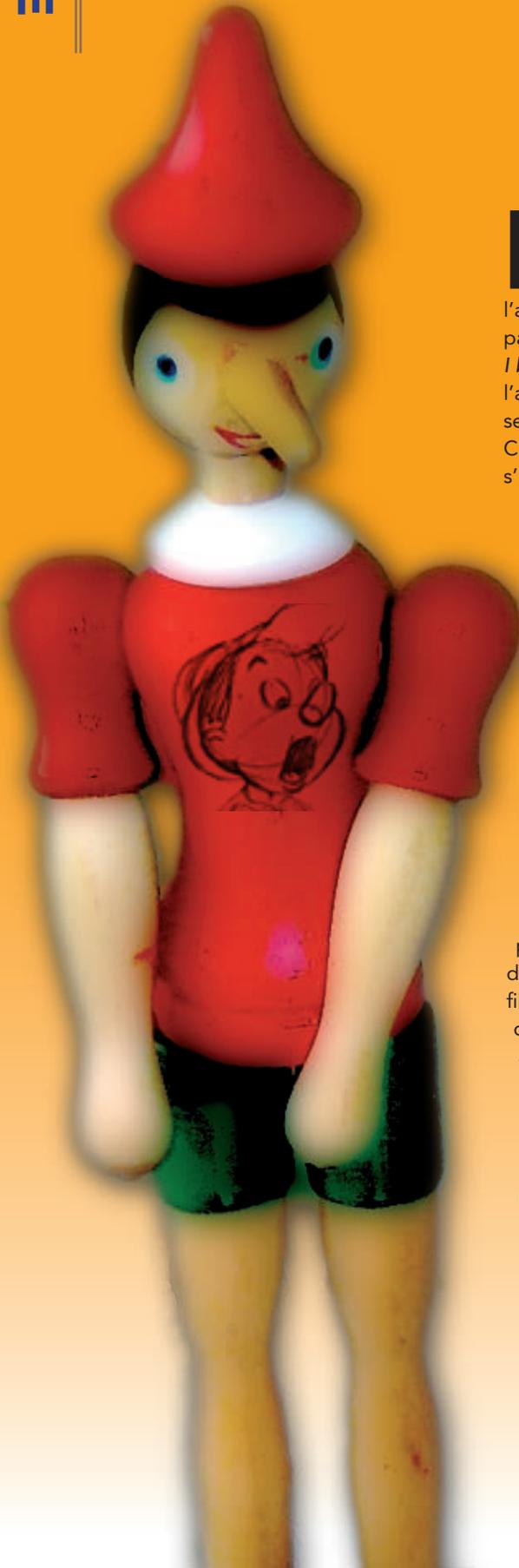


LES Aventures DE PINOCCHIO



DE LA LITTÉRATURE JEUNESSE AU CINÉMA

De la marionnette à l'être humain, de l'image fixe à l'image animée : d'une certaine manière, la destinée de **Pinocchio** se confond depuis plus de cent ans avec celle du cinéma. **Pinocchio** est né de l'imagination de l'auteur et journaliste italien Carlo Collodi à la fin du XIX^e siècle. Le conte paraît en feuilleton du 7 juillet 1881 au 25 janvier 1883 dans *Il Giornale per I bambini*. Mais très vite l'image vient accompagner le texte, un texte qui l'appelle de ses vœux, la suscite, la commente presque par avance : qu'on se souvienne du feu peint dans la misérable demeure du menuisier Gepetto. Chez Collodi, l'image ne demande qu'à s'animer, le bois ne demande qu'à s'incarner.

Dans un premier temps, les illustrateurs prennent donc le relais et le conte paraît en trois éditions différentes en près de vingt ans, avec des dessins respectivement signés Enrico Mazzanti (1883), Carlo Chiostri (1901) et Attilio Mussino (1911). Le travail de ce dernier assura durablement le succès d'une œuvre qui jusqu'alors n'avait pas complètement trouvé son public. Selon le cinéaste Luigi Comencini, « la fée était une petite Hollandaise, la tête auréolée par la célèbre coiffe et les pieds chaussés de traditionnels sabots ; le petit pays avait un aspect écossais et les personnages l'allure des héros de Dickens » (*Revue du Cinéma / Image et Son*, n°268, février 1973, p.91). Et Comencini de conclure que les illustrations de Chiostri, dont il s'était inspiré avec son décorateur, étaient sans doute les plus fidèles à l'univers de **Pinocchio** – on les retrouve d'ailleurs au générique de son film.

Mais, tout comme la marionnette n'aspirait qu'à s'incarner en véritable enfant, **Pinocchio** appelait de ses vœux un mouvement que seul le cinéma pouvait lui prêter. Nous avons choisi de nous concentrer ici, au milieu de dizaines d'adaptations ou de variations, en Italie comme ailleurs, sur deux films qui sont autant de représentations différentes et de jalons de l'histoire du cinéma. Le dessin animé réalisé par Walt Disney est sorti sur les écrans américains en 1940 ; la version réalisée par Luigi Comencini au début des années 1970. Chacun de ces projets est hors norme par sa conception et sa représentation du mythe. Et chacun tente de répondre, avec les moyens du cinéma à la triple interrogation suivante : Comment un pantin de bois devient un petit garçon ? Comment l'inanimé prend vie ? Comment la représentation vise l'incarnation ?

SOMMAIRE → L'ÂGE D'OR DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE – 2 • L'ITALIE DE COLLODI – 3
COLLODI (1827-1890) – 4 • SYMBOLIQUE DE PINOCCHIO – 5
PINOCCHIO À L'ÉCRAN – 6 • BIBLIOGRAPHIE – 8

- Chap. 1 -

l'âge d'or

de la littérature italienne pour enfants 1880 - 1920

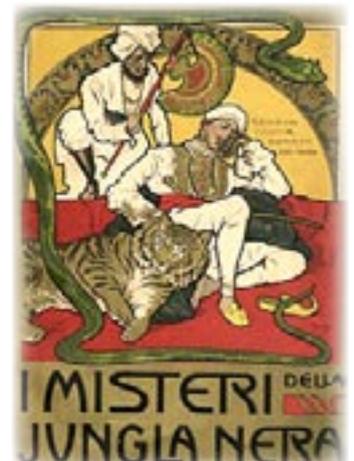
L'évolution de la littérature pour enfants italienne ne saurait s'expliquer sans être fortement rattachée au contexte politique et économique dans lequel elle s'est enracinée. Le point de départ se situe en Europe : les origines de la littérature enfantine se trouvent dans le contexte cosmopolite des Lumières, auxquelles se rattachent les régions de l'Italie du Nord touchées par ce vaste mouvement philosophique ; ensuite, ces mêmes territoires poursuivent le processus commencé pendant la durée de l'influence française. En revanche la Restauration, qui dans la péninsule soumise à la domination étrangère s'est prolongée bien au-delà de 1830, marque une longue période de répression politique et de stagnation intellectuelle, à l'ombre de l'alliance entre le trône et l'autel. Ces conditions économiques et sociales arriérées freinent l'alphabétisation de la population jusqu'à l'Unité, mais même après 1860, vingt ans seront encore nécessaires pour réunir les conditions favorables à l'éclosion d'une véritable littérature d'enfance et de jeunesse. Pendant ce temps, les livres pour les enfants ne se différencient guère des manuels de classe ; leurs auteurs d'ailleurs sont des pédagogues et des enseignants, tandis que ce sont encore les typographes et les imprimeurs-libraires qui couvrent les besoins limités des marchés scolaires régionaux. Il faudra attendre qu'un public suffisant de jeunes lecteurs ait été formé grâce à l'implantation de l'école, et que le développement économique ait permis d'améliorer la production en série, pour voir apparaître les premières manifestations d'une culture de masse.

Après 1880, le marché des lettres et de la culture s'élargit et se diversifie ; il est lié au développement de la presse et à la fondation de maisons d'édition d'envergure nationale. C'est alors que des journalistes littéraires prennent la relève des instituteurs et des professeurs, en se tournant vers cette forme littéraire nouvelle pour eux. Collodi et De Amicis, les auteurs de *Pinocchio* et *Cuore*, sont tous deux non seulement des écrivains mais aussi des journalistes bien connus dans les milieux littéraires ; on peut en dire de même pour Emilio Salgari, qui débute comme rédacteur et auteur de feuilletons, et de Vamba, qui sera longtemps un journaliste politique et satirique avant de commencer à écrire pour les enfants. Les maisons d'édition traditionnellement tournées vers la littérature sont attirées par le marché du livre de jeunesse et ouvrent des collections pour l'enfance. D'autres écrivains de renom, comme Luigi Capuana ou Guido Gozzano, mettent leur plume au service des lecteurs les plus jeunes. Leurs œuvres relèvent des écoles littéraires auxquelles ils appartiennent : Capuana, qui est le théoricien du *verismo* en Italie, compose pour la jeunesse des romans réalistes où il campe comme protagonistes des enfants siciliens issus des couches

populaires, dans le décor des campagnes et de la société siciliennes de son époque ; Gozzano écrit des contes dans la tendance du mouvement symboliste et crépusculaire. D'autres représentants du même courant, comme les poètes Giovanni Pascoli et Marino Moretti, écrivent des vers. Cela montre bien que la production pour les enfants n'est plus un ghetto pédagogique réservé aux enseignants, mais qu'elle est entrée de plein droit dans la citadelle de la littérature.

Au début du XX^e siècle, la presse est propulsée au premier plan lorsque se multiplient les journaux et les albums pour les petits. Les illustrations gagnent du terrain jusqu'à l'emporter sur l'écrit, désormais relégué dans les légendes qui commentent les vignettes. L'Art Nouveau trouve dans les dessins pour l'enfance un terrain d'élection, tandis que les éditeurs soignent avant tout la qualité esthétique des volumes qu'un public plus large est désormais en mesure d'acheter dans le pays, qui connaît alors sa première période de forte croissance économique. Les instituteurs d'antan ont laissé place à des professionnels de l'écriture, comme les directeurs et les rédacteurs des albums et journaux illustrés que les enfants tiennent désormais entre leurs mains. Les auteurs qui s'adressent aux enfants sont souvent des artistes complets ; des écrivains-dessinateurs comme Vamba, Antonio Rubino et Sergio Tofano sont capables d'élaborer leurs ouvrages sous un double aspect, artistique et textuel.

Mariella COLIN, *L'Âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Presses Universitaires de Caen, 2005.



l'Italie de Collodi

La *Storia di un burattino*, parue d'abord en feuilleton dans *Il Giornale per i bambini* dans les années 1881-1882, puis en volume en 1883, s'inscrit dans l'histoire troublée de l'Italie à la conquête de son unité. Lorsque Carlo Lorenzini, dit Collodi, naît à Florence en 1826, le Congrès de Vienne a placé les différents duchés de l'Italie du nord sous la domination autrichienne des Habsbourg, le royaume de Piémont-Sardaigne restant indépendant. De nombreuses sociétés secrètes (celle de Filippo Buonarroti au nord, la Carbonnerie à Naples) refusent cette occupation étrangère et se révoltent dès 1820-21, mais c'est dans la période de 1831 à 1849 que naissent vraiment les espérances de libération et d'unité. Sous l'influence de penseurs patriotes et révolutionnaires comme Giuseppe Mazzini et du mouvement Jeune Italie, l'idée fait son chemin que les principaux obstacles à la liberté italienne sont d'une part les princes et de l'autre les particularismes locaux. Mais comme aucune révolution ne peut se faire sans la participation des masses, leur programme fait une large part à l'éducation, seul moyen de régénérer la nation et de sortir les États italiens de leur arriération économique. Pour le mouvement Antologia, qui se fait un devoir de guider l'opinion, la première préoccupation concerne la modernisation de l'agriculture : il s'agit de faire accéder les paysans à un niveau social leur permettant d'appréhender leur véritable intérêt. Ce sont d'abord les crèches et les cours de lectures populaires de Lorenzo Valerio qui permettent le développement de l'instruction populaire. Sur le plan politique, malgré l'échec de la première unification italienne après les révoltes de 1848 consécutives aux diverses révolutions en Europe, le Risorgimento est en marche. Cavour, abandonnant

l'idée que « *Italia farà da sé* », accepte l'aide d'autres nations européennes pour se libérer de l'Autriche, et œuvre à une unification sous la houlette du Piémont, ce qui ne se réalisera finalement qu'en 1870 (annexion de Venise en 1866, et de Rome en dernier). Au début des années 1880, le royaume d'Italie de Victor Emmanuel II est assez fort pour imposer ses lois à tous, et se doter d'infrastructures modernes. Pour faire face à l'illettrisme majeur qui sévit, notamment dans le sud de la péninsule, l'instruction publique est organisée selon le modèle français, à l'exception de l'enseignement technique qui reste copié sur le système autrichien.

Dans l'œuvre de Collodi, cette réalité sociale des paysans n'est pas du tout édulcorée, et sous le récit d'apprentissage de *Pinocchio* percent les préoccupations républicaines de l'auteur. Ce qui est frappant dans le texte, c'est l'importance qu'il accorde à l'apprentissage de la lecture, critiquant à la fois l'ancien système d'éducation religieuse et l'enseignement laïc naissant. Dans un essai antérieur il précisait d'ailleurs : « *À mon avis, nous avons jusqu'ici pensé plus aux têtes qu'aux ventres des classes nécessiteuses et affligées. Pensons maintenant un peu plus aux ventres* », ajoutant à la nécessité d'une instruction obligatoire celle de satisfaire aux besoins fondamentaux que sont l'alimentation, le logement, les soins de santé, thèmes qui reviennent en filigrane dans les diverses aventures de Pinocchio. Derrière le récit, ce sont donc les rapports de Collodi à la réalité de son temps et la critique des institutions du pays (l'État, l'Armée et la Police, la Justice, la Religion...) que l'on peut repérer, avec pour idée force l'idée que la vraie école est celle de la vie.

Michèle HÉDIN



Témoignage de la vitalité de la littérature pour la jeunesse à la fin du XIX^e siècle en Italie, l'extraordinaire travail accompli par les illustrateurs. Un collectionneur passionné, Pompeo Vagliani, a même créé la *fondazione Tancredi di Barolo* afin de réunir le fonds de livres pour la jeunesse (pas moins de 9 000 !), de dessins et de jeux didactiques qu'il a rassemblés au fil des années.

Caractéristique de l'art des illustrateurs de l'époque, les couvertures des romans d'aventures baroques et souvent violents d'Emilio Salgari (ci-dessous) ou les couvertures au design épuré et élégant du *Giornalino della domenica*, créé par l'écrivain Vamba.

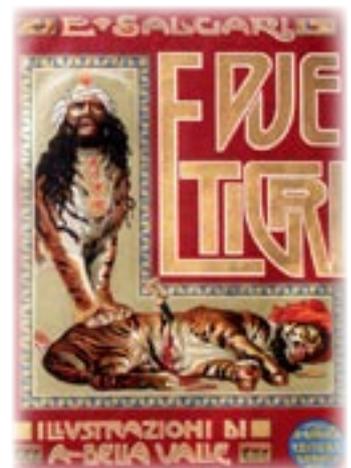
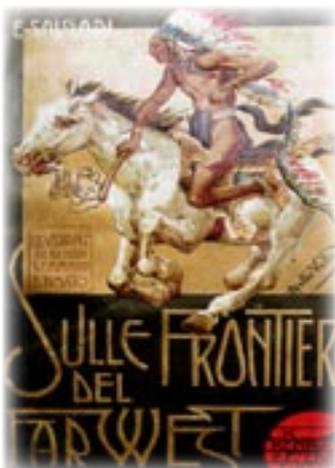


FIGURE ÉTERNELLE, LE PERSONNAGE DE PINOCCHIO, PAR SA SPONTANEITÉ, SON INSOLENCIE ET SON IRRÉPRESSIBLE BESOIN DE LIBERTÉ, A DONNÉ LIEU À DE NOMBREUSES INTERPRÉTATIONS SYMBOLIQUES. LES AVENTURES DU PANTIN ONT FASCINÉ DÈS LEUR PARUTION ET LES INNOMBRABLES SUITES ET ADAPTATIONS DE L'OUVRAGE TÉMOIGNENT DE L'UNIVERSALITÉ DU PERSONNAGE.

Symbolique de pinocchio

Pinocchio est d'abord un symbole de l'enfance et de l'éducation. C'est l'expérience qui va transformer le pantin capricieux et ingrat en « un vrai petit garçon » responsable et dévoué à sa famille. Cette « épopée de l'indiscipline », loin d'être une condamnation des défauts de l'enfance témoigne d'un droit à l'erreur dans le dur apprentissage des réalités de ce monde. C'est au terme d'un parcours mouvementé et soumis à des épreuves parfois bien cruelles que se fait l'éducation du pantin. Pendu, jeté en prison, mourant de faim, battu... le pauvre Pinocchio est victime des injustices autant que de sa propre insouciance.

Ce portrait d'un enfant qui enchaîne bêtises sur bêtises (voire méchancetés !) est une nouveauté pour l'époque : on est loin des héros polis et soucieux de leurs devoirs que proposent en général la littérature pour enfants. Pinocchio recherche avant tout une vie sans contraintes où il a la liberté de s'amuser comme bon lui semble, sans se soucier des conséquences de ses actes. Il est le symbole de l'enfance libre et vagabonde telle qu'on l'idéalise. Dans une société où le travail est encore une réalité pour beaucoup d'enfants, l'aspiration de Pinocchio à n'avoir d'autre travail que « boire, manger et s'amuser » sonne presque comme une révolution. Le cadre réaliste des aventures de Pinocchio (une société marquée par le travail et les privations) a d'ailleurs permis à toute une nation de se reconnaître dans le personnage : Pinocchio est également un symbole de cette Italie qui est en pleine construction.

Dans ce cadre réaliste, le merveilleux n'est pourtant pas absent et participe pour beaucoup à la lecture symbolique de l'oeuvre. Les transformations physiques de Pinocchio sont symboles des avancées de son éducation : il se transforme en âne (symbole de la bêtise s'il en est un...) pour marquer sa régression et son échec alors qu'il touchait au but, et sa métamorphose finale devient le symbole de son succès. De même, le personnage de la fée – qui joue traditionnellement le rôle de marraine dans les contes – devient le guide du pantin, l'aidant (ou le punissant) selon les besoins. C'est elle qui prend son éducation en main et permet sa métamorphose finale. On retrouve également le bestiaire des fables : le chat et le renard (le vol et la ruse associés) sont des escrocs notoires et le grillon (un symbole du foyer) se fait conscience. Cette présence du merveilleux renforce l'aspect mythique de l'oeuvre en permettant une pluralité d'interprétations.

Pinocchio appartient aux grands classiques de la littérature, non seulement italienne mais aussi mondiale, dont le sens à la fois manifeste et caché est si puissant qu'il se prête à toutes les lectures.

Les symboles utilisés dans l'ouvrage sont en effet multiples et il serait assez vain de vouloir en dresser une liste exhaustive ou définitive. Psychanalytique, religieuse... l'oeuvre de Collodi supporte toutes les interprétations et elle a depuis longtemps – comme Pinocchio à Gepetto – échappé à son créateur.

Nathalie VENTAX



- Chap. 2 - à ^{de} pinocchio Collodi

Carlo Lorenzini, dit Collodi, est né à Florence en 1826 dans une famille modeste. Collodi, son pseudonyme, est le nom du village natal de sa mère où lui-même séjourna enfant.



Après des études dans une école religieuse, il commence à travailler comme commis

pour une librairie. Il entreprend ensuite une carrière de journaliste qui l'amène à fonder en 1848 son propre journal, *Il Lampione (Le Réverbère)*, publication politique et satirique dans laquelle il exprime ses convictions républicaines et indépendantistes. Après l'interdiction de ce journal par la censure, Collodi poursuit ses activités de journaliste et polémiste, tout en exerçant le métier d'archiviste et de bibliothécaire auprès du Sénat de Toscane.

Il devient critique de théâtre et d'opéra et fonde en 1853 sa propre revue critique, *La Scaramuccia (L'Escarmouche)*. Il publie alors plusieurs pièces de théâtre et romans à destination d'un public adulte, en particulier *I misteri di Firenze (Les mystères de Florence)*, paru en 1858, sorte de parodie des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue.

En 1859, il s'engage comme combattant volontaire aux côtés de Garibaldi. A cette époque, il signe pour la première fois quelques opuscules politiques de son pseudonyme. En 1860, au moment de l'unification politique de l'Italie, il devient secrétaire à la préfecture de Florence.

Nommé en 1868 membre d'une commission chargée de préparer un nouveau dictionnaire de la langue italienne, il commence à s'intéresser au secteur de l'édition pour la jeunesse, considérant que les intellectuels et les écrivains devraient s'en occuper sérieusement.

En 1875 les frères Paggi, éditeurs florentins, demandent à Collodi de traduire plusieurs contes français de Charles Perrault, Madame d'Aulnoy, et M^{me} Leprince de Beaumont. Ils seront publiés sous le titre *I Racconti delle fate (Contes de fées)* en 1876.

Cette collaboration marque un tournant dans l'œuvre de Collodi qui va désormais se consacrer aux livres pour enfants. Il publie d'abord plusieurs manuels pour les écoles primaires : *Giannettino* (1877), *Minuzzolo* (1878), *Il Viaggio per l'Italia di Giannettino* (1880). Bien qu'étant des ouvrages pédagogiques, ces livres sont néanmoins conçus

sur un mode romanesque et mettent en scène des jeunes héros indisciplinés qui sont les précurseurs de Pinocchio. *La geografia di Giannettino*, *L'abbaco di Giannettino* et *La grammatica di Giannettino* suivront en 1883, 1885 et 1886.

La première partie de *La Storia di un Burattino (L'Histoire d'un pantin)*, paraît dans le premier numéro du *Giornale per i Bambini (Journal des Enfants)* en juillet 1881, puis la publication du feuilleton devient irrégulière et va s'étaler sur deux ans (cf. tableau ci-dessous). En effet, Collodi interrompt plusieurs fois son récit, notamment à la fin du chapitre 15 de la version définitive, lorsque son héros est pendu à un arbre par des brigands.

Mais les jeunes lecteurs exigent une suite, et l'auteur doit se remettre à l'ouvrage. Le roman est publié en volume dès 1883, sous le titre *Le avventure di Pinocchio*. Quatre rééditions suivent, de 1886 à 1890, toutes revues et corrigées par Collodi qui retravaillera son texte jusqu'à sa mort.

Le roman *Pipi o lo scimmiettino color di rosa (Pipi ou le petit singe couleur de rose)*, suit le même lent processus de création que *Les Aventures de Pinocchio*. Il est publié en feuilleton entre 1883 et 1885 dans le *Giornale per i Bambini*, dont Collodi a pris la direction, puis en volume dans le recueil *Storie allegre (Histoires gaies)* en 1887. Construit sur le même modèle que *Pinocchio*, mais sans en avoir la force, il n'aura pas le même retentissement. C'est néanmoins le seul autre texte pour la jeunesse de Collodi qui a fait l'objet d'une édition récente en France.

Collodi meurt en 1890 dans sa ville natale. Ses manuscrits sont conservés par la Bibliothèque Centrale de Florence.

Marie-Anne MANDOUZE

- pinocchio : chronologie de la parution -

STORIA DI UN BURATTINO	
1 ^{ère} livraison : du 7 juillet au 27 octobre 1881	Chapitres I – XV du feuilleton et du volume
LE AVVENTURE DI PINOCCHIO	
2 ^e livraison : du 16 février au 3 mars 1882	Chapitres I – V du feuilleton Chapitres XVI – XXIII du volume
3 ^e livraison : du 4 mai au 1 ^{er} juin 1882	Chapitres VI – X du feuilleton Chapitres XXIV – XXIX du volume
4 ^e livraison : du 23 novembre 1882 au 25 janvier 1883	Chapitres XI – XVII du feuilleton Chapitres XXX – XXVI du volume





- Chap. 3 - pinocchio à l'écran 2 classiques filmés

À l'évidence, la représentation à l'écran d'une marionnette – qui plus est d'une marionnette qui se transforme en garçonnet – ne pose pas les mêmes difficultés selon qu'il s'agit d'un film d'animation ou d'un film avec des comédiens « réels ». Bien sûr, la révolution du numérique est venue simplifier (ou compliquer) les choses et l'on n'a plus besoin aujourd'hui d'injecter aux prises de vues réelles les techniques du dessin animé comme dans **Peter et Elliott le dragon** de Disney. Récemment, le **Pinocchio** de Steve Barron (1995) et sa suite ont modelé des personnages en trois dimensions plutôt convaincants.

À l'orée des années 70, et à plus forte raison à la fin des années 30, quand Disney entama la production de son second long métrage d'animation, il en allait différemment. Le problème se posait d'ailleurs de manière plus aiguë pour Comencini, contraint de résoudre la transition de l'inanimé (la marionnette) au vivant (le garçon). D'autant que le cinéaste italien n'envisageait pas de recourir massivement aux effets spéciaux : ils sont en effet très discrets dans **LES AVENTURES DE PINOCCHIO** (la bûche volante, par exemple) et reposent essentiellement sur les maquillages du Renard, du Chat ou de Mangefeu, sur l'animation – rudimentaire – de la marionnette et sur l'artifice assumé de certains décors ou personnages animaliers tels que la Baleine ou le Thon.

1972 luigi comencini

L'impression assez étrange produite par le film repose sur le mélange très poussé de réalisme (et même d'hyper-réalisme) et d'artifice. Ici, le travail de Comencini prolonge celui de Fellini (pour l'onirisme) et de Pasolini (pour l'hyper-réalisme). Son film est en effet assez comparable au travail de Pasolini sur **Les Contes de Canterbury** : un petit village italien de la fin du XIX^e siècle, soumis au froid et à une extrême pauvreté, est décrit dans une optique vériste, presque prosaïque, impression encore accentuée par l'origine télévisuelle (nettement

visible) du film.

Car **Les Aventures de Pinocchio** est à l'origine un feuilleton conçu pour la télévision.

Il s'agit de la seconde collaboration de Comencini avec la télévision après son enquête **Les Enfants et nous**, qui avait connu un grand retentissement. Ce travail venait lui-même en écho au regard sur l'enfance porté dans **L'Incompris** et **Casanova**, et allait influencer la réalisation de **Pinocchio**. Comencini avait notamment trouvé auprès des enfants de Naples la flamme intérieure, l'énergie débordante et l'irrévérence qui caractérisent non seulement sa représentation du personnage, mais aussi celle de son compagnon de vagabondage, Lucignolo. La réalisation du projet s'est étalée sur près de trois ans, précisément parce que Comencini et sa scénariste Suso Cecchi D'Amico ont longtemps bûté sur la question – cruciale – de la marionnette et de son apparence d'une part, de sa métamorphose en enfant d'autre part. Ils contournèrent astucieusement ces obstacles de trois manières :

- En inversant la proposition de Collodi. Contrairement au conte, la marionnette ne se transforme pas en enfant à la toute fin du récit, mais au début.

La fée conditionne la conservation de cette humanité à l'obéissance de Pinocchio. À chaque coup de canif dans le contrat, Pinocchio redevient une marionnette.

- La transformation ne sera jamais montrée.
- Pinocchio est fort différent du pantin imaginé par Collodi. Chez ce dernier, la soumission de Pinocchio à une morale étroite, hautement conservatrice, sert de boussole au récit. Comencini préfère accuser un trait déjà saillant chez Collodi, à savoir l'extraordinaire vitalité de Pinocchio, son effronterie naturelle, sa bravoure dans l'affrontement des obstacles, sa détermination à se confronter à la vie. Détermination telle qu'elle entraîne Gepetto à sa suite : dans l'épisode final de la baleine, Pinocchio contraint Gepetto à fuir, à s'extraire du refuge utérin où il s'est résigné à finir ses jours. Il accouche littéralement son père et, lui ayant (re)donné vie, l'entraîne à sa suite vers l'incertaine exaltation de la vie. Il devient ainsi le père de son père.



Ce monde, pourtant, est cruel, Comencini n'a de cesse de le montrer. Le froid et la faim accablent les villageois, le monde est rempli de voleurs et d'assassins, et plus généralement d'adultes qui témoignent aux enfants une extrême cruauté : Pinocchio est jeté en prison par le juge auprès duquel il a porté plainte ; le Renard et le Chat n'hésitent pas à pendre Pinocchio ; pour avoir volé, Pinocchio est contraint d'occuper la niche du chien Mélampo, collier au cou et retenu par une laisse. Il n'est pas jusqu'à cette mère disparue et réincarnée en fée qui n'exerce sur Pinocchio une série de chantages destinés à plier sa volonté à une morale étroite, dénuée d'affection.



Cette sécheresse de ton, fondée sur l'observation et une appréhension âpre et réaliste du monde, Comencini l'alimente paradoxalement par la stylisation des décors (le feu peint dans la cheminée de Gepetto) et des maquillages (Mangefeu, le Renard et le Chat). Chez le cinéaste, ces axes diamétralement opposés sont les deux faces de la même médaille. Ils visent à doter le conte d'une dimension humaine vraisemblable, tout en conservant les acquis d'un récit qui baigne dans le merveilleux et l'irrationnel.

À sa diffusion sur les écrans italiens en avril et mai 1972, la série obtint un succès colossal, fidélisant 21 millions de spectateurs. **Les Aventures de Pinocchio** existent en réalité en trois versions :

- La version télévisée italienne : 5 épisodes de 56 mn.
- La version télévisée pour l'étranger : 6 épisodes de 53 mn. Diffusée en France, d'abord en noir et blanc (Noël 1972) puis en couleur (hiver 1973-74), elle est plus longue d'environ 40 minutes.
- La version pour le cinéma, qui marcha médiocrement en Italie et nécessita un long travail de montage afin d'aboutir à un métrage de 2h15. Elle est sortie en France en août 1975. Devant la difficulté de réduire à l'extrême le récit en lui conservant sa cohérence, Comencini opta pour l'élimination d'épisodes entiers, ce qui donne fréquemment au film des transitions au caractère passablement abrupt.

1940 walt disney

« On a souvent accusé Disney de dénaturer les classiques ; il est certain qu'il lui est arrivé de se rendre coupable de fautes de goût, et d'être parfois infidèle aux textes originaux. Mais il ne les a jamais dénaturés. S'il a pu commettre des erreurs, elles sont peu de chose en comparaison des outrages à la nature profonde et à la psychologie des enfants dont sont responsables certains auteurs soi-disant « classiques ». Le *Pinocchio* de C. Collodi, publié en 1883, en est un exemple. » Ce point de vue pour le moins non consensuel, on le doit à Maurice Sendak, créateur de l'inoubliable *Max et les Maximonstres*. C'est aussi l'un des rares à ne pas vouer aux gémonies le **PINOCCHIO** de Disney, mais à en souligner au contraire les qualités d'adaptation et les vertus esthétiques – aux dépens du conte de Collodi : « Pour ma part, le principal intérêt que présente aujourd'hui le livre de Collodi, c'est de démontrer la supériorité du scénario de Disney. Le Pinocchio du film n'est pas la marionnette insoumise, boudeuse, retorse (mais néanmoins toujours charmeuse) que Collodi a créée. Ce n'est pas non plus un enfant du péché, né mauvais et condamné au malheur. Il est plutôt à la fois aimant et aimé. C'est là que Disney triomphe. Son Pinocchio est un petit garçon de bois farceur, innocent et très naïf. Notre inquiétude sur ce qui va lui arriver est rendue supportable par l'idée que Pinocchio est aimé pour lui-même, et non pour ce qu'il devrait être ou ne pas être. Disney a réparé une terrible injustice. Pinocchio, dit-il, est bon ; sa « méchanceté » n'est due qu'à son manque d'expérience. [...] Disney a adroitement renoué les fils de l'histoire et créé une structure dramatique serrée à partir de la suite d'événements décousus du livre de Collodi. Le thème qui sous-tend le film est toujours le désir de Pinocchio de devenir un vrai petit garçon, mais « devenir un vrai petit garçon » représente maintenant le désir de mûrir, non le désir de devenir gentil. » Autrement dit, Maurice Sendak crédite précisément le film de ce que la plupart des critiques lui dénie.

Concernant Disney, on oublie trop souvent qu'avant d'être une multinationale inondant la planète de films, de parcs d'attraction et de produits dérivés, l'entreprise créée par Walt Disney et son frère Roy dans les années 20 repose sur une succession de paris esthétiques parmi les plus audacieux de l'histoire du cinéma. Pari du son dès les tout premiers Mickey, pari de la couleur avec le premier système trichrome développé par les laboratoires Technicolor au début des années 1930 et surtout, au milieu de la décennie, pari du long métrage avec la mise en œuvre de **Blanche-Neige et les Sept Nains**. Personne alors n'imaginait que ce fût possible, ni que le public suivrait. Pari qui n'est pas seulement financier, mais aussi esthétique : pour Disney, le perfectionnement technique et l'audace des sujets allaient de pair. Ni **Pinocchio**, dont la production fut entamée début 1938 et dura plus de deux ans, ni bien sûr **Fantasia**, concept de « film musical animé », n'étaient des projets faciles – et d'ailleurs ils ne rapportèrent pas d'argent à leur sortie et creusèrent même un temps le déficit des studios Disney. À sa sortie en février 1940, les 460 000 dessins réalisés pour **Pinocchio** ainsi que le perfectionnement continu de la caméra multiplans qui autorisait les plans longs et les panoramiques tout en creusant les effets de perspective, avaient coûté au studio la bagatelle de 2,5 millions de dollars, somme astronomique pour l'époque. L'esthétique Disney est naturellement fondée sur l'harmonie



des formes et la fluidité du mouvement. Toutes deux expriment bien une vision du monde, fondée à la fois sur l'observation du réel et sur sa sublimation. Disney, qui avait créé au sein de ses studios sa propre école d'animateurs, destinée à former les jeunes recrues (une formation complète aux beaux-arts et au dessin, longue de trois ans), envoyait ses troupes s'entraîner sur « modèle réel ». Pendant la production de **Bambi**, qui s'étala sur près de cinq ans, il n'hésita pas à transformer le studio en véritable zoo afin de doter les dessins d'un maximum de naturel. Sublimation du réel pourtant, bâtie tout entière sur la réalisation de « divertissements sains pour toute la famille ». Disney est un révolutionnaire dans la pratique de son art et un conservateur dans l'âme. C'est cette tension entre deux tendances contraires qui donne relief à ses créations. D'autant que son univers est loin d'être aussi mièvre qu'on l'a souligné. **Blanche-Neige, Pinocchio ou Bambi**, sans parler d'œuvres ultérieures comme **La Belle au bois dormant**, recèlent toutes une dimension très sombre, cauchemardesque parfois : la fuite de Blanche-Neige dans la forêt ou la mort de la sorcière ; Monstro avalant Pinocchio ; le combat de Bambi contre son rival, autant de séquences où la palette de couleurs se pare de contrastes violents, de tonalités à l'éclat maléfique. Le mal comme le bien font partie intégrante de la vie et les héros doivent s'y confronter, s'y plonger même, pour y puiser une dimension sans laquelle ils seraient incomplets. Comme le souligne Maurice Sendak, les épreuves mûrissent Pinocchio. Elles n'érasent pas sa personnalité, mais au contraire l'enrichissent.

Le **Pinocchio** de Disney n'a évidemment rien à voir avec l'univers rude décrit par Collodi et Comencini. On n'y sent pas le froid même si la misère de Gepetto, bien qu'adoucie par la présence du chat Figaro et du poisson Cléo, est tout de même présente. Disney fait également du pauvre grillon, dont Pinocchio écrase la tête dans le livre, l'un des personnages principaux. Car le grillon, baptisée comme chacun sait Jiminy Cricket, est une créature plus complexe – et à la morale nettement moins inflexible – que la dame aux cheveux d'azur du conte. Son histoire personnelle est une *success story* éminemment américaine. C'est le récit d'une ascension sociale : d'abord pauvre et déguenillé, la fée lui donne une position (matérialisée par de riches vêtements) puis une distinction : la médaille d'or qui récompense son mérite d'avoir guidé Pinocchio sur la route cahotante du Bien. Pourtant, tout au long du récit, Jiminy n'aura pas été très efficace. La plupart du temps, il n'arrive que pour constater les dégâts. Il suffit d'ailleurs de distinguer, dans le récit, les séquences où il précède physiquement Pinocchio (sur le chemin de l'école par exemple) de celles où il le *suit*.

Quant à l'apparence de Pinocchio, à sa métamorphose en petit garçon, elle a posé, comme dans chaque transposition du livre, un réel problème de représentation et de mise en scène. Après plusieurs mois d'une pré-production parallèle à l'élaboration du scénario, Disney rejette l'ensemble des propositions retenues par ses collaborateurs. Au final, son Pinocchio est une créature hybride. Ce n'est ni une marionnette ni un enfant. Alors que Comencini, prises de vue réelles obligent, opte alternativement pour chacun de ces deux états, Disney situe son personnage dans une dimension

intermédiaire. Le récit de Collodi est fondé sur une série de métamorphoses alors que Disney en fige le processus. Sa version de Pinocchio est également une œuvre sur le processus de l'animation, sur les étapes qui donnent vie à l'inanimé. Enfant manipulé – dans tous les sens du terme – Pinocchio est saisi dans un processus d'autonomie progressive, autonomie acquise en conscience et non plus soumise à la volonté d'autrui.

Boris BARBIÉRI



bibliographie

• Œuvres de Collodi :

- Parmi les multiples traductions disponibles de **Pinocchio**, nous recommandons particulièrement celle de Claude PONCET (Flammarion, 2002), magnifiquement illustrée par Jean-François DUMONT. On trouve bien entendu d'autres traductions de qualité mais presque toutes sont à privilégier à celle de Nicolas CAZELLES (Actes Sud, coll. « Babel », 1995), pour l'essentiel dénuée de charme et de relief.
- Sont également disponibles en français **Pipi ou le petit singe couleur de rose** (trad. Jean-Paul Morel, Seuil, 2003) et **Les Mystères de Florence** (trad. Jean-Paul Morel, Joëlle Losfeld, 2001).

• Littérature italienne pour la jeunesse :

- Bibliographie (évidemment non exhaustive, mais très variée) répertoriée et commentée sur le site de Comptines et Cie (www.comptines.fr), à l'occasion de la manifestation « Désirs d'Italie » organisée par Lettres du Monde (www.lettresdumonde.com).
- Mariella COLIN : **L'Âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse. Des origines au fascisme**. À tous égards, une référence : érudition et qualité de l'écriture, panorama complet des illustrateurs, beauté des reproductions.

• Histoire de l'Italie :

- Pierre MILZA : **Histoire de l'Italie. Des origines à nos jours**. Ouvrage très complet, par un historien de grande classe. À compléter par :
- Gilles PÉCOUT : **Naissance de l'Italie contemporaine. 1770-1922**. L'ouvrage le plus complet actuellement disponible en français sur le Risorgimento et la réalisation de l'Unité italienne.

• Luigi Comencini :

- Jean A. GILI : **Luigi Comencini**. Édilig, coll. « Cinégraphiques », 1981. Une monographie solide, complétée par le Journal de tournage de **Pinocchio**.
- Dossiers **École et Cinéma** (Hervé JOUBERT-LAURENCIN) et **Collège et Cinéma** (Didier ROTH-BETTONI) consacrés aux **Aventures de Pinocchio**. Intéressants tous les deux, mais le travail d'H. Joubert-Laurencin dispense les habituels lieux communs sur Disney.

• Walt Disney :

- Chaleureuse recommandation de l'ensemble des travaux de Pierre LAMBERT, commissaire de l'actuelle exposition Disney au Grand Palais et notamment son **Pinocchio** (Démons et Merveilles, 1995) et **Walt Disney. L'Âge d'or** (Démons et Merveilles, 2006).
- **Il était une fois Walt Disney** (Réunion des Musées Nationaux, 2006), catalogue de l'exposition du Grand Palais.
- **Disney. Les influences européennes** : hors série de Télérama (sept. 2006), somptueusement mis en page.
- Bob THOMAS : **Walt Disney. Un Américain original** (Dreamland, 1999). Monographie bien documentée et qui ne verse pas (trop) dans l'hagiographie.

Document réalisé par l'association **COMPTINES ET COMPAGNIE**
69 bis, rue des 3 Conils – 33 000 Bordeaux. Tel 05 56 44 55 56 / site www.comptines.fr

En partenariat avec **LETTRES DU MONDE**, dans le cadre de sa manifestation « **DÉSIRS D'ITALIE** » – du 22 sept. au 22 oct. Tous les détails sur www.lettresdumonde.com

Rédaction Boris Barbiéri • Michèle Hédin
Marie-Anne Mandouze • Nathalie Ventax
Merci à Émeriane Vathonne et Corinne Chiaradia

Maquette Boris Barbiéri