

**Deux réécritures d'une pièce de théâtre du Siècle d'Or :
Moreto, Molière et Carlo Gozzi**
Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Deux réécritures d'une pièce de théâtre du Siècle d'Or : Moreto, Molière et Carlo Gozzi. Cahiers d'Etudes Romanes, Centre aixois d'études romanes, 2012, Cahiers d'études romanes, Traces d'autrui et retours sur soi. La réécriture 2. Jeux, échanges et hommages (20/2), pp.269-287. 10.4000/etudesromanes.1838 . hal-02552139

HAL Id: hal-02552139

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02552139>

Submitted on 23 Apr 2020

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.



Deux réécritures d'une pièce de théâtre du Siècle d'Or : Moreto, Molière et Carlo Gozzi

Brigitte Urbani



Édition électronique

URL : [http://](http://etudesromanes.revues.org/1838)

etudesromanes.revues.org/1838

DOI : [10.4000/etudesromanes.1838](https://doi.org/10.4000/etudesromanes.1838)

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de
l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2009

Pagination : 269-287

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-
Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Brigitte Urbani, « Deux réécritures d'une pièce de théâtre du Siècle d'Or : Moreto, Molière et Carlo Gozzi », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 20 | 2009, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 03 octobre 2017. URL : <http://etudesromanes.revues.org/1838> ; DOI : [10.4000/etudesromanes.1838](https://doi.org/10.4000/etudesromanes.1838)



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Deux réécritures d'une pièce de théâtre du Siècle d'Or : Moreto, Molière et Carlo Gozzi

Brigitte URBANI
Université de Provence

Résumé : La comédie de l'auteur espagnol A. Moreto, *El desden con el desden* (1654), est le point de départ de plusieurs réécritures européennes, dont celles de Molière (*La Princesse d'Élide*, 1664) et de Carlo Gozzi (*La Principessa filosofa*, 1772). Si Molière, avec un très faible écart historique, écrit à la hâte, à l'occasion des fêtes de Versailles, un divertissement mêlé de danses et relevant du canevas, Carlo Gozzi étoffe le texte initial et offre une acerbe critique des femmes savantes et de la philosophie des Lumières, où la dimension comique n'est jamais absente.

Réécritures théâtrales

Le théâtre est un genre littéraire propice aux réécritures. Qu'il suffise d'évoquer les tragédies de l'Antiquité grecque, réécrites par les latins puis par les différents auteurs européens de la Renaissance à nos jours. On ne compte plus les Antigone, les Œdipe, les Médée, les Amphitryons¹ ; de même se sont multipliés, sur les scènes parlées et lyriques, les Titus, les Caligula, les Néron et autres glorieux ou sinistres héros. Et à compter du XVI^e siècle, nombreuses sont les versions théâtralisées de nouvelles italiennes – Boccace, Luigi da Porto, Bandello... – dont le succès fut européen, comme le démontrent plusieurs chefs-d'œuvre de Shakespeare.

¹ Ceux-là, Giraudoux les a comptés puisque le sien est le 38^e du genre.

À compter du XVII^e siècle, l'Espagne est une source d'inspiration féconde pour les auteurs de théâtre de l'Europe entière et donne naissance à de grandes œuvres comme, en France, *Le Cid* de Corneille, dérivé de celui de Guillem de Castro. Le *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina est l'amorce d'une longue série de Don Juan dont le premier illustre jalon est celui du grand Molière et le dernier en date, peut-être, *Le baiseur de Séville* de notre collègue Benito Pelegrin (1993). Si, avec à peine quelques décennies de distance, le théâtre du Siècle d'Or séduit les auteurs du temps de Louis XIV, au XVIII^e il trouve en Italie un défenseur convaincu en la personne de Carlo Gozzi : non point le Gozzi des Fables, demeuré célèbre pour des pièces comme *L'amour des trois oranges* ou, plus encore, pour l'adaptation lyrique effectuée par Puccini de *Turandot*, mais le Gozzi auteur de tragicomédies, moins connu du grand public italien – inconnu du public étranger – malgré l'abondance de sa production en la matière puisqu'il en écrivit vingt-trois !² Or, dix-neuf de ces vingt-trois œuvres dramatiques ont une origine espagnole ; la plupart sont des réécritures de pièces du Siècle d'Or : Calderon, Tirso de Molina, Francisco de Rojas, Moreto, Frago.

Celle qui sera notre point de départ, *El desden con el desden* d'Agustin Moreto³, est elle-même inspirée d'une comédie de Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, qui donna naissance à au moins deux comédies de Moreto (*El desden con el desden* et *El poder de la amistad*) et une de Tirso de Molina (*Celos con celos se curan*)⁴. Mais il s'agit davantage de variations sur un même thème que de véritables réécritures comme le sont au contraire les pièces dérivées de Moreto que nous examinerons.

En effet, la comédie *El desden con el desden* est étonnante pour avoir été à l'origine d'au moins quatre autres pièces de théâtre qui non seule-

² Sur Carlo Gozzi, nous renvoyons à l'imposant ouvrage de Gérard LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806) - L'homme et l'œuvre* (Paris, Champion, 1977, 2 vol., 1184 p.), une référence majeure en la matière, car aujourd'hui encore les études sur le théâtre de Carlo Gozzi demeurent limitées aux *Fiabe*. Rares sont les travaux sur les tragédies et tragicomédies, et d'accès difficile (comme du reste les tragicomédies elles-mêmes).

³ Éditions consultées : A. MORETO, *Dédain pour dédain*, in *Les chefs-d'œuvre du théâtre espagnol ancien et moderne*, traduction de Clément Rochel, Paris, Garnier, 1870, tome 1, pp. 491-595 ; A. MORETO, *El desden con el desden*, in *Biblioteca de Autores Españoles...*, *Comedias escogitadas de Don Agustin Moreto y Cabana*, Madrid, M. Rivadeneyra editor, 1873, vol. 1, pp. 1-19.

⁴ Gérard LUCIANI, *op. cit.*, p. 666.

ment traitent le même sujet – celui de la femme qui refuse l'amour et le mariage et finit par céder devant le dédain simulé par son soupirant – mais suivent pas à pas le texte d'origine : même trame, mêmes personnages (même s'ils peuvent porter des noms différents), mêmes scènes, même genre de discours, mêmes effets comiques⁵.

La pièce de Moreto est de 1654. Dix ans après, en 1664, Molière la récrit à l'occasion des fêtes de Versailles (*Les plaisirs de l'Île enchantée*) et lui donne pour titre *La Princesse d'Élide*⁶. Un siècle plus tard, en 1772, Carlo Gozzi écrit et fait représenter par la troupe Sacchi *La Princesse philosophe*⁷. En 1816, l'Allemand Carl August West adapte à sa manière la pièce de Moreto. Le tour d'Europe s'achève en 1936, quand le Roumain Camil Petrescu, initialement chargé de traduire la pièce allemande, produit en fait une œuvre nouvelle, *Dona Diana*.

Cinq versions européennes d'une même pièce, donc, mais nous nous bornerons ici à celles auxquelles nous avons pu avoir accès : la pièce de Moreto (par le truchement d'une traduction française un peu ancienne⁸), celle de Molière, et, bien sûr, la tragicomédie de Gozzi, qui des deux premières réécritures est de loin la plus riche et intéressante, en dépit du faible écho qu'en renvoie la critique. En effet, le seul texte à ce sujet qui me soit parvenu est un éreintement de Mario Ottavi qui, dans un article de 1934, démontrait que la pièce de Moreto, élégante, cohérente et de bon ton, était bien supérieure à celle de Gozzi, pleine de défauts, de vulgarité et d'invéraisemblances⁹. Loin de nous l'idée de vouloir démontrer le contraire, c'est-à-dire que Gozzi aurait fait mieux que Moreto, d'autant plus que *El desden con el desden* est considéré par la critique

⁵ Certes, au vu d'un tel sujet – la femme qui refuse l'amour et le mariage mais finit par céder devant le dédain simulé par son soupirant – les italianistes songent aussitôt à la version masculine de ce thème, *La Locandiera* de Goldoni. Mais la comédie de Goldoni n'est pas une réécriture comme nous l'entendons ici. Il n'y a pas chez lui reprise exacte de la même trame, des mêmes personnages, des mêmes scènes, du même genre de discours, des mêmes effets comiques.

⁶ MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Georges Couton, Paris, Gallimard ; coll. Pléiade, 1971, vol. 1, pp. 771-819.

⁷ Édition consultée : *La Principessa filosofa o sia il controveleno*, in *Opere edite ed inedite del Co : Carlo Gozzi*, tomo settimo, in Venezia, dalla stamperia di Giacomo Zanardi, 1802, pp. 3-138.

⁸ Cf. note 3.

⁹ Mario OTTAVI, *Carlo Gozzi imitateur de Moreto – “El desden con el desden” et “La Principessa filosofa”*, in *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises, 1934, pp. 471-479.

comme l'une des meilleures pièces de l'auteur espagnol. Si un écrivain entreprend de réécrire ou d'adapter le texte d'un prédécesseur, c'est parce qu'il a été séduit par l'intérêt du sujet, non point parce qu'il se juge capable de faire mieux. *L'aulularia* de Plaute et *L'avare* de Molière sont deux chefs-d'œuvre, et personne ne songerait à démontrer que Molière a fait mieux que Plaute ; de même que la *Clizia* de Machiavel n'est ni inférieure ni supérieure à la *Casina* du même auteur latin. Chaque pièce porte l'empreinte de celui qui l'a écrite et, si le sujet est international et traverse les siècles, chacune porte le sceau de l'époque et du lieu auxquels elle a été adaptée, et c'est à cela essentiellement que nous voulons nous intéresser.

Circonstances de composition et trame des trois pièces

Agustin Moreto (début XVII^e-1669) est contemporain de Calderón. Il appartient à la grande époque du théâtre espagnol qui s'épanouit sous le règne de Philippe IV, protecteur des arts et des lettres. Si Moreto est aujourd'hui inconnu du public français, des spécialistes de théâtre espagnol le placent presque à égalité avec Calderón, immédiatement après Lope de Vega ; mais pour le genre particulier de la comédie, ils lui assignent le premier rang, considérant ses pièces comiques comme très proches des comédies de caractère de Molière. Rien d'étonnant, donc, à ce que Molière ait choisi d'adapter le texte qui nous intéresse pour les fêtes de Versailles de 1664.

Dédain pour dédain est une œuvre pleinement achevée en trois actes et en vers. En revanche, *La Princesse d'Élide* fut écrite à la hâte, et le manque de temps dont souffrit Molière se reflète dans l'impression d'inachevé, de fadeur, de bâclage même qu'elle éveille chez le lecteur. En premier lieu elle est très courte, à peine une quarantaine de pages, et néanmoins, conformément aux normes du théâtre français, elle a cinq actes, encadrés de six intermèdes : des actes de longueur très inégale (environ dix pages pour le premier, cinq pour les trois suivants, trois pour le dernier). Si Molière en avait eu le temps, *La Princesse d'Élide* aurait été écrite en vers ; or, dans l'état où elle nous est parvenue, seul le premier acte est versifié. En somme, elle ressemble plus à un canevas de comédie laissant une large part à l'improvisation et aux danses qu'à une pièce au texte fixe. D'ailleurs le texte publié la définit comme « comédie galante mêlée de musique et de ballet ».

La Princesse philosophe, par contre, est une œuvre achevée qui s'inscrit parmi les meilleures œuvres théâtrales de Carlo Gozzi. Elle appartient à la première série de tragicomédies de l'auteur, celle où la collaboration avec la troupe Sacchi est sans nuages, où les personnages de *commedia dell'arte* demeurent présents et où le comique l'emporte sur le tragique. De nos trois pièces, c'est la plus longue : trois actes, comme chez Moreto, avec environ le même nombre de vers. Mais il faut y ajouter les longues et nombreuses répliques du serviteur et confident bouffon, Giannetto, dont le rôle s'étend sur plus d'un quart de l'ensemble de l'œuvre ; or Giannetto s'exprime en prose et en dialecte vénitien. La pièce de Molière a un seul décor : on imagine un coin de nature à proximité de la ville. Chez Moreto et Gozzi, l'action se partage en cinq lieux qui, à une exception près¹⁰, sont les mêmes pour les deux auteurs, et se succèdent dans le même ordre, les personnages passant d'un salon à un autre, puis d'un jardin à un autre salon.

Ajoutons que, comme la pièce espagnole, celle de Molière comporte très peu de didascalies et laisse toute liberté d'interprétation aux acteurs, alors que celle de Gozzi en est surchargée. Les didascalies de la pièce vénitienne apportent des indications scéniques, précisent l'évolution des personnages sur la scène, leurs gestes et mimiques, et nous renseignent sur leur psychologie et les nuances de leur état d'âme. À l'intérieur des longues tirades, elles introduisent des éléments comiques et des variations de ton. Elles montrent en somme à quel point Gozzi était pointilleux et se voulait à la fois auteur et metteur en scène.

Si le thème de fond et le dénouement des trois pièces sont identiques, les lieux géographiques, les personnages et l'intrigue diffèrent largement, car Gozzi est resté très proche du modèle espagnol alors que Molière en a fait une libre adaptation. On ne peut se dispenser d'un bref résumé de la comédie d'origine. Avec *El desden con el desden* nous sommes à Barcelone, à une époque non précisée. La protagoniste est Diana, fille unique du comte de Barcelone, laquelle, hostile à l'amour et au mariage, refuse tous les prétendants. Son père, soucieux de la marier pour assurer l'avenir de ses États, a organisé des fêtes au cours desquelles trois prétendants se sont signalés : le comte de Béarn, le comte de Fox et le prince d'Urgel, mais Diane ne leur a pas adressé un regard. Le soupi-

¹⁰ Avec Moreto la comédie commence dans une rue, alors que chez Gozzi nous sommes dans une salle du palais.

rant le plus sincère, le prince d'Urgel, Don Carlos, parviendra, avec l'aide de son serviteur bouffon Polilla, à triompher du dédain de la jeune femme en démontrant pour elle le même dédain, c'est-à-dire en affirmant qu'il lui fait la cour par seul devoir de politesse, car lui-même est hostile à l'amour et au mariage. D'où le défi de Diana de rendre Carlos amoureux à tout prix pour avoir ensuite le plaisir de l'humilier. On devine la suite : Diana tombe éperdument amoureuse et finit par demander elle-même la main du prince.

Molière situe l'action de sa pièce en Élide, dans la Grèce antique, transportant son public plus de vingt siècles en arrière. Les amoureux de la princesse sont des princes grecs. Quand elle entre en scène, c'est une Diane chasseresse, vexée que deux de ses soupirants, croyant la sauver, aient tué le sanglier qu'elle traquait. Mais elle ne s'appelle pas Diane, elle est simplement « la Princesse ». Et, brièveté de la pièce oblige, Molière, tout en suivant le schéma de Moreto, supprime quelques scènes savoureuses que Gozzi, au contraire, reprendra et étoffera à plaisir¹¹.

Comme Moreto, Gozzi situe l'action à la cour de Barcelone, mais il attribue aux personnages des noms de son choix et modifie certains traits psychologiques. Ainsi le vieux comte de Barcelone s'appelle Don Riccardo et les trois prétendants sont Don Cesare prince d'Urgel (le Carlos de Moreto), Don Gastone prince de Bearn et Don Alberto comte de Fox. Loin de chasser le sanglier comme la Princesse de Molière, celle de Gozzi a la passion des livres et se nomme Teodora, un nom adapté au fanatisme professé par la jeune fille pour une certaine "philosophie".

Quand *La Principessa filosofa* fut jouée, en 1772, le journal *L'Europa letteraria*, hostile au théâtre de Gozzi (jugé comme rétrograde, peu culturel), accusa l'auteur d'avoir plagié *La Princesse d'Élide* de Molière. Gozzi démentit. Néanmoins deux modifications essentielles par rapport au modèle espagnol témoignent d'un détour évident par la comédie de Molière¹². En effet, alors que chez Moreto Polilla est le serviteur de Don Carlos, Molière fait du bouffon Moron le serviteur de la Princesse, devenu dès la scène d'ouverture ami du Prince. Ensuite, alors que Moreto

¹¹ Molière abrège considérablement l'intrigue initiale, éliminant notamment la très plaisante scène des rubans et réduisant à sa plus simple expression le pittoresque moment musical au jardin.

¹² Outre le fait que les Italiens cultivés lisaient le français, la pièce de Molière avait été traduite en italien.

donne une seule cousine à Diana, laquelle, à la fin, épouse l'un des deux autres prétendants, Molière et Gozzi lui en attribuent deux, si bien que le dénouement se conclut par le mariage des trois soupirants. Enfin, modification de taille apportée par le seul Gozzi, alors que chez Moreto l'idée d'user du dédain pour combattre le dédain de Diana vient de l'amoureux Carlos lui-même, chez Gozzi, c'est le bouffon Giannetto, confident de la Princesse, qui conseille à Cesare de jouer les misogynes et qui le guide dans ses démarches.

De la comédie galante à la commedia dell'arte "grand style"

Au-delà des divergences dans le déroulement des faits, on relève un écart notable dans le traitement psychologique des personnages.

Chez Moreto les trois jeunes nobles se ressemblent, tous trois sont également aimables et galants ; et Cinthia, même si elle n'approuve pas la fixation de sa cousine Diana, demeure discrète. Dans la comédie de Molière, trois personnages seulement ont un caractère défini, bien que brossé à grands traits – le prince Euryale, la Princesse et le serviteur Moron –, les autres ne sont que des figurants incolores. En revanche, avec Gozzi chaque personnage a un caractère spécifique, en dépit de stéréotypes. Don Gastone est un élégant parleur au langage précieux et Don Alberto un vantard orgueilleux (« Oh, dov'io sono / La fissazion de non amar non dura », I, 2¹³), grotesque (« S'assedi questa piazza [...] All'armi, all'armi », I, 3¹⁴), qui n'a de cesse de mettre en valeur ses mérites et sa noblesse (« son chi son alfine »¹⁵, III, 1). De même, si les deux cousines de la princesse d'Élide sont inintéressantes, Elena et Luigia sont pleines de verve et de piquant. Excitées du début à la fin de la comédie par le désir de trouver à tout prix un époux, furieuses de se voir condamnées à rester « sterili / Chiuse a invecchiar, compagne a una fanatica » (I, 10)¹⁶, toutes deux portées à critiquer à voix basse les extravagances de Teodora et à la traiter de folle, elles jouent un rôle considérable dans le traitement comique de la pièce.

13 « Là où je passe aucun cœur ne résiste ».

14 « Assiégeons cette place-forte [...] Aux armes, aux armes ».

15 « je ne suis pas n'importe qui, à la fin ». Il évoque le marquis de Forlipoli de *La Locandiera*.

16 « vieillir ici, stériles, enfermées aux côtés d'une fanatique. »

Grande également est la différence entre le Prince Euryale de Molière et le Don Cesare de Gozzi : le premier est tout d'une pièce, sûr de lui, le second est double et tendre. Comme le Carlos de Moreto, Euryale est l'inventeur de la feinte par laquelle il viendra à bout de l'orgueil de la princesse, et ne semble nullement peiner à jouer son rôle, même s'il avoue un instant souffrir à forcer son cœur de la sorte (III, 4). Le Don Cesare de Gozzi, par contre, verse dans l'excès opposé, et la pièce nous offre de lui deux figures distinctes : quand il découvre son cœur à Giannetto ou murmure en aparté, il soupire, se désespère, et va même jusqu'à pleurer sur l'épaule du bon Vénitien ; mais quand il joue les méprisants devant Teodora, c'est « un Alexandre, un Pompée, un César », comme dit Giannetto (II, 10).

Si l'évolution de la Princesse d'Élide et de Teodora sont comparables, chez Molière le texte est trop court pour donner lieu à une véritable étude du cheminement de la passion. D'un bout à l'autre de la pièce, la jeune femme est la froideur même. Ce n'est qu'à la fin de que l'on voit soudain naître l'amour en elle, et de façon tout à fait invraisemblable. Le dernier acte la fait se jeter capricieusement aux pieds de son père, et le dénouement tient du miracle : pour "sauver la scène" et clore la pièce, la servante Phillis apprend à la compagnie que « la déesse Vénus vient d'annoncer partout le changement de cœur de la Princesse ». Gozzi, par contre, étudie avec beaucoup de finesse la naissance inattendue et la progression subtile de l'amour dans le cœur de Teodora, à la fois par le biais de monologues en aparté de la jeune femme et par les commentaires savoureux du fin observateur qu'est son confident Giannetto.

Le couple le plus réussi des trois pièces est, sans hésitation, celui formé par les deux serviteurs de Teodora, Finetta et Giannetto, l'un porté aux amours mais contraint, en tant que secrétaire de la Princesse, de se déclarer allergique aux sentiments, l'autre désireuse de se trouver un mari. Ils reproduisent, en bien plus alerte et comique, le couple *gracioso-criada* de la pièce de Moreto, Polilla et Laura.

« Volli da questo Damma lontane le nostre maschere, sostituendo però il carattere d'un Veneziano faceto per ridur l'opera più intesa dall'universale, e più popolare » écrit Gozzi dans la préface à l'édition

de sa pièce¹⁷. Néanmoins, et dans une mesure largement plus importante que chez Moreto ou Molière, *La Princesse philosophe* est toute semée de moments fort divertissants, grâce à des personnages directement issus de la *commedia dell'arte*. L'introduction d'une deuxième cousine, donna Luigia, non seulement permet de clore harmonieusement la pièce avec quatre mariages, mais ajoute un élément fortement comique, de par la dimension grotesque de cette jeune femme avide de se marier et prête à sauter dans les bras du premier homme qui voudra d'elle¹⁸. Les jeux de scène et la gestuelle sont sympathiquement caricaturés, comme le prouve la pittoresque scène des rubans (que Molière a éliminée)¹⁹.

Si Laura, la *criada* espagnole, est devenue Finetta, une Smeraldina bien plus vive qu'elle ne l'était chez Moreto, la plus belle réussite de Gozzi est, sans hésitation, le personnage de Giannetto. Le Polilla de Moreto correspond au *gracioso* du théâtre espagnol, l'ex-paysan venu travailler à la ville, entré au service d'une famille aisée et habile à tirer profit des défauts ou des faiblesses de ses maîtres : l'Arlequin espagnol en somme. Un siècle plus tard, l'ex-paysan s'est civilisé, il est devenu le très réussi Giannetto de Gozzi. Certes, la position de ce sympathique personnage est peu vraisemblable. Comment expliquer la présence d'un Vénitien parlant dialecte à la cour de Barcelone, et qui plus est en tant que « secrétaire et confident » d'une princesse barcelonaise ? Mais pour Gozzi la vraisemblance n'est pas un critère majeur, il suffit que la pièce fonctionne. Et elle fonctionne ! car nous ne sommes pas surpris de le voir devenir, dès la scène d'exposition, le confident du prince amoureux et lui proposer spontanément ses services. Il agit par bonté d'âme, pour aider un prince qui lui fait pitié, et par affection envers sa maîtresse. Un Arlequin-Pantalon en somme qui, loin de se limiter, comme beaucoup de *zanni*, à favoriser les amours de ses maîtres pour en tirer quelque avan-

¹⁷ « Je n'ai pas voulu de masques dans cette comédie. Par contre j'y ai introduit un Vénitien facétieux pour que la pièce soit plus populaire et plus facilement intelligible par tout le monde ».

¹⁸ Dès le début elle a choisi Don Alberto et elle est bien décidée à ne pas le laisser partir, si bien qu'à la fin, elle n'attend pas d'être demandée en mariage : elle se propose d'elle-même.

¹⁹ Une bonne trouvaille de la Princesse pour rendre le Prince amoureux consiste à tricher dans un jeu selon lequel, durant toute la journée, chaque cavalier devra courtiser la dame que le sort lui aura attribuée en fonction d'une couleur qu'il aura choisie. Les trois jeunes femmes et la servante se sont munies de rubans de toutes les couleurs de façon à tirer celui que l'élu de leur cœur nommera. Chez Moreto, les dames sortent sans difficulté le ruban correspondant. Chez Gozzi, en revanche, Teodora est la seule à ne pas s'embrouiller : les autres, surtout Luigia et Finetta, s'empêtrent dans leur écheveau avant d'extirper le bon morceau d'étoffe.

tage, le fait aussi pour rétablir un ordre naturel, familial et politique bouleversé :

Me fa pietà un povero pare afflitto, un principe de merito appassionà, me fa compassion anca la testa roversada della principessa (*guarda intorno, prende Don Cesare per una mano*). Gaia coraggio ? (I, 1)²⁰

Gozzi a accordé une grande importance au personnage. En effet, la sage parole de Giannetto est mise en relief au niveau linguistique, étant donné que, contrairement aux autres personnages, qui s'expriment en vers et dans une langue choisie (même Finetta, dont les tournures sont toutefois plus populaires), Giannetto parle en prose et en dialecte vénitien. Et il parle beaucoup ! Nous avons signalé que plus d'un quart de la pièce était occupé par ses discours. Et il ne se contente pas de parler, il agit ! C'est lui le chef d'orchestre de toute l'intrigue ; c'est lui (et non point le prince, comme chez Moreto ou Molière) qui a l'idée de combattre le dédain par le dédain ; lui qui reconforte toujours un Don Cesare en proie au désespoir. Bref, le grand vainqueur, celui qui tire la morale de l'histoire et sauve tout le monde, c'est lui. Grâce à lui l'avenir des États de Don Riccardo est assuré, les deux cousines sont libérées de la prison stérile dans laquelle elles étaient enfermées, la « tête chavirée » de Teodora est remise en place, et lui-même y trouve son propre compte en épousant la joyeuse Finetta.

Mais surtout, il est celui par qui le message idéologique de la pièce est transmis. Dès la scène d'exposition, Giannetto affirme que les Vénitiens sont des gens d'honneur, de confiance avec qui l'on peut parler librement, « col cuor in man ». « La sa le nostre maniere pantaloniche », dit-il au Prince. « Dove mi son, la puol pianzer, e rider liberamente coi movimenti naturali del so anemo, e senza sospetti, che me mortifica »²¹. En effet, tout au long de la pièce Giannetto parlera et agira en bon Vénitien, le cœur sur la main, agrémentant son discours de « métaphores rialtine ». Certes, du moins dans la première partie de la pièce, ces métaphores peuvent être de nature alimentaire, comme elles l'étaient la plupart du

²⁰ « J'ai pitié d'un pauvre père affligé et d'un prince de valeur amoureux ; mais j'ai pitié aussi de la pauvre tête chavirée de la Princesse. (*Il regarde autour de lui et prend la main de Don Cesare*) Vous avez du courage ? »

²¹ « le cœur sur la main ». « Vous connaissez nos manières pantalonesques. [...] Avec moi vous pouvez pleurer et rire librement, en laissant parler les mouvements naturels de votre âme, et sans méfiance, sinon vous allez me mortifier ».

temps chez le Polilla de Moreto, comme elles le sont chez l'Arlequin de la *commedia dell'arte*. Mais ce sont des mots ou des boutades qui servent à captiver d'entrée le public de Venise. Bien vite les "arlequinades" se raréfient et se limitent à un langage savoureux ou à des clins d'œil allusifs à quelques traditions vénitiennes. Car le but des malicieuses paroles de Giannetto est ailleurs. Il concerne le message que Gozzi – tout comme, d'ailleurs, le Moron de Molière – entend faire passer au moment où il réécrit la comédie de Moreto.

Une réécriture, un message

Chez Molière, Moron est « le plaisant de la Princesse », un bouffon qui, à plusieurs reprises dans le déroulement de l'intrigue, se montre poltron, paresseux, fanfaron. Ce n'est qu'au début de l'acte III qu'il commence à préfigurer le Giannetto de Gozzi et que l'histrion devient le conseiller sagace et habile. Mais le prince amoureux, Euryale, avait compris que Moron était moins fou qu'il n'en avait l'air puisque dès la scène d'exposition il déclare à son confident :

Par son titre de fou tu crois le bien connaître,
Mais sache qu'il l'est moins qu'il ne le veut paraître,
Et que malgré l'emploi qu'il exerce aujourd'hui,
Il a plus de bon sens que tel qui rit de lui. (I, 1)

Lors des fêtes de Versailles, le rôle de Moron fut interprété par Molière lui-même, c'est dire l'importance que l'auteur accordait au personnage. En effet, les éléments polémiques de la pièce sont réunis dans les répliques du bouffon qui, de par son rôle de fou, a le droit de préférer ce que d'autres ne pourraient pas dire. Il ne craint pas de déclarer au Prince : « [...] on doit regarder comment on parle aux grands / Car vous êtes parfois d'assez fâcheuses gens » (I, 2). Sa dernière réplique souligne bien la portée de ce rôle, sous le masque burlesque du personnage de farce : « Seigneur, je serai meilleur courtisan une autre fois, et je me garderai bien de dire ce que je pense ». La pièce est trop brève pour que puisse s'y développer une véritable critique dans le style des grandes comédies de Molière, et d'ailleurs le cadre dans lequel elle fut écrite – les fêtes de Versailles – ne s'y prêtait point²².

²² Tout au plus y perçoit-on les habituelles piques contre les femmes coquettes et capricieuses ou contre les rites précieux.

La pièce de Gozzi a une tout autre portée. Elle est très fortement ancrée dans le siècle où elle fut écrite, comme l'annonce d'emblée son titre polémique : *La Princesse philosophe ou le contrepoison*. Toute la tragico-comédie s'articule en effet autour de l'axe de la philosophie, et là est la dénonciation essentielle, fondamentale, exprimée non seulement par le seul vrai porte-parole de l'auteur, mais également, à leur manière, par l'ensemble des personnages, à l'exception de celle qui "empoisonne" tout le monde et que le brave Giannetto parvient à neutraliser en suggérant le contrepoison du dédain.

Ce filon "philosophique", en lequel consiste l'originalité et l'intérêt de la pièce vénitienne, est une invention de Gozzi. L'idée a pu lui être suggérée par le mot "philosophie" qui apparaît effectivement dans la première scène de la comédie de Moreto. Don Carlos explique en effet à Polilla que Diana s'est consacrée à la « philosophie » :

Et je découvris que Diane avait consacré à la philosophie les lumières de son intelligence et les prémisses de son esprit. Cette étude et la lecture des livres du passé ont fait naître en elle un mépris commun pour tous les hommes et certaines colères contre l'ordre naturel de l'amour [...]. L'opinion de Diane est si bien arrêtée qu'elle dit sentencieusement : "Aimer est une passion indigne des femmes". Bien qu'elle soit héritière de la couronne et dans la nécessité de se marier, elle renoncerait à tout, plutôt que de voir un homme triompher de sa fierté et de son dédain.

Par le terme « philosophie », il semble que Moreto ait voulu plus généralement signifier l'étude qui, ingurgitée de façon désordonnée et mal digérée, peut déranger le cerveau d'une femme sotte et vaniteuse. D'ailleurs Diana elle-même parle une seule fois de « morale philosophique », pour affirmer que l'amour n'est que source de désagréments et de souffrances, et elle construit autour de cette idée un raisonnement spécieux dont elle déclare avoir fait sa ligne de conduite (I, 8) :

Comment peut se marier celui qui connaît les risques de l'amour ? Et se marier sans amour, c'est une cause qui n'a pas d'effet. Comment peut-elle être esclave, celle qui n'a pas voulu de maître ? Quelle indigne captivité pour un cœur qui aliène sa liberté en faveur de quelqu'un qu'il ne désire pas voir commander ? Obéir est une obligation. Mais comment vivra un cœur partagé entre l'obéissance au dehors et la résistance au dedans ? Avec ou sans amour, enfin, je ne puis me marier : avec amour, parce qu'il y a danger ; sans amour, parce que je ne le veux pas !

Avec ses prétendants elle mène des discussions pseudo-savantes évoquant les nombreux traités sur l'amour qui circulaient en Europe occidentale. En somme les études que Diana se vante d'avoir faites sont caricaturées par Moreto comme le fera bientôt Molière avec ses célèbres *Femmes savantes* (1672)²³. Enfin, la revendication de Diana est moins à rattacher au mépris de l'homme qu'à la volonté de demeurer libre, une thématique fréquente dans la production théâtrale de l'époque.

De même, dans *La Princesse d'Élide*, le mot "philosophie" n'est prononcé qu'une fois, par Moron, lequel affirme au prince Euryale que c'est par amour de sa liberté que la Princesse ne veut point se marier :

Vous savez de quel titre elle se glorifie,
Et qu'elle a dans la tête une philosophie
Qui déclare la guerre au conjugal lien
Et vous traite l'Amour de déité de rien. (I, 2)

Et la Princesse d'affirmer : « Je ne veux point du tout me commettre à ces gens qui font les esclaves auprès de nous pour devenir un jour nos tyrans » (II, 1).

En revanche, la "femme savante" mise en scène par Gozzi se déclare fièrement "philosophe", assomme son auditoire de raisonnements abscons (Gozzi amplifie considérablement et satiriquement les discours que Moreto prête à Diana) et ne reconnaît son erreur que dans la toute dernière scène. Si le terme "philosophie" revient sans cesse comme un refrain, les deux personnages dans la bouche desquels il est le plus fréquent sont Teodora, qui pontifie, et Giannetto, qui se moque d'elle ouvertement ou à mots couverts. La Diana de Moreto ne se montrait pas insupportable avec sa cousine Cintia ; en revanche la Teodora de Gozzi écrase Elena et Luigia de son mépris parce qu'elles ne partagent pas sa "philosophie" ; et elle les oblige tyranniquement à la suivre.

Dès la première scène, Giannetto souligne l'étroitesse de cette "philosophie" basée sur un refus de l'amour et en renverse humoristiquement le concept. Observant depuis quelque temps Don Cesare en proie aux tourments, et ce dernier lui ayant déclaré qu'il s'agissait d'un « pensiero filosofico [...] alquanto astratto », il lui déclare spontanément :

²³ Un thème, d'ailleurs, que Molière emprunta à Lope de Vega.

La senta ; in età de sedeses'anni ho scomenzà a aver de quei pensieri filosofici che ga ella. Una bella furlattona, che serviva in casa per massera, gera i mii sistemi. Che peae che ho avù da mio sor pare, per le astrazion filosofiche ! Me par ancora de sentirle. (I, 1)²⁴

Dès lors, chaque fois qu'il s'agit de parler d'amour, Giannetto utilise des mots empruntés au champ sémantique de la philosophie, histoire de prouver que sa philosophie à lui, franche et naturelle, est cent fois plus valable que les théories extravagantes de sa maîtresse. De même qu'elle affirme être « philosophe », lui se dit « conseiller philosophe » (I, 1), « philosophe d'honneur » (I, 11) ; si Teodora « est une philosophe », lui est treize fois « plus philosophe qu'elle » (II, 1). La Princesse est engoncée dans sa philosophie au point de ne pas comprendre que son confident se moque d'elle en employant ce mot à tort et à travers²⁵. Giannetto s'amuse avec son complice Don Cesare : comme l'élève finit par dépasser le maître, le Vénitien commente : « Mo va là, che te cedo la mia cattedra in filosofia » ; il déclare même : « Via, che l'è un dizionario filosofico portatile » (III, 5)²⁶.

Non seulement Giannetto utilise exprès, par dérision, les termes “filosofia”, “filosofico”, mais pour donner la réplique à Teodora et qualifier le travail d'assainissement qu'il a entrepris, il utilise exprès le mot “système” au lieu de “stratagème” ou “expédient”. En effet les « sistemi » de Teodora sont les théories qu'elle a édifiées sur l'amour et sur le meilleur moyen de mettre fin à cette misérable humanité : c'est-à-dire par extinction de l'espèce et retour au chaos faute de reproduction du genre humain. Ainsi, répondant à une possible objection, conclut-elle une très longue tirade où elle a exposé aux trois prétendants ses principes et sa vision du monde :

²⁴ « Écoutez : ces pensées philosophiques-là, j'ai commencé à les avoir à l'âge de seize ans. Mon système philosophique à moi, c'était une belle petite Frioulane qui était servante chez nous. Que de coups de pied au derrière a pu me donner mon père, pour mes méditations philosophiques ! Il me semble les sentir encore. »

²⁵ Par exemple, quand il la félicite pour la belle trouvaille d'aller chanter dans le jardin de façon à attirer l'attention de Don Cesare : « Sior sí, el tentativo xe acuto, e filosofico » (« Très bien Madame, votre idée est subtile, et très philosophique ») ; et lui-même se dira « vero filosofo » (II, 6). Dans l'acte suivant, il invite Teodora à discrètement écouter avec lui les princes, de façon à étudier « un peu cette malheureuse humanité, en bons philosophes » (III, 3).

²⁶ « Allez, allez, je te cède ma chaire de philosophie » [...] « Allez, cet homme est un dictionnaire philosophique ambulante ».

Oh, i tuoi sistemi tendono alla strage
D'annichilar la spezie ! Non si dubiti.
Di belle menti ci sarà abbondanza
(con ironia derisoria)
Che produrranno teste da educarsi
Negli antiquati pregiudizi stolti ;
Ma se fossero tutte anche seguaci
Del mio sistema, il mondo non potrebbe
Ritornar nel suo caos con più bella
Quiete filosofica. Dicea.
*(Abbassa alquanto il capo a' Principi) (I, 9)*²⁷

Le “système” de Giannetto vise au contraire à un retour à l'ordre.

Teodora, dans cette tragicomédie, est un personnage fortement ridicule, tant par la façon dont les autres parlent d'elle que par les démonstrations pseudo-philosophiques qu'elle étale. La grande scène où, à la demande des princes, elle expose les motifs de son aversion à l'amour est au plus haut point grotesque. Elle y exhibe une science livresque composée de lieux communs (I, 9) et prononce des discours qui sont une caricature de raisonnements sophistes et non exempts de contradictions²⁸. Une philosophie aberrante, en somme, un “système” qui frôle la folie, si bien que les deux cousines, par gestes et conversations à voix basse, signifient d'un bout à l'autre de la comédie qu'« elle est folle, elle est folle, elle est folle », traitent ces discours d'absurdités (« spropositi », I, 9) et celle qui les prononce de « fanatique » (I, 10). Quant à Don Gastone, il déclare avec élégance, affirmant ne donner que l'avis de « l'immense foule des esprits vulgaires », qu'elle est bonne pour l'asile des fous (I, 9).

Giannetto et Don Cesare, avec plus de délicatesse, la disent « illuminata », un mot à double sens qu'elle prend pour un compliment. Car si les termes “lumi”, “illuminato”, “illuminismo”, sont directement liés à l'Illuminisme du XVIII^e siècle, et si elle-même s'enorgueillit de posséder « la lumière de la science », dans la bouche des deux hommes,

²⁷ « Oh, [me dira-t-on], ton système glisse vers le danger d'anéantir l'espèce humaine ! N'ayez crainte. Il y aura toujours abondance de beaux esprits (*avec une ironie pleine de dérision*) qui produiront des têtes que l'on éduquera selon les vieux préjugés stupides ; mais même si toutes ces têtes s'avéraient disciples de mon système, le monde ne pourrait retourner au chaos avec une plus belle quiétude philosophique. J'ai dit. (*Elle adresse un signe de tête affirmatif aux princes*) ».

²⁸ À court d'arguments, elle déclare tout simplement qu'elle n'est pas tenue de s'expliquer.

« illuminata » signifie à la lettre “illuminée”, c’est-à-dire folle et fanatique à la fois, un terme qui s’adapte bien à une femme appelée, précisément, Teodora²⁹. Elena, qui veut se libérer de la tutelle de sa cousine, justifie ironiquement son désir d’épouser Don Gastone en feignant de s’avouer inférieure : « Certamente non posso essere filosofa [...]. Non sarò mai filosofa, vel giuro » (III, 9)³⁰. Les deux scènes finales sanctionnent la défaite de la pseudo-savante.

Il est évident qu’à travers la dérision de la pseudo-philosophie incarnée par Teodora, Gozzi entend frapper la philosophie illuministe de son siècle, même si la jeune femme ne professe pas un véritable “système”. Teodora est une caricature de femme philosophe, une femme à qui la philosophie a dérangé le cerveau, comme le prouvent ses discours abscons. L’auteur est féroce et sarcastique quand il la campe en extase, les yeux levés au ciel, chantant la gloire du siècle bienheureux dans lequel elle a la chance de vivre :

Secol felice, illuminate menti,
Voi l’uom studiaste, e a me la traccia apriste
Della scienza al ver. (I, 9)³¹

Qu’en déduire, sinon que si les “systèmes” de Teodora étaient suivis de tous, l’univers retournerait au chaos, de la même façon que, dans l’esprit du conservateur Gozzi, la philosophie des Lumières pourrait conduire le monde à la ruine, bouleversant l’ordre social ? La comédie se clôt sur la défaite et le repentir de Teodora et, de façon bien appuyée, sur le terme « contrepoison ».

Enfin, remarquons que la seule personne représentant la prétendue “philosophie” est une femme. Il n’est pas rare, chez Gozzi, de rencontrer des femmes viriles qui se déclarent hostiles au mariage mais qui, à la fin, s’avouent vaincues par l’amour³². Teodora est la plus caricaturale de tou-

²⁹ Quelques exemples : Giannetto se moque du « libero arbitrio illuminà » de Teodora (I, 7). Don Cesare déclare par deux fois qu’il a à faire à un’« illuminata » (II, 2). Plus loin, il se montre même féroce avec elle : elle prétend être « sage et intelligente » alors qu’elle n’est qu’une « jeune fille vaine, ambitieuse, suffisante » (II, 5).

³⁰ « Chère cousine, vraiment, il n’y a pas de remède, je ne pourrai jamais être philosophe [...] je ne serai jamais philosophe, je vous le jure. »

³¹ « Siècle bienheureux, esprits éclairés [illuminés], vous avez étudié l’homme et vous m’avez ouvert la voie qui conduit à la vérité de la science ».

³² Serena, dans *La donna contraria al consiglio*, Leonora dans *Amore assottiglia il cervello* et d’autres (parmi les Fables, il y a *Turandot*). Cf. Gérard LUCIANI, *op. cit.*, p. 762.

tes. Par ce biais, Gozzi fustige les “femmes savantes” qui se multipliaient à une époque où l'on essayait de mettre la science à la portée de tous (on pense au *Newtonianisme pour les dames* de Francesco Algarotti). Mais, parmi les femmes philosophes visées par Carlo Gozzi, mérite d'être mentionnée celle que, dans la préface à l'édition publiée, il appelle « la Signora Europa letteraria », Elisabetta Carminer, fille du fondateur du journal *L'Europa letteraria*, journal culturel neutre au départ, qui changea fortement quand en prit la direction la jeune intellectuelle, disciple des philosophes français³³.

En somme, l'une en creux, par le miroir brisé du contexte royal festif dans lequel elle s'insère, l'autre en plein puisque l'auteur y décharge à la fois son talent et sa bile, *La Princesse d'Élide* et *La Princesse philosophe* sont chargées de “marqueurs” qui les stigmatisent fortement comme productions d'un contexte bien défini et d'auteurs qui, à leur manière et dans les limites autorisées, ont réagi à ce contexte.

Avant de conclure : petite incursion dans l'espace privé

Nommer quelqu'un c'est se l'approprier, dit-on, c'est en tout cas lui donner une identité. La Diana de Moreto porte un nom qui mythologiquement la définit comme le stéréotype de la femme chaste et virile, en harmonie avec l'hostilité à l'amour et au mariage qu'elle professe. La Princesse de Molière n'a pas de nom, mais l'Antiquité dans laquelle elle vit et la chasse au sanglier qu'elle pratique l'identifient à la Diana de Moreto, tout en soulignant la souche royale à laquelle elle appartient. L'Allemand West et le Roumain Petrescu conserveront à la Princesse le nom que Moreto lui a attribué. Seul Gozzi a modifié en Teodora le nom de la jeune femme. Certes ce nom, qui étymologiquement porte la marque du divin, peut correspondre, par dérision, à une jeune femme “illuminée”. Mais c'est aussi le nom de la jeune comédienne pour qui Gozzi écrivit le rôle, Teodora Bartoli Ricci, arrivée depuis peu dans la troupe Sacchi, et que l'auteur avait prise sous son aile³⁴. Avec Teodora, explique Gérard Luciani, ce furent six ans de « protection » et d'amitié qui

³³ À partir de 1771, elle commença à critiquer Gozzi féroce-ment.

³⁴ La troupe Sacchi était pour Carlo Gozzi comme un petit royaume dont il était le chef et qui remplaçait la famille qu'il n'avait jamais connue véritablement. « Conseiller théâtral des jeunes comédiennes », il écrivait pour elles « des rôles adaptés à leur caractère ». G. LUCIANI, *op. cit.*, p. 292.

valurent à Gozzi plus de déceptions que de bonheur. Plus tard, dans ses *Mémoires*, il évoquera la jeune comédienne comme une femme « pétrie de quintessence et d'ambition, gâtée par les principes d'éducation et les adulations des esprits soi-disant philosophes de notre siècle éclairé »³⁵. Le rôle de Diana était, dès le départ, assez proche de la personnalité de Teodora : Gozzi s'efforça de l'y adapter encore davantage, de la même façon que Molière avait en partie façonné le rôle de la Princesse d'Élide en pensant à sa propre épouse, Armande Béjart.

Certes il est souhaitable de ne pas tomber dans du psychologisme de bas étage. Néanmoins, si un auteur-acteur-metteur en scène parle aussi de lui dans ce qu'il écrit, joue et fait jouer, il est évident que Molière a mis une part de lui-même dans le prince Euryale, amoureux d'une femme belle qui ne l'aime point, et dans Moron, le bouffon malheureux dont il jouait le rôle. De même, Gozzi s'est glissé à la fois dans Don Cesare et dans Giannetto³⁶. Dans le bon sens de ce dernier et dans sa lutte contre la "philosophie", il y a Gozzi lui-même. Dans cette cour barcelonaise chaotique, Giannetto représente le bon sens, la raison. Il est significatif que le porte-parole du discernement, face au délire qui menace toute une société (Don Riccardo, face au fanatisme de son unique héritière, est soucieux pour l'avenir de ses terres) et sape l'équilibre des plus sensés (Don Cesare) soit précisément un brave Vénitien.

*

L'intérêt des deux réécritures que nous avons examinées – qui suivent pas à pas le texte d'origine et qui pourtant sont différentes – réside dans la transposition d'une même intrigue, comportant les mêmes personnages, dans un contexte historique, idéologique et culturel totalement autre. Si de Moreto à Molière l'écart n'est pas "historique" puisque les deux pièces sont presque contemporaines, et réside essentiellement dans la structure formelle du texte et dans son adaptation à une fête donnée pour la cour de France (tout comme Moreto écrivait pour Philippe IV et le Buen Retiro), avec Gozzi il y a véritablement re-création au service d'une idéologie bien marquée. L'auteur ne s'adresse plus au souverain

³⁵ *Ibidem*, p. 300.

³⁶ Si l'on en croit le spécialiste qu'est Gérard Luciani, tout comme celle de Don Cesare avant qu'il n'ait vu Teodora, la vie sentimentale de Gozzi avait été quasiment vide (*op. cit.*, p. 26).

ou à un public élégant voire frivole, mais à la population de la Sérénissime, une population à distraire et à éduquer. Chez Molière il n'y a pas de vrai vainqueur sinon, au final, la déesse Vénus. Chez Gozzi le vrai vainqueur est Giannetto, le brave, fidèle, sage et plaisant Vénitien, tout à fait digne de remplir, comme il le fait d'ailleurs, les fonctions de « secrétaire et confident » de nobles quelque peu “déboussolés”.

Riassunto : La commedia dello spagnolo A. Moreto, *El desden con el desden* (1654), fu il punto di partenza di diverse riscritture europee, fra cui quelle di Molière (*La Princesse d'Élide*, 1664) e di Carlo Gozzi (*La Principessa filosofa*, 1772). Se l'opera di Molière, elaborata in fretta per le feste di Versailles, somiglia a un canovaccio inframmezzato di danze e intermedi comici, Carlo Gozzi scrive una vera e propria tragicommedia in cui satireggia le donne saccenti e la filosofia dei Lumi, per bocca di un veneziano faceto ma assennato.