



HAL
open science

“ Amadis, une rêverie anachronique ? ”

Céline Bohnert

► To cite this version:

Céline Bohnert. “ Amadis, une rêverie anachronique ? ”. Jean Duron. Amadis de Gaule de Jean-Christien Bach, Mardaga, p. 29-51, 2011. hal-01091128

HAL Id: hal-01091128

<https://hal.science/hal-01091128>

Submitted on 21 Jan 2022

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.

AMADIS : UNE RÊVERIE ANACHRONIQUE ?

Céline BOHNERT

« Retirons Amadis de la nuit éternelle ;
Le Ciel nous le permet, un sort nouveau l'appelle
Où son sang regnoit autrefois. » ¹

L'histoire d'Amadis s'écrit entre l'ancien et le nouveau, entre une persistance opiniâtre et de perpétuelles transformations. On peut être fasciné par ses métamorphoses : l'amant d'Oriane, le plus parfait des amants, est tantôt le damoiseau de la mer, tantôt le chevalier à la verte épée, puis encore le beau ténébreux. Sur fond de constance amoureuse, le preux chevalier change sans cesse de visage. Mais une métamorphose plus longue et plus lente, celle de l'œuvre elle-même, s'avère plus fascinante encore : comme si la matière amadisienne portait en elle-même l'image de son devenir. La jouvence du héros est aussi celle des œuvres qui lui donnent vie : plus que tout autre peut-être, cette matière connut un processus de recréation continuée, pendant trois siècles et dans toute l'Europe.

Cette histoire n'est plus à faire ². On sait que Garci Rodríguez de Montalvo commença cette aventure essentiellement littéraire en 1508 : alors que les continuations, réécritures, traductions, parodies, remaniements et autres adaptations se multipliaient, il ne semble pas que les beaux-arts se soient emparés du sujet avec la même frénésie. Feliciano da Silva prit la suite de Montalvo et donna vie aux descendants d'Amadis, Lisuarte, Amadis de Grèce, Florisel de Niquée... En France, les décennies Amadis, celles qui voient la parution d'une collection de douze volumes, dont les huit premiers sont dus à Nicolas Herberay des Essarts, s'étendent de 1540 à 1560 environ. D'autres prendront le relais, alors que l'engouement des lecteurs diminue, notamment Gabriel Chappuys, auteur des volumes quinze à vingt-et-un, « Traittant des amours, gestes, & faicts heroïques, de plusieurs illustres & magnanimes princes nepveux d'Amadis de Gaule » ³.

-
1. Philippe Quinault, *Amadis*, Paris, Ballard, 1684, prologue.
 2. Eugène Baret, le premier, s'est penché sur *L'Amadis de Gaule et son influence sur les mœurs et sur la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Auguste Durand, 1853. Plus récemment, voir Charles Dédéyan, *Le Chevalier Berger ou de l'Amadis à l'Astrée. Fortune, critique et création*, Paris, PUPS, 2002.
 3. C'est là le sous-titre du dix-neuvième volume, paru à Lyon, chez Jean Beraud, 1582.

Cervantès ironisa sur ces continuations sans fins, de bien moindre qualité à ses yeux que les premiers volumes. Les romans furent adaptés ou moqués au théâtre, comme dans la *Tragicomedia de Amadis de Gaula* de Gil Vicente (1523 ou 1533) en Espagne, entre bien d'autres. Ils furent également réduits en maximes et inspirèrent des « trésors » qui diffusaient en France l'idéal de chevalerie et la belle langue d'Herberay des Essarts.

Il semble que cette vogue extraordinaire s'essouffle avant 1580, même si les volumes anciens sont réédités et si d'autres voient encore le jour dans les principales langues vernaculaires d'Europe, au moins jusqu'en 1620⁴. Mais Amadis ne disparaît pas pour autant : si les romans de chevalerie font souvent figure de repoussoirs pour les poéticiens classiques, ils n'en sont pas moins mentionnés – et lus, très certainement. Qu'on se souvienne simplement que La Fontaine, Maucroix, Tallemant des Réaux, Pellisson et Bouillon, dans leur jeunesse, se désignaient comme les « paladins de la table ronde » et l'on se convaincra de la vivacité de l'imaginaire médiéval pendant le Grand Siècle. S'il est présent dans les ballets⁵, Amadis connut une seconde vogue, de moindre ampleur, sur la scène des tragédies en musique, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles : en 1699, Destouches et La Motte s'inspirent de Quinault et Lully (1684)⁶ pour leur *Amadis de Grèce* ; en 1711, l'*Amadigi* de Haendel, son livret du moins, est composé d'après les deux pièces. L'Europe tout entière – ou presque – assiste à ces spectacles, qui circulent d'une cour à l'autre. Des trois tragédies en musique, c'est la plus ancienne, celle de Lully et Quinault, qui vécut le plus longtemps : les deux dernières cessent d'être représentées après 1750 ; les reprises de Quinault, on y reviendra, se prolongent bien au-delà. Encore faut-il ajouter que les remises sont accompagnées de créations parodiques⁷.

-
4. Michel Simonin, « La disgrâce d'Amadis », *Studi francesi*, 28/82 (1984), p. 1-35.
 5. Amadis apparaît en 1612 dans le Grand carrousel de la Place Royale. D'après le relevé de Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du 17^e siècle*, Paris, Champion, 2004, Urgande a ses entrées dans *Hercule & l'Amour*, dansé à Chambéry en 1640, dans le *Ballet d'Essone* (1656), ainsi que dans la tragédie à machines de Louvart qui porte son nom (1679). On peut y ajouter un intermède de la dixième nuit de Sceaux intitulé *Le Palais d'Urgande*.
 6. Sur les modifications imposées au roman dans la tragédie en musique de Quinault et Lully, voir André Mansau, « Amadis de Gaule : de Maynard à Quinault », *Cahiers Maynard*, 15 (déc. 1986), p. 33-40.
 7. On en compte cinq. *La Naissance d'Amadis* de Regnard, jouée à l'ancien théâtre italien en février 1694 (éd. dans le cinquième volume du *Théâtre italien* de Gherardi et dans les œuvres de Regnard) ; *Arlequin Amadis*, une pièce en un acte, en prose et vaudevilles, par Dominique et Romagnesi, jouée au Théâtre italien en nov. 1731, non imprimée ; *Polichinelle Amadis*, pièce en 3 actes et vaudevilles, anonyme, jouée au Théâtre des Marionnettes de Bienfait en mars 1732 ; *Amadis*, parodie en un acte, en prose mêlée de vaudevilles et de chants, de Romagnesi et Riccoboni fils, musique de Blaise, ballets de Riccoboni fils et Dehesse, jouée au théâtre italien en déc. 1740, manuscrite ; enfin *Amadis*, en un acte, prose et vaudevilles, par Morambert et La Grange, jouée au théâtre italien en déc. 1759, manuscrite.

Mais c'est surtout dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, partout en Europe, qu'Amadis connaît de nouveau son heure de gloire. Outre Rhin, Christoph Martin Wieland propose un « nouvel Amadis » édité à trois reprises au moins entre 1771 et 1777 et traduit en français en 1780⁸. Le chevalier retrouve une place en littérature sous la forme de « traductions libres », apparentées à des recreations : on en compte au moins deux en français au XVIII^e siècle, celles de M^{lle} de Lubert (1750), sous le titre d'*Amadis des Gaules*, et celle du comte de Tressan, en 1779, l'année même où est donné l'*Amadis de Gaule* de Johann Christian Bach et où l'on reprend à Londres *The British enchanters* de George Granville Lansdowne, qui met en scène les héros amadisiens. L'adaptation de Tressan, qui eut un retentissement extraordinaire, suscita des émules ; Charles-Joseph de Mayer, son collaborateur à la *Bibliothèque des romans*, lui emboîta le pas avec un *Liswart de Grèce, roman de chevalerie, ou Suite d'Amadis de Gaule* en 1788. À l'orée du XIX^e siècle, un auteur anglais, William Stewart Rose, traduit encore Herberay des Essarts. Décidément, la ferveur des premiers lecteurs semble retrouvée – sur le même mode qu'à la Renaissance, semble-t-il : la vogue des romans et les phénomènes corollaires d'écriture en chaîne, par continuation, remaniements et traduction, renaît comme au premier jour. Mais au prix de l'actualisation des œuvres anciennes : ces Amadis ont la patine du passé mais un fort air des Lumières⁹. Et ce qu'auteurs et lecteurs apprécient désormais en Amadis, ce n'est plus seulement son air médiéval, mais aussi, parfois, l'héritage humaniste. Goethe, qui ne le connaît que par les réécritures récentes, a le sentiment de retrouver par lui les chemins d'une Renaissance oubliée¹⁰. La vogue ne s'arrête pas là : elle s'épanouit avec le style troubadour, ou ce que les anglais appellent *medievalism*, le médiévisme, très vivace chez les premières générations romantiques et au-delà. On connaît, plus tard encore, les méditations de Viollet-le-Duc sur un Moyen Âge fantasmatique. Quel numéro porterait l'*Amadis de Gaule* de 1779 ? À côté, *Amphytrion 38* fait bien pâle figure¹¹. L'influence d'*Amadis* sur la littérature et sur les mœurs a très tôt frappé la critique après avoir été une évidence pour ses lecteurs.

8. *Der neue Amadis, ein comisches Gedicht in 18 Gesängen*, publié en 1771, 1772 et 1777.

9. E.-C. Fréron, *L'Année littéraire*, Paris, Mériogot le jeune, 1779, t. 8, p. 109-110 : « Les François y ont retrouvé leur caractère national, la naïveté du siècle de Joinville, la légèreté, la délicatesse & les graces qui caractérisent le nôtre ; telles sont les raisons de l'accueil qu'il a obtenu ; *Amadis* est une antique dont M. le comte de Tressan a fait disparaître la rouille et qu'il a enrichi des pierreries les plus éclatantes. »

10. Sigmund J. Barber, « Goethe and the Amadis von Gallien : A Comparison of the Sixteenth and Eighteenth Century Amadis Editions », *Daphnis*, 13/1-2 (1984), p. 465-476.

11. Marc Antoine René de Voyer de Paulmy d'Argenson, *Manuel des châteaux, ou Lettres contenant des conseils pour former une bibliothèque romanesque...*, Paris, Moutard, 1779, p. 15 : « Ainsi, Madame, si j'étois assez barbare pour vous conseiller de lire la totalité des Amadis, ou que vous fussiez d'humeur à faire l'acquisition de ce grand corps de Romans, il faudroit vous résoudre à placer dans votre Bouloir quarante-un énormes volumes ; vous n'en seriez même pas quitte pour ce nombre effrayant [...] »

Ce qui semble unifier ces reviviscences multiformes, c'est un certain goût du passé. Amadis serait-il toujours d'un autre temps ? Le mystère, ou pseudo-mystère, qui plane sur son origine est à la fois une donnée et un signe de l'étrangeté temporelle consubstantielle à un héros toujours anachronique. Très tôt, chaque nation s'est voulue le berceau du prince de Gaule : Herberay des Essarts affirme que sa matière est picarde et qu'elle n'a transité par l'Espagne que pour mieux revenir à sa nation d'origine. Cette légende eut la vie dure. À la fin du siècle des Lumières, le comte de Tressan continue de lui donner corps en affirmant avoir trouvé dans les tréfonds de la Vaticane un trésor de manuscrits picards, preuve que le roi de Gaule est bien Français. Lorsqu'on lui demande des précisions, Tressan se rétracte : son passage à la Vaticane est fort ancien et il ne jurerait pas que ces manuscrits s'y trouvent¹². Peu importe au fond, l'affaire est révélatrice du double enjeu que prend pour ses lecteurs le plus récent des romans de chevalerie : un enjeu à la fois national et historique. Jamais l'histoire et la poésie ne se sont plus intimement mêlées que dans la réception de cette œuvre toute grouillante pourtant de géants, de nains, de monstres et d'enchanteurs. Ce n'est pas là l'un de ses moindres paradoxes, ni l'un de ses moindres intérêts. Amadis ne saurait mourir : le seul auteur qui osa imaginer son décès fut ignoré et balayé par la vague des continuations qui prolongeaient sur des dizaines de tomes l'existence du héros¹³. Mais il n'a pas non plus d'origine : inventer des manuscrits picards, c'est bien sûr revendiquer l'identité nationale d'Amadis. Mais c'est aussi dénier à Montalvo la paternité de son œuvre et repousser plus loin, dans des limbes historiques, l'origine d'un héros qui ne doit pas en avoir : décidément, le beau ténébreux vient d'ici, mais il est d'un autre temps. Amadis, c'est le Moyen Âge rêvé par l'Ancien Régime.

En Amadis, se conjoignent ainsi une quête de l'origine et la perception du présent sur un mode nostalgique. Le passé fantasmé, idéalisé, semble le meilleur révélateur de la façon dont une époque se perçoit elle-même. Aussi voudrions-nous examiner ici l'opéra de 1779, habité par le souvenir de celui de 1684, à la lumière des liens inédits qui se tissent autour du héros entre histoire et poésie.

*

12. *Le Journal de Paris*, 23 mai 1779, l'article est signé par un certain N. Couchu, collaborateur de la *Bibliothèque des romans*, et qui signait ses lettres « Amadis de la Roche-Pauvre » (Louis-Mayeul Chaudon, *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, 9^e éd., Paris, Mame Frères, 1810, vol. V, p. 151). Tressan répond dans la livraison du 6 juin 1779.

13. Sylvie Roubaud, « Mort(s) et résurrection(s) d'Amadis », *Les Amadis en France au XVIII^e siècle, Cahier V.-L. Saulnier*, n° 17, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2000, p. 9-19.

En 1684, Quinault et Lully éveillent la fée Urgande et ressuscitent Amadis par son truchement. L'enchanteresse, tirée de son sommeil magique par l'avènement du grand Louis, « un Roi, l'étonnement des rois/ Et des plus grands héros le plus parfait modèle », revient à elle dans le prologue et présente à celui qui incarne l'héroïsme mieux que toute fiction un gracieux fantôme de sa perfection.

« Volés, tendres Amours, Amadis va revivre
Son grand cœur est fait pour vous suivre. »

Mais Amadis ne ressuscite que pour s'abolir dans la personne du roi. La pièce de Quinault nous semble singulière dans l'histoire du preux chevalier en ce qu'elle réduit toute tension entre le passé et le présent pour assujettir le premier au second. Le regret d'un passé fondateur qui accompagne Amadis n'a pas de place ici. Amadis ne sera plus qu'un ascendant fabuleux de Louis XIV. C'est-à-dire une diffraction de l'image du roi rejetée dans les limbes du passé, suivant une valorisation du présent qui prend à revers non seulement la chronologie, mais également la logique nostalgique des Amadis.

Si le héros prend corps sur scène, en effet, c'est pour mieux célébrer la supériorité de la réalité sur ce qui n'apparaît que comme jeux et chimères : son ordre, celui de la fiction, est surpassé par la réalité sur laquelle règne son descendant. La concurrence pluriséculaire entre l'histoire et la poésie, tranchée par Aristote en faveur de la seconde, est ici résolue au profit de la première. Quinault avait beau jeu de déployer ce compliment : il fait feu des critiques élevées dès le XVI^e siècle et renouvelée par Huet, notamment, selon lesquelles les Amadis ne sont que fable, contes de vieilles – alors que pour les premiers lecteurs, romans et histoire ne sont pas réellement distincts. Si l'on suit Quinault jusqu'au bout, la poésie perd son objet en cet âge d'or qu'est le règne de Louis XIV : si l'idéal s'est incarné dans l'histoire, si le contingent s'est élevé jusqu'aux modèles de l'éternelle perfection, les catégories qui distinguent les deux disciplines se fondent. L'histoire n'est plus faite d'accidents contingents, de particularités opposées au domaine du général, l'objet propre de la poésie : ce qui est et ce qui doit être ne font qu'un. La perfection du souverain abolit le temps. L'avenir est résorbé dans un présent débarrassé de sa finitude et tous deux ne sont plus que le déroulement nécessaire des exploits accomplis, l'actualisation de ce qui doit être parce que Louis est ce qu'il est. Le prologue, par son ouverture spectaculaire, signale d'emblée la toute-puissance du souverain : foudres et éclairs métaphorisent le pouvoir de ce roi qui littéralement « étonne » toute la terre. Mais ils en sont aussi comme la conséquence directe sur la scène, devenue un nouveau palais d'Apollidon : comme Amadis déclenchera à l'acte V les merveilles programmées lorsque le plus parfait des amants passerait l'Arc magique,

celle (théorique)¹⁴ du roi produit ces prodiges sur la scène de l'Académie. Ces deux héros, Amadis et le roi, libèrent un passé figé dans l'attente de leur avènement. Puis la louange devient explicite, dans une sorte de chant amoébé entre Urgande et Alquif:

« URGANDE

Lorqu'Amadis périt, une douleur profonde

Nous fit retirer dans ces lieux:

Un charme assoûpissant devoit fermer nos yeux,

Jusqu'au temps fortuné que le destin du Monde

Dépendroit d'un héros, encor plus glorieux.

ALQUIF

Ce héros triomphant veut que tout soit tranquille;

En vain mille envieux s'arment de toute part:

D'un mot, d'un seul de ses regards

Il sait rendre, à son gré, leur fureur inutile. »¹⁵

Le roi n'est pas seulement un nouvel Amadis. Un mot ou un regard suffisent à apaiser les jaloux: son pouvoir est celui des magiciens qui le louent. Mais surtout, la grandeur de Louis produit une dialectique raffinée de l'être et de l'action, qui confisque toute possibilité d'agir au profit d'un seul acteur – et qui assimile l'histoire au théâtre. Pour le roi, comme pour les héros dramatiques, faire c'est révéler son être et – dans le cas du roi – cet être absorbe dans sa perfection tous les agirs possibles. Parce qu'il a accompli des exploits, Louis s'est révélé le plus grand des héros; il domine désormais l'histoire en tant que tel; il réduit toutes les fictions à de pâles copies de la réalité et sa grandeur ne laisse au reste de l'humanité que le rôle de spectateur émerveillé.

Le prologue d'*Amadis* a souvent été loué, à juste titre, parce que son sujet est efficacement lié à celui de la pièce. Il l'amène naturellement, par la mise en scène de personnages du drame et plus intimement par

14. D'après l'abbé de La Porte, dans les *Anecdotes Dramatiques*, le sujet a été donné par Louis XIV à Quinault et devait être représenté à Versailles. Quinault y travailla tout l'été 1683, année de la mort de la reine. Durant son année de deuil, Louis XIV s'interdit le théâtre, mais permit la représentation de la pièce à Paris (« Jugemens et anecdotes sur *Amadis* », *Amadis, tragédie en 5 actes, par Quinault, musique de Lully*, dans *Petite Bibliothèque des théâtres*, Paris, Au Bureau, 1786).

15. Quinault, *Amadis, op. cit.*, Prologue.

le jeu habile de la métalepse signalée plus haut (on feint que le roi rompt le charme qui emprisonnait les magiciens), ainsi que par l'allégorie qui assimile habituellement le protagoniste et le souverain dans les œuvres de Quinault et Lully. Ici, il est frappant qu'Alquif puisse s'exclamer :

« Nous ne saurions choisir de demeure plus belle
Allons être témoin de la gloire immortelle
D'un roi, l'étonnement des rois,
Et des plus grands héros le plus parfait modèle. »¹⁶

C'est le monde à l'envers: les personnages du prologue, dont le rôle est de préparer le public à la représentation, s'appêtent à assister au spectacle donné sur la scène de l'histoire par le roi – et sur celle de l'Académie par son double. L'assimilation est filée dans l'intrigue: l'ombre portée de Louis plane sur la tragédie par projection allégorique, mais aussi parce que la louange royale et la définition corollaire de l'héroïsme dicte au genre sa dramaturgie. Ici, contrairement à tous les principes de la tragédie parlée, l'héroïsme n'est pas une chose qui se conquiert ou se construit sous le sceau du destin. Il est une donnée préalable qui se vérifie dans toutes les actions du personnage. L'héroïsme d'Amadis fait l'objet d'une pétition de principe, il n'a pas besoin d'être justifié ou prouvé. Et pour cause: comme dans les autres œuvres lyriques de Quinault, le sujet est délibérément retenu parmi les plus familiers du public. La tragédie en musique telle que la conçoit le poète s'apparente ainsi à une œuvre au second degré: son fonctionnement repose sur les données d'une culture partagée transposées dans un genre nouveau; et parmi les plaisirs qu'elle doit procurer, les jeux subtils des remaniements ne sont pas à négliger. La louange du roi détermine donc une dramaturgie reposant sur le déroulement d'une évidence, pour ne pas dire d'une tautologie: le héros est un héros. Comme dans la tragédie parlée, la pièce est bien habitée par la nécessité. Mais cette nécessité ne consiste pas dans l'enchaînement fatal des actions. Elle est déterminée par l'identité du héros central. D'où l'impression d'un manque d'unité, sauf à considérer le livret comme la partition d'un spectacle¹⁷. Dans cette perspective, ce qui construit le personnage du point de vue littéraire, c'est essentiellement son nom, sa réputation, autour de quoi s'ordonnent les données disparates du spectacle. Ses actes en sont une composante parmi d'autres. Ils servent de prétexte au déploiement des machines, comme la bataille d'Amadis contre les démons d'Arcalaüs. D'où également l'intervention de forces supérieures qui

16. *Ibid.*

17. C'est la thèse de Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004.

seules ont une influence déterminante sur les événements. Lorsqu'Oriane, qui vient de proclamer avec superbe la toute-puissance d'Amadis, croit voir le héros mort, elle ne doute pas un instant de sa valeur, elle reproche au Ciel son inaction :

« Ciel! qui nous donna ce héros,
Que ne prenois-tu sa défense
Contre l'inférenale puissance?
L'Univers a perdu l'auteur de son repos. »¹⁸

Urgande ne présente pas autrement son rôle : « J'ai soin de secourir le mérite abattu » (IV.6). Amadis n'a pas à agir : parce qu'il mérite l'amour et la victoire, il les obtient par magie¹⁹. Ce système qui opère la synthèse du poétique et du politique autour de la personne royale ne sera plus compris au XVIII^e siècle, où il perd de sa pertinence et où de nouvelles formes de théâtre lyrique font leur apparition.

Mise au service d'un présent glorieux qui domine tous les temps humains, la tragédie en musique n'est pas pour autant soluble dans le règne de Louis XIV. *Amadis* sera remonté sept fois à Paris. Comme les autres tragédies en musique des premiers temps de l'Académie, cette pièce jalonne l'histoire de l'institution pendant plus d'un siècle. Psittacisme ? Vaine vénération du passé ? Stratégie commerciale flattant un goût facile pour des chefs-d'œuvre éculés, moins coûteux que les nouveautés ? Un peu de tout cela. Mais le sujet, d'une remise à l'autre, n'en prend pas moins des résonances nouvelles, tandis que la dramaturgie de Lully et Quinault pose de nouveaux problèmes. Du règne de Louis XIV à celui de Louis XVI, la définition de la grandeur, la perception de l'histoire et l'identification de ses acteurs, ainsi que la conception même du genre, auront connu de formidables bouleversements.

*

En 1779, c'est à Alphonse Devismes et Johann Christian Bach qu'il revient non seulement d'éveiller mais aussi de rajeunir le protégé d'Urgande. L'entreprise est déterminée par les graves difficultés financières de l'institution²⁰, par ses statuts qui la contraignent à donner régulièrement les œuvres de Quinault et

18. Quinault, *Amadis*, *op. cit.*, IV.4.

19. Tout ceci ne constitue cependant qu'une strate de signification de l'œuvre, qui ne saurait occulter les aspects problématiques de l'héroïsme analysés par Buford Norman dans son édition des *Livrets d'opéra*, Toulouse, Société de Littérature classique, 1999.

20. William Weber et Michèle Revel, « L'institution et son public : L'Opéra à Paris et à Londres au XVIII^e siècle », *Mondes de l'art* (numéro

Lully, ainsi que par l'émergence d'esthétiques nouvelles qui cherchent à s'affirmer à partir des livrets anciens, ajustés pour l'occasion : c'est ainsi que Devismes justifie ses retouches.

— « La nécessité de donner à cette Piece la coupe que les Compositeurs exigent aujourd'hui, a été le seul motif des changemens que le Lecteur y trouvera. »²¹

La volonté des compositeurs n'est que le symptôme d'un changement radical dans la conception du genre. En 1771 déjà, Pierre-Montan Berton et Jean-Benjamin de La Borde avaient modifié la partition d'*Amadis*. Les années 1770-1780 connaissent une vague de reprises des premières œuvres de l'Académie – des livrets de Quinault du moins. Gluck et Piccini ont tous deux composé de nouvelles partitions sur les livrets du poète. Quinault est au cœur de la « révolution » qui secoue l'Académie dans les années 1770, un conflit esthétique qui n'est pas sans résonances politiques ou du moins sans partis pris : Gluck est invité à Paris par Marie-Antoinette et son parti est celui de la reine. Si l'on en croit les contemporains, on espérait que J. Ch. Bach ouvrirait une troisième voie, comme pour trouver ou retrouver enfin un modèle d'opéra digne l'ancien, que l'on encense encore mais qui ne convient plus. Étrange tentative, donc, que cette commande du directeur de l'Académie passée à son frère et au Bach de Londres venu tout exprès à Paris. Ressusciter la tragédie lulliste sans sa partition ; faire du Quinault sans Quinault et en mieux – parce que Quinault est Quinault, mais que l'on ne peut plus s'en satisfaire. Est-ce se servir d'un texte canonique comme faire-valoir d'une esthétique musicale nouvelle ? détourner au profit du neuf le prestige de l'ancien et asseoir la création sur les bases d'une tradition qui lui offre son autorité ? Ou chercher à entendre encore ce modèle premier, réputé insurmontable, mais qui dans son état originel n'est plus compris ? Chercher, en somme, à conserver le modèle en l'évidant... la quadrature du cercle autant dire, et la gageure exprime au mieux la crise d'une dramaturgie jadis étudié par René Guiet²². Dans cette dynamique complexe, on ne saurait dire ce qui l'emporte de l'ancien ou du nouveau. Les contemporains sont conscients de la contradiction.

Aussi les auteurs de la *Correspondance littéraire* ont-ils beau jeu d'ironiser :

spécial de la revue *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48/ 6 (nov.-déc. 1993), p. 1519-1539. Le fort désir de théâtre qui habite le public dans les années 1770-1780 amène la création de spectacles de plus en plus coûteux et génère des surcoûts qui achèvent de plomber des comptes déjà fort fragiles. L'Académie, qui dépendait de la Ville, est alors de nouveau attachée à la Maison du Roi.

21. [Quinault et Devismes], *Amadis de Gaule*, Paris, P. de Lormel, 1779, « Avertissement ».

22. René Guiet, *L'Évolution d'un genre : le livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)*, Northampton (MA), Smith College, 1937 (Smith College Studies in Modern Languages, vol. XVIII, 1-4).

- « Les paroles d'*Amadis* ont été arrangées par Monsieur de Vismes, officier d'artillerie, frère du directeur de l'Opéra, et voici comment: il a retranché sans miséricorde tout le premier acte de l'opéra de Quinault, et il en a fondu en un seul les deux derniers; de sorte qu'à l'exception de l'épisode de Corisande et Florestan, il a conservé toutes les situations, pour ainsi dire, toutes les scènes de l'ancien *Amadis*, et qu'il n'en a supprimé que la liaison et les motifs; réparation fort ingénieuse, comme l'on voit, et qui ressemble beaucoup à l'entreprise d'un homme qui, pour affermir un édifice, se contenterait d'en détruire le faite et les fondemens. »²³

En réalité, le travail de Devismes nous semble particulièrement intéressant. D'abord parce que, contrairement à ce qu'affirment les esprits chagrins, le texte fonctionne du point de vue dramatique. Il peut sembler aujourd'hui beaucoup plus immédiatement lisible, déchiffrable dans ses intentions, que le livret de Quinault, habité par les formes des spectacles et de la culture de cour. Ensuite, parce que l'écriture de la pièce témoigne de profonds changements dans le fonctionnement symbolique de l'opéra et qu'ils permettent ainsi de cerner l'imaginaire qui auréolait le parfait Amadis aux yeux des spectateurs.

L'une des données essentielles de cette métamorphose, aussi évident que cela paraisse, est qu'Amadis n'est plus un double du roi. Non qu'une lecture à clé soit strictement impossible, si l'on s'en tient à des connotations très générales. Louis XVI est jeune, il ne règne que depuis cinq ans et cristallise les espoirs de tous bords: il pourrait bien être ce nouvel héros apte à redresser l'économie, à harmoniser les tensions qui divisent classes et factions, à restaurer le prestige international de la France, engagée depuis un an dans une guerre avec son meilleur ennemi, l'Angleterre. Son épouse n'a pas encore attiré contre elle les foudres de l'opinion et pourrait bien prendre les traits de la gracieuse Oriane. Plus piquant: cet Amadis parfait amant enjoindrait-il le roi, encore sans enfant, de le suivre sur les sentiers amoureux plus encore qu'héroïques? Mais de telles projections ont vécu. Et l'opéra n'est plus le genre par excellence de la louange royale. Louis XIV donna à Quinault le sujet de son livret; les événements de 1699, en particulier le somptueux camp de Compiègne, sont lisibles dans celui de La Motte²⁴. Mais sous le règne de Louis XV, qui allait peu à l'opéra, les festivités de cour et les commandes royales passèrent de mode. Louis XV se méfiait si bien des fictions historiques qu'il interdit leur représentation au théâtre. Son successeur assouplit la censure et Louis-Sébastien Mercier l'honora sous le masque inédit de *Childéric I^{er}* dès 1774; mais un

23. Diderot et Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne, 1829, 1831, t. 10, p. 237.

24. Francis Assaf, « Amadis de Grèce ou la mise en fiction du pouvoir royal », *Seventeenth-Century French Studies*, 31/1 (2009), p. 14-24.

nouvel acteur apparaît aux côtés du roi, prêt à le supplanter: le peuple français²⁵. Or la déconnexion entre le héros de théâtre et la personne royale va de pair avec la définition d'un nouvel héroïsme et, surtout, d'un nouveau système dramatique – même si elle n'est pas la seule cause de cette évolution.

Le principe organisateur du spectacle n'est plus la personne du héros, qui n'avait qu'à paraître pour que s'organisent autour de lui ballets, machines et tout le réseau des personnages secondaires, des protecteurs célestes et des ennemis infernaux, ainsi que des effets scéniques *ad hoc*. Les efforts de Devismes, dans le sillage de Marmontel, visent à unifier l'action autour d'une intrigue déroulée suivant les principes de la tragédie parlée, comme s'il avait fallu cent ans pour que les deux scènes se rejoignent. Il est vrai, comme l'affirment Grimm et Diderot, que Devismes concentre l'action autour des grandes scènes de la tragédie première. Il est frappant que l'apparition de l'ombre d'Ardan Canil et la rencontre d'Oriane avec le magicien Arcalaüs, dans laquelle la jeune femme montre toute sa bravoure, soient tout à fait inchangées. Plus exactement, Devismes respecte au mot près ces moments d'anthologie, unanimement appréciés depuis la création de l'opéra, mais il les prolonge et les développe. Une fois le fantôme redescendu dans la tombe, l'effet de cette apparition terrible nous est donné à sentir à travers les suivantes d'Arcabonne. Les mystérieux gémissements qui la précèdent se prolongent et Arcabonne puis le chœur expriment leur stupéfaction et leur effroi. Il en va de même pour l'apparition d'Urgande au dernier acte: les personnages et le chœur expriment leurs sentiments face aux événements prodigieux dont ils sont spectateurs. Comme si, pour eux, les manifestations surnaturelles allaient moins de soi: le merveilleux oscille et se rapproche discrètement du fantastique. Et le public peut goûter autant qu'il le souhaite ces grandes scènes spectaculaires dont on développe patiemment tous les moments. De même, les personnages maléfiques sont étoffés et individualisés. Alors que Quinault tendait à les fondre en un personnage double dès lors qu'Arcabonne surmonte son amour pour Amadis et opte pour la vengeance, Devismes offre à chacun une fin individuelle et grandiose. Arcalaüs sort en Titan rageur et vaincu, sorte de Prométhée noir:

« Oui, je veux ravager la terre,
Et dans mes transports furieux,
Des mains du Maître des Dieux,
J'arracherai le Tonnerre
Pour en embrâser les Cieux.

25. Barbara G. Keller, *The middle ages reconsidered: attitudes in France from the eighteenth century through the romantic movement*, New York, Peter Lang, 1994, p. 42.

Dissipez ces vaines allarmes,
 Calmez une injuste terreur.
 Il me reste encore d'autres armes
 Pour triompher de leur fureur. » (III.6)

Le sorcier de Quinault se pliait à l'ordre du monde qui sous-tendait la tragédie et acceptait la convention qui l'assignait à une place intermédiaire entre les héros et les puissances supérieures; dès lors que ces dernières manifestaient leur soutien aux premiers, il n'avait plus qu'à s'effacer. Ce nouvel Arcaëtis, que son refus glorifie, n'est pas sans faire penser aux figures contemporaines du défi, Caïn ou Prométhée. De même le désespoir d'Arcabonne n'est pas sans grandeur: la magicienne regarde son destin en face et force l'admiration.

Ces modifications, comme toutes les autres, nous semble-t-il, tendent à aiguïser les affects, à les épurer et les simplifier pour leur donner une plus grande ampleur. Ainsi à la première scène, Devismes élimine la réplique où Arcabonne contemple en imagination l'image du héros qu'elle aime. Cette évocation suspendait un instant ses tourments, qui font l'objet du dialogue. La scène est ainsi rendue plus homogène. Ce type de travail s'effectue également à une échelle plus vaste. Le premier acte répartit en deux grands ensembles ce qui concerne les magiciens d'une part, les amants de l'autre. La discorde qui brouille le couple central est montrée d'une façon nouvelle. Quinault la faisait sentir en éloignant les amants, qui ne se trouvaient ensemble sur scène qu'à l'acte IV. Devismes, lui, développe un face à face serré où Oriane et Amadis s'expriment mutuellement leur douleur. Ailleurs, Devismes prolonge les répliques ou en ajoute de nouvelles pour laisser à ses personnages toute latitude d'exprimer les passions qui les habitent. Il en va ainsi lorsqu'Amadis, qui ne souhaite plus que mourir, s'offre aux coups d'Arcabonne (II.4) ou lorsqu'Oriane, croyant son amant mort, se livre au désespoir (III.4). Enfin, le nouvel auteur retouche les répliques de façon à créer des contrastes rythmiques plus nets entre des scènes ou des répliques de large amplitude et d'autres beaucoup plus rapides. Ces accélérations passent par plusieurs procédés. Si les coupes franches sont rares, quelques répliques sont résumées. Surtout, l'auteur a recours à plusieurs reprises aux stichomythies, au style coupé et aux exclamations brèves pour aiguïser la vivacité des dialogues. Ainsi des retrouvailles des amants, étouffés par l'émotion. La nouvelle version se présente comme un duo serré:

« ORIANE & AMADIS, *ensemble*
 (Am.) Que vois-je ? ô Ciel! est-il possible?
 (Or.) Amadis, vous vivez?

(*Am.*) Vous plaignez mes malheurs !

(*Or.*) Amadis, vous vivez ?

(*Am.*) Serez-vous inflexible ?

(*Or.*) Hélas ! voyés mes pleurs :

(*ensemble*) Bonheur suprême !

(*Or.*) J'aimois Amadis inconstant :

(*Am.*) Pouviez-vous me croire inconstant ?

(*Or.*) Oui, je chérissois mon tourment :

(*Am.*) Je succombois à mon tourment.

(*ensemble*) Jugez si je vous aime !

Bonheur suprême ! » (III.7)

Alors que les personnages de Quinault jouissaient de s'expliquer :

« ORIANE & AMADIS, *ensemble*

O Ciel ! le puis-je croire ?

ORIANE

Amadis, vous vivez ?

AMADIS

Puis-je encor vivre en votre mémoire ?

AMADIS & ORIANE

O ciel le puis-je croire ?

ORIANE

Je vous aime constamment,

Malgré votre changement.

Dans une amour nouvelle

Vous pourrés trouver plus d'appas :

Mais vous ne trouverés pas

Un cœur plus fidele. [...]

ORIANE

Vous aurés peu de peine à me desabuser ;

Amadis, contre vous à regret je m'irrite ;

Le depit que l'amour excite
 Ne demande qu'à s'apaiser.
 Tout vous a dit que je vous aime :
 Mes larmes, ma douleur extreme,
 Et jusqu'à mon dépit,
 Tout vous a dit
 Que je vous aime. » (V.2)

À bien des reprises, Devismes disloque les strophes et la syntaxe. De façon générale, on pourrait dire que les personnages n'exposent plus leurs sentiments : ils les expriment.

D'un *Amadis* l'autre, on passe ainsi du temps des ruelles à celui des boudoirs. La violence, bien présente mais sous-jacente dans la pièce de Quinault, est amplifiée et développée dans toute sa noirceur, tandis que ce qui donne à son œuvre un tour de généralité disparaît au profit de l'expression de passions singulières qui s'articulent les unes aux autres en une chaîne continuée. Les sentences et les tournures générales occupent une place beaucoup moins importante. Et les répliques où les personnages définissent ce qu'ils sont *sub specie aeternitatis* sont tout simplement biffées. Urgande n'apparaît plus en déclamant magnifiquement :

« Je soumets à mes loix l'Enfer, la Terre & l'Onde :
 Sans qu'on sache où je suis-je parcours tout le monde ;
 Et je connois des secrets que les Cieux
 N'ont jusqu'ici dévoilé qu'à mes yeux.
 Mais j'arme seulement ma fatale puissance
 Contre l'injuste violence ;
 J'ai soin de secourir le mérite abbattu ;
 Et je fais mon bonheur de servir la vertu.
 Tremblés, tremblés, reconnoissés Urgande :
 Tout obéit, si-tôt que je commande ;
 Barbares, laissés pour jamais
 Ces fideles amans en paix. » (IV.6)

Seuls les deux derniers vers, directement adressés aux sorciers, rattachaient cette réplique au fil dramatique. Le reste pourrait constituer l'épigramme d'un monument : Urgande se donnait elle-même en spectacle. Elle était à la fois la magicienne agissant dans une situation donnée et une instance extérieure

qui commentait cette intervention. D'où l'idée d'une fiction redoublée chez Quinault. On sent ici l'héritage des ballets où Benserade brillait parce qu'il faisait dire aux danseurs des vers qui s'appliquaient à la fois à la personne et au personnage. Paradoxalement, parce que le nouvel auteur élimine ces moments de pause, de stase où le personnage se donne à contempler et devient sa propre effigie, la réécriture de Quinault par Devismes n'apparaît plus comme une œuvre au second degré. Dans la pièce originale, Arcalaüs défie Amadis en lui ordonnant de contempler les signes de sa puissance :

« Arrête, audacieux !
 Arrête ; j'entreprends de garder ce passage.
 Vois ces marques de mes exploits,
 Vois combien de guerriers m'ont cédé la victoire ;
 Joins un nouveau trophée à ceux que dans ces bois
 J'ai fait élever à ma gloire. » (II.6)

Dans la version remaniée, l'effet de superbe est obtenu par la brièveté, les exclamations et le style coupé, qui laissent à la musique le soin de remplir les blancs et de donner corps aux passions :

« Audacieux !... redoute l'esclavage !
 Arrête !... j'entreprends de garder ce passage. » (I.7)

Ces phrases suspendues ou heurtées ont été identifiées comme du style d'opéra bien plus tôt dans le siècle et ont influencé l'écriture tragique d'un Voltaire, qui les utilise de façon massive dans ses tragédies parlées dès que l'émotion est à son comble. Leur usage dans la réécriture de Quinault semble le fruit du « goût d'opéra » qui influença fortement les arts au XVIII^e siècle, et qui rejaillit sur la scène lyrique comme par rebond.

Devismes offre ainsi à J. Ch. Bach un Quinault renouvelé suivant des principes cohérents. Son Amadis n'incarne plus l'héroïsme grandiose. De façon significative, le terme même de « héros » est estompé dans la nouvelle version et remplacé par celui de « guerrier ». D'icône d'un présent glorieux, le chevalier devient l'image d'un passé fantasmé et reconstruit. C'est aussi que la perception de l'histoire et de ses acteurs a bien changé depuis le règne du grand Louis. Pour saisir ce que les représentations d'*Amadis de Gaule* ont pu signifier pour les spectateurs de 1779, on ne peut se contenter de situer la pièce dans l'histoire des formes dramatiques. Il faut également signaler l'émergence d'un nouvel héroïsme historique, en lien avec la réflexion développée pendant les Lumières sur le caractère des nations. Dans ce contexte, le chevalier

médiéval devient un héros collectif, symbole de l'esprit français.

Au fil du XVIII^e siècle, la célébration des grands hommes se substitue au culte des héros²⁶. Ces derniers se définissaient essentiellement par leurs vertus martiales et, secondairement, par leurs vertus amoureuses, images de la capacité des héros à régner en paix. Quinault avait d'ailleurs transformé dans cet esprit les valeurs des Amadis romanesques. Au premier acte, son héros se plaignait de sa faiblesse :

« J'ai choisi la gloire pour guide,
J'ai prétendu marcher sur les traces d'Alcide ;
Heureux si j'avois évité
Le charme trop fatal dont il fut enchanté. » (I.1)

Dans les romans renaissants, Amadis ne courrait l'aventure que pour se rendre digne d'Oriane : la gloire était au service de l'amour. Leur conflit est de l'invention du librettiste. Au XVIII^e siècle, le grand homme est défini justement par opposition à l'image du héros. Sa gloire est « vidée de toute énergie belliqueuse »²⁷ et il n'a rien de surhumain. Il pousse à leur plus haut degré les qualités des hommes ordinaires et se distingue essentiellement par son utilité et son engagement au service de la cité. Bien mieux que les anciens rois, ce sont les ministres et les hommes de lettres qui deviennent les protecteurs de la nation comme l'illustrent les sujets des concours d'éloquence de l'Académie française, institution royale par excellence, à partir de 1759 : aux thèmes de morale et de dévotion, succède la louange des grands hommes, de sorte qu'un véritable panthéon imaginaire se constitue d'année en année. Ces nouveaux héros fondateurs font l'objet d'un culte ambigu, puisqu'il associe la monarchie et ses ennemis. Dès le règne de Louis XV, la monarchie tenta de capter à son profit l'aura des grands hommes, qui devait rejaillir sur la personne du roi. D'où, par exemple, les commandes de tableaux et de sculptures sur ce thème après 1775. Mais « [l]e beau programme selon lequel les grands hommes de la nation devaient venir tout naturellement faire corps autour du roi fut en vérité détourné de sa vocation première »²⁸ et servit en réalité la cause révolutionnaire : le roi fut tout bonnement éclipsé de cet imaginaire de l'histoire nationale.

26. Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, à qui nous devons ces analyses.

27. J.-C. Bonnet, « Le culte des grands hommes en France au XVIII^e siècle ou la défaite de la monarchie », *Modern Language Notes*, 116/ 4 (sept. 2001), p. 689-704, citation p. 690.

28. *Ibid.*, p. 689.

Reste que pour les deux partis, cette glorification des nouveaux héros devait entretenir un esprit patriotique que les penseurs n'avaient cessé de définir tout au long du siècle. Il semble que les Lumières aient donné une importance nouvelle à une question ancienne, celle du caractère des nations. De fait, l'idée même de nation devient une « catégorie centrale de la culture politique et des politiques culturelles françaises »²⁹ dans le dernier tiers du siècle, au moment où commence à se développer l'engouement du public pour le Moyen Âge. On cherche alors à cerner les facteurs qui déterminent l'existence même d'une nation et « une véritable science du caractère national se développe en France à cette époque »³⁰. Commençant l'étude par eux-mêmes, les penseurs proposent un portrait du peuple français caractérisé par la sociabilité, la politesse, la légèreté, le courage et l'honneur. Amadis, cet amoureux parfait et pourfendeur de dragons devient l'un des miroirs auxquels se regarde le public. L'enthousiasme que déclenche l'adaptation du comte de Tressan est nourri de cette projection. Le résumé de l'œuvre de Tressan proposé par *La Bibliothèque universelle des romans*, pour ne prendre que cet exemple, oscille entre la revendication explicite d'une ascendance et le regret que les contemporains aient perdu les bonnes qualités de leurs ancêtres. Dans le même esprit, on ne résiste pas au plaisir de livrer ces lignes tirées de *L'Année littéraire* de Fréron :

— « Ne reconnoissez-vous pas dans *Amadis* le vrai chevalier François ? Amoureux jusque dans le combat, intrépide au milieu du danger, généreux dans la victoire, sa fureur s'éteint à la vue du sang de son ennemi, & il pleure lui-même le vaincu. »³¹

Une certitude, donc : Amadis, qui n'a rien d'un personnage historique, est devenu l'ancêtre de la nation et le symbole de son caractère. Après lui, le luxe a abâtardi les héros et la littérature. Fréron en veut pour preuve *Astrée* et les romans galants, où l'amour est amolli et efféminé, déshonoré et licencieux. Seul Louis XIV trouve grâce à ses yeux et peut figurer dignement aux côtés des premiers héros nationaux :

— « Le luxe a énervé, mais n'a pas encore altéré le caractère distinctif de la nation ; l'amour et l'honneur, c'est toujours sa devise, et quand ce roi qui, de son vivant même, obtint le nom de grand, se donna en spectacle à l'Europe entière sous l'habit de nos anciens chevaliers que sa franchise, son courage, sa galanterie et son grand cœur le rendaient si

29. David A. Bell, « Le caractère national et l'imaginaire républicain au XVIII^e siècle », *Annales. Histories, Sciences Sociales*, 57/ 4 (juillet-août 2002), p. 867-888, citation p. 870.

30. *Ibid.*, p. 869.

31. Élie-Catherine Fréron, *L'Année littéraire*, Paris, Mérimod le jeune, 1779, t. 8, p. 118-119.

32. *Ibid.*, p. 109.

digne de représenter, la France se rappela avec transport les temps de son héroïque bravoure, & elle crut voir *Roger* sous les traits de *Louis XIV* entrer en vainqueur dans le palais enchanté d'*Alcine*. »³²

Louis XIV en épigone d'Amadis et de Roland, dernier grand roi qui ressuscite les gloires passées et les représente sur la scène de l'histoire, c'est l'inverse même de la louange de Quinault.

On peut s'étonner de ces assimilations entre la poésie et l'histoire. Elles procèdent de deux causes au moins. D'une part, le lointain héritage d'Évhémère, qui fait de la fiction une forme d'histoire poétisée et de l'autre, l'évolution de la science historique qui, passée aux mains des philosophes et des hommes de lettres, se métamorphose par convergence avec la littérature. L'idée que la mythologie gréco-latine n'était qu'une forme d'histoire fabuleuse s'est imposée dès le début du siècle comme la seule approche scientifique possible des mythes et semble avoir régi, de là, la réception d'autres pans de l'héritage littéraire. La Harpe, dans son cours de littérature, affirme hautement que « [t]oute fiction est fondée sur quelque réalité ». Il invite à relire dans cet esprit les romans de chevalerie :

— « Les romans de chevalerie, qui semblent n'être qu'un jeu de l'imagination en délire, n'ont fait que charger la peinture de mœurs originairement très véritables. »³³

En cet âge grossier, tout noble retiré dans sa forteresse inexpugnable est un ravisseur potentiel; d'où le nombre de demoiselles gémissant en haut des tours. Et le merveilleux ne procède que de l'ignorance, qui peuple de sorciers romans et tribunaux. Si la fiction est fille de l'histoire, l'écriture du passé, elle, se rapproche également des Belles-Lettres. *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire, en 1751, est un témoin et un précurseur de cette mutation historiographique. L'histoire n'est plus réduite au récit des hauts faits d'une élite politique: le peuple est désormais admis comme acteur, et la réflexion sur les mœurs des époques anciennes tend à supplanter la chronique. Le premier, Voltaire propose d'envisager le passé par grandes masses, époques ou « siècles », dont il cherche en philosophe à dresser un « tableau »³⁴.

Bien des facteurs interviennent donc pour mettre à mal le modèle héroïque ancien: évolution des valeurs,

33. Le débat traverse le siècle: voir également Nicolas Lenglet Du Fresnoy, *L'Histoire justifiée contre les romans*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1735, article 2: « Le roman même qu'on regarde avant que de le lire, comme un amas de chimères et d'imaginacions, n'est recevable, qu'autant qu'il imite l'histoire. C'est de la vraisemblance et du rapport qu'il peut avoir avec les véritez historiques qu'il tire son mérite principal. »

34. Voir Siofra Pierce, « *Le Siècle de Louis XIV*: la peinture d'un siècle admirable », *Voltaire et le Grand Siècle*, dir. Jean Dagen et Anne-Sophie Barrovecchio, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, p. 51-63.

des institutions et de la vie culturelle, qui dénie aux tenants de la monarchie l'apanage des médailles et le droit de les décerner, pour imposer la consécration de l'homme de lettres comme instance propre à adjuger et recevoir les louanges ; érosion de l'image royale et désaffection des souverains envers le théâtre ; affirmation de légitimités politiques nouvelles et subordination des instances existantes (souverain et parlements) au corps du peuple français – et ce alors que le roi incarne encore l'unité de l'État et de la nation.

*

L'histoire d'Amadis, disions-nous, s'écrit entre l'ancien et le nouveau. En 1779, plusieurs courants contradictoires donnent à ce héros d'un autre temps une importance singulière. L'intérêt savant pour le Moyen Âge rejoint les fondements de la culture populaire : la Bibliothèque bleue avait transmis l'héritage médiéval, amplement modifié, à un public jusque-là restreint. La France cultivée ne rougit plus de trouver ses délices dans les fantasmagories chevaleresques. S'y ajoutent d'une part la recomposition nostalgique de l'imaginaire nobiliaire, à l'heure où l'aristocratie se raidit avant de perdre sa place sur la scène politique et symbolique, et d'autre part une rêverie sur les origines et le caractère de la nation, où se rejoignent monarchistes et républicains – avant que la Révolution ne remonte bien au-delà d'une chevalerie désormais suspecte pour trouver dans le peuple Gaulois ses véritables ancêtres. Alors que la civilisation médiévale est généralement méprisée, la chevalerie séduit pour sa couleur locale, étrange et familière. Sur ce fond d'un engouement complexe, mi-nostalgique, mi-prospectif, l'*Amadis de Gaule* se distingue parce qu'il aiguise encore les paradoxes. Alors que la dramaturgie des premières tragédies en musique, fondée sur une sorte d'épiphanie des héros, laisse la place à des formes nouvelles, la rêverie sur le génie français envahit la scène de l'Académie royale de musique, si brillamment attachée à Louis XIV par son premier librettiste. Elle va puiser dans un passé fantasmé l'aliment qui nourrit un sentiment de singularité collective. Parce qu'il est un chevalier, Amadis représente les vertus de ce qui s'appellera bientôt l'Ancien Régime : l'investissement nostalgique d'une figure des premiers temps de l'aristocratie se double du souvenir de Louis-le-Grand et des heures de gloire de la monarchie. Mais parce qu'il est un homme d'amour et de courage, il incarne aussi l'esprit de la nation, bientôt glorifié par la République. Double rêverie, qui unit style troubadour et souvenir louisquatorzien pour glorifier la galanterie des siècles passés.

TRADUCTION

L I B R E

D'AMADIS**DE GAULE.***Par M. le Comte de Tressan. * * *.***TOME PREMIER.****A AMSTERDAM,***Et se trouve A PARIS,***Chez P I S S O T, Libraire, Quai des
Augustins.**

M. DCC. LXXIX.

Comte de Tressan
Traduction libre d'Amadis de Gaule (1779)
d'après Montalvo et Herberay des Essarts
(page de titre)
© collection privée

« Alors le beau Tébébreux prenant un luth que tenoit une des Demoiselles de Corisande, il chanta la complainte qu'il avoit composée depuis qu'il étoit dans l'hermitage. [...] La douceur de la voix d'Amadis, la justesse des sons de son luth, & la grâce avec laquelle il l'accompagnoit, acheverent de convaincre Corisande, que le beau Ténébreux étoit d'un rang & d'une naissance illustre, que la dévotion ou le désespoir avoient conduit dans cette affreuse solitude : elle fut si touchée de cette complainte, qui s'accordoit à l'état présent de son ame, qu'elle pria le beau Ténébreux de l'apprendre à ses Demoiselles, pour qu'elles pussent la lui répéter. »

Page 309. Tome I.



COMPLAINTE

D'AMADIS,

SUR LA ROCHE PAUVRE.

Lay plaintif en Virelay.

Roses d'amour embellissoient ma
vie,
A les cueillir je semblois destiné ;
Douce espérance... hélas ! tu m'es ravie...
Il est passé ce temps si fortuné.



Il est passé !.. Dieux ! quelle calomnie
A pu noircir le plus loyal amant ?
Aurois-je pu manquer à mon serment ?
Roses d'amour embellissoient ma vie.



Ton tendre cœur tu me l'avois donné !
Ta foi... ta foi... tu me l'avois jurée !..
Toutes ces fleurs que répand Cythérée,
A les cueillir je semblois destiné.



Mais ton courroux, ta noire jalousie,
Brisent un cœur qui n'adora que toi,
Puisque tu crois qu'il ta manqué de foi,
Douce espérance... hélas !.. tu m'es ravie.



Sur cette roche, errant, abandonné,
Cherchant la mort, la désirant sans cesse,
Baigné de pleurs, je dis... j'eus la ten-
dresse !..
Il est passé ce temps si fortuné !



Roses d'amour embellissoient ma vie
A les cueillir je semblois destiné ;
Douce espérance... hélas ! tu m'es ravie...
Il est passé ce temps si fortuné... .



Comte de Tressan
Traduction libre d'Amadis de Gaule (1779)
d'après Montalvo et Herberay des Essarts
(p. 309)
© collection privée

Rappelle-toi les jeux de notre enfance !
 Mon cœur ému, pour la première fois,
 Ne palpitoit qu'aux accents de ta voix,
 Et ne craignoit que ton indifférence.



A peine alors le connus-je ce cœur,
 Que je sentis qu'Amour étoit son maître,
 Je n'ai cherché ceux qui m'ont donné l'être
 Que pour en faire hommage à mon
 vainqueur.



Oublieras-tu qu'en ton doux raffelage
 Ton seul désir fut ma suprême loi,
 D'un Los nouveau, refuses-tu l'hommage?
 L'arc redoutable a couronné ma foi.



Ah ! souviens-toi, qu'en une douce
 ivresse,
 Quand je lisois mon bonheur dans tes
 yeux,
 A tes genoux je répétois sans cesse,
 Qui l'aima bien... doit l'en aimer bien
 mieux!



Roses d'amour embellissoient ma vie,
 A les cueillir je semblois destiné ;
 Douce espérance... hélas! tu m'es ravie...
 est passé ce temps si fortuné !



Mourons, mourons, puisqu'il ne peut
 renaître :
 Dieux ! qui m'arrêtez ?.. ô transports su-
 perflus !
 Amour me dit... tu ne la verrois plus...
 Souffre pour elle ... obéis à ton maître.

F I N.