

Sylvie Martin-Mercier

Du marionnettiste au capitaliste : variations autour de la fonction éducative de Mangefeu

ABSTRACT: Chapter 9 of the *Adventures of Pinocchio* features one of the most ambiguous characters in this novel for young people, the terrible puppet-showman Mangiafoco. Contrary to what his erasure in many adaptations might suggest, this character is one of the richest and most complex characters in the Collodian text. Included since the 1881 version, it is interesting in many ways and helps to structure the link between the realm of men and that of puppets, perhaps anticipating Pinocchio's future and ultimate metamorphosis. Unlike the circus ringmaster who serves as a repellent in his attempt to brutally educate a Pinocchio turned donkey, Mangiafoco appears to be a fundamental player in the puppet's education and training process, even before Geppetto and the teacher. In fact, the brief encounter between the puppet and the puppeteer trains Pinocchio in fraternity and mutual aid, in defense through speech and discourse, and serves as an introduction to economics.

Numerous adaptations and rewritings of this novel have been proposed, whether it be in the form of films, cartoons, novels or comic strips. If the adaptations-reductions intended for younger children often omit the puppet theatre scene, those intended for older children, or even for an adult reader, transform and reinvest the puppeteer's character, varying its educational weight and meaning, frequently mixing it with the circus director or the little man of the Land of Toys. This article proposes to analyze the educational function of Mangiafoco in different rewritings, from his being damaged in the 1940 Disney studios' cartoon where Mangiafoco steals Pinocchio and tries to kidnap him, to his attitude that is alternately cynical, vengeful and helping in Arnaud Boutle and Corinne Denoyelle (2008), to his transformation into a stereotypical capitalist in Winshluss (2008).

Keywords: Stromboli, Mangiafoco, rewriting, education, comics

Œuvre qui a très tôt échappé à son auteur pour se muer en un des grands mythes littéraires contemporains, les *Aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin*¹ ont fait l'objet d'une multitude d'adaptations et récritures au cours des XX^e et XXI^e siècles, les célèbres *Pinocchiate*, qui déclinent avec plus ou moins d'originalité et de succès ce texte hybride, polysémique, l'adaptant à de nouveaux publics dont les attentes varient selon les contextes socio-historiques et culturels de production et de réception. De l'album illustré à la bande dessinée, des expériences filmiques des années dix du siècle dernier au cinéma fantastique, du dessin animé au film d'horreur, du roman au théâtre, de la comédie musicale au ballet, de l'album jazz au texte de rap, ces nouvelles œuvres offrent une palette d'illustrations et réinterprétations extraordinairement féconde de l'œuvre originale, se déployant de la transposition « fidèle » dans un autre code au bouleversement interprétatif ou à la réutilisation plus ou moins masquée de la trame et de personnages, en passant par tous les phénomènes de réduction et simplification, notamment lorsque ces récritures s'adressent à un très jeune public².

¹ Nous citerons dorénavant sous la forme abrégée *Pinocchio*.

² Il nous est malheureusement impossible d'énumérer ici cette très riche production - en langue italienne ou non - tant sont nombreux et divers les genres convoqués et les conditions de production, les publics auxquels ces récritures, reprises, transformations s'adressent, leurs qualités et le succès rencontré. A titre d'exemple, le site « Letteratura dimenticata » nous

Au chapitre 9 de ce classique pour la jeunesse surgit, entre claquements de fouet et voix d’ogre, l’un des personnages les plus terrifiants mais aussi les plus ambigus du texte, l’imposant montreur de marionnettes. Premier homme après Geppetto auquel Pinocchio se trouve confronté dans une longue scène qui s’étire sur trois chapitres, avatar négatif de ce père alors défaillant³, Mangefeu fait son apparition dès la première version, qui allait se conclure en 1881 peu de chapitres plus loin, à l’actuel chapitre XV, par la pendaison du pauvre pantin⁴.

Ce personnage hybride est indéniablement l’un des plus riches et complexes du texte collodien⁵ : il relève du domaine des humains, et exerce un métier qui lui permet de manger à sa (grande) faim ; il appartient au monde du théâtre, cher à l’auteur, et plus encore au monde marginal des artistes ambulants ; il ressemble aux ogres des contes de fées par sa corpulence, sa voix et ses réactions quelque peu inattendues ; il évoque le monde animal par son aspect et son incroyable fouet, qui voit s’entremêler queues de renard et serpents. Son spectacle amène Pinocchio à se détourner du droit chemin, celui de l’école où il n’ira que bien plus tard et pour peu de temps, dans la suite rédigée en 1882. Marquée par la désobéissance et le choix de l’amusement au détriment d’une éducation transmise par l’institution scolaire, avec comme conséquence la menace d’une punition disproportionnée par le feu, cette scène constitue tout à la fois un moment de découverte du risque mais aussi de la fraternité et de l’entraide. Ce lieu – le théâtre de marionnettes – et la confrontation avec Mangefeu deviennent un sas, une porte qui aurait pu être ignorée faisant passer, comme cela est fréquent en littérature de jeunesse, d’un univers à un autre, d’un statut à un autre. En quête de son identité, Pinocchio y découvrira la joie et la fraternité, l’entraide mais aussi la nécessité de puiser dans ses propres ressources et capacités, jusqu’à la déclaration d’héroïsme, pour se tirer d’un bien mauvais pas. Ces échanges montrent à un pantin, qui malheureusement ne retiendra pas la leçon, que les apparences peuvent être trompeuses. S’ouvrant sur le troc de l’abécédaire contre des pièces pour acheter un billet pour le spectacle, cette scène enclenche un

permet de découvrir une liste fournie de titres publiés jusqu’en 1939, agrémentée de reproductions des couvertures (<http://www.letteraturadimenticata.it/pinocchio.htm>, consulté le 2 novembre 2020).

³ Dans cette première partie, Pinocchio fera d’autres rencontres bien plus fugaces, de maître Cerise qui se débarrasse prestement de la buche, au gendarme qui arrête injustement Geppetto ou l’aubergiste de mèche avec le Chat et le Renard.

⁴ Ainsi que cela a été souligné par les spécialistes qui se sont penchés sur la genèse du roman, la rédaction des aventures de Pinocchio a connu de nombreux soubresauts. Après la publication de trois chapitres en juillet 1881, dans le *Giornale per i bambini*, Collodi semble peu enclin à poursuivre l’écriture du récit, qui se conclut brutalement en octobre 1881 avec le mot FIN après cette scène de pendaison, apportant ainsi une conclusion absolument tragique au texte. L’épisode de Mangefeu prenait alors une importance bien plus déterminante, puisque la grâce accordée et les pièces données poussaient Pinocchio vers une mort certaine, le marionnettiste restant le seul homme auquel Pinocchio se trouvait réellement confronté, après avoir fui la maison de Geppetto. La publication se poursuivit, une fois encore avec deux interruptions, de la mi-février 1882 à fin janvier 1883. Voir notamment Colin, 2015.

⁵ Sur ce personnage, voir la très stimulante réflexion de Jean Perrot dans son ouvrage publié en 2003, *Le secret de Pinocchio. Georges Sand et Carlo Collodi*, s.l., In Press.

rapport à l'argent inattendu et déterminant pour la suite du roman, jusqu'à sa résolution finale et les pièces démultipliées données par la fée.

Si les adaptations-réductions destinées aux plus petits omettent souvent cet épisode du théâtre de marionnettes, les récritures destinées aux plus grands, voire à un lecteur adulte, transforment et réinvestissent le personnage du marionnettiste haut en couleur, l'amalgamant avec d'autres personnages, faisant varier ses caractéristiques et son rôle dans l'éducation de Pinocchio. Cet article se propose ainsi d'analyser la fonction éducative et formative de Mangefeu et la portée de cette scène dans l'économie du roman dans différentes récritures en images fixes ou mobiles, de sa mise à mal dès le dessin animé des studios Disney en 1940, où Mangefeu devenu Stromboli pousse le processus d'exploitation de Pinocchio jusqu'à la tentative d'enlèvement, à sa transformation en capitaliste caricatural chez Winshluss. Notre corpus sera composé de deux bandes dessinées, toutes deux intitulées *Pinocchio* et publiées en 2008, la première signée par Arnaud Boutle et Corinne Denoyelle⁶ et la seconde par Winshluss⁷, et du dessin animé *Pinocchio* de Walt Disney sorti en 1940. L'étude de ces œuvres produites hors d'Italie, et donc de la sphère culturelle originale de l'œuvre de Collodi⁸, nous amène à proposer une réflexion qui nous conduira d'un Mangefeu révélateur de l'identité profonde de la marionnette et déterminant dans l'apprentissage de l'autonomie à un patron, montreur de marionnettes ou chef d'entreprise, pouvant faire l'objet d'une interprétation socio-économique négative.

Dans le texte de Collodi, le rôle premier endossé, à son corps défendant, par Mangefeu dans ses fonctions éducatives, consiste à rendre possible la détermination de l'identité de Pinocchio. L'arrivée du pantin dans son théâtre et la scène de reconnaissance immédiate avec profération du nom par les autres marionnettes, auréolées des lettres de noblesse de la *Commedia dell'arte* et occupées à jouer une scène classique de dispute, a été largement commentée. Or cet épisode, première et seule scène d'identification de Pinocchio par des pairs dans le roman, n'a pas été particulièrement exploité dans les récritures et est absent de notre corpus. Pourtant, il sert de pendant à celui de l'école où Pinocchio est renvoyé à sa condition de marionnette par des camarades qui, contrairement aux acteurs de la compagnie végétale, ne l'accueillent pas comme l'un

⁶ Arnaud Boutle (dessin et scénario) et Corinne Denoyelle (scénario) ont publié le premier épisode de *Pinocchio*, intitulé *Comme une feuille au vent*, en 2003 ; a suivi en 2005 *Cours de pierre* ; l'intégrale complétée par le troisième tome est sortie en 2008 chez le même éditeur, Paquet.

⁷ Vincent Paronnaud, qui signe Winshluss, a prépublié entre 2003 et 2005 plusieurs planches de *Pinocchio* dans la revue *Ferraille illustrée* ; l'œuvre sort en album en 2008 et reçoit le Fauve d'or – Prix du Meilleur album à Angoulême l'année suivante.

⁸ Pour des questions de cohérence et de limitation, nous incluons dans notre corpus uniquement les œuvres se présentant comme de libres adaptations du texte original. Nous excluons, d'une part, les réductions et simplifications et, d'autre part, les suites ou récritures s'éloignant nettement du texte. Dans les œuvres sélectionnées, le protagoniste conserve le nom de Pinocchio.

des leurs, envisageant même de lui mettre des fils (Collodi, 2001, p. 194). L'absence de reprise de cette scène de fraternisation nous semble accentuer l'isolement du protagoniste, identifiable dans la plupart des œuvres du corpus, marquées aussi par différentes formes de disparition ou transformation du Grillon⁹, à l'exception notable de l'extension du rôle de Jiminy Criquet chez Disney. Dans notre corpus, Pinocchio fait au contraire, et à cause de Mangefeu, l'apprentissage de l'abandon, de la mise à l'écart ou à tout le moins d'une non reconnaissance par des pairs : dans le meilleur des cas, chez Disney, les marionnettes travaillent avec lui, mais, raccrochées sur les portants, ne deviennent rapidement qu'indifférence sans vie tandis que chez Winshluss aucun enfant terrorisé n'interagit avec le robot Pinocchio. Nous ne pouvons donc que faire le constat, chez les différents auteurs, de l'évacuation de ce moment de socialisation, au profit d'une focalisation sur la relation bipolarisée entre Mangefeu/Stromboli¹⁰ et Pinocchio. De même, le rôle déterminant voire pervers du public est-il atténué dans les nouvelles situations dramatiques imaginées où, s'il est présent comme chez Boutle ou Disney, celui-ci ne peut que se réjouir d'une représentation originale avec en vedette une marionnette performante, alors que chez Collodi, tout comme Geppetto a été emprisonné car accusé par la foule de pouvoir violenter un enfant, Pinocchio est puni pour avoir interrompu la représentation. Suivant d'autres commentateurs (Brunella, 2012), nous pouvons d'ailleurs nous demander si la fraternité des marionnettes, qui expriment joie, peur et tristesse, est réelle ou feinte, puisqu'elles sont habituées à imiter les émotions des hommes, tout comme nous pouvons nous interroger sur la réelle prise d'autonomie de ces mêmes marionnettes, liées à leur montreur par des fils, lorsqu'elles s'agitent en accueillant le pantin. Pinocchio serait en mesure d'offrir à ses frères et sœurs un moment d'autonomie, de liberté, d'éloignement du canevas à réciter (Apostolidès, 1989), moment qui ne réapparaît pas dans des récritures qui, ainsi que nous le verrons plus avant, mettent au contraire l'accent sur l'assujettissement et la contrainte.

À partir de ces éléments, la question de la quête de son identité par Pinocchio va se poser en d'autres termes. En effet, dans le texte de Collodi, Mangefeu ne reconnaît que partiellement Pinocchio en tant que marionnette : s'il est prêt à y voir du bois de chauffage au même titre que pour Arlequin, sa marionnette vedette, il ne lui propose pourtant jamais d'intégrer sa troupe et le renvoie dès le lendemain matin vers son père et le monde des humains, mettant au passage définitivement à mal le projet initial – mais déjà oublié – de Geppetto d'exhiber Pinocchio de par le monde pour gagner un morceau de pain. Le pantin reviendra dans l'épisode du cirque, contraint et métamorphosé en âne, vers le monde du spectacle pour en découvrir l'impitoyable dureté et son inadéquation à ce monde. Chez Collodi,

⁹ Chez Winshluss, Jiminy Cafard, après avoir perdu son emploi, s'installe dans le cerveau de Pinocchio, provoquant des courts-circuits qui engendreront des réactions violentes et subversives chez le robot.

¹⁰ Par contamination avec l'hypercente disneyen, Winshluss adopte le nom de Stromboli, qui devient ainsi transfictionnel.

l'éducation se fait par retournement, repoussoir : Mangefeu éloigne d'emblée Pinocchio d'un métier qui n'est pas fait pour lui. Or tant chez Disney que chez Boutle-Denoyelle la nature de marionnette et le statut d'acteur qui y est indissociablement rattaché seront exploités, parfois au corps défendant du pauvre pantin, tandis que chez Winshluss la nature de robot-enfant implique un emploi d'ouvrier sur une chaîne de production taylorisée¹¹. Dans les trois cas, Pinocchio découvrira que cette situation professionnelle imposée par son apparence et en discordance avec sa nature réelle, qu'il cherche à faire émerger, ne lui convient guère et il devra s'en écarter le plus souvent par ses propres moyens.

Dans le texte collodien, cette scène semble donc favoriser un passage par la reconnaissance de son être marionnette par des pairs, s'ouvrant vers l'autorisation d'oublier ou de transcender cette nature pour quitter définitivement le monde de la représentation théâtrale et de l'imitation, poursuivre son parcours vers un destin d'être de chair et vraisemblablement accéder à l'éducation donnée par l'école. Pinocchio peut se détacher car il a un père reconnu comme tel par Mangefeu (Biffi, 1977) qui, à partir de là, n'a aucune raison de lui imposer son métier. Dans les différentes récritures, le père est effacé pour ramener Pinocchio à sa seule nature de marionnette extraordinaire.

Face à un Mangefeu menaçant, le Pinocchio de l'auteur toscan doit apprendre sans tarder l'autonomie et la prise de décision menant à l'action, il ne peut fuir, ne peut pas compter sur sa force physique et doit donc recourir à d'autres ressources pour se tirer de ce mauvais pas : sa verve oratoire fondée – faut-il le rappeler – sur sa capacité à mentir ou travestir la réalité – est sa seule arme, rendant cette scène fondamentalement théâtrale alors même que le statut d'acteur lui est dénié par celui à qui il s'adresse¹². La maîtrise de la force persuasive de la parole semble lui venir non pas d'un apprentissage préalable par l'école mais de la nécessité urgente et impérieuse de défendre autrui et soi-même face à un Mangefeu qui lui impose une formation par l'expérience, en le sommant de s'expliquer. Cette longue tirade ne sera pas exploitée dans les œuvres du corpus, peut-être parce que difficilement compréhensible et acceptable par des lecteurs relevant de systèmes de valeurs différents, or elle fait de Mangefeu non un simple adjuvant qui apporterait une aide financière mais un personnage doté d'une influence majeure (D'Angeli, 1976, p. 156). La parole est au contraire déniée à Pinocchio dans les trois œuvres, cela est d'autant plus marqué dans l'histoire en vignettes sans paroles de Winshluss. Chez Arnaud Boutle la défense passera, après une phase de mise en cage directement inspirée de Disney, par un effort physique étonnant, qui permet à un

¹¹ La version de Winshluss met en scène un robot inventé par un sombre ingénieur qui espère vendre son invention à l'armée pour en faire une arme terrifiante, lance-flamme ou robot tueur. De nombreuses récritures proposent un glissement de la marionnette au robot, nouvelle forme d'être construit et manipulé par l'homme ; nous pouvons notamment citer *A.I. Artificial Intelligence* de Spielberg en 2001, mais aussi *Pinocchio le robot* de Daniel Robichaud (2004).

¹² D. Marcheschi propose une très belle analyse de cette tirade, qu'elle envisage tout à la fois comme parodie et action théâtrale.

Pinocchio minuscule d'ouvrir les barreaux de la cage et, après une extraordinaire prise d'élan, en appliquant les lois de l'équilibre, de faire chuter pesamment dans le brasier un Mangefeu gigantesque campé sur de tout petits pieds. Il comprend ainsi que ce n'est pas tant la force que sa bonne utilisation qui peuvent permettre de vaincre, même si cette victoire ne sera que de courte durée. L'héroïsme déclamatoire que nous trouvons chez Collodi, la valeur performative de la parole par laquelle Pinocchio déclare être prêt à se sacrifier pour Arlequin sont remplacés par un acte de courage insensé et voué à l'échec, car Arlequin se désarticule, sous le crayon d'Arnaud Boutle, et cet échec est d'autant plus tragique que le lecteur comprend plus avant que cette marionnette était un enfant aux yeux bleus. Chez Disney, l'approche nous paraît bien plus pessimiste : Pinocchio n'a d'autre ressource que d'implorer de l'aide pour échapper à Stromboli, le Grillon qui a déjà failli dans sa mission de le détourner de la carrière artistique échoue une fois encore et seule l'intervention magique de la fée libère le pantin qui n'a jamais à s'inquiéter pour autrui. Winshluss permet à Pinocchio de s'échapper grâce à l'incendie de l'usine, dont réchappent aussi quelques enfants libérés de cette forme d'esclavage moderne. L'engagement pour autrui, jusqu'au sacrifice, n'est ainsi maintenu que pour le Pinocchio végétal de Boutle.

L'éducation choisie par Mangefeu semble être soutenue par la menace de la punition, d'un châtiment physique disproportionné par rapport à la faute commise mais, attendri, le montreur de marionnettes ne met pas sa menace à exécution. E. Garroni identifie ici une image du père destructeur (Garroni, 1975, p. 83). Si cette approche est temporairement effacée chez Disney où le spectacle rencontre un réel succès, Stromboli n'excluant toutefois pas de jeter Pinocchio au feu une fois celui-ci devenu inutile, il n'en va pas de même dans les reprises de Boutle et Winshluss, où Pinocchio subit un réel châtiment qui aurait pu s'avérer mortel et irrémédiable, comme la pendaison sur le grand chêne. Chez le second, les gendarmes sont remplacés par un automate, long tube flexible doté d'une tête de surveillance et de pinces qui permettent de se saisir de l'enfant qui, épuisé, s'endort en travaillant ou d'un Pinocchio qui sabote les jouets les transformant en « Killer Toys », conduisant l'entreprise à la faillite, pour les jeter dans une énorme chaudière – image terrible, mais cette version n'est certainement pas destinée à de jeunes lecteurs ; chez le premier, Mangefeu, carbonisé après avoir été poussé dans le brasier par Pinocchio dans un renversement de l'épreuve du feu, traîne celui-ci devant le tribunal qui le condamne à la pendaison en place publique. Dans les deux cas, seule sa nature sauve Pinocchio : marionnette en bois, il ne peut s'étouffer, robot en métal il ne peut brûler.

Cette scène peut donc être interprétée comme initiatique chez Collodi (Cambi, 1985). Certains commentateurs y ont repéré une scène d'initiation maçonnique en raison de la reconnaissance par ses « frères » et de l'épreuve du feu, mais elle nous semble perdre cette valeur dans les autres œuvres où le personnage est exploité économiquement, où la violence n'est plus symbolique et où, par ailleurs, n'existe

pas forcément de réel écart avec un chemin imposé vers l'école : le robot de Winshluss fuit après avoir littéralement fait griller l'épouse de son malheureux concepteur lors d'une scène d'amour, tandis que le pantin de Boutle et Denoyelle part pour avoir tué le Grillon. Tant chez Collodi que dans les réécritures, la fonction éducative de Mangefeù semble s'arrêter à la révélation de l'identité et, parfois, à l'émergence de ressources propres et innées : Pinocchio n'est en aucun cas blâmé pour avoir manqué l'école et rien dans le discours du montreur de marionnettes ne pourrait l'inciter à en retrouver le chemin¹³. Gilles Bosetti a ainsi souligné la tension vers le projet d'une éducation par la créativité loin de l'école :

Lorsque Pinocchio brade son abécédaire pour une place au cirque, il éveille chez les lecteurs de son âge un vif sentiment de culpabilité propre à une génération qui n'ignore pas, à tous les sens du terme, le prix des études dans les classes populaires. Cet épisode comme tant d'autres n'en reste pas moins significatif, bien au-delà de l'époque où fut instituée l'école laïque, obligatoire et pas pleinement gratuite : l'alternative entre une culture livresque et fondée sur l'effort et d'autre part une culture ludique et inventive symbolisée par le cirque reste d'actualité. (Bosetti, 2003, p. 25)

Mais bien mal acquis ne profite jamais. Pinocchio, dans le texte initial, s'en tire grâce à la flatterie et ne peut qu'en être conscient. Pourtant cette leçon semble avoir été oubliée à des moments où il aurait dû, par retournement, la mettre en application : il se laisse flatter par le Chat et le Renard, et même la mise en garde du Merle ne l'alerte pas ; il aurait pu essayer de se défendre en plaidant sa cause au tribunal mais sera acculé à refaire usage du mensonge pour profiter d'une amnistie accordée aux malandrins. Toutefois les apparences sont trompeuses et le terrible Mangefeù collodien s'avère être au final un ogre qui se laisse attendrir et non seulement ne sacrifie ni Arlequin, ni Pinocchio mais va jusqu'à donner plusieurs pièces à ce dernier. Cette ambiguïté du montreur de marionnettes est traitée selon des approches différentes dans les œuvres du corpus : si le Stromboli de Winshluss est sans nuance possible un horrible chef d'entreprise soucieux de sa seule réussite, la construction se retrouve inversée chez Disney où – synthèse du marionnettiste et du directeur de cirque – un Stromboli avenant et souriant se transforme en directeur sans vergogne qui rémunère d'une pièce percée puis enferme et enlève Pinocchio. Dans une structuration plus articulée et subtile du personnage, amalgame du marionnettiste, du directeur de cirque et du petit Bonhomme collodiens, Arnaud Boutle propose un Mangefeù, abominablement cynique et terrifiant, qui n'hésite pas à dénoncer Pinocchio après du tribunal. Ce personnage, synthèse des traits de caractère et des fonctions narratives des trois personnages, réapparaît dans plusieurs scènes, avant de quitter ses

¹³ Gianni Rodari nous rappelle que lorsque Collodi écrit *Pinocchio*, en Italie, quarante-sept enfants âgés de six à onze ans sur cent ne vont pas à l'école primaire et précise que Collodi se montre extrêmement sceptique dans plusieurs textes journalistiques envers les lois qui imposent l'école obligatoire (Rodari, 1976).

fonctions de directeur du cirque pour des raisons mystérieuses, de s'adonner à la pêche et d'aider Pinocchio à rejoindre le Pays des joujoux pour libérer les autres enfants. Dans cette bande dessinée qui fait de Mangefeu un personnage fil rouge, réapparaissant dans plusieurs scènes en général dévolues à d'autres personnages dans l'œuvre originale, est d'ailleurs envisagée une évolution du marionnettiste : « Vous voulez dire qu'un ogre peut devenir quelqu'un de gentil et laisser les enfants en paix ? » s'enquiert Pinocchio (Boutle, 2007, p. 16). « Ha ! ha ! faut pas rêver ptit gars ! » lui rétorque Stromboli, avant toutefois de poursuivre en affirmant « On change tous, Pinocchio. Même toi tu as changé. » Questionné sur les raisons de son travail de directeur du Pays de jouets, il donne une réponse empreinte d'ironie qui ne peut que nous faire douter de son apparente nature foncièrement mauvaise identifiée initialement : « Peut-être parce que j'aime jouer à la poupée ! ou alors pour empêcher des nigauds comme toi de prendre un bateau... va savoir. » (Boutle, 2007, p. 18)

Chez Collodi, ce passage contient certainement une mise en garde anticipée contre les fausses amitiés, car Chat et Renard rôdent. Dans les récritures, leurre et illusion sont au contraire entièrement rejetés sur la paire de bonimenteurs, qui dans chaque version entraînent Pinocchio chez Stromboli ou Mangefeu : contrairement à l'histoire originale qui impute l'écart du droit chemin au seul Pinocchio, les trois œuvres font porter la faute sur ces deux larrons, transformant le message éducatif transmis au jeune lecteur qui ne doit plus se méfier de ses propres plaisirs mais des promesses illusoires d'inconnus. Et si Pinocchio n'est pas retenu par Mangefeu, peut-être est-ce parce que ce dernier serait en mesure d'envisager pour lui un autre destin¹⁴ (Apostolidès, 1989). Cette présence d'une entité supérieure incarnée ou médiée par Mangefeu apparaît notamment dans la version d'Arnaud Boutle et Corinne Denoyelle. Le Mangefeu de Collodi provoque aussi une des seules démonstrations d'affection du roman, du baiser sur le nez qu'il réclame à Pinocchio aux embrassades dont celui-ci gratifiera les marionnettes avant de les quitter. Dans les récritures, seul le Mangefeu d'Arnaud Boutle aura un geste d'affection envers Pinocchio, posant sa main sur son épaule avant de le transporter au Pays des jouets.

Le théâtre et les scènes qui s'y déroulent fonctionnent ainsi comme lieu de passage : après s'être écarté du droit chemin, Pinocchio traverse la salle du fond à la scène, et s'il entre par la porte des spectateurs il est probable qu'il sorte par celle des artistes. Il s'agit d'un des trois lieux liés au plaisir présents dans le texte collodien, avec le Pays des joujoux et le Cirque, mais certainement le seul où il éprouvera la joie d'être reconnu et de fêter la grâce accordée par Mangefeu toute une nuit durant, ainsi que le rappelle Gilles Bosetti. De ce lieu de transition, Pinocchio sort changé, même si ses bonnes résolutions ne dureront que bien peu de temps et que les pièces données par Mangefeu l'exposent à l'envie du Chat et

¹⁴ Pour Barberi Squarotti ou le cardinal Biffi, Mangefeu peut être lu comme une métaphore de Dieu (Barberi Squarotti, 1976). D'autres y perçoivent un être démoniaque.

du Renard ; chez Boutle, le petit chapiteau coloré, dont le rideau peint semble être un prolongement du chemin vers lequel Chat et Renard emmènent Pinocchio, s'avère être un espace suspendu qui lui fait franchir, à son insu, un torrent qui le transporte au Pays des joujoux, où règne un Mangefeu félin et gigantesque, vêtu d'un habit somptueux.

La lecture de notre corpus nous emmène d'un marionnettiste ambulancier, prêt à s'attendrir, à un capitaliste déchu. Dès le texte original, cette scène est encadrée par le gain et l'échange d'argent, le lien initial entre Pinocchio et Mangefeu se fait sous ce sceau monétaire.

Tandis que chez Collodi, Pinocchio va de son propre chef regarder le spectacle proposé par Mangefeu, la musique des fifres fonctionnant telles les sirènes d'Ulysse, et le chapiteau rempli en ce que l'on imagine être un début de matinée prouve qu'il n'est pas le seul à s'être laissé tenter ; dans plusieurs de nos réécritures, Pinocchio est victime d'un enlèvement initial, souvent déguisé car conduit sans violence grâce à un discours bien mené par les intermédiaires sans scrupules que sont le Chat et le Renard, et l'objet d'une première tractation commerciale, car il va être systématiquement vendu, même s'il n'en a aucune conscience. Dès le dessin animé Disney, Pinocchio est conduit à Stromboli, version disneyenne de Mangefeu, par un Chat et un Renard transformés en agents d'acteurs, qui reçoivent quelques pièces en contrepartie. Chez Boutle, Pinocchio en fuite après avoir tué le Grillon se laisse aussi berné par le Chat et le Renard qui lui montrent une affiche sur laquelle ils apparaissent car ils sont recherchés, lui faisant croire, à lui qui ne sait pas lire, qu'ils sont célèbres. Mais ils ne seront pas récompensés, contrairement à ceux de Winshluss, qui s'achèteront une dose de drogue avec l'argent de leur méfait. Les auteurs semblent donc privilégier l'idée de faute commise par autrui, d'adultes se comportant comme des vendeurs d'esclaves ou a minima de main d'œuvre servile et donc d'adultes réalisant un premier méfait dont le jeune Pinocchio n'est pas responsable et ni même conscient, le délit étant lié à l'envie de gagner facilement de l'argent¹⁵. À cet enlèvement succède généralement une véritable mise en cage, héritée de l'hypertexte disneyen et dont, ainsi que nous l'avons précisé, Pinocchio ne réchappe que grâce à l'intervention de la Fée. Nous retrouvons cette mise en cage chez Boutle et ce alors même qu'il est impossible de quitter le Pays des jouets. L'enseignement donné nous semble encore un fois plus tragique, le travailleur sous la coupe d'un patron tourné vers le seul gain d'argent est assimilable à un animal.

L'argent est lié à la profession du montreur de marionnettes, qui fait partie des personnages qui gagnent leur vie non pas grâce à une activité manuelle directe, comme maître Cerise ou le paysan, mais par le

¹⁵ Dans le film *The New Adventures of Pinocchio* (1999), Michael Anderson pousse encore plus loin l'interprétation économique avec la volonté de devenir entrepreneur et self-made-man : Pinocchio explique à Geppetto que « tout le monde cherche à gagner plus en travaillant moins ». A son ami Lumignon il affirme qu'« [il] faut investir quand cela en vaut la peine, être entreprenant et regarder le monde droit dans les yeux ».

travail d'autrui, tels le directeur du cirque et le petit Bonhomme du Pays des joujoux, qui eux aussi relèvent du monde du spectacle et du divertissement. Mangefeu peut apparaître comme une image de réussite, professionnelle et financière : celui de Collodi a réussi là où Geppetto a échoué et il peut ainsi se permettre de donner cinq pièces d'or à Pinocchio. Cette image de la réussite est accentuée chez Disney où nous voyons Stromboli compter ses pièces d'or devant un Pinocchio ébahi puis chez Winshluss avec cette fois-ci un Stromboli aux caractéristiques graphiques stéréotypées du capitaliste, avec un fort embonpoint, un costume de financier et un énorme cigare. Cette fois-ci l'argent n'est même plus visible mais représenté par les courbes financières. Toutefois cette fortune ne retombe pas sur l'ouvrier : Pinocchio est payé soit d'une pièce percée (Disney, 1940) soit de quelques grains de riz (Boutle, 2007, p. 31). Ces maigres salaires sont accompagnés d'une reconnaissance des qualités professionnelles. « Tu es doué » déclare Stromboli à Pinocchio à l'issue du spectacle (Boutle, 2007, p. 30). Il est clairement dit, mais peut-être ce message s'adresse-t-il davantage au lecteur qu'à Pinocchio, que la réussite ne viendra pas de la soumission à un patron à l'ambition démesurée qui ne peut que se montrer ingrat. Ces nouveaux Mangefeu ne vont pas servir de modèle, mais de repoussoir car leur fortune est entièrement fondée sur l'exploitation des travailleurs, qu'il s'agisse des marionnettes pour Disney et Boutle ou, pis encore, des enfants mineurs et robots pour Winshluss. Bruno Julia a ainsi qualifié le Stromboli de Winshluss de « caricature grinçante du fonctionnement général de la Disney World Company qui fait fabriquer hors du territoire américain et plus particulièrement en Asie ses produits dérivés » (Julia, 2009). Le Boss Stromboli a d'ailleurs pris soin d'examiner Pinocchio comme on le faisait pour les esclaves, vérifiant bouche et articulations, avant de l'engager (Winshluss, 2008, p. 26). L'appât du gain et du pouvoir porte souvent ces hommes à leur perte, l'argent mal acquis ne pouvant qu'amener à la corruption, y compris celui que Pinocchio obtient en dédommagement (Grillandi, 1976, p. 323) et c'est ainsi que l'argent qui a miraculeusement fructifié pendant la nuit, passant des quatre sous du fripier aux cinq pièces d'or sous l'effet de la compassion, est volé par les Brigands. Cet étrange investissement, qui entre gains et pertes, en réalité dons et vols, porte finalement aux quarante sequins d'or donnés par la Fée en échange de quarante sous de cuivre, ne se révèle fructueux que lorsque l'argent a été gagné par le dur labeur de Pinocchio, or cet aspect est totalement évacué des différentes récritures qui nous occupent ici.

Les attitudes inadmissibles vis-à-vis du salariat ou plus précisément du prolétariat sont amplifiées dans les différentes mises en images : si, chez Collodi, Pinocchio semble avoir vite compris que le montreur de marionnettes peut, dans un geste quelque peu insensé et incompréhensible, sacrifier son outil de travail, a priori encore performant (Garroni, 83), Boutle et Winshluss accentuent cet aspect en passant, ainsi que nous l'avons vu, à l'acte. Chez Disney, Pinocchio, qui devient presque instantanément une vedette, correspondrait ainsi à une image des enfants star du cinéma américain, adulés car pouvant

rapporter beaucoup d'argent (Stromboli parle de « poule aux œufs d'or » qui désormais lui appartient), mais aussi vite oubliés (Apostolidès, 1989).

Le personnage de Mangefeu permet d'établir un lien entre le domaine des hommes et celui des marionnettes, anticipant peut-être le devenir et la métamorphose ultime de Pinocchio. En effet, la brève rencontre entre le pantin et le marionnettiste forme Pinocchio à la fraternité et à l'entraide, à la défense par la parole et le discours, et lui sert d'initiation à l'économie. Dans les *Aventures de Pinocchio*, Carlo Collodi pose le travail, et en particulier l'activité manuelle et artisanale, comme valeur fondamentale permettant de vivre en honnête homme, dépassant même l'utilité de faire des études dans une perspective d'ascension sociale. Collodi dénonce au fil de son texte le caractère illusoire d'une fortune acquise par magie (la multiplication des sequins promise par le Chat et le Renard n'est que subterfuge pour dérober les pièces à un Pinocchio fort naïf), les biens mal acquis qui ne profitent jamais (les sous retrouvés grâce à une extraordinaire plaidoirie devant le terrible montreur de marionnettes seront volés) et l'échange avec Mangefeu pose les jalons du parcours ultérieur de Pinocchio. Les auteurs reprenant Mangefeu font le choix soit d'une scène refermée sur elle-même (Disney), soit au contraire celui d'une circulation plus importante du personnage (Boutle) mais tous semblent happés par la dimension économique du marionnettiste et son statut d'employeur.

Nous pouvons, en conclusion, certainement étendre à toutes les œuvres du corpus cette réflexion de Claude Puidoyeux :

Autrement dit, lorsque l'artiste italien Ausonia ou le français Winshluss réalisent en 2008, sous la forme de bande dessinée, une « transposition sérieuse » à visée satirique (Genette, 1982, 45) de l'histoire de Pinocchio, culturellement dense de réalisations sémiotiques accumulées depuis 1883, chacun est à la fois récepteur d'une tradition culturelle, c'est-à-dire de la « sémiosphère Pinocchio » et, en même temps, interprète c'est-à-dire découvreur de nouvelles potentialités de cette histoire, en synchronie : les auteurs participent ainsi à l'expansion et donc à la vie de l'œuvre-monde Pinocchio en la dotant d'un accroissement sémiotique inédit (Puidoyeux, 2015, p. 4).

En effet, les réécritures en images du corpus apportent des dilations et amplifications ainsi que des réinterprétations profondes du rôle de Mangefeu, qui reste un acteur déterminant du processus d'éducation et de formation du pantin, prenant bien plus d'ampleur que le pauvre maître qui disparaît systématiquement et, dès l'œuvre originale, ne se voit attribuer ni nom, ni longue scène, ni grand poids éducatif, les livres qu'il a choisis finissant tous dans la mer. Les réécritures du corpus amalgamant le plus souvent Mangefeu/Stromboli avec le Directeur du cirque, brutal et sans pitié, ou le petit Bonhomme du

Pays des joujoux, exploitent dans un prisme déformant le personnage en gommant bonne partie de sa double nature et de sa dimension formatrice au profit d'une interprétation plus économique de son rôle, transformant le personnage en chef d'entreprise féroce dont l'activité, qu'il s'agisse de diriger un théâtre de marionnettes ou une entreprise de jouets, est paradoxalement dédiée au plaisir des enfants.

Bibliographie

Apostolidès, J.-M., 1989, *Pinocchio ou l'éducation au masculin*, « Littérature », n°73. Mutations d'images, pp. 19-28.

Barberi Squarotti, 1976, G., *Gli schemi narrativi del Collodi, Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 octobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Biffi, G., 1977, *Contro maestro Ciliegia. Commento teologico a « Le avventure di Pinocchio »*, Milan, Jaca Book.

Bosetti, G., 2003, *L'efficacité symbolique de Pinocchio*, in Perrot, J. (dir.), *Pinocchio. Entre texte et image*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 23-34.

Boutle, A., Denoyelle, C., 2003, *Comme une feuille au vent*, Editions Paquet.

Boutle, A., Denoyelle, C., 2005, *Cœurs de pierre*, Editions Paquet.

Brunella, C., 2012, *Le mythe de Pinocchio*, in Schifano, L. (dir.), *La vie filmique des marionnettes*, Presses universitaires de Paris Ouest, pp. 31-41.

Cambi, F., 1985, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Bari, Dedalo.

Colin, M., 2015, *Les Aventures de Pinocchio de Collodi, L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Caen, Presses universitaires de Caen.

Collodi, C., 2001, *Les Aventures de Pinocchio. Le Avventure di Pinocchio*, présentation de J.-C. Zancarini, traduction d'I. Violante, Paris, Garnier Flammarion.

D'Angeli, C., 1976, *Pinocchio, incontro di moralismo e fantasia. Contributi per una lettura*, *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Decollanz, G., « Educazione e politica nel Pinocchio », *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia, pp. 169-187.

Dedola, R., 2002, *Nel teatro di Pinocchio, Pinocchio e Collodi*, Milano, Paravia – Mondadori.

Del Beccaro, F., *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. 1, Torino, UTET, p. 609.

Disney, W., 1940, *Pinocchio*.

Garroni, E., 1975, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza.

Giancane, D., 2002, *Marionette, burattini e letteratura per l'infanzia. Un itinerario educativo*, ED. Pugliesi,

Grillandi, M., 1976, *Pinocchio e la psicoanalisi*, *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Imberty, C., 2008, *Les animaux dans Pinocchio*, « Italies », 12/2008 : *Arches de Noé (2)*, Animaux humains, inhumains. Le monde des contes et des fables, p. 83-109.

Julia, B., 2009, *Quand le cinéma inspire la bande dessinée : « Pinocchio »*, « Hermès » 2, 54, pp. 105-106.

Le Run, J.-L., 2006, *Pinocchio chez le psy*, « Enfances & Psy », 3, n° 32, pp. 161-167.

Marcheschi, D., 1990, *Collodi ritrovato*, Saggi di letteratura italiana 14, Pisa, ETS Editrice.

Puidoyeux, C., 2015, *Lecture actualisante dans l'espace temps multimodal de l'adaptation*, in Dezutter, O., Falardeau, E. (dir.), *Les temps et les lieux de la lecture*, Namur, « Diptyque », PU Namur.

Rodari, G., 1976, *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, *Studi collodiani*, Fondazione Nazionale « Carlo Collodi » Pescia, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia e di Pescia.

Winshluss, 2008, *Pinocchio*, Les Requins Marteaux.