

Fabien Lacouture

## Pinocchio et Peter Pan : la tragédie de l'enfance

ABSTRACT: Pinocchio was written by Carlo Collodi in 1882-83. Peter Pan was created by James Matthew Barrie in 1904. This article proposes a reading of the adventures of the two heroes that goes beyond the usual moral and pedagogical analyses of these stories. The aim of this text is to show how these two characters embody the return to the mythical dimension of childhood, that is opposed to the loss of meaning in the industrial and bourgeois world, an opposition, unfortunately doomed to failure and that illustrates the tragedy of childhood.

Keywords: Pinocchio – Peter Pan – Carlo Collodi – James Matthew Barry – Childhood – Children's literature

Il fume, sans pâlir, la feuille traîtresse de notre cigare, il rit au visage du prêteur comme les premiers chrétiens riaient au visage de Néron, il connaît toute la famille du blasphème hérétique, et sur le thème obligatoire du saint nom de Dieu, il donne un concert de variations infinies. Il est le Paganini du blasphème. (Collodi, 1910, p. 18, notre trad.)

Ces mots sont ceux de Carlo Lorenzini, plus connu sous son nom de plume, Carlo Collodi, auteur d'un ouvrage majeur de la littérature italienne, *Les Aventures de Pinocchio*. Il ne parle pas – encore – de la célèbre marionnette de bois créée par Geppetto, mais de l'enfant des rues, sujet qu'il a longuement traité lorsqu'il était journaliste jusqu'au milieu des années 1870. Pinocchio semble à première vue loin du garçon sans foi ni loi, délinquant et rebelle qui nous est présenté ici. Dans la pensée collective, Pinocchio est un pantin, personnage à l'allure enfantine, turbulent certes mais qui ne souhaite qu'une chose, devenir un « petit garçon comme il faut ». (Collodi, 2001, chap. XXXVI, p. 315<sup>1</sup>) Il n'est pas un « Paganini du blasphème ». Et pourtant.

L'écriture et la publication des *Aventures de Pinocchio* ont une histoire complexe, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Disons simplement que Pinocchio est le résultat de deux campagnes de rédaction, la première de décembre 1880 à janvier 1883, publiée sous le titre de *Storia di un burattino* (*Histoire d'une marionnette*) sous la forme d'un feuilleton dans le *Giornale per i bambini*, fondé à Rome vers 1881. Sous la pression du jeune public, Collodi donne une suite à son récit (vingt et un chapitres de plus) et intitule la totalité du texte *Le avventure di Pinocchio* (*Les Aventures de Pinocchio*).

---

<sup>1</sup> Toutes les citations de Pinocchio sont tirées de cette édition française. Par la suite, nous ne mentionnerons que le numéro du chapitre.

Que ce texte possède un caractère pédagogique et une visée éducative ou bien que Collodi soit un auteur bourgeois qui expose, dans ses œuvres destinées aux enfants, des modèles de comportement et de formation en accord avec les normes éthiques et morales de son époque est largement répandu, tant au moment de sa publication<sup>2</sup> que dans la tradition critique postérieure (Cambi, 1985, pp. 25-34). *Les Aventures de Pinocchio* ont souvent été analysées comme une production normative parachevant ce qui avait été ébauché par Collodi dans deux autres récits pour enfants plus anciens, *Giannettino* et *Minuzolo* (1877). Ces deux œuvres présentaient les itinéraires éducatifs de deux enfants bourgeois, refusant initialement toute éducation avant de faire la rencontre d'un pédagogue et de se conformer, à la fin du récit, aux mœurs de la société italienne du *Risorgimento*. À travers ces deux récits se met en place le processus d'*incivilimento*, « l'acquisition des valeurs civiques et morales » du temps (Spennato, 2019, p. 90).

Pinocchio est peut-être le cousin littéraire de Giannettino ou Minuzzolo, il n'est pourtant pas à sa place dans cette photo de famille. Une lecture plus attentive du texte original, purgée de tout parti pris dû aux nombreuses réécritures ou aux adaptations cinématographiques, révèle un personnage porteur à la fois d'une puissance et d'un destin tragique qui font de lui un être à l'apparence certes enfantine, mais dont les capacités et le destin dépassent ceux d'un enfant normal, un « personnage qui n'est pas destiné aux enfants dans un journal pour les enfants » (Tempesti, 1972, p. 98). Et s'il fallait lui trouver un cousin dans la production littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, ce pourrait être plutôt Peter Pan. Une vingtaine d'années sépare la création de ces deux grands héros de la littérature enfantine. Peter Pan voit le jour en Angleterre en 1904 comme personnage de pièce de théâtre écrite par l'auteur écossais James Matthew Barrie (*Peter Pan, ou le garçon qui ne voulait pas grandir*), adaptée par la suite en roman (*Peter Pan et Wendy*) en 1911.

Dans cet article, nous proposons une lecture des aventures de Pinocchio qui tentera de dépasser les analyses morales et pédagogiques du texte de Collodi. Pour ce faire, nous parlerons également, en contrepoint du pantin toscan, du héros de James Matthew Barrie. Pinocchio et Peter Pan sont en effet des personnages créés dans un moment de l'histoire littéraire où l'enfance n'est pas seulement vue comme un moment à passer et à dépasser grâce à une éducation normative et bourgeoise, mais un âge de la vie débordant de vitalité et de potentialités. Nous présenterons cette conception philosophique et littéraire de l'enfance dans une première partie, avant d'analyser par la suite les motifs et les procédés littéraires qui, dans les deux œuvres, font de Pinocchio et de Peter Pan des *puer aeternus*. Enfin, dans une troisième

---

<sup>2</sup> « Un livre de lecture plaisante et instructive parce qu'il enseigne une morale facile à la portée de toute jeune intelligence et nécessaire à qui veut vivre en honnête homme ». (*L'Ateneo Veneto*, avril-mai, 1883 – notre trad.)

partie, nous nous confronterons à l'échec et l'impuissance de cette enfance au-delà de l'enfance qui, face à la société bourgeoise, ne peut que renoncer ou mourir. À moins qu'elle n'accomplisse son destin dans un éternel recommencement.

### 1. L'enfant dans la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle sont reconnus comme des moments ayant accordé à l'enfant une importance capitale. Cependant, cet intérêt ne doit pas être pensé comme unitaire. L'enfant était, d'une part, pensé comme une *tabula rasa*, un être vide, quoique raisonnable, que l'on pouvait, grâce à une éducation adaptée, transformer en citoyen exemplaire et à qui il fallait inculquer des normes éthiques et morales<sup>3</sup>.

Concrétisant cette philosophie pédagogue, le roman d'éducation, dont l'un des plus célèbres représentants, l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, fut écrit en 1762, vit croître sa popularité et atteindre son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Ce genre littéraire avait pour objectif de présenter l'évolution d'un personnage enfant vers un âge adulte le plus souvent caractérisé par les valeurs en vigueur au XIX<sup>e</sup> siècle, afin de « [participer] à la formation de leur destinataire extradiégétique » (Pernot, 1992, p. 111). L'enfance était vue comme une période décisive pour la formation éthique et morale de l'individu, car l'objectif déclaré était de promouvoir sa future et harmonieuse intégration sociale au sein de l'ordre bourgeois.

Face à cette vision rationaliste qui prônait avant tout un travail éducatif se développe une conception romantique de l'enfance. Le point de départ est le même, soit l'enfant comme *tabula rasa*, mais l'objectif est différent : le vide ne doit plus être rempli mais est vu comme une condition de liberté, de bonheur et de création. L'enfant est le « symbole d'un devenir inépuisable, une réserve infinie de potentialités virtuelles qui s'opposent à l'être spécialisé par excellence : le bourgeois » (Zanotti, 2007, p. 1161).

Le développement de cette conception de l'enfant grandit de manière exponentielle dans les pays occidentaux marqués par la révolution industrielle et ses transformations économiques et sociales. Pour Janet Roebuck, Peter Pan naît dans une Angleterre marquée par l'industrialisation (Roebuck, 1973, p. 1), un pays de plus en plus marqué par les « nouvelles technologies du lieu de travail » (Wilson, 2000, p. 595). Face à cette philosophie positiviste et au culte du progrès naît alors un véritable culte de l'Enfant,

<sup>3</sup> C'est par exemple l'une des thèses des *Pensées sur l'éducation* de John Locke, ouvrage publié en 1693 et réédité dans tous les pays d'Europe plus d'une cinquantaine de fois (Pickering, 1981).

<sup>4</sup> Pour la différence entre « roman d'éducation » et « roman de formation », voir Pernot, 1992.

personnalité irrationnelle, inutile et innocente, comme s'il était nécessaire de trouver un antidote à ces nouvelles vertus qu'étaient le rationalisme économique, l'efficacité et le travail<sup>5</sup> :

C'est précisément le statut (apparemment) naturel et "sauvage" de l'enfant qui a fait la proie de la projection romantique de la primordialité, de la pureté et de l'intégrité. "Sauvage" ne signifie pas « non formé » (*ungebildet*), mais « pas encore déformé » (*unverbildet*). Si dans le mouvement pédagogique l'enfant est une expression du non-encore humain, dans la conception romantique il est le symbole du témoin. De cette façon, l'enfant est aussi en commun avec les gens et les « indigènes » (le « bon sauvage »). (Richter, 1992, pp. 18-19)

L'enfant est alors capable de retrouver, de comprendre voire d'exprimer cet en-deçà du monde industrialisé et de retourner à une forme d'état naturel, primitif voire sauvage : « [...] notre enfance est la seule nature intacte que nous pouvons encore rencontrer dans l'humanité civilisée [...] » (Schiller, 2002, pp. 27-28). Cette vision de l'enfant s'intègre dans le courant moderniste de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour qui le monde moderne empêche l'homme de revenir à sa véritable nature et à ses origines. Pour les *modernistes*, l'enfant est un être capable, grâce notamment à sa capacité d'imagination<sup>6</sup>, de retrouver le sens du monde (Nichols, 1995).

Sur un plan littéraire, ces deux conceptions de l'enfance se retrouvent dans des œuvres et des personnages différents mais qui forment pourtant une véritable constellation de la littérature enfantine. Le monde bourgeois, dans sa richesse mais aussi dans son inégalité, s'incarne particulièrement dans les œuvres de celui qui peut être considéré comme le fondateur de la littérature pour enfant, le britannique Charles Dickens. Les romans de l'auteur de Portsmouth présentent la société victorienne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et insistent sur l'importance des premières années de la vie dans la formation des enfants et sur l'éducation comme moyen de les secourir de la pauvreté et des dangers des grandes villes. Il ne s'agit pas à proprement parler de romans d'éducation, aucune connaissance scolaire n'est directement apportée au lecteur, mais on y perçoit la nécessité pour l'enfant d'être confronté à une éducation convenable sous peine de devenir un homme mauvais. Pour Dickens, à la suite de Locke ou Rousseau, la vie d'un enfant influence ce qu'il deviendra lorsqu'il atteindra l'âge adulte<sup>7</sup>. Plus proche géographiquement de Collodi et

<sup>5</sup> Voir Bosetti, 1987 ; Bani, Gouchan, 2015, p. 20-21.

<sup>6</sup> La capacité d'imagination de l'enfant était célébrée tant par Baudelaire (selon lequel « l'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini. » Baudelaire, 1962, p. 321) que par Leopardi : « et peut-être donc que l'enfant en sait parfois beaucoup plus que le philosophe, et voit clairement des vérités et des causes que le philosophe ne voit pas sauf de façon confuse, ou n'en voit pas l'intérêt, parce qu'il est habitué à penser différemment » (Leopardi, 1997, pp. 1353-1354, notre trad.).

<sup>7</sup> Pour les analyses questionnant la proximité de Dickens avec la bourgeoisie et son implication pédagogique, voir Brown, 1982, pp. 38-54.

de Pinocchio, *Le Livre-cœur* (*Cuore* en version originale) de Edmondo De Amicis, qui se présente comme le journal d'un écolier italien au cours de l'année scolaire 1881-1882, offre une vision normative de l'instruction des jeunes générations (Cambi, 1985, pp. 79-116).

Un second axe traite de l'enfance comme d'une période de liberté et de création où les personnages, plutôt qu'être confrontés aux mœurs et valeurs de la bourgeoisie, les mettent à mal par leur essence ou leur comportement. Ce sont des modèles enfantins différents de ceux postulés par la pédagogie dominante. On peut penser par exemple aux héros de Mark Twain, Tom Sawyer et encore plus Huckleberry Finn. Ces enfants sont les contraires des héros de Dickens. Ils tentent par tous les moyens de quitter la civilisation industrielle et ses valeurs morales et pédagogiques pour grandir selon un chemin de croissance personnelle, le plus souvent en étroite connexion avec la nature. C'est parmi ces modèles, même si ceux de Twain ne possèdent aucune dimension fantastique, qu'il faut situer Pinocchio et Peter Pan.

## 2. Pinocchio & Peter Pan : figures destituantes

### *Pinocchio vs Giannettino*

Avant de parler de Pinocchio, il nous faut revenir sur son créateur, non pas Geppetto mais Collodi lui-même. Car la production littéraire de l'auteur toscan condense les différentes conceptions de l'enfant dans son siècle. Comme le démontre l'essai particulièrement fécond de Francesco Cambi, le regard que Collodi porte sur l'enfant est triple, tout autant réaliste et historique que symbolique et métaphysique (Cambi, 1985, p. 37 et *sq.*). Chez Collodi, l'enfance historique est d'abord double. La première à laquelle il se confronte est celle des rues, caractérisée par la misère, l'absence de famille, le travail et la délinquance. Il s'agit d'une enfance révoltée, libre et indépendante comme nous le montre la citation placée en exergue du présent texte, une enfance qui s'oppose à toute autorité et à la société qui ne prend pas soin d'elle voire l'exploite.

L'autre face de l'enfance historique est celle de Giannettino et Minuzzolo, soit l'enfance bourgeoise. Les deux personnages des romans éponymes appartiennent à des milieux aisés et incarnent l'enfance dorée et gâtée (p. 38). Malgré leur statut social ils n'en sont pas moins des enfants, soit des êtres ontologiquement transgressifs qui possèdent une dimension anarchique. En cela, ils partagent avec l'enfant des rues ces traits de caractère – peut-être devrions-nous dire ces qualités – que sont

l'impertinence, la désobéissance et l'irrespect que Collodi considèrent inhérents à l'enfance. L'enfant a « le goût de désobéir comme acte vital » et attend « d'être un homme et pendant ce temps jouit et souffre de sa condition libre et inférieure de marionnette » (Bertacchini, 1964, p. 68, notre trad.). Le mot « marionnette » utilisé par Bertacchini peut paraître excessif. Néanmoins, en plus de nous rapprocher de Pinocchio, il semble justifié tant ces enfants, qui tentent par tous les moyens de profiter de leur liberté, sont tels des marionnettes, prisonniers des fils tenus par leurs parents, leurs maîtres et plus largement par la société dans laquelle ils évoluent. C'est d'ailleurs ce qu'il advient pour Giannettino et Minuzzolo puisque les deux garçons rencontrent un pédagogue qui parvient à faire taire ces revendications libertaires et anarchistes et à les éduquer comme il faut. Paradoxalement, il a fallu que ce soit une marionnette, figure par essence prisonnière de son maître, qui parvienne à gagner sa liberté.

*Plus que des enfants*

Pinocchio, tout comme Peter Pan, sont des figures aux traits enfantins. Ce ne sont cependant pas de véritables enfants. Le premier chapitre des aventures de la marionnette commence par ces mots du narrateur :

Il y avait une fois ...

– Un roi ! ... » vont s'écrier tout de suite mes petits lecteurs.

« Non, mes enfants, vous vous trompez. Il y avait une fois un morceau de bois. » (Chap. I)

Il s'agit là du premier retournement du récit. Pas de roi, de reine, de prince ou de princesse. Pas d'enfants non plus comme dans *Le Petit Poucet*, mais bien un morceau de bois destiné à prendre forme, puis vie, un personnage plus proche du végétal que de l'humain, de la nature que de la Culture. Selon Fernando Tempesti, le nom « Pinocchio » signifierait « pignon » en toscan et serait donc une référence immédiate à sa nature végétale (Tempesti, 1972, pp. 110-111). Les deux premiers chapitres traitent de la création de la marionnette à partir de ce morceau de bois, la génération se confondant ici avec la transformation d'une matière naturelle par la main du menuisier, nouveau Pygmalion à l'essence plus parentale qu'amoureuse. Pinocchio symbolise le passage de la nature sauvage à la nature civilisée, comme celui incarné par la créature de Frankenstein dans le roman publié par Mary Schelley en 1818. Cependant, pour

Pinocchio, la nature reprend vite ses droits et se retourne contre son créateur pour recouvrer sa liberté<sup>8</sup>. Les premières pages du récit offrent deux exemples d'une rébellion de la nature vis-à-vis de l'homme qui souhaite la transformer. Alors que Pinocchio est encore à l'état de buche que Maestro Ciliegia souhaite offrir à Geppetto, cette dernière montre déjà des velléités de fuite : « Maître Antoine, tout joyeux, s'en fut aussitôt prendre sur l'établi le fameux morceau qui lui avait causé tant de frayeur. Mais au moment même où le menuisier voulut le remettre à son ami, le morceau de bois donna une forte secousse, échappa vivement de ses mains et alla se jeter avec force contre les tibias de l'infortuné Geppetto » (chap. II). De même, lorsque Geppetto finit de sculpter les pieds de Pinocchio, celui-ci en profite pour se rebeller et asséner un coup sur la pointe du nez de son créateur. Lorsque l'auteur décrit les velléités de fuite de Pinocchio, aux chapitres III et IV, la comparaison se fait animale et non plus végétale. Pinocchio est d'abord comparé à un cheval de course et à un poulain « échappé à son maître » (Chap. III), puis à une petite chèvre ou un levraut poursuivi par les chasseurs, nouvel exemple d'opposition entre les hommes et la nature<sup>9</sup>. La marionnette qui court dans les rues et les champs est une référence à la nature sauvage, rebelle et anarchique de l'enfance pas encore apprivoisée ni civilisée par les adultes. Le chapitre IV propose par ailleurs un retournement total entre la figure humaine et la figure animale, puisqu'il s'agit de la rencontre avec le Grillon-parlant. L'animal dispense à Pinocchio un discours moralisateur en lui conseillant d'être sage, de respecter ses parents, d'aller à l'école et de travailler, autant d'activités que refuse Pinocchio. Lui ne veut que « manger, boire, dormir, s'amuser et mener, du matin au soir, la vie de vagabond », un choix de vie que ne renierait pas Huckleberry Finn. Par sa capacité de parole et par son discours pédagogique, le grillon prend la place de l'homme et plus précisément encore de l'adulte, face à Pinocchio qui est à la fois enfant et animal, puisque le grillon lui prophétise un avenir d'« âne », préfiguration des aventures à venir au pays des jouets. Il n'est donc pas étonnant que la marionnette réagisse alors en animal, instinctivement et violemment, en écrasant le grillon contre le mur<sup>10</sup>.

La proximité du personnage de Peter Pan avec la nature est tout aussi frappante. James Matthew Barrie a développé ce personnage au long de plusieurs publications. Un point commun subsiste entre toutes : plus qu'une figure enfantine, Peter Pan est un enfant de la nature. La première incarnation de Peter Pan peut être décelée dans *Sentimental Tommy*, texte publié par Barrie en 1896. Le héros éponyme y imagine

---

<sup>8</sup> La figure infantile n'est cependant jamais loin. Le premier personnage de l'histoire, Maestro Ciliegia, s'étonne des premiers sons prononcés par Pinocchio qui ressemblent à ceux d'un enfant (« Ce n'est pourtant pas ce morceau de bois qui pleure et crie comme un enfant ? », Chap. I).

<sup>9</sup> Dans les chapitres suivants, Pinocchio est aussi comparé à un chien de chasse, un caneton ou une vipère.

<sup>10</sup> Le récit originel est bien loin de son adaptation par les studios Disney en 1940 où le grillon, renommé Jiminy Cricket, ne meurt pas. Il est d'ailleurs encore plus humanisé et rendu adulte à la fois par son discours moral mais aussi par son apparence puisqu'il porte un haut-de-forme, une redingote, des chaussures et tient un parapluie.

un petit garçon perdu dans les bois dont la principale pensée est qu'il restera un garçon pour toujours. En 1902 est publié ce que la critique considère comme la première version de l'histoire, *The Little White Bird*. L'ambiguïté de Peter Pan y est évidente. Il est qualifié de « betwixt-and-between » et l'auteur en fait un être moitié-enfant moitié-oiseau :

Pauvre petit, moitié d'homme moitié d'oiseau. [...]

« Alors, je ne serai pas tout à fait un humain ? » demanda Peter

- Non
- Pas tout à fait un oiseau ?
- Non
- Qu'est-ce que je serai ?
- Tu seras un Entre-Deux, répondit Salomon »

Et, certainement c'était un sage, car c'est exactement ce qui advint. (Barrie, 2013, pp. 213-214)

Peter Pan est double et cette duplicité se constate avant tout dans son nom. Le héros est à la fois Peter, mais également Pan, divinité de la mythologie grecque, mi-homme mi-bouc, dieu de la nature et des bergers. Son attribut est la flûte dont il joue sans cesse et dont joue également le héros de Barrie dans la pièce donnée à Londres à partir de 1904. Durant les premières représentations, le personnage était même accompagné d'un bouc vivant lors de son entrée en scène, preuve que l'auteur développe sa création sous le patronage de cette divinité (Locke, 2011b, p. 120). Dans le roman de 1911 enfin, le capitaine Crochet ne parvient ni à identifier ni à catégoriser Peter et lui demande tour à tour s'il est un légume, un minéral, un animal, un homme, un garçon, un garçon ordinaire puis enfin un garçon prodigieux, Peter ne répondant positivement qu'à « garçon » et « garçon prodigieux » (Barrie, 2013, pp. 154-155<sup>11</sup>). Difficile en effet de circonscrire la nature du héros. Peter est capable de voler comme les oiseaux, mais également de se déplacer sous l'eau comme les poissons, il s'adapte à tous les éléments :

Peter atteignit le rivage sans incident et poursuivit sa route ; ses jambes entrèrent dans l'eau comme si elles n'avaient aucune conscience de pénétrer un nouvel élément. C'est ainsi que de nombreux animaux passent de la terre à l'eau, mais, à ma connaissance, aucun être humain, à part lui. (chap. 15)

---

<sup>11</sup> Comme pour l'édition française de Pinocchio, toutes nos citations sont tirées de cette édition de Peter Pan. Nous ne mentionnerons plus que les chapitres.



Pour les romantiques, l'enfant était caractérisé par ce contact immédiat avec la nature et le monde. L'enfance était un âge primordial associé à la pureté et la nature, à la joie de vivre. « L'assimilation des enfants à la nature et surtout au règne végétal est une façon de les reconduire à un idéal de pureté primitive » (Jeannin, 2017, p. 322). On perçoit chez Pinocchio et Peter Pan cette origine naturelle symbolique. Ce sont des êtres hybrides, à cheval entre deux mondes et deux natures, des figures de demi-dieux ou de vagabonds inadaptés (Moschetto, 2017, p. 338). Leur apparence est celle d'un enfant mais nous pourrions voir chez ces deux personnages des « sur-enfants » pour adapter la terminologie nietzschéenne. Ce sont des personnages entre-deux, des poètes, des figures destituantes qui nient l'être-adulte et assument, voire revendiquent, l'inutilité et l'innocence infantile. En cela, Pinocchio et Peter Pan, sans être totalement des enfants – et c'est pour cela que l'identification fonctionne encore mieux – incarnent cette force et cette vitalité qui étaient vues comme caractéristiques de cet âge.

### *Des récits anti-bourgeois*

Par leur essence et leur comportement, Pinocchio et Peter Pan s'opposent aux codes et aux valeurs de la modernité et de la société bourgeoise. La présence de l'argent et du profit est un premier point à soulever. On la constate tout d'abord chez les personnages adultes que sont les deux figures paternelles défaillantes, Geppetto et M. Darling. Ne soyons pas trop sévères avec Geppetto qui, dans la suite du récit, va jusqu'à vendre sa propre veste pour acheter un abécédaire à Pinocchio. Cependant, dans les toutes premières pages, le lecteur apprend que la marionnette n'est pas destinée à être un substitut d'enfant pour lui. Il souhaite construire une marionnette pour gagner de l'argent :

J'ai imaginé de me fabriquer, de mes propres mains, un beau pantin en bois, mais une merveille de pantin, qui sache danser, tirer l'épée et faire le saut périlleux. Avec ce pantin, je ferai le tour du monde pour gagner mon morceau de pain et mon verre de vin. (Chap. II)

Certes, l'objectif est modeste et n'est pas caractéristique d'une ambition capitaliste majeure, mais Pinocchio est initialement destiné à être utilisé pour le gain de son maître, exactement comme le sont les marionnettes de Mangefeu au chapitre X. Travailler pour « gagner honnêtement son pain » est précisément ce que refuse Pinocchio. Il ne veut pas entrer de manière aussi précoce dans un âge dont l'unique objectif est financier<sup>12</sup>. L'enfance est poétique et non utilitaire, elle se construit autour du jeu et de l'imagination et non des règles, du travail et de l'argent. Cette critique se déploie aussi dans Peter Pan. Dans la pièce de 1904, M. Darling incarne la figure de l'adulte où tout enthousiasme enfantin a

---

<sup>12</sup> On peut voir dans ce refus une critique de la part de Collodi contre le travail infantile.

définitivement été étouffé. Il n'est en rien émerveillé lorsque son épouse lui présente l'ombre de Peter Pan qui a été détachée du corps du héros. Son unique souhait est de la vendre et d'en tirer un certain profit : « Ça vaut son pesant d'or, mon amour. Je vais l'emmener au British Museum pour la faire estimer » (Barrie, 2004, p. 64). Dans le roman de 1911, lorsque Wendy vient au monde, M. Darling fait les comptes pour savoir combien coutera cette enfant à la famille (chap. 1) : les sentiments sont absents, ou tout au moins relégués après les questions économiques et financières.

Comme l'ont montré les critiques de l'œuvre de Collodi, ce dernier, sous couvert d'un récit enfantin, ne se prive pas de critiquer les institutions de l'Italie libérale. La police et la justice sont présentées de manière récurrente comme incapables de mettre la main sur les véritables coupables, en emprisonnant à tort d'abord Geppetto au chapitre III puis Pinocchio au chapitre XIX alors que c'est lui qui est victime d'un vol et enfin Pinocchio une nouvelle fois au chapitre XXVII alors qu'il est le seul à aider son camarade Eugenio blessé. Les valeurs pédagogiques de l'Italie du *Risorgimento* sont également mises à mal. C'est d'abord Geppetto qui est réputé – peut-être à tort – méchant avec les enfants : « Avec son aspect de brave homme, ce Geppetto est un véritable tyran pour les enfants. » (chap. III). La fée bleue semble, elle aussi, plus encline à la sévérité et aux cris qu'à une pédagogie progressiste : « – Mon pauvre Pinocchio ! et si la Fée te gronde ? – Bah ! Je la laisserai crier. Quand elle aura bien crié, elle se taira. » Puis c'est au tour de l'institution scolaire de subir les foudres de l'auteur/narrateur. Comme le dit Mariella Colin, « l'école apparaît comme la négation radicale au principe de plaisir » établi en loi d'airain par la marionnette. (Colin, 2005, pp. 92-93) Cela se concrétise précisément au chapitre XXVII où les enfants, dans une parodie de bataille de cailloux, se lancent les livres d'école à la figure, des livres d'autant plus désacralisés qu'en tombant à l'eau, ils sont jugés immangeables par les poissons.

### *Entre utopies et dystopies*

Pour échapper aux corruptions de leurs sociétés contemporaines et à la dégradation des instructions qui en sont les piliers, Collodi comme Barrie inventent des lieux qui se veulent les antithèses de ce monde industrialisé de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La proximité de Peter Pan avec une nature protectrice en marge de cette ville tentaculaire qu'était Londres se constate déjà dans *The Little White Bird*, puisque le texte mentionne qu'il vit caché à Kensington Gardens, le jardin clos agissant comme un refuge au sein de la ville, lieu protégé où les enfants peuvent

jouer sans être dérangés ni mis en danger par les adultes<sup>13</sup>. La référence au parc londonien est omise dans la pièce de 1904 et dans le roman de 1911, mais elle est évidemment remplacée par *Neverland*, l'île sur laquelle se déroule la majeure partie de l'histoire et qui tient plus du jardin à l'anglaise, laissé sauvage, que du jardin à la française parfaitement réglé et maîtrisé (Montandon, 2001, p. 171).

« Cette distanciation du monde est également un prétexte pour retrouver une nature originelle et renouer avec un âge d'or perdu, lorsque les hommes vivaient en communion avec la nature » (Orbann, 2011). *Neverland* incarnerait une Arcadie – n'est-ce pas le lieu de naissance du dieu Pan ? – un Eden, même une forme d'utopie qui se perçoit jusque dans son rapport à la piraterie. Quelques années avant l'invention de Peter Pan et de son ennemi juré le capitaine Crochet – et aux mêmes années que l'invention de Pinocchio –, Robert Louis Stevenson publie *L'île au trésor*, en feuilleton puis en volume (1881-1883)<sup>14</sup>. Le roman, à la fois récit d'aventure et roman d'apprentissage, connaît un succès immédiat tant sur le sol britannique que dans toute l'Europe et offre aux lecteurs l'image d'une piraterie devenue utopie sociale, développant un imaginaire libertaire récurrent depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Certes Peter Pan se bat contre Crochet, mais il est tout autant un pirate, comme le montrent les premières pages du chapitre 16, que son *nemesis* n'est un enfant :

Ils enfilèrent tous des vêtements de pirates coupés sous le genou, se rasèrent de près et roulèrent des épaules avec le véritable déhanché du marin, tout en retenant leurs pantalons. [...] Peter s'était déjà arrimé à la barre, mais il serra toutes les mains et prononça un bref discours pour ses hommes [...] Le capitaine Pan avait calculé, après avoir consulté les cartes du bord, que, si le temps se maintenait, ils devraient toucher les Açores vers le 21 juin, après quoi il serait préférable de voler. [...] On murmura ensuite parmi eux que la première nuit où il porta ce costume, il resta longtemps assis dans la cabine, le porte-cigare de Crochet à la bouche et tous les doigts de la main gauche repliés, sauf l'index, qu'il gardait arrondi et soulevait d'un air menaçant, comme un crochet.

L'identification de Peter Pan au pirate est telle qu'il en porte le costume et en imite même la particularité physique la plus remarquable. Mais au-delà de la ressemblance visuelle entre les deux personnages, au-delà même du thème psychanalytique du double largement analysé par la critique<sup>16</sup>, c'est dans leur comportement et leurs rejets des règles que les deux ennemis et leurs troupes se retrouvent. Peter Pan est le capitaine d'une bande d'enfants pirates, dont se dégage une force libertaire caractéristique des

<sup>13</sup> Lorsque James Barrie publiera en 1906 les six chapitres du *Little White Bird* dans lesquels intervient Peter Pan, il nommera ce court récit *Peter Pan à Kensington Gardens*. En 1910-1911, le roman pour enfant *The Secret Garden* de l'autrice américano-britannique Frances Hodgson Burnett reprend l'idée du jardin comme lieu sûr. Voir Carroll, 2012, p. 54 et *sq.*

<sup>14</sup> Sur les nombreux liens entre Stevenson et Barrie et *L'île au trésor* et *Peter Pan*, voir Chassagnol, 2013.

<sup>15</sup> À propos des liens entre utopie et piraterie, voir Baczko et *al.*, 2016, pp. 979-1003.

<sup>16</sup> Voir par exemple Chassagnol 2011.

enfants mais aussi des boucaniers, qui incarnent traditionnellement un mépris de toute éthique de responsabilité et de toute moralité. Voir dans Crochet et ses pirates les représentants du monde des adultes à *Neverland* est trop vite oublier qu'entre leurs vêtements, leurs actions et leur profonde envie de liberté, ils sont bien plus proches des enfants que de toute autorité mature (Friedman, 2009, p. 195)<sup>17</sup>.

Chez Collodi cependant, les lieux en marge ont un statut plus ambigu. Plus qu'un lieu séparé de la société où se déroulerait la majorité du récit, Collodi crée plusieurs environnements (le Champ des miracles, l'île des abeilles industrieuses ou encore le ventre du Requin) dont le plus célèbre est le pays des jouets, un lieu qui relève à la fois de l'utopie et de la dystopie et qui est défini en premier lieu en opposition à l'école :

Où veux-tu trouver un pays plus heureux pour nous autres enfants ? Là-bas, il n'y a pas d'école ; là-bas, il n'y a pas de maîtres ; là-bas, il n'y a pas de livres. Dans ce pays béni on n'étudie jamais. Le jeudi on ne fait pas de classe, et la semaine se compose de six jeudis et d'un dimanche. Figure-toi que les vacances commencent le premier janvier et finissent le trente et un décembre. Voilà le pays qui me convient à moi ! C'est ainsi que devraient être tous les pays civilisés. (Chap. XXX)

Ces mots sont ceux de Lucignolo, camarade de Pinocchio qui l'entraîne dans ce Pays des jouets, qui peut être lu sous le signe de l'utopie comme de la dystopie. Plusieurs fois dans le récit, il est appelé « pays de Cocagne » et reprend donc l'utopie populaire du même nom. Le pays de Cocagne est pour la première fois mentionné par un fabliau mis par écrit en dialecte picard vers 1250 par un poète anonyme (Le Goff, 1989). Il représente un territoire de plaisir où, selon la tradition carnavalesque, les normes traditionnelles sont inversées. L'abondance et l'oisiveté y sont reines, les habitants n'ont pas à travailler puisque tout est disponible sans effort ni souffrance, ce qui contrevient à la malédiction que porte l'Homme depuis la Chute. Le retournement est donc complet puisqu'il prend aussi le contrepied de Dieu lui-même. Comme le montre Dieter Richter, Collodi transpose sur un mode enfantin les éléments constitutifs de cette utopie populaire :

La place des classes subalternes de la société proto-bourgeoise est désormais occupée par les enfants, qui fantasment l'ancien rêve d'évasion, représenté par le voyage au "buon paese" où la vie est un divertissement unique. Et dans le nouveau pays de Cocagne, ils ne rêvent plus d'éliminer la faim, le servage ni du désir d'égalité (comme

---

<sup>17</sup> Dans une conférence intitulée « Captain Hook at Eton » et prononcée le 7 juillet 1927 devant les élèves du collège d'Eton, la plus célèbre des *public schools* britanniques, Barrie révéla que le capitaine Crochet avait été lui aussi élève de cette prestigieuse école, dont il devint l'un des plus brillants élèves. Quelques années plus tard, après être devenu pirate, il était revenu dans l'établissement pour effacer son nom des registres et faire disparaître les preuves de son appartenance. Faut-il voir, dans cette invention de l'auteur, une critique portée, par l'intermédiaire du pirate, au système d'éducation de l'élite anglaise ? (Sur la véritable identité du Capitaine Crochet, voir Munoz Corcuera, 2012, pp. 66-91)

dans l'ancienne utopie de Cocagne), mais d'abolir le travail scolaire ainsi que le fardeau des devoirs et le rythme temporel qu'il impose. [...] Ce sont maintenant les besoins de l'enfance qui se rebellent contre le fait d'être subsumés sous l'économie capitaliste, la moralité du travail de l'époque bourgeoise et l'institutionnalisation de l'apprentissage. (Richter, 1992, p. 71, notre trad.)

Le récit de Collodi n'en porte pas moins la trace de l'adulte qui tient la plume et, à la lecture de ces chapitres, le pays des jouets reste néanmoins présenté comme l'incarnation du faux-semblant et de la tromperie. L'homme qui entraîne les enfants dans ce lieu de perdition est une parodie du joueur de flûte de Hamelin. Quoique « plus gros que grand, onctueux et bouffi comme une motte de beurre », il parvient à attirer les enfants qui, dès qu'ils « l'apercevaient, ils en devenaient amoureux et se battaient pour monter dans sa voiture » (chap. XXXI). La transformation des enfants en âne, conséquence de leur passage au pays des jouets, rappelle également le parallèle entre les enfants et les rats dans le conte des frères Grimm. À lire *Les Aventures de Pinocchio* d'un point de vue pédagogique, ce lieu est à éviter et c'est bien le choix de s'y rendre plutôt que de retourner à l'école comme promis à la fée bleue qui provoque la perte de la marionnette. Ainsi, ce lieu complexe doit être analysé en prenant en compte « l'articulation dialectique entre le pôle de l'utopie libertaire et ludique, et celui de l'idéologie de la règle et de la conformation » (Mariella Colin, 2005, p. 88). Il en va de même dans *Peter Pan* dont l'environnement que le héros propose ne doit être que temporaire pour Wendy et ses frères et dont les actes qui sont les siens ne peuvent être érigés en modèle de comportement. Cette articulation entre la volonté de personnages qui dépassent leur auteur et des auteurs mus par des normes sociales ne peut alors qu'aboutir à une aporie marquée soit par le renoncement ou la mort, soit par le recommencement.

### 3. Mourir. Renoncer. Recommencer.

*Pinocchio I. Pinocchio II.*

*Les Aventures de Pinocchio* et *Peter Pan et Wendy* peuvent être lus comme des tragédies de l'enfance tiraillée entre le principe de plaisir et la réalité. Il ne peut y avoir d'entre-deux, pas de demi-mesure. Ces récits – encore plus particulièrement celui de Collodi – incarnent soit l'échec de l'enfance, soit la victoire de l'âge adulte. Pour le démontrer, il nous faut revenir sur la rédaction de l'œuvre par l'auteur toscan. Il existe deux versions de Pinocchio. La première est celle intitulée *Les Aventures d'une marionnette* et est constituée des quinze premiers chapitres. La seconde comprend ces quinze chapitres, auxquels s'ajoutent seize autres, la totalité publiée sous le titre *Les Aventures de Pinocchio*. En 1975, dans un essai qui a marqué la

critique collodienne, Emilio Garroni présente l'idée de la juxtaposition des deux Pinocchios : Pinocchio I correspond aux premiers 15 chapitres et Pinocchio II est le roman complet (Garroni, 2009).

Pinocchio I est construit sur le modèle des récits d'enfants des rues, mais organisé comme une course vers la mort, puisque le pantin termine pendu par les brigands à la fin du chapitre XV dans une description difficile à lire pour les jeunes lecteurs : « Et le souffle lui manqua pour continuer. Il ferma les yeux, ouvrit la bouche, s'étira les jambes, fit une violente secousse et resta comme engourdi ». Le caractère pédagogique de cette fin est manifeste. Pinocchio est traité comme un anti-modèle, puni pour l'ensemble de ses actes. La cruauté de cette mort était d'ailleurs soulignée, dans le manuscrit de Collodi, par une morale sur le modèle de celles des contes de Perrault que Collodi avait traduits, morale supprimée dans la revue par la volonté des éditeurs Biagi et Martini : « Mes amis : avez-vous compris ? Tenez à l'écart les mauvais compagnons et les mauvais livres : car à votre âge, un mauvais compagnon ou un mauvais livre peut être plusieurs fois la cause de votre ruine »<sup>18</sup>. Pinocchio I peut être lu comme un enfant immoral dont la mort ne serait que le juste châtiment pour ses actions. Nous préférons cependant le lire comme un héros de tragédie, impuissant devant le *fatum*, cette force motrice qui est ici l'essence de l'enfant. Sa mort est la conséquence inévitable de son ethos infantile immodéré qui cause son incapacité ou son refus de se transformer, de mûrir, de s'adapter aux règles sociales. Pinocchio I est à la fois une tentative et un échec, tentative d'embrasser l'enfance dans ce qu'elle a de plus libre et libertaire, dans le défi qu'elle impose au réel et à ses règles, ses normes et ses valeurs, mais aussi échec dans son terme où elle ne peut que se briser ou s'adapter à ce réel.

Cédant à la pression de ses lecteurs et de ses éditeurs, Collodi ressuscite Pinocchio au chapitre XVI, grâce à l'intervention de la fillette aux cheveux bleus qui – *deus ex machina* – n'était autre que la bonne fée. Le fantastique permet à l'auteur d'enclencher un nouveau récit. Or, selon Garroni, en passant de Pinocchio I à Pinocchio II, Collodi change la nature de son héros, le rendant, d'immuable qu'il était à capable de transformation et d'apprentissage. Dans cette seconde partie, Pinocchio continue de promettre puis d'échouer à tenir ses promesses mais à chaque nouvel épisode picaresque, il évolue jusqu'à la transformation finale en véritable petit garçon, ne devenant humain qu'après avoir renié son ancienne vie. Le volume complet (Pinocchio II) se termine d'ailleurs par ces mots terribles pour la figure du pantin et, plus largement, pour l'enfance en général : « Comme j'étais ridicule quand j'étais pantin ! Et comme je suis heureux d'être devenu un bon petit garçon ». Pinocchio ne devient pas simplement un petit garçon,

---

<sup>18</sup> Cité dans Zanotto, 1990, p. 24. Le texte original de Collodi est conserve au musée central du Risorgimento à Rome.

il devient un *bon* petit garçon, un petit garçon *comme il faut*, selon des normes évidemment établies par les adultes de son temps. Dans *Pinocchio II*, la marionnette franchit les étapes telles des rites de passage en vue d'une fin qui ne se résout pas dans la mort mais dans cette ultime transformation qui fait pleurer tous les enfants – « aucun d'eux ne souhaite que Pinocchio cesse d'être un pantin fugueur pour devenir – hélas – un enfant sage » (Bosetti, 2003, p. 29) – à l'exception d'un seul : Pinocchio lui-même.

*Lire et relire. Et puis recommencer.*

Contrairement à Pinocchio qui finit par se transformer en bon petit garçon, Peter Pan lui est destiné à rester toujours ce demi-dieu à figure d'enfant, à la fois oiseau et pirate. Mais cette destinée n'est pas la plus joyeuse. Le choc entre principe de plaisir et principe de réalité et le nécessaire dépassement du premier restent des clés pour comprendre la fin de l'histoire. Le pénultième chapitre, intitulé « Le retour à la maison », se termine par les retrouvailles heureuses de la famille Darling et par ces mots qui laissent entendre que le bonheur advient à travers le schéma familial et donne donc tort à Pinocchio dans son entêtement : « On ne saurait imaginer un tableau plus émouvant ; mais il n'y avait personne pour le contempler, à part un petit garçon qui l'observait par la fenêtre. Il avait connu des extases que les autres enfants ne peuvent se figurer ; mais ce qu'il voyait à travers les vitres était une joie, la seule, qui lui serait toujours refusée » (chapitre 16). Peter Pan est condamné, parce qu'il ne grandit pas, parce qu'il est éternellement enfant, à rester en marge d'une société contemporaine bâtie sur les bases de la cellule familiale.

Ce tableau que brosse James Matthew Barrie est la fin la plus connue de Peter Pan. Ce n'est pourtant que l'avant-dernier chapitre. La véritable fin offre une solution heureuse, à la fois à Peter Pan mais également à tous les enfants. Le dernier chapitre du roman de 1911 doit beaucoup à une dernière scène rajoutée à la pièce originale en 1908 et représentée uniquement le 8 février de cette année (Locke, 2011b, p. 133). Qu'il s'agisse de la dernière scène ou du dernier chapitre, les événements sont les mêmes. Wendy est autorisée à passer, chaque année, une semaine avec Peter pour laisser Mme Darling faire son ménage de printemps. Cependant, Peter Pan oublie régulièrement ces rendez-vous annuels et laisse Wendy grandir et devenir mère d'une petite fille. Ne pouvant plus se rendre à *Neverland*, Wendy autorise alors sa propre fille, Jane, à prendre sa place. Et le chapitre de terminer sur ces mots :

Jane est maintenant une adulte comme les autres, avec une fille appelée Margaret, et à chaque nettoyage de printemps, sauf quand il oublie, Peter vient voir Margaret et l'emmène au Pays du Jamais [*Neverland nda*] où elle lui

raconte des histoires sur lui-même qu'il écoute avidement. Lorsque Margaret grandira, elle aura une fille, qui sera à son tour la mère de Peter, et ainsi de suite, cela se poursuivra encore et encore, aussi longtemps que les enfants seront joyeux, innocents et sans cœur. (Chap. 17)

Même si, quelques lignes plus haut, Peter Pan sanglotait, conscient que Wendy était devenue une adulte, il retrouve cette joie si caractéristique du personnage et de l'enfant en général par la réitération du voyage qu'il fera faire dorénavant à Jane, Margaret et à tous les enfants à venir. Ce dernier chapitre est un cadeau pluriel de la part de J. M. Barrie : il offre à Peter Pan des compagnons de jeu, à ses jeunes lecteurs une fin dans laquelle subsiste l'espoir de voir ce héros venir toquer un soir à leur carreau et enfin à son roman le recommencement caractéristique... d'une pièce de théâtre.

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 : aventure, échec, bonnes résolutions, nouvelle aventure, nouvel échec... et cela jusqu'au moment où il faudra bien trouver une fin, ce qui paraît bien improbable tant que Pinocchio est ce qu'il est, qu'il a en lui ce mouvement dialectique perpétuel. (Zancarini, 2001, p. 26)

Contrairement aux aventures de Peter Pan, l'histoire de Pinocchio possède bel et bien une fin. Elle en a même deux, au terme du chapitre XV puis du chapitre XXXVI. Et, comme le dit si bien Gilbert Bosetti, cette fin est sans doute la plus triste de toutes : « on pleure en tant qu'enfant car on comprend que le pantin de bois devenu petit garçon de chair, c'est la métamorphose de l'enfance de rêve, sauvage, naturelle, libre, en enfance bourgeoise et rangée, domestiquée par les adultes. Pour se consoler, il faut donc reprendre l'histoire depuis le début » (Bosetti, 2003, p. 29 ; 33). La seule solution est alors de s'inspirer de Barrie et de Peter Pan, de revenir au début et de retrouver l'enfance destituante qui était celle incarnée par la marionnette, véritable enfant et non « enfant comme il faut ». Or cet éternel recommencement n'est pas du fait de Collodi, tant on a constaté son envie de mettre un point final à son histoire. Il est du fait des enfants eux-mêmes qui, chaque soir, en demandant à leurs parents de leur relire une fois encore *Les Aventures de Pinocchio*, raniment sans cesse la flamme de cette marionnette, de ce *puer aeternus* auquel ils s'identifient tant.

Pinocchio et Peter Pan sont devenus deux personnages mythiques parmi les plus connus dans la littérature européenne. Ils sont également devenus des icônes de leurs pays respectifs : des milliers de petits Pinocchio de bois sont vendus dans les échoppes longeant le Ponte Vecchio de Florence pendant



que Peter Pan a sa statue à Kensington Garden. Cette identité nationale est-elle l'effet de leur célébrité littéraire ? Sans aucun doute. Malgré la mort puis le renoncement, malgré le maintien dans une forme de marginalité, Pinocchio et Peter Pan sont bien des *puer aeternus*, des enfants hors du temps et qui échappent au processus de croissance et de maturation. Ces deux personnages viennent nourrir chaque génération d'enfants. Ils sont révolutionnaires car ils offrent aux jeunes lecteurs des modèles de spontanéité, d'insouciance et de jeu, autant de caractères ontologiques à l'enfance dont les sociétés veulent les priver toujours plus tôt.

La portée destituante de Pinocchio et Peter Pan a été parfaitement comprise par Roberto Benigni dans son adaptation cinématographique du conte de Collodi réalisée en 2002. La fin du film est fidèle à celle du roman, mais le réalisateur la prolonge d'une dernière scène. Pinocchio est un véritable petit garçon sur le chemin de l'école, mais son ombre elle, est encore celle du pantin. À son arrivée à l'école, l'ombre décide alors de se détacher de son propriétaire et de s'enfuir, pour courir la campagne et mener une vie de plaisirs. Roberto Benigni a parfaitement perçu les liens entre Pinocchio et Peter Pan, au point de les faire fusionner dans cette dernière séquence. Pinocchio s'est peut-être transformé en garçon de chair et de sang « comme il faut », son esprit, libre et libertaire, demeure<sup>19</sup>.

## Bibliographie

Baczko, B., et al (dir.), 2016, *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, Chêne-Bourg, Georg éditeur.

Bani, L., et Gouchan, Y., 2015, *La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei crepuscolari*, Milan, Cisalpino Istituzione editoriale universitaria.

Barrie, J. M., 2004, *Peter Pan ou Le garçon qui ne voulait pas grandir : théâtre*, traduction et préface par Franck Thibault, Rennes, Terre de brume.

Barrie, J. M., 2013a, *Peter Pan*, traduction et préface par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages.

---

<sup>19</sup> Je dois cette référence à l'étude de Puidoyeux et Magne, 2016.

- Barrie, J. M., 2013b, *Le petit oiseau blanc ou Aventures dans les jardins de Kensington*, traduction et préface par Céline-Albin Faivre, Dinan, Terre de brume.
- Baudelaire, C., 1962, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, Paris, Garnier.
- Bertacchini, R., 1964, *Collodi educatore*, Florence, La Nuova Italia.
- Bosetti, G., 1987, *Le Mythe de l'enfant dans le roman italien contemporain*, Grenoble, ELLUG.
- Bosetti, G., 2003, *L'Efficacité symbolique de Pinocchio*, in Perrot, J., (dir.), *Pinocchio entre texte et image*, Bruxelles, Peter Lang, p. 23-33.
- Brown, J. M., 1982, *Dickens as a bourgeois writer*, in Brown, J. M., *Dickens: novelist in the market-place*, Londres ; Basingstoke, Macmillan, pp. 38-54.
- Cambi, F., 1985, *Collodi, De Amicis, Rodari : tre immagini d'infanzia*, Bari, Ed. Dedalo.
- Carroll, J. S., 2012, *Landscape in Children's Literature*, Londres, Routledge.
- Colin, M., 2005, *Les Aventures de Pinocchio de Carlo Collodi in Colin, M. (dir), L'Âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, Caen, Presses Universitaires de Caen, pp. 75-98.
- Collodi, C., 1910, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero*, Florence, R. Bemporad & figlio.
- Collodi, C., 2001, *Les Aventures de Pinocchio*, traduction par Isabel Violante, introduction par Jean-Claude Zancarini, Paris, GF Flammarion.
- Friedman, L., 2009, *Hooked on Pan. Barrie's Immortal Pirate in Fiction and Film*, in Kavey, A. et Friedman, L. (dir.), *Second Star to the Right. Peter Pan in the Popular Imagination*, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, pp. 188-218.
- Garroni, E., 2009 (1975), *Pinocchio uno e bino*, Rome, GLF editori Laterza.

- Jeannin, C., 2017, *Une poétique de l'enfance dans l'œuvre de Camillo Sbarbaro*, in « Italies », 21, pp. 317-333.
- Le Goff, J., 1989, *L'Utopie médiévale : Le pays de Cocagne*, in « Revue Européenne des Sciences Sociales », 85, pp. 271-286.
- Leopardi, G., 1997, *Zibaldone*, 3 voll., Milan, Mondadori, 1997.
- Locke, R., 2011a, *Charles Dickens's heroic victims: Oliver Twist, David Copperfield, and Pip*, in *Critical children: the use of childhood in ten great novels*, New York, Columbia University Press, pp. 13-49.
- Locke, R., 2011b, *J. M. Barrie's eternal narcissist: Peter Pan*, in *Critical children: the use of childhood in ten great novels*, New York, Columbia University Press, pp. 103-137.
- Moschetto, H., *Du vagabond des étoiles au messager de l'invisible : le fanciullo chez Salvatore Quasimodo*, in « Italies », 21, pp. 335-346.
- Munoz Corcuera, A., 2012, *The True Identity of Captain Hook*, in Muñoz Corcuera, A. et Di Biase, E., *Barrie, Hook, and Peter Pan: Studies in Contemporary Myth; Estudios sobre un mito contemporáneo*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, pp. 66-91.
- Nicholls, P., 1995, *Modernisms : A Literary Guide*, Londres, Macmillan.
- Pernot, D., 1992, *Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ?* in « Romantisme », 76, pp. 105-119.
- Perrot, J. (dir.), 2003, *Pinocchio : entre texte et image*, Bruxelles, P. Lang, Presses interuniversitaires européennes, Institut international Charles Perrault, pp. 23-35.
- Pickering, S., 1981, *John Locke and Children's Books in Eighteenth-Century England*, Knoxville, The University of Tennessee Press.
- Puidoyeux, C., et Magne, E., 2016 *Les Aventures de Pinocchio, entre « gaminerie » et anthropogonie »* in Lhermitte, A. et Magne, E. (dir.), *L'imaginaire du sacré*, Paris, Eidolon, pp. 19-32.

Richter, D., 1992, *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*, Scandicci, La Nuova Italia ; éd. or. 1987, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbil - der des bürgerlichen Zeitalters*, Francfort-sur-le-Main, Fischer.

Roebuck, J., 1973, *The Making of Modern English Society from 1850*, Londres, Routledge.

Schiller, F., 2002, *De la Poésie Naïve et Sentimentale*, traduction de Sylvain Fort, Paris, L'Arche.

Spennato, M., 2018, *Le Viaggio per l'Italia di Giannettino de Carlo Collodi*, in « Italies », 22, pp. 99-110.

Tempesti, F., 1972, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in Collodi, C., *Pinocchio*, Milan, Feltrinelli, pp. 5-139.

Wilson, A., 2000, *Hauntings: Anxiety, Technology and Gender in Peter Pan*, in « Modern Drama », 43, pp. 595-610.

Zancarini, J-C, *Présentation* in Collodi, C., 2001, *Les Aventures de Pinocchio*, Paris, GF Flammarion, pp. 21-36.

Zanotti, P., 2007, *Infanzia*, in Ceserani et al (dir.), *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., Turin, Utet, vol. II, pp. 1158-1165.

Zanotto, P., 1990 *Pinocchio nel mondo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline.

## Sitographie

Chassagnol, M., 2011, *Multiplies et multiplications dans Peter Pan* in « Belphegor » [En ligne], 10-3 | 2011, mis en ligne le 10 janvier 2013, consulté le 24 août 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/383>.

Orbann, C., 2011, *De Kensington Gardens à Neverland : Peter Pan et ses territoires*, in « Belpégor » [En ligne], 10-3, mis en ligne le 10 janvier 2013, consulté le 20 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belpégor/387>