, ne subit pas de conséquences dramatiques suite à l'indiscipline de l'enfant. Au contraire, l'auteur décrit de manière bouffonne les différends qui naissent entre les époux à propos de l'éducation de Ciuffettino : plus tolérante est la mère, Aspasia, qui ne veut pas que la santé de son enfant soit mise en péril par l'excès de travail intellectuel, plus intransigeant son père Attanasio, qui craint que le laxisme de la mère ne fasse de Ciuffettino un mauvais garnement²⁴.

Mais la différence la plus remarquable consiste dans la manière dont le message moralisateur est transmis au personnage et, par son intermédiaire, au jeune lecteur. Dans *Ciuffettino*, l'auteur propose un modèle pédagogique plus "doux" par rapport à *Pinocchio*, fondé sur une conception inédite d'un enfant qui, non seulement présente des exigences propres, mais jouit d'une autonomie bien plus grande par rapport aux adultes que *Pinocchio*.

Dans le roman collodien, l'apprentissage de la marionnette se fait par l'allégeance à l'autorité et par l'intégration des valeurs prônées par les adultes et leurs représentants. Le récit est scandé par une succession de discours moralisateurs, attribués aux adultes ou aux animaux parlants, qui rappellent constamment les valeurs de la bonne conduite auxquelles *Pinocchio* doit se tenir. Ces admonestations sont relayées par une multitude de personnages :

Ce n'est pas le respect pour les institutions collectives nationales, qui constitue le mérite de *Pinocchio*, mais son allégeance à la communauté restreinte représentée par la famille.

24 De par cette conception de la pédagogie, la mère représente donc une vision souple de l'éducation, alors qu'Attanasio est le dernier représentant de la ligne d'éducateurs qui remontent à Geppetto et au Grillon.

Geppetto, la Fée bleue, le Grillon, la Luciole, le Perroquet, les habitants du Pays des Abeilles industrieuses. Dans *Ciuffettino*, en revanche, les discours moralisateurs se raréfient : l'enfant est admonesté au début du roman par son père, puis par le meunier et enfin une troisième fois par la fée des enfants, mais il s'agit chaque fois d'interventions plutôt rapides.

Par ailleurs, Pinocchio désobéit et subit des punitions plus ou moins dures à la suite de ses manquements. Elles se présentent sous la forme d'événements douloureux, qui mettent en péril le confort et parfois la vie même du personnage : pour s'être échappé de chez lui, Pinocchio souffre atrocement de la faim ; pour avoir manqué l'école et vendu son abécédaire, il se retrouve pendu à un arbre ; pour ne pas avoir tenu sa promesse de retourner chez Geppetto après avoir été sauvé par la Fée aux cheveux bleus, il se fait voler les pièces d'or que Mangiafuoco lui a données ; pour avoir manqué l'école une deuxième fois, il faillit être frit et mangé par le pêcheur vert ; pour avoir écouté Lucignolo, il est transformé en âne et risque la mort par noyade. Lorsque la punition ne met pas en danger la vie de la marionnette, elle n'est pas pour autant moins angoissante, comme lorsque Pinocchio, à cause de son nez qui a poussé pour avoir menti, n'arrive pas à sortir de la pièce où il se trouve, ou lorsqu'il se transforme en âne.

Ainsi, l'enfant est conçu comme un adulte imparfait, qu'il faut redresser par une méthode pédagogique fondée sur le châtiment et le principe d'autorité. La punition se manifeste comme un événement extérieur, un malheur qui est la conséquence de la désobéissance. Elle porte atteinte à l'intégrité physique de la marionnette et parfois à sa vie même, ou bien génère un malaise moral et psychologique profond. Cette méthode recourt à la peur ou à l'angoisse afin d'inculquer les règles du bon comportement et les justes valeurs à l'enfant.

Ciuffettino en revanche n'est pas systématiquement puni par les adultes. Mis à part l'épisode de la rencontre avec le loup dans le bois, qui est source de frayeur, les situations difficiles dans lesquelles Ciuffettino se trouve impliqué à cause de sa paresse et espièglerie ne sont jamais angoissantes. Au lieu d'accabler le personnage – et par là-même le jeune lecteur – par la sévérité et la peur des punitions, les difficultés dans lesquelles Ciuffettino s'enlise constituent des occasions de déployer son esprit d'initiative et son ingéniosité. Ce ne sont pas des événements-sanction mais des épreuves qui lui permettent de développer les qualités morales estimées nécessaires pour en faire un individu heureux et utile à la communauté familiale et nationale. Lorsqu'il tombe dans les mains du marionnettiste Spellacane, il est utilisé comme marionnette et ligoté, mais jamais sa survie n'est mise en cause. De même, son travail au Moulin est certes pénible, mais jamais dégradant comme la fonction de chien de garde ou d'âne dressé qui échoit à Pinocchio. Enfin, le séjour de Ciuffettino dans l'île des

Perroquets ou dans le Pays des Fainéants, tout en faisant partie d'un processus d'apprentissage visant à corriger les mauvais penchants du gamin, ne présente pas de conséquences douloureuses, comme l'emprisonnement injuste de Pinocchio dans la Ville des Nigauds ou son angoissante métamorphose en âne dans le Pays des Jouets. Grâce à son séjour dans l'île des Perroquets et dans le Pays des Fainéants Ciuffettino comprend que le travail est inéluctable et nécessaire pour le bon fonctionnement de la société, ainsi que pour l'épanouissement de l'individu. Néanmoins, cette prise de conscience ne se produit pas suite à un châtiment cruel, mais à cause de l'insatisfaction qui découle de l'assouvissement des désirs mêmes de l'enfant, qui apparaissent alors comme dirigés vers un objectif illusoire et finalement décevant :

Après trois jours de ce dur labeur, Ciuffettino fut pris par un très grand ennui. Le roi des Fainéants, avec son histoire habituelle du singe dressé, Baillopolis, où il n'y avait que de maudits dormeurs, le palais royal, plein de toiles d'araignées et de souris, tous ces majordomes et domestiques, qui, en ne faisant rien, provoquaient toujours des désastres, tout cet ensemble stupide et somnolent, inutile et stagnant, finit par susciter chez notre ami un vif sentiment de répulsion. Et au soir du troisième jour, en entrant dans sa chambre, en voyant comme d'habitude son lit défait, aux couvertures crasseuses, Ciuffettino se jeta à genoux sur le sol et éclata en sanglots désespérés. – Petite fée des enfants!... Bonne petite fée!... Aide-moi, aide-moi, toi, qui es si bonne!... Aie pitié de moi... Je suis fatigué... de ne rien faire!... J'ai compris la leçon: merci, je n'en veux plus... Je veux retourner dans les pays où les enfants apprennent un métier ou étudient les livres... Les bons livres qui disent tant de belles choses!... Je veux retourner dans les pays où il y a des maîtres!... Je veux revoir mes parents et mon professeur, et ma maison, et puis mon chien, et puis *mastro* Mangiavento, et puis *mastro* Tripletta!... J'ai été assez puni pour mes rêves de gamin sans discernement²⁵!

25 «Dopo tre giorni di quel lavoro, Ciuffettino fu preso da un'uggia grandissima. Il re dei Fannulloni, con quella solita storia della scimmia ammaestrata, Sbadigliopolis, dove non c'erano che dei maledetti dormiglioni, la reggia, piena di ragnateli e di topi, tutti quei maggiordomi e quei servitori, che non facendo nulla facevano sempre dei malanni, tutta quella roba stupida e sonnacchiosa, inutile e stagnante, finì col provocare nell'animo del nostro amico un vivo senso di repulsione. E alla sera del terzo giorno, entrando nella sua camera, vedendo il solito letto sfasciato, con le coltri sudicie, Ciuffettino si buttò ginocchioni su l'impiantito, e diede in uno scoppio di pianto disperato – Fatina dei bambini!... buona Fatina!... aiutami tu, aiutami tu, che sei tanto buona!... Moviti a compassione... Sono stanco... di non far nulla!... Ho capito l'ammaestramento: grazie, ma non ne voglio più... Voglio tornar nei paesi dove i bambini imparano un mestiere, oppure studiano i libri... i buoni libri che dicono tante belle cose!... Voglio tornar nei paesi dove ci sono i maestri!... Voglio rivedere i miei genitori, e il mio professore, e la mi' casa, eppoi il mio cane, eppoi *mastro* Mangiavento, eppoi *maestro*

L'enfant, pour apprendre, n'a pas besoin d'être puni de manière cruelle, ou effrayé par des malheurs qui seraient la conséquence de ses actes. Il apprend lui-même à reconnaître l'illusion que représentent les objets de ses désirs erronés et dont la satisfaction s'avère décevante.

En outre, chez Collodi, les scènes se déroulent souvent dans des lieux sombres et fermés, dans des paysages de campagne déserts ou nocturnes, qui constituent le décor des malheurs et des mésaventures de Pinocchio. Chez Yambo, en revanche, les scènes nocturnes sont très rares. L'univers de Ciuffettino s'ouvre sur l'espace de l'aventure et dégage un air de joie, de badinerie et de légèreté par rapport au monde sombre et opprimant qui accable Pinocchio.

L'abandon d'une méthode d'apprentissage par la peur témoigne d'une évolution dans la conception de la pédagogie qui se reflète, encore une fois, dans les préconisations de la Commission centrale des textes scolaires, en 1896, où l'on peut lire que « c'est une chose insensée et cruelle de troubler l'âme très sensible des enfants avec le récit ou l'image de choses funestes et de malheurs fictifs²⁶ ». Par ailleurs, selon la même Commission, il est possible de transmettre le message pédagogique de la manière la plus efficace seulement en respectant la psychologie et les exigences spécifiques de l'enfant : « aucun effort ne peut détourner l'enfant des lois physiques de son âge, ni vaincre le besoin instinctif qu'il éprouve de joie et de plaisir²⁷ ».

Cette nouvelle conception de l'enfant et de la pédagogie se retrouve également dans *Ciuffettino*, où une importance fondamentale est attribuée au rire et se manifeste par des choix narratifs et de registres très particuliers. En tout premier lieu, Yambo accentue le ton comique par rapport à Collodi. Cet élément est d'autant plus saillant si l'on compare le traitement des mêmes motifs de la part de deux auteurs. Par exemple, comme nous l'avons remarqué plus haut, Yambo reprend et multiplie à volonté les escarmouches entre Ciuffettino et Burchiello : l'auteur exploite le potentiel comique de ces saynètes avec la certitude d'amuser ses petits lecteurs.

Deuxièmement, cette approche ludique se répercute sur la littérature elle-même. Elle se manifeste à travers une dimension parodique et burlesque constante, par laquelle Yambo tourne en dérision non seulement les modèles précédents de la littérature pour l'enfance, mais aussi ses propres pratiques d'écriture. Ainsi, il se moque des *tics* langagiers des auteurs toscans. En décri-

Tripletta!... Sono stato punito anche troppo dei miei sogni di bambino senza giudizio!... », Yambo, *op. cit.*, p. 240.

26 Cf. Mariella Colin, *op. cit.*, p. 260.

27 *Ibidem*, p. 307.

vant Ciuffettino, le narrateur affirme qu'il est « un enfant grand comme trois pommes eh non, je ne dirai pas trois pommes, comme d'habitude, même pas si l'on me frappe. Histoire de changer, disons grand comme un plant de basilic » (p. 3). Il multiplie les clins d'œil amusés aux exemples illustres de la littérature de jeunesse antérieurs. Ciuffettino, tout comme Pinocchio, tombe dans l'escarcelle d'un marionnettiste. Enfant en chair et en os, il souligne l'absurdité de le faire jouer sur scène avec les autres marionnettes : « – [...] parce que je suis un garçon : et comme je suis un garçon, je ne suis pas un morceau de bois ; et comme je ne suis pas un morceau de bois, je ne veux pas non plus être le Roi des Maures » (p. 106). Par là même, Yambo marque sa différence par rapport à *Pinocchio* ainsi que le caractère « démodé » du modèle, alors même que, comme nous l'avons vu, les reprises de motifs narratifs collodiens sont très fréquentes. Dans d'autres cas, c'est le genre de la littérature « marinaresca » qui entre dans le collimateur de Yambo, comme en témoigne ce passage :

Ça faisait un bon moment que *mastro* Mangiavento se mettait à écrire tous les soirs un chapitre de son livre magnifique sur les merveilles de la mer : un livre plein de science et d'ennui, qu'aucun éditeur ne voulut jamais imprimer. Le digne homme en avait déjà écrit dix-huit mille pages, et il n'en était qu'à la moitié ! Pauvre Mangiavento !... C'était le seul péché qu'on pouvait lui reprocher : mais ce péché-là était bien gros, malheureusement²⁸ !

Par cette remarque Yambo prend ses distances également par rapport à ce genre et marque sa spécificité. Tout en exploitant les mêmes ressorts, il s'en démarque en ironisant sur le caractère « sérieux » de cette prose et en proposant une version plus drôle.

Yambo ne se limite pas à jouer avec les conventions de la tradition et à tourner en dérision ses confrères : il se moque également de ses propres pratiques scripturales. Ainsi, il traite avec humour ses personnages. Au début du roman, il s'adresse à un auditoire fictif, selon un *topos* courant de la littérature enfantine, et introduit Ciuffettino de la manière suivante : « Asseyez-vous autour de moi, mes enfants, et écoutez l'histoire vraie de Ciuffettino : ce garçon si célèbre dont personne parmi vous, je parie, n'a jamais entendu parler » (p. 3). Il fait preuve d'autodérision aussi vis-à-vis des lieux qu'il invente. Lorsqu'il décrit Cocciafelata, il déçoit les attentes placées en l'autorité d'un narrateur

28 « Mastro Mangiavento tutte le sere quando era buon tempo scriveva un capitolo di un suo bellissimo libro su le meraviglie del mare, libro pieno di scienza e di noia, che nessun editore volle mai stampare. Il degno uomo ne aveva già scritti diciottomila fogli, ed era appena a metà ! Povero Mangiavento !... Non gli si poteva rimproverare che quel peccato : ma quel peccato era grosso, pur troppo », Yambo, *op. cit.*, p. 164-165.

fiable, en avouant son ignorance au sujet du village de Ciuffettino et en l'assumant avec une certaine crânerie :

Je répondrai à ces questions par une question : êtes-vous jamais allés à Cocciapelata ? Je suis désolé de devoir vous dire que, si vous n'y êtes jamais allés, vous avez très mal fait. Ne pas aller à Cocciapelata, la patrie de Celso Perepè, l'immortel inventeur des tire-bouchons mécaniques, c'est comme ne vouloir voir rien de beau et de bon dans ce monde. Honte à vous ! Il est vrai que je n'y suis pas allé non plus, mais peu importe. Je me l'imagine très bien²⁹.

Les effets de comique découlent également des jeux de mots. Nous en trouvons un exemple lors de l'épisode de la « guerre » contre les singes sur l'île des Perroquets. Ciuffettino se met à la tête de l'armée des singes et le narrateur remarque : « Ciuffettino le guidait : il faisait le macaque avec une habileté vraiment extraordinaire : on aurait dit qu'il l'avait fait depuis toujours³⁰ ». Ici le rire naît du brouillage de frontière entre le sens métaphorique et le sens référentiel du mot « macaco » et de l'incapacité de statuer si la remarque est élogieuse – dans la mesure où Ciuffettino arrive à tromper son monde par un mimétisme parfait –, ou bien au contraire une moquerie, compte tenu des traits négatifs attribués à l'expression « fare il macaco ».

Enfin, chez Yambo, le jeu acquiert un statut nouveau, en conformité avec sa valorisation dans le discours pédagogique du début du xx^e siècle : il est désormais considéré comme « une fonction fondamentale dans la construction de sa personnalité ; ce n'est pas une fuite du devoir, mais l'activité principale et spontanée de l'enfance, un besoin et un droit naturel que la société a le devoir de lui assurer³¹ ». Dans *Pinocchio*, le jeu est stigmatisé dans la représentation de la Ville des Jouets, où la marionnette subit la pire de ses séries de punitions. Chez Yambo, il n'y a aucune critique du jeu. Au contraire, nous trouvons même une invitation à s'y consacrer activement. Dans l'épisode du théâtre des marionnettes, le narrateur décrit la pièce qui est mise en scène. Il en reproduit un acte, avec les didascalies, les indications de mise en scène, la liste des

29 « A queste interrogazioni risponderò con una domanda: siete mai stati a Cocciapelata? Mi dispiace dovervi dire che, se non ci siete mai stati, avete fatto malissimo. Non andare a Cocciapelata, la patria di Celso Perepè, l'immortale inventore dei cavatappi a macchina, è lo stesso che non voler vedere nulla di bello e di buono al mondo. Vergogna! È vero che non ci sono mai stato nè pur io, ma questo non vuol dire. Io me la figuro benissimo », *ibidem*, p. 4.

30 « Lo guidava Ciuffettino, il quale faceva il macacco con una abilità davvero straordinaria: sembrava che l'avesse fatto sempre », *ibidem*, p. 202.

31 Mariella Colin, *op. cit.*, p. 265.

personnages et leur description, afin que les petits lecteurs puissent s'en servir pour mettre en scène un spectacle chez eux³²:

Pour l'histoire de l'art, je ne peux pas me passer de reproduire au moins le premier acte du sublime travail historico-fantastique de *mastro* Spellacane, convaincu que mes amis lecteurs seront contents de ce cadeau et qu'ils me manifesteront leur gratitude en mettant en scène ce morceau dans leurs petits théâtres de marionnettes³³.

Yambo non seulement ne stigmatise pas l'activité ludique, mais, au contraire, invite les petits lecteurs à participer au jeu d'imagination amorcé par l'auteur lui-même.

De manière plus générale, dans *Ciuffettino*, la mort ou les actions qui portent atteinte au corps sont occultées. Chez *Pinocchio*, les scènes funèbres sont nombreuses et angoissantes: la petite fille aux cheveux bleus se montre à la fenêtre, les mains croisées sur sa poitrine, comme une morte. *Pinocchio* assiste à l'entrée lugubre de la civière transportée par les corbeaux dans sa chambre lorsqu'il est malade. Les malheurs qui se produisent lorsque *Pinocchio* fait le mauvais choix impliquent souvent la mise en danger de sa propre vie: nous avons déjà cité l'épisode de la pendaison ou de la noyade après sa transformation en âne. Au-delà de la cruauté qui caractérise les châtements, les personnages accomplissent des actes violents qui portent atteinte à l'intégrité physique d'autrui. *Pinocchio* arrache avec ses dents la patte du Chat, le Petit bonhomme du Pays des Jouets fait de même avec les oreilles d'un mulet qui voudrait dissuader *Pinocchio* de le suivre dans le Pays des Jouets. Chez Yambo, en revanche, pas de morts, pas de blessures, pas de corps souffrants. L'épisode le plus effrayant est celui de la rencontre avec le loup-garou dans le bois. Il s'agit du souvenir de l'Ogre de Perrault, mais le récit de Yambo est plus édulcoré par

32 Nous trouvons ici un petit échantillon d'une production que Yambo a largement pratiquée. Il a en effet réalisé plusieurs œuvres ludiques « interactives », dirions-nous aujourd'hui. Dans *Campane d'Italia* (Milano, Vallardi, 1933), par exemple, il répertorie les chansons des différentes régions italiennes accompagnées de leur partition afin que les parents puissent les jouer et les chanter aux enfants. Dans le chapitre « Svaghi e passatempi nelle campagne e nelle terre d'Italia », il donne des consignes pour construire les jouets utilisés par les enfants (du commun cerf-volant à des jouets plus spécifiques fabriqués avec des morceaux de bois, de la ficelle, etc.). Enfin, *Il teatro dei burattini* (Roma, Scotti, 1906) est un livre éducatif où l'auteur explique aux enfants comment construire un petit théâtre et des marionnettes, comment produire des effets sonores et fournit le texte de plusieurs comédies à mettre en scène.

33 « Per la storia dell'arte non posso a meno di riprodurre almeno il primo atto del sublime lavoro storico fantastico di *mastro* Spellacane, persuaso che i miei amici lettori saranno contenti del regalo, e mi dimostreranno la loro gratitudine rappresentando questo frammento nei loro teatrini di marionette », Yambo, *Ciuffettino*, *op. cit.*, p. 108.

rapport à ce modèle : chez Perrault, le Petit Poucet et ses six frères se sauvent en plaçant leurs chapeaux sur la tête des sept filles de l'Ogre, qui les égorge à la place des garçons. Chez Yambo, nous retrouvons la même trouvaille de la substitution, mais elle concerne une... étiquette de bouteille qui amène le loup et sa femme à boire le vin avec le somnifère qui était destiné à Ciuffettino. L'issue du subterfuge est bien moins sanglante que chez Perrault : les deux méchants s'endorment profondément et Ciuffettino en profite pour s'enfuir. Ce soin d'éviter aux enfants des émotions négatives trop fortes peut être rattaché à une plus grande sensibilité vis-à-vis des exigences spécifiques de l'enfance qui pousse, en 1896, la Commission de contrôle des livres scolaires à recommander « vivement à ceux qui écrivent pour l'enfance non seulement de ne pas l'ennuyer, mais aussi de ne pas l'attrister inutilement³⁴ ». Mais cet élément peut s'expliquer à travers la prise en compte d'un processus plus général, un abaissement du seuil des sensibilités qui porte à l'occultation de la mort et du corps souffrant, dont parle le sociologue Norbert Elias dans plusieurs de ses ouvrages³⁵.

Enfin, chez Yambo, l'enfant jouit d'une plus grande autonomie par rapport aux adultes. Chez Collodi, Pinocchio n'est jamais proposé comme un modèle, jusqu'à sa conversion finale. Toutes les initiatives qu'il prend, souvent à l'encontre des conseils avisés des adultes – ou de leurs porte-paroles –, l'amènent vers quelque malheur. Dans Ciuffettino, en revanche, les entreprises de l'enfant revêtent un aspect plus réjouissant. L'enfant n'est pas seulement un gamin espiègle et désobéissant qu'il faut ramener sans cesse sur le bon chemin par la punition, mais aussi un héros positif capable d'accomplir des actions louables grâce à des qualités innées qui semblent spécifiques à l'enfance : le courage, l'audace, la créativité, la spontanéité et la générosité. Ciuffettino, par exemple, devient un héros lors de la mutinerie organisée contre Mangiavento. Il fait preuve de courage, en affrontant les mutinés ; de loyauté, en refusant de trahir le capitaine qui lui a appris le goût du travail et l'a pris sous son aile ; d'astuce, en mettant les mutinés dans l'impossibilité de nuire grâce à un stratagème. C'est pourquoi, au moment du naufrage, le narrateur ne laisse pas longtemps Ciuffettino à la merci des vagues, et dissipe rapidement toute crainte relative à sa mort par noyade :

34 Mariella Colin, *op. cit.*, p. 259.

35 Cf. Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calman-Levy, 1973 ; Id. *La solitude des mourants*, Paris, Christian Bourgeois, 1987 ; Norbert Elias, Eric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris, Fayard, 1994.

– Cette fois-ci, c’est vraiment la fin pour Ciuffettino!... – allez-vous dire vous qui m’écoutez. Et je parie que vous avez déjà les larmes aux yeux... Bravo : c’est le signe que vous êtes des garçons qui ont bon cœur. Mais je ne veux pas vous voir pleurer : c’est pourquoi je vous dis tout de suite que, cette fois-ci encore, la Providence voulut aider Ciuffettino. Au bout du compte, il n’aurait pas été juste que Ciuffettino finît dans l’estomac des poissons, après le courage et l’honnêteté dont il a fait preuve ! N’est-ce pas ? Il y a toujours un Dieu pour les gentils³⁶.

Non seulement Ciuffettino est doté de qualités morales naturelles, mais il peut aussi devenir un modèle pour les adultes mêmes. Ainsi, lorsque Mangiavento projette de se venger des marins mutinés, Ciuffettino le retient :

– Mais vous ne devez pas faire ce que font les crapules!... Vous avez un cœur bon... non, non, jetez ce fusil... j’ai la chair de poule rien qu’à y penser... – Mais ils t’ont jeté à la mer, enfermé dans un sac!... – Je leur ai pardonné mille fois : faites-le vous aussi. Dieu vous en rendra le mérite, mastro Mangiavento!... – Crois-tu ? – J’en suis sûr... Laissez-les faire... – Tu es un très bon garçon, Ciuffettino ! – cria le marin, attendri, en jetant loin de lui le fusil, et en embrassant à nouveau le petit héros – et sans le vouloir, tu m’as donné une belle leçon!... Et je voulais être ton maître... dorénavant, c’est moi qui viendrai prendre des leçons chez toi³⁷...

Ici, les rapports hiérarchiques traditionnels s’inversent : ce n’est pas l’adulte qui est le modèle de l’enfant, mais c’est l’enfant qui donne le bon exemple à l’adulte. Pinocchio, en revanche, se trouvait constamment dans une position de subordination et de faute par rapport aux valeurs incarnées par les adultes.

Par ailleurs, Pinocchio parvenait à s’échapper par la fuite physique ou grâce à une aide extérieure (la fée bleue, Alidoro). Ciuffettino arrive à s’en sortir souvent tout seul et par la ruse. Il s’échappe de la maison du loup grâce à l’astuce qui consiste à échanger les étiquettes des bouteilles qui distinguent le

36 « – Questa volta è finita davvero per Ciuffettino!... – direte voi che mi ascoltate : e scommetto che ci avete già i lucciconi... Bravi : è segno siete dei ragazzi di cuore buono. Ma non voglio vedervi piangere : e perciò vi dico subito che, anche questa volta, la Provvidenza volle aiutare Ciuffettino. E in fin dei conti non sarebbe stato giusto che Ciuffettino fosse finito in corpo ai pesci, dopo il coraggio e l’onestà dimostrata! Non vi pare? C’è sempre un Dio per i buoni », Yambo, *Ciuffettino, op. cit.*, p. 160.

37 « Ma lei non deve far quello che fanno i birbaccioni!... Lei ha il core buono... no, no, butti via quello schioppo... mi vien la pelle d’oca a pensarci... – E ti hanno gettato in mare, chiuso in un sacco!... – Io li ho belli e perdonati : faccia altrettanto lei. Dio glie ne renderà merito, mastro Mangiavento!... – Lo credi? – Ne son certo... li lasci fare... – Sei un gran bravo ragazzo, Ciuffettino! – gridò l’uomo di mare, intenerito, scaraventando lontano lo schioppo, e tornando ad abbracciare il piccolo eroe – e senza volerlo mi hai dato una bella lezione!... E pensare che volevo essere il tuo maestro... d’ora innanzi, verrò a scuola da te... », *ibidem*, p. 169.

vin contenant le somnifère du vin pur ; il s'enfuit de l'île des Perroquets grâce à l'aide des oiseaux mêmes, qui voulaient pourtant le retenir ; enfin, il gagne la guerre que les singes ont déclarée contre les perroquets pour s'emparer de leur île en se déguisant en primate. Après leur avoir fait croire qu'il a déjà conquis l'île, il leur en offre gracieusement la moitié. Pour fêter l'événement il organise un banquet mais il met du somnifère dans le vin. Après avoir embarqué les singes endormis dans des barques, il les pousse au large en préservant ainsi le royaume des perroquets. Ainsi, chez Yambo, l'initiative de l'enfant ne mérite pas sans cesse d'être mortifiée et assujettie à une sanction : elle permet de valoriser des qualités qui semblent spécifiques de l'enfance. Les adultes, quant à eux, n'apparaissent pas sans cesse comme les modèles moraux et ne détiennent pas toujours une position de supériorité : parfois ils se laissent tromper et, comme dans le cas de Mangiavento, doivent même accepter une inversion de rôles. Ainsi, l'enfant apparaît-il plus autonome par rapport à Pinocchio et s'affranchit-il partiellement de l'autorité des adultes.

Le modèle du roman d'aventure qui affleure dans *Ciuffettino* permet de mettre en avant cette nouvelle conception de l'enfant, dont on valorise l'esprit d'initiative au lieu de constamment le mortifier. Ainsi, chez Yambo, le monde extérieur à la famille n'est plus seulement le lieu de l'égarément et de la souffrance, mais aussi l'espace jubilatoire de l'aventure et du défi. Dans l'île des Perroquets, Ciuffettino expérimente le plaisir de la victoire sur l'armée des singes. Dans son voyage à bord du navire de Mangiavento, il accomplit un acte d'héroïsme en sauvant le capitaine d'un complot et reçoit des éloges pour sa noblesse d'âme. Le passage dans la Ville des savants et la Ville des Fainéants le met dans un état d'ennui profond, mais il ne subit pas de souffrances morales ou physiques. Chez Collodi, en revanche, le monde où Pinocchio évolue représente essentiellement l'espace du danger, du dévoiement et de la punition.

Conclusion

Les vingt années qui séparent l'écriture de *Pinocchio* de l'écriture de *Ciuffettino* et l'évolution du contexte politique, social, historique et culturel permettent de comprendre les différences entre les deux textes. Plus précisément, *Ciuffettino*, caractérisé par un modèle pédagogique plus moderne que celui de *Pinocchio*, témoigne d'une tension qui acquiert un sens particulier si l'on pense que ce texte sera lu par les enfants de la petite et moyenne bourgeoisie qui, adultes, participeront, parfois avec ferveur et enthousiasme (du moins, au début), à la Première Guerre mondiale. D'une part, l'occultation de la violence et de la mort, c'est-à-dire les conséquences de l'action violente – habitue l'enfant à

évacuer les images de souffrances et de douleur. D'autre part, l'exaltation de l'esprit d'initiative et d'entreprise, du goût pour l'aventure et pour la ruse l'incite à s'exprimer par l'action, à relever les défis et à s'affirmer. Cette valorisation de l'action et, en même temps, l'occultation de la mort et de la souffrance expliquent non seulement l'enthousiasme aveugle avec lequel une génération entière s'est ruée vers la guerre comme vers une « fête³⁸ », mais aussi le choc subi au moment de la confrontation avec la réalité de la première guerre industrielle de l'histoire de l'humanité.

38 Mario Isnenghi définit ainsi la perception et la représentation de la guerre chez les futuristes. Cf. Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Roma-Bari, Laterza, 1970, p. 169.