

La réécriture du mythe de l'Atlantide chez Yambo ou la pédagogie de l'émerveillement

Michela Toppano

▶ **To cite this version:**

Michela Toppano. La réécriture du mythe de l'Atlantide chez Yambo ou la pédagogie de l'émerveillement . Cahiers d'Etudes Romanes, 2013, 2 (27), pp.323-343. hal-01316149

HAL Id: hal-01316149
https://amu.hal.science/hal-01316149

Submitted on 15 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

cahiers d'études romanes

Cahiers d'études romanes

27 (2013)
Mythes sans limites

Michela Toppano

La réécriture du mythe de l'Atlantide chez Yambo ou la pédagogie de l'émerveillement

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Michela Toppano, « La réécriture du mythe de l'Atlantide chez Yambo ou la pédagogie de l'émerveillement », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 27 | 2013, mis en ligne le 25 juin 2014, consulté le 29 mars 2015. URL : http://etudesromanes.revues.org/4134

Éditeur : Centre aixois d'études romanes
http://etudesromanes.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur : http://etudesromanes.revues.org/4134
Ce document est le fac-similé de l'édition papier.
© Cahiers d'études romanes

La réécriture du mythe de l'Atlantide chez Yambo ou la pédagogie de l'émerveillement

Michela TOPPANO
Aix Marseille Université, CAER

Résumé
La réécriture du mythe de l'Atlantide dans le roman pour la jeunesse *Atlantide* (1901), de l'auteur toscan Enrico Novelli (dont le pseudonyme est Yambo), présente plusieurs intérêts. D'une part, il s'agit du premier roman entièrement consacré à la réécriture du mythe de l'Atlantide et d'une des premières apparitions du mythe dans la littérature populaire italienne. D'autre part, l'auteur s'est approprié le mythe dans le but d'exploiter sa capacité à générer des images envoûtantes et spectaculaires. Cette appropriation personnelle s'inscrit dans un projet pédagogique spécifique, faisant appel bien plus à l'émotion et à l'émerveillement qu'à la raison et à la réflexion. Enfin, de par ses choix stylistique et de par le modèle pédagogique proposé, Yambo entre en compétition avec sa référence principale, l'écrivain français Jules Verne.

Cet article est consacré à la réécriture du mythe de l'Atlantide dans le roman pour la jeunesse *Atlantide*[1], de l'auteur toscan Enrico Novelli (1874-1947), dont le pseudonyme est Yambo. Auteur d'ouvrages pour l'enfance et la jeunesse très connu entre la fin du XIX^{e} et le début du XX^{e} siècle, Yambo a écrit également des romans pour adultes. Il a été marionnettiste, dessinateur, réalisateur, acteur et producteur de films[2].

1 La première édition est publiée en 1901, par la maison romaine Calzone-Villa, qui deviendra Scotti par la suite. Nous ferons référence à l'édition Scotti de 1912. Elle ne présente pas de différences par rapport à la première édition.

2 Rares sont les études consacrées à cet auteur. C'est surtout son activité de dessinateur qui a retenu l'attention des chercheurs. Cf. Antonio FAETI, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 173-175 ; ID., *Yambo*, Bologna, Grafis, 1987 ; Beppe DELL'AQUILA, *Yambo : un*

Le roman *Atlantide*, centré sur la quête et la découverte des restes d'une ancienne civilisation, peut être considéré à juste titre comme un roman de science-fiction archaïque. D'une part, l'hypothèse de l'existence de l'Atlantide n'avait pas été complètement reléguée dans le domaine du mythe à l'époque de l'écriture du roman[3]. D'autre part, le narrateur se plaît à mettre en scène une technologie avancée pour l'époque : un sous-marin extrêmement sophistiqué, des outils perfectionnés par rapport aux exemplaires existants.

Le protagoniste du roman est le géographe espagnol don José Oliveira. Au début du XX^e^ siècle, il découvre dans l'Océan, à 300 milles du Détroit de Gibraltar, une momie qu'il considère comme une preuve de l'existence de l'Atlantide. Il construit alors un sous-marin futuriste, le *Narvalo*, pour partir à la recherche des restes de la civilisation disparue. Un géographe français, Valeriano Flammarion, l'accuse de charlatanisme. Pour lui montrer qu'il se trompe, Don José Oliveira le défie et l'invite à le suivre à bord de son sous-marin. Ils sont accompagnés par le capitaine don Luiz, le marin don Pablo et un petit équipage comprenant, entre autres, un étrange personnage, nommé El Negro. Une nuit, un esprit dicte le récit de la fin d'Atlantide à don José Oliveira, qui le lit à un Flammarion toujours aussi incrédule. Une autre nuit, tous s'endorment à cause du soporifique qu'El Negro a mis dans la nourriture sauf Flammarion, qui surprend El Negro en train de diriger le sous-marin vers une destination inconnue : soudain, les ruines de l'Atlantide se dévoilent grâce à une fluorescence des eaux. Intrigué, Flammarion hypnotise El Negro afin de le contraindre à révéler tout ce qu'il semble savoir à propos du continent disparu. Non seulement El Negro lui révèle qu'il est le dernier des Atlantes, mais encore qu'il existe une partie souterraine de l'Atlantide à laquelle il est possible d'accéder à partir de l'île de Ténériffe. Flammarion se résout enfin à raconter ses découvertes à don José

eclettico tra due mondi, Torino, Little Nemo, 1996. Bien moins nombreuses sont les études consacrées à Yambo écrivain. Sa production narrative est abordée de façon succincte dans les histoires de la littérature pour la jeunesse italienne. Pour des études plus détaillées, voir Elvio GUAGNINI, « Alcuni aspetti dell'influenza di Verne sulla cultura letteraria e il caso Yambo », *Problemi*, 1990, pp. 237-255 ; Michela TOPPANO, « Epopée coloniale et stéréotypes nationaux dans le roman de jeunesse de Yambo *Gli eroi del Gladiator* (1900) », *Chroniques italiennes*, n°18 web, 2010 ; ID., « Le premesse del *condottiere* fascista. *La rivincita di Lissa* (1909) di Yambo », in Luciano CURRERI éd., *Fascismo senza fascismo ? Indovini e Revenants nella cultura popolare italiana (1898-1938 e 1989-2009)*, Cuneo, Nerosubianco, pp. 181-191.

3 Comme en témoigne un article publié en 1904, dans *La Domenica del Corriere*, qui prend très au sérieux les hypothèses sur la localisation de l'Atlantide formulées par deux géologues et explorateurs, Herr et Muray.

Oliveira. Ils empruntent ensemble le passage souterrain qui les amène, après moult dangers et péripéties, aux vestiges de la ville atlantidéenne d'Antoro. Les aventuriers remontent à la surface de la terre et regagnent leur sous-marin afin de retourner en Europe. Toutefois, El Negro ne veut pas que le secret de l'Atlantide soit dévoilé. Aussi tente-t-il de faire couler le submersible et ses passagers en ouvrant les réservoirs du sous-marin. Don José, don Pablo, don Luiz et Flammarion parviennent à survivre à l'aide d'un canot de sauvetage, mais le sous-marin et le dernier des Atlantes sombrent dans l'Océan et disparaissent pour toujours.

Dans l'histoire des réécritures du mythe de l'Atlantide dans la littérature italienne, le récit de Yambo s'avère pionnier à plusieurs points de vue. Tout d'abord, il s'agit du premier roman entièrement consacré à la réécriture du mythe de l'Atlantide. Avant Yambo, il existait des exemples de réécritures en poésie. L'un des rares, sinon le seul, poème entièrement consacré à la réécriture du mythe est *Atlantide* (1894), du poète sicilien républicain Mario Rapisardi. Dans les autres cas, il s'agit de passages circonscrits, insérés dans des œuvres dont l'argument principal se trouve ailleurs : c'est le cas de l'Atlantide dans *Le Grazie* de Foscolo. Deuxièmement, à notre connaissance, ce roman représente l'une des premières appropriations du mythe par la littérature populaire, puisque, jusque là, il était apanage de la littérature haute et érudite. Troisièmement, la réécriture de Yambo présente un trait inédit : l'Atlantide sous-marine se double d'une Atlantide souterraine. Cette innovation découle de plusieurs influences : le voyage souterrain du roman vernien *Voyage au centre de la terre* – sur lequel nous reviendrons –, les théories autour de la terre creuse, encore répandues à la fin du XIX^{e} siècle[4], enfin le paradigme archétypique de la descente aux enfers.

Mais l'intérêt de la réécriture de Yambo, ne consiste pas seulement en ces éléments novateurs. Il réside surtout dans la manière avec laquelle l'auteur s'est approprié le mythe et dans le projet d'écriture plus général sous-jacent. Ainsi, nous verrons tout d'abord que Yambo exploite le mythe de l'Atlantide dans le but de mettre en scène le pouvoir de suggestion de la parole littéraire, créatrice d'images envoûtantes. Nous expliciterons ensuite comment ce traitement du mythe s'insère dans un projet pédagogique spécifique, faisant appel bien plus à l'émotion et à l'émerveillement qu'à la raison et à la réflexion. Enfin, nous verrons de quelle manière, en ce qui concerne notamment la réécriture du mythe de

4 Cf. Guy COSTE, Joseph ALTEIRAC, *Les terres creuses*, Paris, Encrage, 2006.

l'Atlantide, le modèle pédagogique proposé et les choix stylistiques effectués, Yambo entre en compétition avec sa référence principale, l'écrivain français Jules Verne.

Dans la plupart des cas de réécriture, le mythe de l'Atlantide est utilisé dans le but d'évoquer une civilisation porteuse de valeurs qui contestent ou confirment l'ordre du monde réel. De ce point de vue, ces réécritures revêtent une fonction normative, dans la mesure où elles proposent une organisation idéale du monde et de la société, que ce soit par le biais d'une représentation directe ou d'un contre-modèle de ce monde préférable. C'était encore le cas, pour ne citer que les exemples italiens, d'Ugo Foscolo ou de Mario Rapisardi. Chez Yambo, la réécriture du mythe atlantidéen remplit une fonction complètement différente. Elle n'a pas la prétention d'offrir un modèle de civilisation idéale : le narrateur puise dans ce mythe afin d'en exploiter d'abord et avant tout des éléments spectaculaires, les plus aptes à frapper l'imagination et à susciter l'émotion du jeune lecteur. Ce traitement du mythe atlantidéen permet ainsi à l'auteur de souligner le pouvoir d'illusion de la parole littéraire, ainsi que les capacités démiurgiques de l'écrivain.

Nous avons déjà pu constater, d'après le résumé du roman, que le mythe de l'Atlantide occupe certes une place importante, puisque la civilisation disparue fait l'objet de la quête des personnages. Cependant, il ne fournit pas matière à un récit prolongé et détaillé dont la civilisation atlantidéenne serait le cadre et les Atlantes les protagonistes, avec leurs institutions, leurs mœurs et leurs valeurs.

La représentation de l'Atlantide est constituée essentiellement de descriptions, le plus souvent confiées à des narrateurs intradiégétiques. Le premier tableau est brossé, au début du roman, par don José Oliveira, qui cite les philosophes et les érudits qui ont affirmé l'existence de l'Atlantide, en remontant bien évidemment à Platon, dont il résume le récit. Il apporte enfin sa propre contribution à cette tradition en imaginant et décrivant le moment de la destruction de l'Atlantide. Plus tard dans le roman, c'est l'esprit de Menezio, le dernier Atlantidéen survivant, qui fournit une deuxième description dans un chapitre intitulé « Les mémoires de Menezio ». L'esprit dicte à don José Oliveira, qui se trouve dans un état de semi-conscience, un récit qui narre de manière plus développée la fin de l'ancienne civilisation, avec le support de quelques personnages, rapidement esquissés. Le troisième tableau est constitué par une sorte de photographie instantanée : Flammarion aper-

çoit les ruines sous-marines d'Atlantea grâce à une fluorescence soudaine et éphémère des eaux. Nous trouvons une quatrième scène dans le journal que don José Oliveira compile lors de sa descente dans les viscères de la terre. Le géographe décrit le spectacle d'Antoro, la ville souterraine, plongée dans un grandiose paysage volcanique. Enfin, la dernière fresque de l'Atlantide est fournie par Aryo - El Negro, qui, dans un discours délirant, après avoir endommagé le sous-marin, raconte de manière incohérente la fin de la civilisation.

Dans toutes ces représentations, la description prévaut de loin sur la narration, qui est réduite au minimum : les descriptions des décors et des moments de la catastrophe restent les points d'orgue de la mise en scène du mythe. Lorsque le narrateur introduit des éléments narratifs, les dispositifs dont il se sert pour les insérer prouvent qu'il s'intéresse moins à développer un récit articulé sur l'Atlantide qu'à trouver le chaînon narratif manquant qui permette de faire un lien entre le mythe enfoui dans un passé immémorial et les aventures contemporaines des géographes européens.

Ce traitement du mythe est particulièrement évident dans la dictée de l'esprit de Menezio, qui constitue l'échantillon le plus étendu et le plus représentatif de la manière dont l'Atlantide est mise en scène dans ce roman. Dans ce récit à la première personne, quelques personnages apparaissent et une ligne narrative est ébauchée. Nous trouvons un vieux sage, sa fille, Ligeia[5], jeune femme éthérée et douée d'un don de voyance, et l'époux de celle-ci, le guerrier Menezio. Seuls, Ligeia et Menezio survivent à la catastrophe et se réfugient sur une île, où Ligeia accouche d'un enfant, Aryo. Menezio meurt et lorsqu'elle se sent à son tour proche de la mort, Ligeia confie à la mer le berceau de l'enfant, qui sera recueilli par les Guanches des Açores et qui sera l'ancêtre d'El Negro.

Le narrateur esquisse de façon très rapide ces personnages : il ne veut pas en faire des individus à part entière et n'approfondit pas leur psychologie. Pour utiliser un terme greimasien, les personnages sont réduits à la fonction de simples actants du récit. Le narrateur s'en sert, d'une part, pour rendre la description de la fin de l'Atlantide plus vivante ; d'autre part, pour pouvoir aboutir à la découverte de l'Atlantide par les héros du

5 Le choix de ce prénom est, bien évidemment, un clin d'œil à Edgar Allan Poe, dont Yambo s'inspire également pour un autre roman, *Il manoscritto trovato in una bottiglia*, Roma, Scotti, 1905.

début du XX^e^ siècle. Grâce à l'introduction d'un dernier survivant, il est possible d'inaugurer une lignée qui arrive jusqu'à El-Negro, grâce auquel les géographes du XX^e^ siècle découvriront l'emplacement de l'Atlantide. La ligne narrative elle-même ne présente pas une grande originalité : le récit du naufrage et de la survie de quelques individus sur une île déserte renvoie évidemment au grand classique de la littérature de jeunesse qu'était *Robinson Crusoé*[6]. Le narrateur s'appuie dont sur un intertexte bien reconnaissable par les jeunes lecteurs et ne se soucie pas d'innover.

La préoccupation de Yambo est tout autre. L'auteur sélectionne, à l'intérieur du mythe platonicien, les moments de l'histoire de l'Atlantide et les caractéristiques civilisationnelles les plus aptes à frapper l'imagination du lecteur et à l'émouvoir. D'une part, il braque son objectif exclusivement sur les derniers instants de la civilisation et sur la description de la catastrophe, provoquée par les eaux, le feu et les cataclysmes qui ont gommé le continent de la face de la terre. D'autre part, il reprend les aspects les plus spectaculaires et stupéfiants attribués à l'ancienne civilisation. Le narrateur en souligne ainsi sans cesse le gigantisme : Ligeia apparaît aux yeux de Menezio entre les « colonnades, au sommet d'un perron cyclopéen »[7]. De cette position élevée, les deux personnages regardent « les palais, les tours, les temples gigantesques d'Atlantea »[8]. La ville, capitale de l'Atlantide, est définie comme « la grande ville qui fut le berceau d'un peuple de cyclopes »[9]. Certains des habitants sont des êtres exceptionnels, pourvus de capacités extrasensorielles : le père de Ligeia, prêtre du Dieu Soleil, est doué d'une sagesse qui le distingue des communs mortels et Ligeia jouit d'un pouvoir prophétique qui lui permet de prédire la fin imminente. La grandeur de la civilisation et le caractère extraordinaire de ses habitants rend d'autant plus dramatique sa destruction. Le narrateur joue sciemment sur le contraste qui jaillit entre la démesure de cette civilisation et le néant dans lequel elle plonge soudain :

> La terre s'ouvrait à plusieurs endroits, des vagues de feu en jaillissaient, dont giclaient des étincelles lumineuses… Le cirque avait été englouti par la terre : seule la tour demeurait intacte, par mira-

6 Les premières traductions italiennes de ce roman circulaient déjà dans les années 1750.

7 « i colonnati del portico, in cima alla scala ciclopica ». YAMBO, *Atlantide*, Rome, Scotti, 1912, p. 148.

8 « ai palazzi, alle torri, ai templi giganteschi di Atlantea ». *Ibidem*, p. 149.

9 « la grande città che fu la culla di un popolo di ciclopi ». *Ibidem*, p. 151.

> cle… et moi, de là haut, je dominais cette immense catastrophe, serrant désespérément dans mes bras ma Ligeia… Les palais grandioses, les colonnades orgueilleuses, les tours titanesques, les perrons monumentaux d'Antoro dansaient une ronde, se désagrégeaient, précipitaient dans les viscères de la terre, dans le feu et les flammes.[10]

Par ailleurs, le mythe de l'Atlantide permet au narrateur de décrire un univers où se mêlent, de façon inquiétante, une civilisation raffinée et une barbarie abominable. D'une part, les Atlantes maîtrisent les techniques les plus avancées et détiennent tout type de savoir, comme en témoigne la figure de Prométhée, l'un des souverains les plus illustres de la lignée. Chez lui on pouvait trouver

> le génie le plus brillant, le savoir le plus extraordinaire qu'on eût pu trouver chez un homme. Les lois qui réglaient la vie des Atlantes, ces derniers temps, c'était son mérite. Les plus beaux livres de science et de philosophie, c'était son mérite. Dans toutes les villes de notre île immense, il avait prodigué les richesses de son esprit. Il fut pendant bien des années empereur et prêtre suprême des Atlantes et il se servit de sa puissance pour transformer et embellir les villes et les campagnes. Le port immense d'Atlantea, c'était son mérite : le temple principal, le perron du marché, la grande tour du soleil, l'ouvrage gigantesque qui éberluait les étrangers barbares provenant de l'Orient, c'était son mérite ; les aqueducs d'Antoro, les beaux monuments de Sili, les jardins d'Orone, c'était son mérite.[11]

D'autre part, cette civilisation supérieure s'adonne à des pratiques atroces. Les sacrifices humains sont permis : à la mort de Prométhée, Menezio, son fils, immole deux jeunes filles, dont il boit le sang. Les Atlantes jouissent de spectacles d'une violence inouïe au cirque, où des animaux préhistoriques combattent entre eux et s'entretuent. Dans les

10 « La terra si apriva in più punti, mentre ondate di fuoco ne uscivano, schizzando scintille splendide… Il circo si era inabissato : solo rimaneva, per un miracolo, intatta la torre… ed io di lassù, dominavo quell'immensa sciagura, stringendomi al petto disperatamente la mia Ligeia… Gli immensi palagi, i superbi porticati, le torri titaniche, le scalinate monumentali di Antoro danzavano una ridda, e si sgretolavano, precipitavano nelle viscere della terra tra il fuoco e le fiamme ». *Ibidem*, p. 159.

11 « il genio più fulgido, la scienza più eletta che mai si fossero riscontrati in un uomo. A Prometeo si dovevano le leggi che regolavano la vita degli atlantei e si valse della sua potenza, per trasformare ed abbellirre le città e le campagne. Il porto immenso di Atlantea si doveva a lui : a lui si dovevano il tempio maggiore, le scalinate del mercato, la gran torre del sole, l'opera gigantesca che faceva strabiliare i barbari stranieri che venivano dall'oriente ; a lui si dovevano gli acquedotti di Antoro, i bei monumenti di Sili, i giardini maravigliosi di Orone ». *Ibidem*, p. 155.

arènes, Menezio assiste à un affrontement « de cent éléphants, recouvert de longs poils, et de cent rhinocéros à trois cornes, recouverts d'écailles »[12]. La lutte paraissait aux yeux des spectateurs un

> fouillis horrible et pittoresque de formes étranges ; on voyait surgir partout des pattes, des têtes monstrueuses, des crocs blancs, des trompes puissantes qui s'agitaient en l'air, comme des serpents, et claquaient de façon sinistre… Le sang coulait à flots dans l'arène et les vapeurs nauséabondes montaient jusqu'à mes narines qui frémissaient… Dans le visage de mes voisins, je vis le reflet du mien. Tout le monde, silencieux, avait les yeux rivés sur ce tableau atroce, ne clignait pas des yeux, inspirait avec volupté cet air pestilentiel…[13]

Dans ces deux cas, le narrateur reprend des motifs déjà présents dans le mythe platonicien : les sacrifices humains renvoient aux sacrifices de taureaux, dont les Atlantes, chez Platon, boivent le sang. Les monstrueux animaux préhistoriques, parmi lesquels il y a des éléphants laineux, s'inspirent directement des éléphants des dialogues platoniciens, déjà alors symboles de la démesure[14]. Ainsi, Yambo reprend-il certains éléments du mythe originel, et il les exaspère afin de les rendre encore plus déroutants et impressionnants.

En outre, le mythe de l'Atlantide permet au narrateur d'évoquer des paysages primitifs et préhistoriques, travaillés par les forces puissantes de la nature, exemples accomplis d'un sublime romanesque, à la fois beau et terrible. Tel est le paysage que Ligeia et Menezio regardent depuis la terrasse de leur demeure :

> Devant nous, se déployait un panorama horrible et néanmoins merveilleux. Notre terrasse avançait sur un rocher à pic dominant une sorte d'abîme ténébreux où les rayons du soleil ne pénétraient jamais. Tout autour il y avait une sorte d'amphithéâtre de hautes

12 « cento elefanti dal dorso coperto di un lungo pelo e cento colossali rinoceronti a tre corna, dal dorso a scaglie ». *Ibidem*, p. 158.

13 « un arruffio orrido e pittoresco di forme strane ; da ogni punto sbucavano zampe, teste mostruose, zanne bianchissime, proboscidi potenti che si agitavano nell'aria, come serpi, e schioccavano sinistramente… Il sangue scorreva a fiotti nell'arena e i vapori nauseanti di esso salivano fino alle mie narici che fremevano… Nel volto dei miei vicini vidi rispecchiato il mio. Tutti affissavano, silenziosi, il truce quadro, e non movevano palpebra, respirando voluttuosamente quell'atmosfera pestilenziale ». *Ibidem*, p. 158.

14 Au précédent mythique s'ajoute bien évidemment le souvenir des mammouths. Ces animaux préhistoriques deviennent populaires au début du XIX^{e} siècle auprès du grand public grâce aux études de Michael Friedrich Adam réalisées après la découverte du premier mammouth congelé en Sibérie en 1797, publiées et traduites en de nombreuses langues.

> montagnes dont le sommet était empanaché de vapeurs. Parfois, des grondements sourds, des éclairs sinistres, des flammes resplendissantes sortaient de ces montagnes rocheuses, dépouillées de végétation, parsemées de crevasses et de vallonnements profonds, hérissées de cimes pointues comme des rochers. On n'apercevait pas la moindre tâche verte. Pas un fil d'herbe dans ces lieux maudits !... Même le ciel était presque toujours gris et mélancolique. Parfois passaient des oiseaux de proie qui poussaient des cris perçants, sans s'arrêter sur notre terrasse.[15]

Plus tard, un spectacle similaire prend forme sous la plume de don José Oliveira. Dans le journal qu'il rédige pendant la descente à l'intérieur de la terre, le géographe décrit les restes de la ville d'Antoro, gisant au milieu d'un paysage volcanique digne des origines du monde.

Tous ces motifs (la fin d'une civilisation ancienne et imposante, l'attrait et la curiosité pour les époques anciennes et préhistoriques) ne touchent pas les lecteurs uniquement en raison de leur caractère extraordinaire. Ils suscitent un intérêt d'autant plus fort qu'ils sont conformes à des préoccupations et à des découvertes scientifiques de l'époque. Le XIX^{e} siècle est en effet le siècle où se développent des sciences comme la paléontologie et l'archéologie. L'engouement pour les civilisations disparues a été alimenté par les fouilles archéologiques qui ont mis au jour Ninive, Babylone, Assur à partir de 1842, puis Troie et Micène, exhumées par Heinrich Schliemann entre 1870 et 1874. Ces découvertes avaient rendu plausible l'hypothèse qu'un jour il serait possible de découvrir des civilisations encore plus anciennes, comme celle de la fabuleuse Atlantide. En outre, le destin tragique de cette civilisation mythique entrait en résonnance avec la menace du déclin de la civilisation moderne qui obsédait la fin du XIX^{e} et le début du XX^{e} siècle[16]. Des ouvrages de vulgarisation scientifiques très populaires, comme *La fin du*

15 « Dinanzi a noi si stendeva un orrido e pur meraviglioso panorama. La nostra terrazza si spingeva su di una roccia a picco, che dominava una specie di abisso tenebroso, nel quale mai penetravano i raggi del sole. Intorno era come un anfiteatro di alte montagne su la cui vetta si impennacchiavano i vapori. Da quei monti rocciosi, spogli di vegetazione, sparsi di crepacci e di profondi avvallamenti, irti di punte aguzze simili a scogli uscivano alle volte sordi boati, baleni sinistri, fiamme splendenti. Dovunque giungeva l'occhio non si scorgeva la più piccola macchia di verde. Non un filo d'erba in quei luoghi maledetti !... Anche il cielo era quasi sempre grigio e melanconico. Talvolta passavano, mandando delle acute strida, gli uccelli da preda, ma non si soffermavano su la nostra terrazza ». *Ibidem*, p. 152.

16 Pour une analyse approfondie des raisons, des manifestations et des modalités de diffusion de cette crainte concernant le déclin inéluctable et imminent de la civilisation moderne, voir Emilio GENTILE, *L'apocalypse de la modernité*, Paris, Aubier, 2011.

monde[17] du célèbre astronome et géologue, Camille Flammarion, mêlant science et littérature, exploitaient à la fois la légitimité scientifique des découvertes concernant l'histoire de l'humanité et de la terre et la crainte diffuse, plus irrationnelle, concernant la fin des civilisations. Le soubassement scientifique permet donc de justifier le merveilleux proposé dans le roman. Ainsi, ce merveilleux apparaît d'autant plus inquiétant qu'il n'est pas relégué dans le domaine rassurant des fables, mais il est perçu comme étant possible et compatible avec la réalité.

Cette représentation de l'Atlantide est donc destinée à subjuguer le lecteur par des images spectaculaires, merveilleuses, émouvantes, qui prennent vie sous la plume d'un auteur-magicien. Plusieurs « directives de lecture » confirment que cet objectif paraît prioritaire aux yeux de l'auteur. Ainsi, il confie souvent au narrateur ou aux personnages la tâche de souligner la beauté littéraire du récit qui a pour objet l'Atlantide. Après avoir écouté la lecture de la dictée de l'esprit, Flammarion reconnaît que le texte a une valeur littéraire certaine, faute d'en avoir une scientifique. Il provoque ainsi la colère de don José Oliveira. Don Pablo, se faisant le relais de l'auteur, commente : « Il ne me semble pas opportun de reprendre une discussion stérile […] il suffit d'être d'accord sur ce point : que le récit que nous avons écouté il y a quelques instants est merveilleux et susciterait de l'admiration dans l'âme de quiconque ; même chez ceux qui ne sont pas éduqués au beau et au bon »[18]. Le narrateur insiste sur les effets produits par les récits ou les descriptions concernant l'Atlantide : il décrit la stupeur sur les visages des personnages, leurs yeux remplis de larmes par la peur ou l'étonnement. Par ces remarques, le narrateur rappelle le but escompté de ces descriptions : l'émerveillement et l'émotion du jeune lecteur.

La volonté de charmer et étonner le lecteur par la force d'images extraordinaires créées par la parole littéraire est confirmée par le recours à un parallèle avec le cinéma. Don José Oliveira affirme vouloir découvrir les restes de l'Atlantide pour effectuer une reconstruction destinée à conquérir le public par la magnificence des images évoquées : « Je serai

17 Cet ouvrage, a été traduit en italien en 1894, à Rome. Il est très probable que Yambo l'ait lu, comme il a lu beaucoup d'œuvres de Flammarion. Si Yambo tourne en dérision le géographe français à travers le personnage de Valeriano Flammarion, il le cite aussi de façon sérieuse, comme source d'information scientifique, dans ce même roman.

18 « Non mi sembra il caso di ripigliare una discussione oziosa […] basta convenire su un punto della questione : che l'episodio che abbiamo ascoltato pochi istanti sono è meraviglioso, e desterebbe ammirazione nell'animo di chiunque ; anche di chi non fosse educato al bello ed al buono ». *Ibidem*, p. 171.

le propriétaire d'un cinématographe inépuisable, dont je tirerai des visions horriblement magnifiques »[19]. Lorsque Yambo écrit ce roman, le cinéma n'est qu'à ses prémisses. Il s'agit encore d'un divertissement populaire, les films étaient souvent projetés dans le cadre des foires. Loin d'avoir le statut de septième art comme aujourd'hui, le cinéma se plaçait alors à mi-chemin entre le tour de magie et le prodige technique. Yambo, qui s'était mis à l'épreuve également dans ce domaine, ne le voyait pas autrement. La référence au cinéma ne laisse donc pas de doutes sur la fonction émotive que l'auteur attribue au récit et aux descriptions de l'Atlantide.

Tous ces éléments nous montrent ainsi que Yambo ne veut pas développer le potentiel normatif ou didactique du récit du mythe de l'Atlantide, mais veut l'exploiter avant tout comme réservoir d'images qui frappent l'imagination et l'émotion du lecteur, dont les combinaisons ingénieuses permettent de souligner la fonction de l'auteur en tant que démiurge et créateur d'illusion.

Cette manière de s'approprier le mythe de l'Atlantide est révélatrice d'une vision pédagogique plus générale qu'il convient de définir. Dans ce roman, Yambo laisse transparaître tout d'abord une conception particulière de la pédagogie et du rôle de l'écrivain-pédagogue. L'écrivain pour la jeunesse se présente plus comme un magicien créateur d'images, jouant sur l'émotion et la stupeur, que comme un pédagogue cartésien, s'appuyant sur l'explication rationnelle, la démonstration raisonnée. Son rôle n'est pas de persuader ou d'instruire par la raison mais plutôt par l'émotion que les images créées suscitent.

Ainsi, cette réécriture du mythe atlantidéen rentre dans un cadre pédagogique qui valorise l'irrationnel au détriment de la démarche rationnelle et cartésienne. La relativisation de la raison par rapport à d'autres facultés humaines se manifeste notamment à travers la caricature du savant positiviste et rationnel incarné par Valeriano Flammarion. Ce dernier est fanatiquement attaché aux preuves empiriques, comme le montre l'invitation qu'il adresse à don José Oliveira au sujet de l'Atlantide : « Si tu veux nous fournir des *preuves*, don José Oliveira, prends garde à ce qu'elles soient véritablement des *preuves*, qui ne puissent pas être réfutées. Toi, un scientifique, tu as l'obligation de les fournir, ces *preu-*

19 « Io sarò il padrone di un cinematografo inesauribile, dal quale trarrò vedute *orridamente* magnifiche ». *Ibidem*, p. 43.

ves… grandes… éclatantes ! Nous nous inclinerons face à ton savoir seulement devant des *preuves* […] »[20]. Ce personnage n'est pas conçu pour attirer la sympathie du lecteur : il est orgueilleux, prétentieux, chauvin et craintif. Son attachement exclusif aux preuves matérielles en fait un scientifique borné, à la vue courte, aux ambitions mesquines, sans imagination.

À ce personnage étriqué, s'oppose José Oliveira, qui est en revanche animé d'une foi inébranlable et d'un esprit visionnaire. C'est sa conviction profonde qui le pousse à entamer sa recherche. C'est son audace, plus que ses capacités rationnelles et prévisionnelles, qui lui permet de surmonter les dangers qui jalonnent son chemin sous les mers et à l'intérieur de la terre. Par exemple, lors de la descente à l'intérieur de la terre, l'argument qui pousse les personnages à avancer est fondé sur un précédent : si Aryo-El Negro est passé par là, alors eux aussi peuvent le faire. Ensuite, la route à suivre paraît chaque fois déterminée de manière complètement arbitraire et aléatoire, les choix sont plutôt des paris. Cette démarche diffère de la méthode adoptée par le capitaine Nemo pour découvrir l'Arabian-Tunnel, le tunnel qui passe au-dessous de la mer et relie la mer Rouge à la mer Méditerranéenne. Le capitaine Nemo se sert d'une méthode de « naturaliste » : il remarque que la même espèce de poissons se trouve dans les deux mers, il attache un signe de reconnaissance à des poissons de la Méditerranée. Comme il les retrouve dans la mer Rouge, il en déduit qu'il existe un passage reliant les deux mers. Cette découverte n'est donc pas due au hasard, ni à un pari audacieux, mais au cheminement plus contrôlé de l'observation et de la raison.

Ainsi, chez Yambo, les découvertes scientifiques ne se font pas grâce à la raison, timide, demandeuse de preuves et de faits tangibles, mais plutôt grâce à la foi et à l'audace, qui, seules, sont à la base des grands exploits. Oliveira va jusqu'à affirmer que l'intuition géniale, bien que non démontrée, mérite le même titre de gloire que la découverte prouvée et confirmée.

Dans cette optique, le savoir paraît comme le privilège d'un initié. La découverte de l'Atlantide n'est pas envisagée par don José Oliveira comme une connaissance qui se doit d'être diffusée pour le progrès de la

20 « Se tu vuoi fornirci delle *prove*, Don Josè, fa' che sieno delle vere *prove*, che non possano soffrire confutazioni. Tu, scienziato, hai l'obbligo di fornirle, queste *prove*… e grandi… e vivide di luce ! Solo dinanzi, alle *prove* c'inchiniamo al tuo sapere […] ». *Ibidem*, p. 73.

science et pour devenir un patrimoine commun. Lorsqu'il admire les ruines souterraines d'Antoro, il ne regrette pas l'inaccessibilité du lieu : « Que je suis fou ! Qui viendrait faire des fouilles ici-bas ? Et c'est bien comme ça !... C'est bien que ce spectacle sublime soit réservé à une poignée de privilégiés »[21]. La découverte de l'Atlantide demeurera donc la connaissance de quatre individus seulement. La spécificité de cette conception élitiste du savoir émerge d'autant plus nettement si nous comparons la fin de l'*Atlantide* avec la fin de *Voyage au centre de la terre*. À la fin du roman vernien, le professeur Lidenbrok tient une conférence à l'Université pour divulguer ce qu'il a vu lors de son voyage au centre de la terre. Yambo est moins préoccupé par la transmission publique de la connaissance. Chez lui, la découverte des restes de l'Atlantide n'est pas importante parce qu'elle constitue la preuve indiscutable de l'existence de l'ancienne civilisation, susceptible d'accroître la connaissance de l'histoire de l'humanité. Elle compte uniquement en tant qu'expérience exceptionnelle, réservée à des initiés, à des privilégiés. Peu importe qu'elle ne soit pas partageable.

Cette conception du savoir implique que la connaissance est considérée comme le fondement d'une supériorité admirable. Elle donne lieu à la définition d'un rapport spécifique maître/élève, s'appuyant sur l'autorité indiscutable du premier. Cette relation est mise en scène de façon récurrente dans les interactions entre José Oliveira et les personnages qui maîtrisent moins le savoir. Au début du roman, don José Oliveira décide de raconter le mythe de l'Atlantide à don Pablo et don Luiz. Après avoir été supplié par don Pablo, « José Oliveira secoua les épaules, se recueillit un instant et puis, avec le ton de celui qui fait une concession suprême, il dit : "Je parlerai… bien que je sois convaincu que je vous fais une concession trop grande" »[22]. De même, lors de la descente à l'intérieur de la terre, il explique à don Pablo et à don Luiz l'origine de l'univers d'une manière méprisante et condescendante. Ayant su que les deux marins ne connaissaient pas l'hypothèse de Laplace à ce sujet, il s'écrie : « Comment, pauvres malheureux !… Alors, selon vous, comment le monde a-t-il été créé ? […] Je vous ferai un cours de quarante minutes… pauvres ignorants ! Mais gare à celui qui osera

21 « Ma pazzo che sono ! Chi verrebbe a scavare, quaggiù ? Ed è bene che sia così !... È bene che siffatto spettacolo sublime sia riserbato a pochissimi privilegiati ». *Ibidem*, p. 279.

22 « Josè Oliveira crollò le spalle, stette un poco raccolto, e poi, in tono di concessione suprema, disse : "Parlerò… benché sia convinto di concedervi troppo" ». *Ibidem*, p. 39.

m'interrompre ! »[23]. La pédagogie implique toujours la reconnaissance de la supériorité indiscutable du maître, qui demande à être cru avec révérence. La sujétion, sinon la domination est à la base du rapport qui s'établit aussi bien entre le personnage/maître et le personnage/disciple, qu'entre l'écrivain et son jeune lecteur. De même que don Oliveira s'impose sur ses auditeurs par son autorité, l'écrivain le fait par son pouvoir de maîtriser une parole créatrice d'images envoûtantes. L'écrivain pédagogue sollicite le respect de l'autorité ou l'admiration pour la supériorité du maître plutôt que l'adhésion rationnelle de l'élève.

Le savoir se présente ainsi comme le monopole d'un individu attitré. Par conséquent, toute discussion sur la connaissance est envisagée non pas comme un échange, visant à dépasser les points de vue particuliers pour aboutir à un point de vue consensuel ou plus général, mais comme une lutte antagonique de points de vue. Ainsi, les échanges verbaux des deux savants, l'Espagnol et le Français, sont des joutes verbales dans lesquelles chacun essaie d'imposer son point de vue à l'autre. Un exemple particulièrement parlant est l'affrontement entre José Oliveira et Valeriano Flammarion dans les arènes de Madrid. Face à un public espagnol évidemment acquis à José Oliveira, chaque concurrent essaie d'écraser l'autre par la supériorité de ses connaissances dans les domaines de la technique. Plus en général, tous les dialogues didactiques, par lesquels José Oliveira est censé fournir des connaissances à l'un des autres personnages (et, par leur intermédiaire, au jeune lecteur), sont insérés dans un rapport d'antagonisme et même de force. Don José illustre à don Pablo et à don Luiz l'hypothèse concernant la formation de l'univers qu'il considère comme la plus plausible et l'impose sans possibilité de discussion, puisqu'il ne laisse pas le temps à Flammarion d'en énoncer une autre.

Dans ce contexte la science n'est pas exaltée en tant qu'application réussie d'une démarche rationnelle, mais en tant que génératrice d'un progrès technologique qui est source d'une nouvelle forme, sécularisée, de merveilleux. Le merveilleux jaillit des récits incroyables et vertigineux concernant la préhistoire ou la formation de la planète, que les théories scientifiques de l'époque légitiment, mais aussi des résultats de la science appliquée. Ainsi, les machines du *Narvalo* et le nouveau pouvoir

23 « – Come ! Poveri infelici ! … E allora, secondo voialtri, come è stato creato il mondo ? […] Vi farò lezione per quaranta minuti… poveri ignoranti… ma guai a chi oserà interrompermi… ». *Ibidem*, pp. 232-235.

de l'homme sur ces prodiges de la modernité sont source d'émerveillement :

> Dans la salle magnifique, resplendissante de lumière, tout bougeait, tout tournait avec une vitesse vertigineuse, dans un fracas diabolique, composé de cent bruits différents : le ronflement de la dynamo, le bourdonnement aigu des peignes, le crépitement des courroies de transmission, les coups monotones des leviers qui étaient directement reliés à l'arbre moteur colossal de l'hélice, le grincement des engrenages, le sifflement des pompes en action... Et, dans ce vacarme de lumière, de bruit, de mouvement, seulement deux hommes, deux pygmées, couraient dans tous les sens, pour surveiller le fonctionnement de cet organisme merveilleux ! Ces deux petits hommes maîtrisaient la force brute des mécanismes extraordinaires inventés par don Josè Oliveira. Ils auraient pu arrêter net avec un doigt ce mouvement inconcevable. C'était un spectacle nouveau et imposant. Même Valeriano, sans s'en rendre compte, en fut subjugué. Il ouvrit grands les yeux et la bouche et regarda, regarda fixement, à moitié étourdi par l'émerveillement.[24]

Si la science est exaltée comme une nouvelle source de merveilleux, sa capacité à donner une réponse à toutes les questions humaines soulève en revanche quelques doutes. Le mythe de l'Atlantide est particulièrement adapté pour montrer ces limites. Après le repêchage du sarcophage contenant la momie d'un Atlantidien, le narrateur remarque que : « cet homme provenant d'un lointain passé, resurgi soudain devant le professeur des profondeurs de l'Océan », se présente comme « un défi pour la science humaine, pour démontrer par l'évidence que parfois le paradoxe et l'absurde sont des éléments de vérité et que l'homme, bien qu'il croie tout savoir, ne connaît qu'une partie infime des mystères de la créa-

24 « Nella magnifica sala, splendente di luce, tutto si agitava, tutto girava con velocità vertiginosa, in mezzo ad un fracasso diabolico, composto di cento rumori diversi : il russare della dinamo, il ronzìo acuto dei pettini, lo scoppiettare delle cinghie di trasmissione, i colpi monotoni delle leve che si attaccavano direttamente all'albero colossale dell'elica, lo stridere degli ingranaggi, il fischiare delle pompe in azione… E, in mezzo a quel pandemonio fatto di luce, di chiasso, di movimento, due soli uomini, due pigmei, correvano qua e là, per sorvegliare il funzionamento di quell'organismo meraviglioso ! Quei due ometti padroneggiavano la forza bruta dei congegni straordinari inventati da don José Oliveira. Con un dito essi avrebbero potuto fermare istantaneamente quel moto inconcepibile. Era uno spettacolo nuovo e superbo. Anche Valeriano, senza avvedersene, si trovò soggiogato. Spalancò gli occhi e la bocca, e osservò, osservò intensamente, mezzo istupidito dalla meraviglia ». *Ibidem*, pp. 96-97.

tion... »[25]. Le mérite de la science consiste donc plutôt à ouvrir de nouveaux territoires au merveilleux qu'à donner une explication et une approche satisfaisante de la réalité. Ainsi, chez Yambo, science et littérature, loin d'être incompatibles, se rejoignent finalement : toutes les deux sont valorisées en tant que sources de merveilleux et frappent l'esprit par l'émotion et l'étonnement.

De cette façon Yambo propose un modèle de littérature pour la jeunesse spécifique, alternatif à celui de Jules Verne, avec qui il se confronte et entre en compétition, du point de vue de son projet littéraire ainsi que du point de vue pédagogique. Yambo réécrit en même temps le mythe de l'Atlantide abordé par Verne dans *20000 lieues sous les mers* et l'ensemble des deux romans verniens, *20000 lieues sous les mers* et *Voyage au centre de la terre*[26]. Ce faisant, il aborde, en même temps, l'univers aquatique et l'univers souterrain que son prédécesseur avait traités dans deux romans différents et crée une Atlantide originale, à la fois sous-marine et souterraine.

La compétition avec le modèle et la volonté de le dépasser se manifeste également par la dérision et la parodie de certains motifs verniens, ainsi que par le choix du registre comique. C'est là, d'ailleurs, une signature de l'écriture et de la personnalité artistique de Yambo. L'auteur toscan, avant d'être écrivain de fiction, a été caricaturiste dans des journaux satiriques. En 1899, il écrit *La guerra nel XX° secolo*, réponse irrévé-rencieuse à *La guerra del XX° secolo* d'Argus, ouvrage bien plus sérieux, publié la même année auprès des éditions de la Lega Navale. Le traitement du personnage de Valeriano Flammarion – la version italienne du scientifique vernien Aronnax –, est représentatif de cette veine parodique. Aronnax, bien qu'emprisonné contre son gré et presque convaincu de ne pas pouvoir retourner sur la terre ferme, nourrit une admiration certaine pour la prouesse technologique du *Nautilus* et pour l'ingéniosité de son constructeur. En outre, sa curiosité scientifique le pousse à souhaiter que l'emprisonnement se prolonge le plus possible afin de pénétrer tous les mystères des fonds marins. Flammarion, en revanche, n'a pas été contraint par la force : il se trouve dans le *Narvalo*

25 « l'uomo delle età lontane, risorto improvvisamente dinanzi al professore, dalle profondità dell'Oceano » ; « una sfida alla scienza umana per dimostrare con l'evidenza che alle volte il paradossale e l'assurdo sono elementi di verità, e che l'uomo, pur illudendosi di saper tutto, non conosce neanche la minima parte dei misteri della creazione… ». *Ibidem*, p. 25.

26 Les premières traductions italiennes de ces romans apparaissent en 1874, chez l'éditeur milanais Treves.

pour avoir accepté le défi lancé par José Oliveira. Cependant, il manifeste sans cesse son agacement, il dénigre l'œuvre de son confrère et montre le plus grand mépris pour les spectacles exceptionnels dont il est témoin. Ainsi, alors qu'Aronnax se laisse ravir par la vision de la mer, perceptible à travers les vitres du *Nautilus*, Flammarion ne se laisse pas enchanter par cet « aquarium », comme le montre ce discours :

> D'autre part, […] je ne ressens aucunement l'enthousiasme de vos amis pour le spectacle que vous nous offrez, *señor* Oliveira. Je n'y trouve pas l'intérêt que vous exaltez. Avez-vous vu par hasard l'aquarium de Paris ? C'est à peu près la même chose. Oui, je ne le nie pas : c'est un aquarium plus vaste, celui-ci, que nous observons, mais c'est un aquarium quand même. Nous ne pouvons pas étudier de près les merveilles de la mer ! Nous ne pouvons pas vivre la vie de ces êtres curieux ! […] Nous devons nous contenter de rester le nez collé à la vitre d'une fenêtre, contemplant étonnés l'abîme comme les provinciaux regardent dans les baraques foraines la femme-serpent et le phoque dressé… Nous sommes enfermés dans une prison de métal insupportable et cette condition de vie éloigne toute possibilité d'études sérieuses, d'intéressantes analyses scientifiques…[27]

Yambo renverse donc les qualités d'Aronnax : si le scientifique vernien est curieux et ouvert, Valeriano Flammarion est blasé et borné.

Plus en général, c'est le registre comique qui caractérise la spécificité de l'écriture de Yambo par rapport à Verne. Ce registre est réservé même à don José Oliveira, mais son portrait grotesque n'implique nullement la volonté de dénigrer le personnage et les valeurs dont il est porteur. Au contraire, le narrateur, invite le jeune lecteur à excuser son extravagance et à éprouver de la sympathie pour lui. Ainsi, le comique sert à rapprocher le lecteur du personnage plus qu'à provoquer une prise de distance. D'autres romans ne laissent pas de doutes quant aux caractéristiques valorisées par Yambo. Dans le roman irrédentiste *La rivincita di*

27 « D'altra parte […] io non sento affatto l'entusiasmo dei vostri amici per lo spettacolo che ci offrite, *señor* Oliveira. Io non vi trovo quell'interesse da voi esaltato. Avete veduto per caso *l'aquarium* di Parigi ? Presso a poco è la stessa cosa. Sì, non nego, è un *acquarium* di più vaste dimensioni, questo che noi osserviamo, ma è un semplice *aquarium*. Noi non possiamo studiare da vicino le meraviglie del mare ! Non possiamo vivere della vita di questi curiosi esseri ! […] Noi dobbiamo contentarci di stare col naso appiccicato al vetro di una finestra, contemplando stupefatti l'abisso come i provinciali guardano nei baracconi da fiera la donna serpente e la foca ammaestrata… Noi siamo chiusi in una insopportabile prigione di metallo, e questa condizione di vita allontana ogni possibilità di studio serio, di interessante esame scientifico… ». *Ibidem*, pp. 107-108.

Lissa, destiné à des adultes et écrit dans un registre sérieux, il n'y a pas d'ambiguïtés, puisque le héros positif présente les mêmes traits que don José Oliveira : l'audace, le courage, la capacité d'étonner et de s'imposer par des coups d'éclat, alors que la prudence, la raison et la mesure sont discréditées. Bien plus encore, le choix de présenter don Oliveira comme un personnage grotesque permet de souligner encore davantage l'infériorité de la raison. Tout en étant si extravagant – ou bien justement parce qu'il est si extravagant –, don José Oliveira, le personnage loufoque et imprévisible, obtient un succès narratif, alors que Flammarion, le personnage professoral et ratiocinant, échoue.

Comme c'est ce dernier qui s'apparente le plus aux personnages/maîtres verniens, lesquels sont des porte-parole des valeurs proposées par Verne, dans la défaite de Flammarion nous pouvons lire également en filigrane la contestation du modèle pédagogique vernien. Alors que celui-ci est fondé sur la démarche réflexive, Yambo met plutôt l'accent sur des éléments qui font appel à l'émotion et à l'émerveillement.

Même à une lecture superficielle, le roman de l'écrivain italien paraît moins lesté des longues nomenclatures et des leçons didactiques que nous rencontrons chez Verne. Il laisse plus de place au récit des aventures et aux images stupéfiantes. Cette différence est confirmée par la manière dont les deux auteurs ont mis en scène l'Atlantide. Chez Verne, la description des ruines sous-marines de la civilisation disparue occupe une place bien moindre (trois pages environ). Elle est bien plus sobre que les spectacles enivrants de Yambo. La vision des ruines de l'Atlantide suscite, chez le capitaine Nemo, la nostalgie pour une époque probablement meilleure : le mythe récupère ainsi une valeur normative. Elle offre à Aronnax un prétexte pour informer le lecteur que l'activité tellurique est toujours présente dans cette partie de l'Océan et pourrait occasionner d'autres phénomènes sismiques. Dans les deux cas, le spectacle des restes monumentaux est avant tout une invitation à la réflexion ou une occasion de plus pour enrichir le bagage de connaissances du jeune lecteur. Pour Yambo, c'est avant tout une invitation au rêve.

Cette posture est confirmée par les raisons différentes qui poussent les deux auteurs à choisir l'expédient du journal lors de la descente à l'intérieur de la terre de leurs personnages. Chez Verne, Alex affirme

vouloir produire un récit plus exact de leur traversée[28]. Le narrateur de Yambo, en revanche, ne manifeste pas le même souci. Il est plutôt préoccupé de garder les traces de l'émotion de José Oliveira, ce qui permet au récit d'être plus vivant : « Si je racontais moi-même l'aventure qui clôt ce voyage incroyable, peut-être que je pourrais allonger ce livre et présenter la narration de manière plus logique et plus ordonnée, puisque je n'ai pas, maintenant que j'écris, la hâte et l'émotion de celui qui rédigea les lignes suivantes. Mais je ne paraîtrais certainement pas aussi vrai et efficace que lui »[29]. L'imagination du jeune lecteur doit donc être frappée par l'émotion qui découle du récit plus que sollicitée par sa précision.

La différence entre les deux auteurs apparaît particulièrement éclatante lorsqu'on analyse la manière dont Yambo s'approprie épisodes et motifs directement empruntés aux deux romans verniens. L'écrivain italien s'inspire de *20000 lieues sous les mers* pour l'épisode de la lutte des personnages contre un requin, pour la promenade dans le fond de l'Océan et pour le motif du spectacle de la flore et de la faune océaniques vues à travers les vitres du sous-marin. Il récupère l'expédient du dédoublement de la corde pour descendre dans les abîmes de la terre, la description de la stratigraphie terrestre et le cimetière d'ossements d'êtres préhistoriques présents dans *Voyage au centre de la terre*. Cependant, il adapte souvent ces épisodes et motifs au système de valeurs que nous avons décrit plus haut, de manière qu'ils s'en trouvent significativement modifiés. Il reproduit par exemples le schéma des couples verniens maître/disciple (constitués par Aronnax/Nemo et Lindebrok/Alex) dans le couple don José Oliveira/Valeriano Flammarion. Cependant le rapport pédagogique fondé sur des échanges, que Verne chérit, se transforme, comme nous l'avons vu, en un rapport antagonique. Nous en trouvons un témoignage parlant dans l'épisode de la promenade dans les fonds de l'océan. Dans *20000 lieues sous les mers*, Aronnax, la tête emprisonnée dans la boule en cuivre de son scaphandre, admire les beautés du milieu aquatique. Il voudrait partager le plaisir qu'il ressent avec le capitaine Nemo et son fidèle domestique Conseil, mais la tête en cuivre l'empêche de le faire : « Il ne nous manquait que le charme de la

28 Jules VERNE, *Voyage au centre de la terre*.

29 « Forse, raccontando io l'avventura che dà termine a questo viaggio incredibile, potrei allungare il libro, e presentare la narrazione più logicamente, e con un ordine migliore, non avendo, adesso che scrivo, la fretta e la commozione di chi vergò le righe seguenti. Ma non riuscirei, certo, così vero, così efficace ». *Ibidem*, p. 272.

conversation. Mais impossible de parler, impossible de répondre. J'approchai seulement ma grosse tête de cuivre de la tête de Conseil »[30]. En revanche, chez Yambo, la tête de cuivre du scaphandre permet d'étouffer les insultes que don José Oliveira et Flammarion s'échangent avec générosité et beaucoup d'inventivité. Les relations d'échanges réciproques du roman vernien se transforment en conflit chez Yambo.

Yambo vise ainsi à se présenter comme celui qui a dépassé Verne. Il propose un modèle pédagogique différent, centré sur l'irrationnel, et, choisissant le comique et la parodie, il élabore un projet d'écriture alternatif : Yambo remplace le ton sérieux de Verne par un registre divertissant.

Bien qu'*Atlantide* appartienne à un genre considéré comme « mineur » – dans la mesure où il s'agit d'un exemple de littérature populaire et de littérature de jeunesse – il reflète avec fidélité le climat idéologique et culturel dans lequel s'enracine aussi la littérature italienne pour adultes et la littérature « haute » à la même l'époque. Yambo y aborde la problématique du rapport science/littérature et apporte sa contribution au débat sur les limites et sur les possibilités de la science. Comme maints de ses compagnons d'art, il s'interroge sur la fonction et l'importance de facultés humaines autres que la raison. Il finit ainsi par proposer un système de valeurs et un modèle de comportement fondés sur la volonté et sur l'audace, qui présente plusieurs points communs avec certaines tendances idéologiques et littéraires contemporaines : pensons à l'œuvre de D'Annunzio, aux futuristes[31] et aux intellectuels regroupés autour des revues florentines du début du XX^{e} siècle. Enfin, ce roman est également parcouru par un discours nationaliste aisément reconnaissable. À travers la compétition de Yambo avec le modèle vernien ou à travers la compétition José Oliveira/Valeriano Flammarion se profile aussi un antagonisme italo-français qui renvoie d'une part, à un climat de nationalisme montant répandu dans toute l'Europe vers la fin du XIX^{e} siècle ; d'autre part, à une tension plus spécifique entre les deux pays en question. En effet, l'Italie entretient avec la France un contentieux qui remonte à 1881, à l'époque de l'instauration du protectorat français sur la Tunisie, que convoitait l'Italie. Plus près de l'année d'écriture du roman, l'épisode d'Aigues-Mortes, en 1893, avait déclenché une vague de xé-

30 Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Gallimard, 2005, p. 221.

31 Yambo connaissait personnellement Marinetti, qu'il avait rencontré à Florence en 1913. Cf. Mario NOVELLI, *Vecchie cronache fiorentine*, Firenze, IT-COMM, 1989.

nophobie réciproque très virulente. Ce sentiment nationaliste irrigue d'autres œuvres de Yambo, comme le roman irrédentiste *La rivincita di Lissa* (1909). L'antagonisme italo-français est plus particulièrement mis en scène – au profit des Italiens bien sûr – dans le roman *Gli eroi del Gladiator* (1901).

Ainsi, la littérature populaire et pour l'enfance paraît comme un terrain d'enquête privilégié pour reconstruire l'histoire des mentalités et de la culture. L'accentuation des traits, caractéristiques d'un genre « simple » seulement en apparence, fonctionne ici comme un verre grossissant qui permet de saisir avec netteté des tendances dominantes. En outre, au vu de la visée formatrice de ce type de littérature, ces textes sont particulièrement importants parce qu'ils sont conçus pour avoir un impact social immédiat. Il est ainsi possible de suivre de près la manière dont se constituent un imaginaire et des valeurs nationales partagés, susceptibles de se traduire en action, sociale et politique.

Riassunto

La riscrittura del mito d'Atlantide nel romanzo per la gioventù *Atlantide* (1901), dello scrittore toscano Enrico Novelli (alias Yambo), è interessante da diversi punti di vista. Da un lato, si tratta del primo romanzo interamente consacrato alla riscrittura del mito d'Atlantide e una delle prime comparse di questo mito nella letteratura popolare italiana. Dall'altro, l'autore si è appropriato del mito per sfruttarne la capacità di produrre immagini ammalianti e spettacolari. Questa appropriazione personale s'iscrive in un progetto pedagogico specifico, che si affida all'emozione e alla meraviglia piuttosto che alla ragione e alla riflessione. Infine, attraverso le sue scelte stilistiche e il modello pedagogico proposto, Yambo entra in concorrenza con il suo principale autore di riferimento, Jules Verne.