

Post-scriptum

Ce texte essaie de combattre un danger qui pourrait naître d'une interprétation de la troisième question de l'agrégation 1994 : celui d'une simplification de la lecture des textes pour les faire entrer «de force» dans un moule interprétatif. Chacun des textes proposés à la sagacité des agrégatifs est intéressant, mais – à l'exception sans doute de *Cuore*, incontestable manuel d'éducation, conçu comme tel – il sert davantage à éclairer la parabole personnelle de chacun des auteurs et des réseaux intellectuels dans lesquels ils sont insérés qu'à élucider les rapports d'une improbable culture humbertine avec la société post-unitaire. À considérer ces œuvres essentiellement comme des documents porteurs d'une volonté idéologique – la littérature comme moyen de «faire les Italiens» – ou comme des reflets de la société, on court le risque d'oublier qu'il s'agit d'œuvres littéraires dont il importe de mettre en évidence la complexité, les liens qu'ils entretiennent avec les autres œuvres des auteurs envisagés, le dialogue qu'ils établissent avec d'autres livres, d'autres auteurs, les rapports précis avec tel ou tel groupe social, telle ou telle aspiration politique qui traverse le champ social.

Il m'a semblé, après diverses discussions et lectures (en particulier du n°37 de *Chroniques italiennes*), que la thèse d'Asor Rosa, exprimée dans *Le voci di un'Italia bambina*, était susceptible de légitimer une telle lecture réductrice. C'est pourquoi c'est à la démontrer que je me suis attaché.

Je ne suis pas un spécialiste de la période : cet article n'a pas la prétention d'amener «du nouveau» sur Pinocchio. Je traite cette question à l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud et mes lectures m'ont persuadé de la fausseté d'une vision simplifiée des *Avventure di Pinocchio*. *Dixi et animam salvavi !*

Jean-Claude Zancarini
ENS Fontenay/Saint-Cloud
Centre de recherche sur la pensée politique italienne (CERPPI)

«SCAPPA, SCAPPA PINOCCHIO...»

Il paraît qu'on l'a rattrapé. La nouvelle se fait de plus en plus précise, on ne saurait en douter. Ce coup-ci Pinocchio est définitivement emprisonné et pas pour quatre mois. La critique l'a condamné à être, une fois pour toute, un livre d'éducation du peuple auquel il devra enseigner le sens de l'effort et du travail «tant qu'il vivra et au-delà».

Un jour, Asor Rosa vint¹. Il réinventa la thèse de Pinocchio livre d'éducation, développée par Paul Hazard dans la *Revue des deux*

Umberto»³, en se contentant de donner un signe négatif à cette Italie de la fin du XIX^e siècle, redécouvrit que Pinocchio était un enfant pauvre

nettement cinquante ans avant lui [il est vrai que la traduction dans l'étrange novlangue⁴ des années 1970 est autrement plus riche que celle de Pancrazi qui appelle le pain «pain» et un enfant pauvre «enfant pauvre» ; qu'on en juge – ainsi que de la modestie de l'auteur : «non si è fatto abbastanza caso finora alla constatazione che il tessuto sociale contro il quale si staglia la vicenda del burattino è un tessuto sociale di penuria e di privazioni...»]. Après ce travail efficace de récupération («c'est avec du vieux qu'on fait du neuf» disent les dames patronnesses), il synthétisa le tout : *Pinocchio* est un livre porteur de «l'etica del sacrificio», «un richiamo alla virtù operosa e trasformatrice del lavoro» ; bref, il s'agissait d'inciter le (petit) peuple d'Italie à «retrousser ses manches» (*Pinocchio* en Maurice Thorez de son époque ! Voilà qui est inattendu).

On croyait que tout cela n'était qu'un mauvais souvenir, que ne pouvait plus avoir cours ce type de pensée qui consiste à plaquer sur les textes des formules interprétatives toutes faites – et donc qui marchent, fût-ce en claudiquant quelque peu, car, chacun le sait, à quoi sert de chercher lorsqu'on a déjà trouvé – au lieu d'aller se confronter aux textes, d'aller tisser leur réseau de références, de les relier concrètement à des moments historiques précis. On se trompait. Par un miracle de sainte Agrégation voici le retour de la vulgate asor-rosienne. Essayons au moins de sauver les enfants !

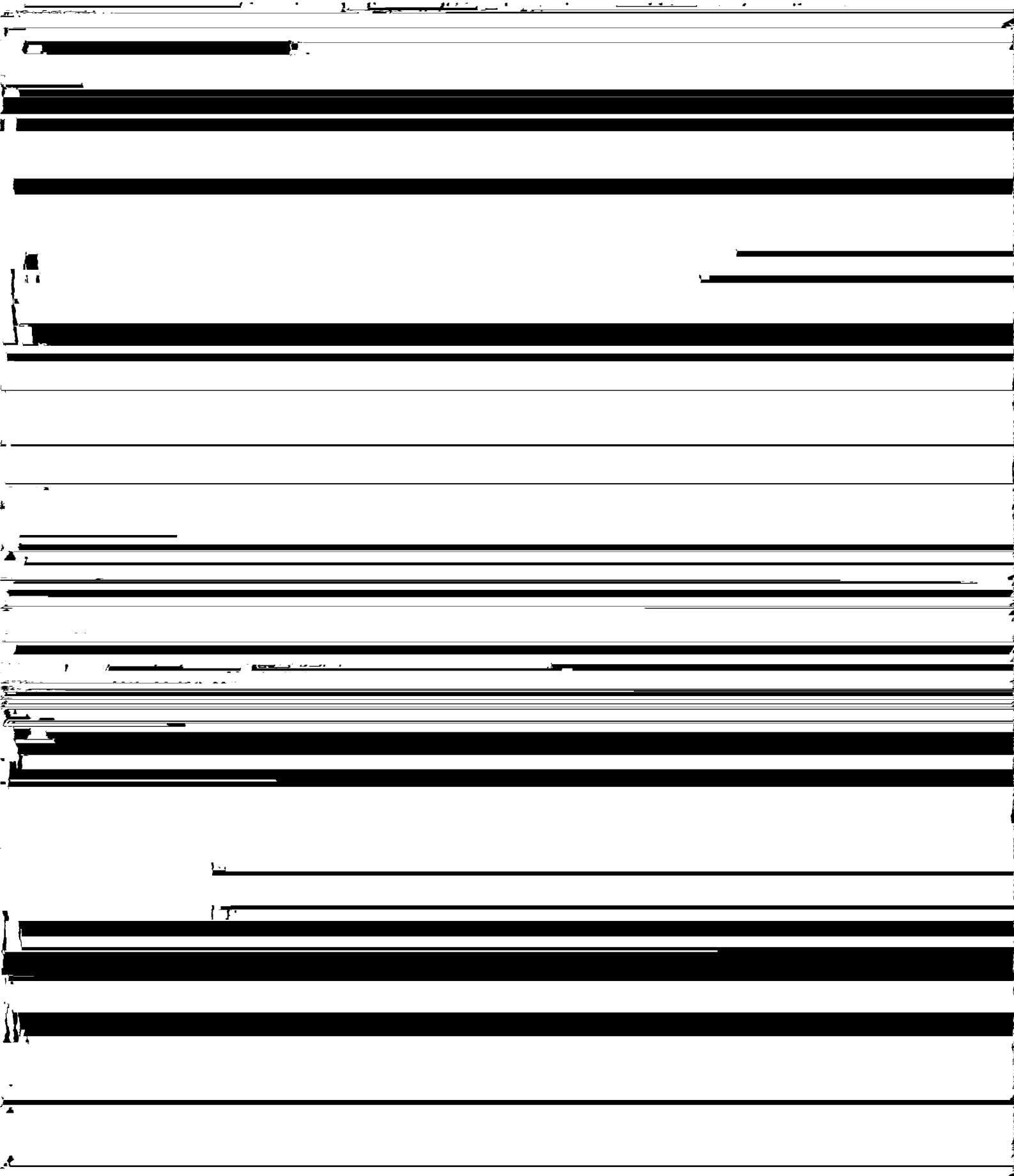
Une première remarque s'impose, massive, dès lors que l'on jette un œil – même en dilettante – sur la bibliographie collodienne : une fois réprimée l'envie de s'enfuir par la fenêtre, comme Pinocchio échappant à son père, on se rend compte que tout a été écrit sur ce malheureux pantin et que bizarrement – mais pas tant que ça – tout marche, plus ou moins. Un livre d'éducation qui met à nu l'âme de l'enfant (Paul Hazard 1914), un livre où l'on peut reconnaître la petite Italie du roi Umberto (Pancrazi 1921, puis Croce 1937⁵, qui reprend

cette idée et cite Pancrazi, en polémique évidente avec la lecture fasciste de l'Italietta), la Toscanina de Leopoldo (Baldini 1947), l'éducation au travail et à l'effort (Asor Rosa 1975)... Il ne manque ni la lecture catholique qui insiste sur le parcours qui éloigne du père puis ramène à lui (Bargellini 1942), ni la lecture psychanalytique qui parle du désir, de la réalité et de leur lutte (Servadio). La lecture des textes – ou des cent pages du livre de Bertacchini (1961) consacrées aux lectures critiques⁶ – laisse perplexe : toutes ou presque semblent écrites par des gens sensés, sensibles, intelligents, informés... D'ailleurs, Asor Rosa lui aussi est convaincant, en tout cas autant que les autres... qui ne disent pas la même chose que lui ! Et vient un soupçon, d'abord labile, puis de plus en plus net, de plus en plus clair : bien sûr, c'est un coup de Pinocchio ; bien loin de s'être fait piéger, il continue à courir et pour l'obliger à avoir un seul sens, une seule lecture, il faudra bien, au moins, ce qu'il a fallu pour le faire devenir un petit garçon comme il faut : une intervention magique.

Je tiens donc Pinocchio pour un livre qu'on ne peut réduire à une seule lecture, pour un livre qu'il faut accepter avec ses contradictions, ses hésitations, ses revirements et considérer dans sa complexité, sans le réduire à un seul de ses aspects⁷. Si le discours

«Un problema critico : la genesi di *Pinocchio*», p. 253-348, fait le point sur les ouvrages critiques consacrés à *Pinocchio*. Pour les auteurs qui vont suivre (dont je n'ai pas réussi à consulter les ouvrages qui ne figurent pas au catalogue de la Bibliothèque nationale) ma connaissance est donc de seconde main.

Dietro Bargellini, *La verità di Pinocchio*, Braccia Marcelliana, 1942.



remarquera d'ailleurs que parmi les ouvrages transformés en armes de jet se trouvent deux des *best-sellers* pédagogiques écrits par Collodi lui-même, *Giannettino* (1876) et *Minuzzolo* (1878). Quand Pinocchio, dans un élan d'amour filial, décide de renoncer à sa vie errante, à ses aventures, il va apprendre seul à lire et à écrire : comme si sa méfiance envers les «tre grandi nemici» ne s'était pas atténuée, comme s'il voulait démontrer qu'il est possible d'accéder à la connaissance sans être un «petit soldat de cette immense armée» dont les armes sont les livres, dont l'escadron est la classe, le champ de bataille la terre entière et la victoire la civilisation humaine (De Amicis, *Cuore*, «la scuola»).

Mais Pinocchio, incontestablement, n'est pas seulement le jeune «militant anti-autoritaire» que nous venons de décrire ! Il y a dans le texte, dans le personnage même de Pinocchio d'autres éléments, contradictoires et tout aussi nettement affirmés. Pinocchio commente en pleurant ses infortunes : «Mi sta bene ! Purtroppo mi sta bene ! Ho voluto fare lo svogliato, il vagabondo... ho voluto dar retta ai cattivi compagni, e per questo la sfortuna mi perseguita sempre...» ; il prend de bonnes résolutions qui lui permettront de mettre fin à sa vie de marionnette : «Io studierò, io lavorerò, io farò tutto quello che mi dirai, perché insomma, la vita del burattino mi è venuta a noia...» ; il protège avec zèle la propriété privée dont il accepte de se faire le chien de garde. Et le même Pinocchio qui pensait et affirmait hautement «io non sono fatto per lavorare» se met, dans le dernier chapitre du livre, à travailler encore plus durement «per mantenere anche la sua buona mamma». C'est qu'il y a deux âmes dans Pinocchio, deux logiques dans le livre : celle de Pinocchio le rebelle, celle de Pinocchio le petit garçon comme il faut. C'est la présence simultanée de ces deux âmes, de ces deux logiques, qui anime le livre, qui lui donne son mouvement, sa structure. La dialectique y est à l'œuvre et elle casse la structure linéaire ; on est face à une spirale qui pourrait se dérouler sans fin, et que l'on pourrait formuler ainsi : aventure, échec, bonnes résolutions, nouvelle aventure, nouvel échec, nouvelles bonnes résolutions et cela jusqu'au moment où il faudra bien trouver une fin qui paraît bien improbable tant que Pinocchio est ce qu'il est, qu'il a en lui ce mouvement dialectique perpétuel. Combien de fois, après une escapade, Pinocchio ne promet-

ne le croit généralement : Asor Rosa s'acquitte de cette tâche par une pirouette assez plaisante. Puisqu'il lui faut bien reconnaître qu'on sent la sympathie de Collodi pour les «imprese discole del personaggio», il fait appel à la psychologie de l'auteur, le «toscanaccio Collodi», «famoso pigro» que l'on peut donc soupçonner de temps à autre de faillir à sa mission éducative – celle d'un «pedagogo della classe colta»⁸ – en laissant échapper un sourire nostalgique devant les défauts qu'il s'agit de combattre. On pourrait à bon droit sourire de la réintroduction subreptice de concepts psychologisants dans une œuvre dont ils sont en principe – par principe – bannis, mais ce n'est pas là notre propos : nous voulons essayer de montrer que cette contradiction s'explique de l'intérieur de la littérature. Il nous faut nous pencher sur le métier de l'écrivain Collodi et sur les livres de sa bibliothèque.

Carlo A. Madrignani, dans sa «nota» à l'édition Sellerio des

efficaces, savants et résolus que les députés face aux ministres «tant morts que vifs»¹⁰. Bref, le fait que Collodi soit cet homme de métier, ce professionnel de la plume qui s'est exercé pendant tant d'années à ce que Madrignani nomme une «antirettorica tenace e aguzza» n'est pas sans importance. Souvenons-nous de la lettre qu'il adresse à son ami Ferdinando Martini, alors directeur du *Giornale per i bambini*, lorsqu'il lui envoie le premier épisode de ce qui s'appelait alors *Storia di un burattino* : «Ti mando questa bambinata. Fanne quello che te ne pare. Ma se la pubblichì, vedi di pagarmela bene per farmi venire la voglia di seguitarla.» Le *Giornale per i bambini* le paiera fort convenablement pour l'époque, vingt centimes par ligne, mais cela n'empêchera pas Collodi de ne pas faire preuve d'une grande envie de la continuer. Il s'arrête une première fois, d'octobre 1881 (ça finissait mal pour Pinocchio qui était pendu à son chêne...) à février 1882 et une deuxième fois de juin à novembre 1882. Pour un tenant de la thèse de la «virtù operosa e trasformatrice del lavoro», on ne peut pas dire qu'il s'employait avec tout le cœur nécessaire à transmettre son message idéologique ! On a vu que les «leçons» à tirer du livre sont pour le moins ambiguës, on peut estimer maintenant, non sans quelques raisons, qu'il est fort peu probable (et c'est un euphémisme !) qu'il ait estimé à un quelconque moment avoir une morale à transmettre. Collodi écrivait, disait-il, «una bambinata», un livre divertissant qu'il fabriquait, morceau par morceau, avec son métier d'homme de plume : une langue – un florentin alerte et dru –, un matériel pris dans ses travaux antérieurs – de journaliste, d'auteur de livres pédagogiques au sens strict, de traducteur des fables de Perrault – dans d'autres livres avec lesquels il dialoguait.

Il nous faut donc étudier «l'intertexte»¹¹. Il n'est pas de livre sans livres antérieurs, sans échos, sans réminiscences, sans rappel ;

¹⁰ C. Collodi, *Cronache dall'Ottocento*, Pisa, ETS Editrice, 1990, précédé d'une «premissa» de Daniela Marcheschi ; celle-ci a réédité *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1987 et *Macchiette*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1989. On remarquera qu'au cours de son travail philologique sur Collodi, D. Marcheschi remet en cause la datation quasi traditionnelle (en 1859, lors de la publication du pamphlet *Il Signore Albèri ha ragione !*) de l'utilisation première du pseudonyme sous lequel Carlo Lorenzini est célèbre : en fait, nous apprend-elle, «fu adottato nel gennaio 1856, quando con la firma Collodi apparve la *Coda al programma della Lente* nel giornale umoristico fiorentino *La Lente* a cui collaborò a lungo e della cui redazione fece parte.»

L'article auquel je fais allusion s'intitule *Ciarle fiorentine. Funerali e danze* ; il parut en deux fois, les 29 et 30 juin 1873, dans *Il Fanfulla* (*Cronache dall'Ottocento*, p. 89-100).

¹¹ Je précise tout d'abord que j'ai omis de reprendre les conclusions des travaux de Bertacchini, qui a mis en évidence dans son *Collodi narratore* (1961) qu'il faut se coller avec tous les aspects antérieurs du travail de Carlo Lorenzini pour comprendre *Pinocchio*

Pinocchio ne fait pas exception à la règle. Partons donc à la recherche des indices textuels, qu'ils portent sur la structure ou sur le langage. Dans un article de 1939¹², Pietro Paolo Trompeo mettait en évidence le lien structurel de *Pinocchio* avec d'autres aventures, celles de Télémaque : «La trama di *Pinocchio* [...] è quella di un libro che ai tempi del Collodi era ancora molto letto da ragazzi e da adulti [...] *Les aventures de Télémaque* di Fénelon.» Et les références qu'il faisait aux deux textes étaient convaincantes : les deux protagonistes parviennent à la sagesse en tirant les leçons des aventures vécues au cours de la recherche du père disparu, la «fata dai capelli turchini» joue un rôle fort semblable à celui de Minerve, Pinocchio comme Télémaque doivent échapper aux pièges et aux ruses de tentateurs, l'île de Chypre ressemble furieusement au «paese dei balocchi», la Bétique et Salente à «l'isola delle api industriale»¹³. Mais, ajoutait aussitôt Trompeo, si les schémas sont comparables, il manque à *Télémaque* «l'odor salso di mare» – une odeur fraîche, que l'on respire avec joie, avec avidité – qui se dégage de *Pinocchio*. Bref, si *Pinocchio* a quelque chose à voir avec un livre qui voulait «instruire en amusant», on y respire également l'air du large et Trompeo analyse des emprunts – faits, dit-il, «con grande maestria e con arguzia felice» – à l'*Odyssee* : n'est-ce pas la grotte de Polyphème d'où sort ce long panache de fumée ? Non ! C'est la grotte

et les recherches de Daniela Marcheschi : ces ouvrages sont disponibles ou aisément consultables (en revanche trouver les textes de Collodi qui n'ont pas été récemment réédités n'est pas très aisé : qu'on consulte pour s'en convaincre les catalogues de la Bibliothèque nationale où seul *Pinocchio* figure !). Je précise par ailleurs que, pour bonne part, les réflexions que j'expose proviennent de discussions avec Salvatore Silvano Nigro, dont on connaît l'acuité critique et l'érudition souriante ; j'ai repris une partie de ses suggestions précieuses et je dois dire que je suis loin d'avoir transcrit exhaustivement la richesse de ses analyses ; je souhaite simplement en avoir donné une idée, la moins déformée possible.

¹² Pietro Paolo Trompeo, *Odor di mare in Pinocchio* (sept. 1939) in *Il Lettore vagabondo*, Roma, Tumminelli, 1942, p. 237-242.

¹³ L'île de Chypre est décrite dans le livre quatrième, chapitre III, des *Aventures de Télémaque* : «En arrivant dans l'île, je sentis un air doux qui rendait les corps lâches et paresseux, mais qui inspirait une humeur enjouée et folâtre. Je remarquai que la campagne, par son climat fertile et agréable, étoit presque inculte, tant les habitants étoient ennemis

du travail.» Télémaque est sur le point de succomber – on l'imagine transformé en pourceau... ou en âne ! – et ne doit son salut qu'à la fuite que lui ordonne Mentor.

La Bétique «pays qui semble avoir conservé les délices de l'âge d'or» est présenté au livre septième, chapitre VI. L'examen de la ville et du royaume de Salente est mené par Mentor au livre dixième, chap. III, IV et V ; à la suite des réformes préconisées par Mentor «tout était tranquille et riant ; mais la joie était modérée, et les plaisirs ne servaient qu'à délasser des longs travaux.» Au vrai, la Bétique est plus proche de l'état de nature que de «l'isola delle api industriale» ; quant au «réformateur» qui a dicté les lois de l'île collodienne ce devait être un Mentor simpliste : mais un tel réformateur ne suffit-il pas dans un texte comique ?

du pêcheur vert «così brutto, ma così brutto che pareva un mostro marino...» et qui n'a donc rien à envier à Polyphème dont il possède également «la ferocia beffarda» puisqu'il laisse à Pinocchio le choix de la façon dont il veut être mangé là où Polyphème déclare à Ulysse qu'il va lui faire un don : il le dévorera en dernier, après tous ses compagnons¹⁴.

Salvatore Silvano Nigro, pour sa part, relève d'autres traces, directement tirées de la littérature italienne : celles de Manzoni et de Pulci. Renzo (comme Pinocchio, et comme Télémaque) a vécu des aventures et s'est instruit en les vivant : «Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure : e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire.» Il peut faire la liste de tout ce qu'il «[ha] imparato», il a en effet «appris à vivre», à se comporter et il a changé de statut social, passant de «lavorante» à «padrone»¹⁵. Mais à côté de cette référence au modèle du roman d'éducation, de formation, il y a «le bon air marin» de l'Odyssee et de Pulci. Lorsque Pinocchio rencontre pour la première fois le Chat et le Renard, il est mis en garde par un Merle blanc qui lui conseille de ne pas écouter les conseils de mauvais camarades. «Povero merlo, non l'avesse mai detto ! Il Gatto spiccando un salto gli si avventò addosso, e senza dargli nemmeno il tempo di dire «chi» *se lo mangiò in un boccone, con le penne e tutto.*» Évidemment, c'est nous qui soulignons... car cette expression, qui est venue sous la plume de Collodi, n'est-elle pas une réminiscence – voulue ou «involontaire» – d'un passage célèbre du *Morgante* ? Au moment où Roland meurt, voici qu'apparaît «una bianca colomba» (XXVII, 158) ; c'est l'âme de Roland et quand il faudra que celui-ci ressuscite pour transmettre son épée à Charlemagne, Turpino, l'un des preux compagnons du héros la verra «con tutte le penne/in bocca entrargli veramente». Avec Pulci, on

¹⁴ Le pêcheur vert n'avait en effet rien à envier à Polyphème,
«... Orrendo mostro, né sembante
Punto alla stirpe che di pan si nutre
Ma più presto al cocuzzolo selvoso
D'una montagna smisurata...»

Et tous deux font preuve du même sens de l'humour ; le pêcheur vert déclare à Pinocchio : «In segno di amicizia e di stima particolare, lascerò a te la scelta del come vuoi essere cucinato. Desideri essere fritto in padella, oppure preferisci di essere cotto nel tegame colla salsa di pomodoro ?» On entend nettement l'écho des paroles de Polyphème à Ulysse : «L'ultimo ch'io/divorerò sarà Nessuno. Questo/riceverai da me dono ospitale.»

¹⁵ Il s'agit des toutes dernières pages des *Promessi sposi* : «Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure : e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire.» «Ho imparato», diceva, «a non mettermi ne' tumulti : ho imparato a non predicare in piazza : ho imparato a guardare con chi parlo : [...]. E cent'altre cose.»

est sans conteste dans la parodie, le jeu langagier comico-réaliste et plus du tout dans un quelconque rapport avec l'éducation ; si c'est bien le cas, si dans la «bibliothèque de Pinocchio» il y a bien à la fois Manzoni et Pulci, alors il est clair que Collodi joue avec deux modèles idéologiques et littéraires inconciliables et, dès lors, la contradiction que nous avons décrite de façon impressionniste peut être fondée sur une lecture textuelle ; or, cette réminiscence pulcienne n'est pas unique en particulier par l'intermédiaire de Margutte, le géant qui a décidé de ne plus grandir :

«[...] Il mio nome è Margutte,
Ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,
Poi mi pentì quand'a mezzo fu' giunto.»

Pinocchio aussi est un personnage qui refuse de grandir ; c'est un pantin et ces derniers «non crescono mai» et, surtout, à plusieurs reprises, il prend sciemment des décisions qui vont l'empêcher de quitter ce statut «où on ne grandit jamais» pour devenir un enfant comme les autres ; il se laisse entraîner sur la plage pour voir «le terrible requin» alors qu'il a pris la résolution de «diventare un ragazzo a tutti i costi» ; plus clairement encore, il part pour «il paese dei balocchi» la veille de sa transformation. Que Collodi se situe dans la lignée de Pulci – et plus généralement dans la lignée comico-réaliste florentine – ressort aussi des choix linguistiques et stylistiques : le choix d'un florentin populaire, la présence récurrente de *motti* et proverbes, le sens aigu de la répartie et l'efficacité théâtrale des dialogues (présente dès le tout premier dialogue du livre entre Geppetto et maestr'Antonio : «— Buon giorno, maestr'Antonio, – disse Geppetto. — Che cosa fate costì per terra ? — Insegno l'abbacco alle formicole. — Buon pro vi faccia ! — Chi vi ha portato da me, compar Geppetto ? — Le gambe.»), le ton joyeux, le goût pour le «ribobolo linguistico». Un livre qui dialogue avec des auteurs aussi inconciliables que Manzoni et Pulci, le cygne de Cambrai et Homère ne peut être qu'un «livre étrange qu'on peut lire à différents niveaux, qu'il faut lire à différents niveaux car une seule lecture n'en saurait épuiser l'ambiguïté positive» (S. Nigro), «un non ovvio capolavoro» pour juger duquel «sarà bene tener presente quanto poco ufficiale sia [...] se confrontat[o] con quel manuale di ideologia in azione che è *Cuore* (C. A. Madrignani)¹⁶.

Pinocchio, à la fin du livre, se divise en deux et tout s'arrête. Tant qu'il a été double, que toutes ses composantes littéraires lui ont donné cette ambiguïté pleine de vie que nous aimons en lui, tant qu'il a été, à la fois, Renzo Tramaglino heureux d'avoir appris et le géant

¹⁶ C. A. Madrignani, *Collodi, il piccolo, Op. cit.*, p. 121.

Margutte qui refusait de grandir, un rebelle refusant travail et contraintes et un petit garçon comme il faut, il vivait de ce mouvement dialectique, rebondissait sans cesse d'une aventure à une autre en passant par des moments où il prenait de bonnes résolutions. Le voilà frappé d'un coup de baguette magique ; ses deux âmes se séparent ; l'une meurt, l'autre est frappée d'impuissance : l'illustration d'Enrico Mazzanti qui clôt l'édition de 1883 met face à face «un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti» et «un grosso burattino, annoggiato

e ripiegata a mezzo». Cette image figée – presque la seule du livre qui ne saisisse pas une action¹⁷ – est emblématique. Plus rien ne peut désormais se passer : le Pinocchio-pantin est désormais immobile, le Pinocchio-enfant fait un dernier commentaire en son for intérieur, *dentro di sé*, puis se tait, définitivement ; il disparaît à jamais, incapable qu'il est, sans son âme de bois, d'être le personnage d'un livre, de tenir la scène, d'émouvoir ou de faire rire, de faire pleurer ou rêver¹⁸. Mais cette scène n'est qu'une pause provisoire : le vrai Pinocchio-aux-deux-âmes n'est pas vraiment mort ; dans la tête de ceux qui l'aiment, il court toujours, d'aventure en aventure... voilà plus de cent ans qu'il le fait et ce n'est pas demain – souhaitons-le – qu'il va s'arrêter !