

Cet article est paru dans : *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur : un carrefour artistique européen*, Actes du colloque international tenu à l'Université Paris IV, textes réunis par Andrea Fabiano et publiés dans la revue *Problemi di critica goldoniana*, Venise, décembre 2007, p. 291-301.

### Des *Fiabe teatrali* aux féeries théâtrales : quelle continuité ?

Si le théâtre goldonien demeure assez bien connu en France, l'œuvre dramatique de Carlo Gozzi reste, en revanche, relativement ignorée. Et pour cause ; sur les dix *Fiabe*, seuls *Il re cervo* et *L'augellino belverde* ont bénéficié d'une adaptation récente<sup>1</sup> ; *Il corvo*, *Turandot*, et *La Zobeide* ne peuvent être lus en langue française que dans la vieille et rare traduction d'Alphonse Royer, parue en 1865 chez Michel Lévy frères<sup>2</sup> ; le reste de la production théâtrale n'a jamais été traduit. Un constat similaire peut être dressé du côté des études critiques. Mis à part l'ouvrage de Gérard Luciani, *Carlo Gozzi, ou l'Enchanteur désenchanté*<sup>3</sup>, qui reprend et complète une thèse devenue difficile d'accès, et quelques rares articles parus dans

---

1. *Le Roi Cerf* a été adapté par C. Duneton (éd. du Laquet, 1997) et *L'Oiseau vert* par B. Besson (L'Âge d'homme, 1982). Ajoutons à cela l'adaptation, plus ancienne, de *La Princesse Turandot* par J.-J. Olivier pour le Vieux-Colombier en 1922 et celle, plus récente mais qui n'a pas fait l'objet d'une publication, de *L'Oiseau vert* par la compagnie Acte 3 (Île de la Réunion) dans une mise en scène de R. Coulon (Théâtre du Chien qui Fume, Avignon, 1998).

2. Le *Théâtre fiabesque* de Carlo Gozzi, traduit par A. ROYER, n'est consultable que dans quelques rares bibliothèques françaises. Il contient les traductions du *Corbeau (Il Corvo)*, du *Roi Cerf (Il Re Cervo)*, de *Turandot*, de *La Zobeide* et de *L'Oiseau vert (L'Augellino belverde)*.

3. Presses Universitaires de Grenoble, 2001. Voir aussi, du même auteur, *Carlo Gozzi (1720-1806), L'Homme et l'Œuvre*, Paris, H. Champion, 2 vol., 1977.

des revues de spécialistes<sup>1</sup>, le lecteur français ne dispose que des entrées des encyclopédies littéraires et théâtrales qui, toutes, donnent de l'auteur la même image, à savoir celle de ce dramaturge-rival de Goldoni, conservateur et farouche opposant à la réforme de la *commedia dell'arte*, dont l'intérêt de l'œuvre ne semble résider que dans la charge parodique. Cette idée, si elle demeure fondée, mérite cependant d'être nuancée. L'opposition construite entre les deux dramaturges vénitiens a eu le désavantage d'occulter les innovations théâtrales de Gozzi qui, à plusieurs égards, semblent avoir largement influencées la production théâtrale française de la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment celle de la féerie, genre dramatique apparu dans les années postrévolutionnaires et qui a longtemps souffert, tout comme son homologue générique italien, des poncifs et des préjugés de la critique littéraire. La mise en parallèle des *Fiabe* et des féeries semble pourtant nécessaire aux études historiques. Elle permettra, d'une part, de dégager l'analyse du théâtre de Gozzi de cette référence quasi permanente à celui de Goldoni et, d'autre part, de montrer que les innovations scéniques et dramaturgiques de la féerie, qui ont jusqu'alors paru comme typiquement françaises, ont vraisemblablement été inspirées du modèle italien.

#### LA FÉERIE DANS LES ANNÉES POSTRÉVOLUTIONNAIRES : UN GENRE INNOVANT ?

Avant même de procéder à une analyse rigoureuse des répercussions des *Fiabe* sur la féerie théâtrale française, il convient de faire un rapide bilan sur l'état des recherches menées sur ce genre, récemment exhumé<sup>2</sup>. Si la féerie, forme théâtrale

---

1. Entre autres : J. Joly, « La *Turandot* de Carlo Gozzi, récit, fantasmés, allégorie », *Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, s.d., CNRS, coll. « Les Voies de la création théâtrale » ; N. Jonard, « Les Structures idéologiques de *L'Angellino belverde* de Carlo Gozzi », *Cahiers d'Histoire des littératures romanes de l'Université de Heidelberg*, 1978 ; G. Luciani, « La religion, ses institutions, ses problèmes en Vénétie au XVIII<sup>e</sup> siècle, vus à travers *La Marfisa bizarrà*, poème héroï-comique de Carlo Gozzi », *Dix-Huitième siècle*, 2001.

2. Sur la féerie théâtrale française, nous renvoyons à notre thèse : *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, H. Champion, 2007. Le lecteur pourra aussi se référer à l'étude, plus ancienne, de P. Ginisty : *La Féerie*, Paris, L. Michaud, 1910.

« épiphyte »<sup>1</sup>, a longtemps existé dans le paysage dramatique français, elle n'a véritablement accédé à son autonomie générique qu'à compter des années 1795-1800, c'est-à-dire à un moment où se sont manifestées les lassitudes et les déceptions à l'égard de l'idéologie des Lumières et où le public parisien a cherché, par le biais du théâtre, à renouer avec les valeurs morales et religieuses que la Révolution avait ébranlées. Le féerique avait, certes, largement innervé les productions dramatiques antérieures, notamment à partir du XVII<sup>e</sup> siècle où, au nom de la vraisemblance, il n'était plus possible d'explorer les territoires du spectaculaire sans placer la fable dans le registre du merveilleux. Ainsi, les pièces à machines de Molière, Quinault et Corneille, mais aussi les pantomimes de Servandoni jouées aux Tuileries dans les années 1730-50, puisèrent dans le répertoire des mythes et des légendes populaires les éléments nécessaires pour servir une dramaturgie accordant au jeu des machines une importance majeure. Dans les années 1710-30, alors que le succès remporté par les spectacles forains avait déclenché une guerre des théâtres et que la Comédie-Française, soucieuse d'imposer son monopole, n'avait cessé de multiplier les doléances visant à priver les théâtres secondaires de l'usage de la parole et du recours à une histoire suivie, les forains engagèrent des auteurs professionnels afin de déjouer les interdictions. Le féerique fut ainsi mobilisé dans les productions de Lesage, d'Orneval, Fuzelier et Favart, qui, le plus souvent, se firent caricatures de la société et satires des théâtres officiels<sup>2</sup>. Un peu plus tard, la vogue pour le conte de fées littéraire favorisa la création de petites féeries dans les théâtres de société. Ce goût des sociétés aristocratiques et bourgeoises pour la littérature merveilleuse, que la traduction des *Mille et Une Nuits* par Galland avait partiellement renouvelée, encouragea les jeunes théâtres du Boulevard<sup>3</sup> à teinter leurs pantomimes d'éléments

---

1. Dans le vocabulaire de la botanique, le terme « épiphyte » désigne l'organisme végétal qui vit et croît sur d'autres plantes sans pour autant se nourrir à leurs dépens. Le terme semble donc adéquat pour caractériser la féerie en amont du XIX<sup>e</sup> siècle ; pénétrant la farce, la comédie en vaudevilles, la pantomime, l'opéra, l'opéra-comique ou le ballet, elle ne revendique aucune autonomie générique.

2. L'influence de ces pièces, et notamment de *La Fée Urgèle* de Favart, sur la dramaturgie de Gozzi a été mise en perspective dans l'étude d'Andrea Fabiano, ici publiée.

3. Le premier théâtre forain à s'établir sur le Boulevard du Temple est celui de Nicolet en 1760. Neuf ans plus tard, Audinot y construisait le sien.

féeriques. Cette initiative fut un moyen de contrer les attaques d'une bourgeoisie qui tenait la Foire pour responsable d'une dépravation des mœurs ; en adaptant des contes de fées à la scène, les forains cherchèrent à prouver la moralité irréprochable de leurs productions. Une dizaine de « féeries » furent ainsi jouées sur les théâtres de Nicolet et d'Audinot entre 1772 et 1789<sup>1</sup> ; si ces pièces ne permirent pas à la féerie de se constituer en genre autonome, elles élaborèrent la structure narrative qui lui servit de fondement.

Il fallut attendre la chute du régime de Robespierre pour que le féerique soit à nouveau sollicité dans les productions du Boulevard. En décembre 1795, le dramaturge Cuvelier fit représenter au Théâtre de la Cité une « féerie mélodramatique en deux actes » intitulée *Le Génie Asouf, ou les Deux Coffrets*. Cette pièce suivait fidèlement le canevas des pantomimes féeriques représentées sur la Foire et le Boulevard quelques années plus tôt. Comme précédemment, il s'agissait d'orienter l'action vers une finalité pédagogique et morale en mettant en relief, par le biais d'une série d'épreuves infligées par un génie à un héros, les valeurs susceptibles de conduire l'homme au bonheur. La première scène du *Génie Asouf* expose ainsi la fable : le génie éponyme informe ses deux filles, Zuléma et Aglore, que le destin lui ordonne de les abandonner à elles-mêmes. Transportées dans un palais où le moindre de leur vœu sera exaucé, elles ont pour charge de conserver en l'état « de bouton » la rose qu'elles portent à leur côté et qu'Asouf enferme dans un coffret dont il leur confie la clé. Au cours du premier acte, Zuléma et Aglore sont soumises aux

---

1. *Le Petit Poucet* (1772), pantomime de Nicolet, fut représentée devant Louis XV à Choisy en 1772. Cette pièce permit à la troupe foraine de prendre le nom de « Théâtre des Grands Danseurs du Roi ». La même année, la troupe d'Audinot, invitée à la cour par la comtesse du Barry, joua *Le Chat botté*, pantomime féerique d'Arnoult-Mussot. Plusieurs pantomimes féeriques furent ensuite proposées sur ces deux théâtres : *La Belle au bois dormant* (1777) d'Arnoult-Mussot, *Les Vingt-six métamorphoses de la fée bienfaisante* (1780), *La Pantoufle, ou Cendrillon* (1782), *Le Combat magique, ou les Amours de la Fée* (1783) et *La Bonne Fée, ou le Bienfait récompensé* (1784) de Nicolet. En 1782, le directeur du théâtre de l'Ambigu-Comique mit à l'affiche *Le Prince Noir et Blanc*, féerie en deux actes, qui remporta un fort succès. La pièce fut publiée avec une préface qui, réfutant les attaques formulées par Pierre Rousseau dans *Les Affiches de Paris*, justifiait la moralité irréprochable des productions du théâtre d'Audinot (voir *Le Prince Noir et Blanc*, Paris, Cailleau, 1782). Quelques mois plus tard, le directeur chercha à remporter un succès similaire en programmant *Le Prince Camus et la Princesse Nazarde* qui ne tint l'affiche que le temps de deux représentations. *Le Prince Noir et Blanc* fut en revanche repris avec succès en 1789.

avances pressantes d'un fakir et de Zoreido, son serviteur. Tandis que Zulèma, davantage portée à l'étude comme le montre la première scène, résiste facilement à la tentation, Aglore affirme une docilité que Zoreido sait saisir. « Hélas !.. Comment chercher à connaître tant de choses si éloignées, quand on a bien de la peine à se connaître soi-même... » dit-elle à sa sœur, trop occupée à contempler les astres ; « L'étude est l'aliment de l'âme » répond Zulèma ; « c'est le tyran de l'esprit... » conclut Aglore. Avec cette pièce, Cuvelier semble vouloir illustrer l'épuisement de l'idéologie des Lumières. Dans un face-à-face personnalisé par les deux sœurs, le règne de la Raison s'affronte à un sentimentalisme naissant. La conclusion du dialogue symbolise, de la sorte, le glissement idéologique qui, dès 1795, se faisait ressentir : « L'imagination est un champ qu'il faut cultiver... » prétend Zulèma ; « C'est une fleur qu'il faut craindre de flétrir » rétorque sa sœur. Et ce n'est justement pas une fleur flétrie qu'Aglore arbore à son sein lors de son retour de l'entrevue avec Zoreido, mais bien, comme le précisent les didascalies, une rose « très épanouie »<sup>1</sup>.

Afin de mieux célébrer les vertus du cœur et du sentiment, le châtement, contrairement à ce qui pouvait être pressenti, n'est pas destiné à Aglore, mais bien à Zulèma qui, dans la deuxième épreuve, commet l'erreur impardonnable. Sollicitée par un vieillard mendiant, qui n'est autre qu'Asouf travesti, la jeune femme, davantage préoccupée par les richesses que lui procure une baguette d'or donnée par le fakir en gage d'amour, ne montre que haine et mépris. Ainsi, ce froid personnage, incarnant la Raison et proclamant les vertus de la science et de l'étude, cédait-il davantage aux tentations de la richesse qu'aux larmes du pauvre. Comment ne pas percevoir ici la dénonciation de la démocratie rationnelle incapable de répondre aux besoins de ses citoyens ? La scène est ainsi décrite :

LE VIEILLARD, *avec chaleur, il se lève* : Femme insensible, je reconnais ta voix criminelle... ton cœur s'est fermé à la pitié, et tu rejettes la prière du malheureux ; ... mais le remords vengeur t'attend... Que cette baguette qui te rend si vaine, soit changée en un serpent qui te poursuive sans cesse. (*Zulèma pousse un cri, et jette loin d'elle la baguette avec effroi. On entend un violent coup de tonnerre : le théâtre se couvre d'une vapeur rougeâtre. Musique de Chérubini. Zulèma s'enflamme petit à petit, le remords*

---

1. Cuvelier, *Le Génie Asonf, ou les Deux Coffrets*, Paris, Barba, 1797, (I, 7), p. 18.

*l'agite, elle semble poursuivie par les furies ; sa sœur veut la consoler, elle la repousse avec horreur... Elle parcourt la scène en désordre... Des flammes sortent de terre, elle court vers le gouffre de feu qui s'est entr'ouvert sous ses pas et s'y précipite... Aglore fait un cri et tombe évanouie à côté du gouffre embrasé, dans les bras du vieillard qui la soutient.<sup>1</sup>*

Toutes les techniques récentes de l'illusion furent intégrées dans cette scène qui faisait clairement comprendre les valeurs qu'allait désormais défendre la féerie. Si les productions antérieures avaient davantage cherché à prôner les valeurs d'une bourgeoisie de plus en plus assidue aux représentations foraines, le féerique devenait désormais le véhicule adéquat pour dénoncer l'échec de l'empirisme rationnel. Cette inversion des valeurs et ce revirement dans la thématique de pièces se réclamant du féerique donnèrent l'impulsion à la naissance d'un genre qui allait bientôt jouer un rôle considérable dans l'avènement et l'établissement de la mise en scène comme discipline artistique autonome<sup>2</sup>. Bien sûr, *Le Génie Asof* ne présentait pas encore toutes les caractéristiques du genre. Il fallut attendre l'année 1797 et la programmation du *Phénix, ou l'Isle des Vieilles* aux Jeunes-Artistes et de *L'Enfant du malheur, ou les Amants muets* à l'Ambigu-Comique pour que la féerie fixât durablement ses codes structurels. Toutefois, la pièce eut le bénéfice de cristalliser les déceptions du public parisien à l'égard de l'idéologie des Lumières. En montrant clairement, par le biais des agissements de Zuléma, combien la raison militante avait davantage débouché sur un culte du pouvoir que sur l'instauration d'une société où les droits de chacun seraient respectés, *Le Génie Asof* esquissait les grandes lignes d'une thématique qui fut suffisamment mobilisée par les auteurs du Boulevard dans les années qui suivirent pour permettre à la féerie de se structurer en genre indépendant. Ainsi, trouve-t-on, à l'origine de la formation de la féerie théâtrale française, la même motivation idéologique qui avait déjà sollicité l'écriture des *Fiabe*. Cette analogie peut paraître surprenante, d'autant que les procédés scéniques et dramaturgiques utilisés dans la féerie sont similaires à ceux mobilisés par Gozzi. L'intégration des éléments scéniques dans l'intrigue, la juxtaposition du comique et du tragique, l'utilisation de la musique pour renforcer les moments pathétiques de l'action, l'alternance des décors, tous ces éléments ont toutefois été estimés par la

---

1. *Ibid.*, (II, 11), p. 20.

2. Le mot « mise en scène » apparaît pour la première fois dans le vocabulaire dramatique français sur les brochures de féeries, à partir de 1802.

critique comme des inventions typiquement françaises ; particulièrement adaptés au contexte d'émergence du genre féerique, ils ont semblé avoir été inventés par les dramaturges parisiens dans le but de servir une moralité ajustée aux attentes d'un public qui venait de vivre, avec la Terreur, des événements particulièrement violents. Le caractère novateur de la féerie semble pourtant devoir être remis en cause au regard de son analogie avec les *Fiabe*, ou, tout au moins, estimé à partir du modèle italien qui a vraisemblablement servi de creuset d'inspiration.

#### LE THÉÂTRE FIABESQUE : UN MODÈLE POSSIBLE POUR LES DRAMATURGES FRANÇAIS ?

Si le succès de Gozzi, dans l'Allemagne et l'Autriche des années 1770-1800, demeure bien connu des critiques, l'influence du dramaturge vénitien sur la formation d'une esthétique théâtrale romantique reste, dans le contexte français, difficile à prouver. Lorsque Gérard Luciani précise que les *Fiabe* ont pénétré en France à la même époque qu'en Autriche et en Allemagne, il justifie le manque d'impact immédiat de l'œuvre en écrivant :

Une première génération de lecteurs demeure encore trop sensible à une formation héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle pour préférer au vraisemblable et au raisonnable de Goldoni l'irrationalisme de Gozzi. C'est au fond le cas de Stendhal, intéressé surtout par le pathétique et le sens du psychologique des tragico-comédies, et qui semble avoir peu connu les *Fiabe*. [...] La deuxième génération française, quoique fort proche dans le temps de la première, a subi une formation toute différente : certains ont fréquenté le cercle de Coppet où ils ont rencontré autour de M<sup>me</sup> de Staël Sismondi et les Schlegel. Tous apprécient dans l'œuvre de Gozzi, et en particulier dans les *Fiabe*, l'exaltation des sentiments nobles que suscite la trivialité de l'intrigue subalterne des Masques. Ils sont devant un « théâtre complet », préfigurant le drame romantique avec son mélange des genres, ses bouffons côtoyant les rois.<sup>1</sup>

Cette affirmation ne peut être tenue pour vraie que si l'on considère la naissance du théâtre romantique en France avec la Préface de *Cromwell* et la bataille d'*Hernani*. Or, les recherches menées sur le mélodrame et la féerie ont permis de montrer que

---

1. G. Luciani, *op. cit.*, p. 295-296.

les dramaturges du Boulevard avaient largement anticipé sur les innovations du drame romantique. Le fameux « mélange des genres », le non-respect des règles d'unités dramatiques, la juxtaposition, par le biais des personnages, du noble et du populaire, le recours à la couleur locale, sont des éléments constitutifs de la féerie, et ce, dès l'époque de son émergence. Ainsi Gozzi s'était-il peut-être déjà imposé comme une référence possible pour les dramaturges français de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle ; les ressemblances de thèmes et de structure entre les *Fiabe* et les féeries semblent, en tout cas, l'attester.

La première analogie qu'il est possible de mettre en évidence entre les deux formes est d'ordre structurel ; les *Fiabe* comme les féeries font reposer leur intrigue sur le thème de la quête. Ce schéma fut mis en place avec *Le Phénix* et *L'Enfant du malheur* qui, joués en janvier et en mars 1797, présentaient une fable plus ou moins similaire. Elle pourrait ainsi être résumée : dès la première scène, une divinité apparaît afin de révéler à un jeune homme que son amante, qu'il croyait perdue, est retenue prisonnière par une fée maléfique, tyran redoutable répandant crimes et violence parmi l'humanité. Tout l'objet de la pièce consiste à suivre le périple du héros qui, à de nombreuses reprises, subit les terribles coups du monarque. Puis, au moment où il est sur le point de succomber, la divinité réapparaît, condamne le tyran, et unit les amants dans une apothéose finale célébrant la victoire de l'amour sur la tyrannie. On retrouve un scénario identique dans les *Fiabe*. Bien sûr, les pièces de Gozzi ne s'inscrivent pas dans un schéma dramatique aussi formel. Plusieurs quêtes peuvent être développées au sein d'une même pièce. En outre, chacune ne revendique pas toujours la même portée dramatique. Ainsi, la quête peut se faire chemin initiatique, comme dans *L'augellino belverde* où les épreuves infligées à Renzo et Barbarina ont pour fonction d'illustrer le combat entre Raison et Sentiment. Elle peut également se faire quête amoureuse, comme dans *Il re cervo* où Deramo cherche, au moyen d'un objet magique, une épouse honnête et vertueuse. Elle peut enfin déboucher sur le renversement d'un tyran au pouvoir ; c'est le cas dans *La Zobeide* qui propose une action tout entière construite sur la dénonciation des crimes de Sinadab, et dans *Il re cervo* où Deramo doit retrouver son apparence humaine pour stopper les agissements despotiques de Tartaglia. Dans la féerie, en revanche, la fable est mécanisée. Elle propose toujours le même enchaînement de séquences narratives : 1) la manifestation d'une



divinité auprès d'un héros en proie au désespoir, 2) l'engagement du héros pour la quête dont l'objet est toujours une amante séquestrée, 3) le combat du héros contre le monarque au pouvoir, combat qui est mis en scène par le biais d'une série d'épreuves agencées de manière à conduire le pathétique à son point culminant et qui mobilisent toujours des effets scéniques innovants, 4) la scène finale d'apothéose qui célèbre le rétablissement d'une société régie par les principes de justice et de paix après l'éviction du tyran. Plus rigide, la fable féerique défend toutefois une moralité similaire à celle des *Fiabe*. En effet, la dramaturgie féerique est tout entière orientée vers une dénonciation de la tyrannie. Quelques années à peine après la Terreur, elle montrait que derrière le masque de l'autorité souveraine se cachait souvent le visage du despote. Comme le précise la fée Zatima dans *L'Enfant du malheur*, tout l'objectif de la féerie à cette époque est d'apprendre au peuple « à se défier des apparences trompeuses [et à comprendre que si] le crime peut triompher un moment, il reçoit tôt ou tard la juste punition que le ciel lui destine... »<sup>1</sup>. La quête amoureuse prend ainsi valeur de chemin initiatique : le héros, parce qu'il incarne les valeurs de courage, d'honnêteté et de foi en l'amour, parvient à déjouer les stratagèmes despotiques et permet à la justice divine, dont il se fait le représentant et le messenger, d'éradiquer le mal de la société des humains. En d'autres termes, la féerie construisait sa dramaturgie autour d'une reconnaissance de l'amour comme l'unique valeur susceptible d'assurer le salut individuel, et *a fortiori* celui de la société. À un moment où le souffle du romantisme commençait à se répandre, elle posait le sentiment comme principe d'une justice céleste distributive selon laquelle bons et méchants, bien et mal, vices et vertus n'étaient plus départagés en fonction des codes moraux, sociaux ou institutionnels, mais suivant la faculté de chacun de répondre à l'engagement d'une foi.

Ce thème de l'amour est également très présent dans les *Fiabe*. Si Gozzi joue sur sa représentation en créant, comme dans *Il corvo*, un conflit entre amour fraternel et amour passion, la féerie oppose l'amour du héros à celui du tyran. Face à l'authenticité du sentiment éprouvé par l'amant, qui implique le don de soi et le renoncement à l'intérêt individuel au profit d'une valeur ressentie

---

1. Cuvelier, *L'Enfant du malheur, ou les Amants muets*, Paris, Barba, an VI, (IV, 8), p. 31.

comme supérieure, se dresse en effet l'amour passion du tyran, plus proche d'un désir de possession que d'une véritable affection. Ainsi, dans *Le Phénix, ou l'Isle des Vieilles*, lorsque la terrible Sidone se voit repoussée par le héros Zéphyrin, elle s'exclame aussitôt : « Traître ! Je serai vengée de tes mépris. Oui, tu périras. Je veux entendre ton dernier soupir. Être insensible à tes cris. Et enfoncer moi-même lentement un poignard dans ton cœur »<sup>1</sup>. L'amour passion, attribué au tyran, est un moyen utilisé pour rendre clairement compte du caractère criminel du tyran ; mû par la jalousie, ce dernier échafaude des plans de vengeance qui révèle combien il gouverne le monde de concert avec les puissances infernales. L'amour est donc bien le thème qui permet le partage manichéen de l'humanité tel que le propose la féerie. Le bien, le mal, le courage, la lâcheté, possèdent chacun leur visage à travers un (et un seul) personnage, assimilé à un type d'action : le génie bénéfique récompense la sagesse, le héros parce qu'il incarne le courage et la vertu agit dans le sens du bien, le tyran, secondé par les puissances de l'enfer, commet toutes sortes de crimes et profère de nombreuses malédictions.

Une typologie similaire est repérable dans les *Fiabe*. Comme dans la féerie, on retrouve chez Gozzi ces divinités qui, magés, fées ou génies, ont pour fonction de rétablir l'ordre dans une société en perte de valeurs (le magicien Celio dans *L'amore delle tre melarance*, la fée Farzana dans *La donna serpente*, le génie Zeim dans la pièce éponyme). Le personnage du tyran y est également très présent. Gozzi ne l'assimile toutefois pas nécessairement à l'homme (ou la femme) au pouvoir ; *La Zobeide* mise à part, le dramaturge fait parfois du tyran l'envahisseur du royaume dans lequel se déroule l'action (ainsi le roi Morgone suggéré dans l'intrigue de *La donna serpente*). Cette figure est également présente dans la féerie, notamment dans les pièces jouées après l'arrivée de Bonaparte au pouvoir. À cette époque, il n'était plus possible, en effet, de peindre le tyran à travers la figure du dirigeant en place. De fait, *Le Nain jaune, ou la Fée du désert* (1804)<sup>2</sup> attribue cet emploi à la Fée du désert qui, en tant que monarque étranger, cristallisait sans doute, à cette date, les inquiétudes que la menace anglaise faisait peser sur la France. Le tyran peut aussi, chez Gozzi, prendre la figure du visir

---

1. Cuvelier, *Le Phénix, ou l'Isle des Vieilles*, comédie-féerie en 4 actes, Paris, Rubat, an V, (IV, 6), p. 47.

2. Mélo-féerie en 3 actes de Cuvelier et Coffin-Rosny joué au théâtre de la Gaîté.

ou du ministre qui s'est provisoirement emparé de la couronne (Tartaglia dans *Il re cervo* et Muzaffer dans les *Pitocchi fortunati*). Par ce biais, l'auteur s'attache à opposer l'image du tyran à celle du bon roi qui, au final, parvient à reprendre les rênes du pouvoir. C'est là une différence avec la féerie ; Gozzi croit au bel ordre de la subordination et ne conçoit pas d'autre société que celle hiérarchisée où chacun se tient à sa place. C'est ce qui explique pourquoi les *Fiabe* s'achèvent souvent par le repentir du tyran ; Turandot, par exemple, après avoir accepté de céder à l'amour, devient cette bonne reine qui, comme son rang le lui ordonne, rétablit l'ordre en redonnant à Timur sa couronne et en pardonnant à Adelma son amour pour Calaf ; de même, le roi Millo, à la fin d'*Il corvo*, se repend d'avoir mal jugé son frère, et Zobeide, dans la pièce éponyme, exprime sa honte d'avoir pu céder au charme du tyran Sinadab. L'image du roi repentant est impossible dans la féerie, en tous les cas dans la féerie des années 1797-1802 où le partage manichéen se doit d'être plus nettement caractérisé. D'un côté le tyran entretient des rapports intimes avec l'enfer, de l'autre le héros bénéficie du soutien et de la protection de la divinité. La fin de la pièce se termine nécessairement par la mise à mort du tyran qui s'opère toujours par un « clou » scénique innovant. La question de son remplacement n'est toutefois jamais suggérée, sans doute parce qu'il était impossible à cette époque de présager de l'avenir politique de la France.

Pour parfaire cette analyse des analogies entre les *Fiabe* et les féeries, il faudrait encore mentionner la similitude dans l'emploi des héros qui revendiquent des caractéristiques grosso modo identiques dans les deux dramaturgies. De même, les masques, s'ils demeurent totalement absents de la féerie des années 1797-1802, sont une composante essentielle du genre dans les années 1803-1807, notamment dans la série des « Arlequins » proposée par Hapdé au théâtre des Jeunes-Artistes<sup>1</sup>. Enfin, il faudrait souligner

---

1. Les féeries de Hapdé remportèrent un succès considérable pendant ces années, à tel point que le théâtre des Jeunes-Artistes se spécialisa dans le genre jusqu'à la date de sa fermeture, en 1807. Citons entre autres : *La Naissance d'Arlequin, ou Arlequin dans un œuf* (1803), *Le Prince invisible, ou Arlequin Prothée* (1804), *Arlequin à Maroc, ou la Pyramide enchantée* (1804), *L'Isle du silence, ou Arlequin malgré lui* (1806). Dans ces pièces, Arlequin tient l'emploi du valet attaché au héros. Il sert généralement l'écriture des épisodes burlesques qui, intégrés à des moments précis de l'action, ont pour fonction de scander la progression du pathétique entretenu par l'action. Dans *Le Prince invisible* toutefois, c'est Arlequin

les analogies dans l'utilisation de la musique pour scander la progression du pathétique, des décors qui s'harmonisent toujours avec les soubresauts de l'action, des changements à vue qui mobilisent souvent une machinerie scénique innovante. Cette rapide analyse ne permet toutefois pas de dresser un bilan complet des points communs entre les deux genres. Elle favorise néanmoins la mise en perspective de cette analogie surprenante entre les deux formes. Dans les deux cas, la quête sert de support à l'intrigue, le manichéisme sous-tend une action orientée vers une finalité morale qui cherche à promouvoir les valeurs du cœur et du sentiment au détriment des caractères ambitieux et cupides, les pièces engagent une réflexion politique et idéologique sur les enjeux du pouvoir, l'amour est un thème central qui permet, entre autres, de dénoncer les valeurs de l'idéologie des Lumières. C'est sur ce point, finalement, qu'il convient d'affirmer l'influence de Gozzi sur la formation de la féerie française. Si le féérique a souvent innervé les productions théâtrales européennes, sa présence ne permet pas nécessairement de bâtir des analogies entre les pièces qui l'ont convoqué. En revanche, les *Fiabe* et les féeries revendiquent ce point commun d'orienter les motifs narratifs du conte de fées vers une finalité morale et pédagogique similaire. En outre, les deux formes mobilisent, pour ce faire, des procédés scéniques qui ont paru s'imposer, dans le contexte français, comme de véritables innovations puisqu'ils ont permis de faire sortir le théâtre français du strict cadre fixé par l'académisme. La féerie se donne en effet comme la première forme théâtrale élaborée à avoir rompu avec le système des unités dramatiques. C'est pourquoi finalement, la critique littéraire française aurait tout intérêt à reconsidérer ses analyses sur l'œuvre du dramaturge vénitien : en souhaitant contrer la réforme de la *commedia* et en cherchant à critiquer les valeurs des Lumières, Gozzi a élaboré des procédés scéniques et dramaturgiques qui auront servi, en France et par le biais de la féerie, à poser les bases d'une écriture théâtrale qu'on pourrait qualifier de « romantique ».

Roxane MARTIN

---

qui se voit investi de la mission d'arracher son maître des mains cruelles du tyran. Par ce biais, la féerie montrait le rôle que l'homme du peuple pouvait avoir sur la destinée d'une nation.