



”Amadis” ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault

Isabelle Ligier-Degauque

► To cite this version:

Isabelle Ligier-Degauque. ”Amadis” ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault. Marie-Laure Girou-Swidorski; Stéphanie Massé; Françoise Rubellin. Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIIIe siècle. Mélanges en hommage à David Trott, Les Presses de l’Université Laval, pp.75-103, 2009, 978-2-7637-8649-0. hal-03828310

HAL Id: hal-03828310

<https://hal.science/hal-03828310>

Submitted on 27 Oct 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.

Isabelle Ligier-Degauque, « *Amadis ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault* », article publié dans : *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, études réunies par Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 75-103.

Amadis ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault

Amadis de Gaule de Lully et Quinault marque, on le sait, un tournant dans leur collaboration : pour la première fois, ils délaissent la mythologie grecque pour s'inspirer de romans chevaleresques ; *Amadis* appartient à la troisième manière de Lully et forme une trilogie avec *Roland* (d'après le *Roland furieux* de l'Arioste) et *Armide* (d'après la *Jérusalem délivrée* du Tasse). Cette tragédie en musique est créée au Palais-Royal en janvier 1684, et reprise notamment en 1731, 1740 ou encore 1759, à l'Académie Royale de Musique, dates auxquelles sont données des parodies chez les Forains et surtout chez les Italiens. En effet, dix ans après la création d'*Amadis*, Regnard fait jouer à la Comédie-Italienne *La Naissance d'Amadis* (le 10 février 1694) : il s'agit moins d'une parodie que d'une comédie remontant, comme le titre l'indique, aux origines du personnage d'Amadis pour lui supposer une naissance déshonorante¹. À l'occasion de la reprise de l'opéra en 1731, Biancolelli et Romagnesi donnent à la Comédie-Italienne, le 27 novembre de cette année-là, *Arlequin Amadis*² ; le marquis d'Argenson porte un jugement sévère sur cette parodie :

On a mal réussi cette parodie, qui a été trouvée une des plus plates depuis que nos Comédiens-Italiens, ayant volé ce genre de pièces à l'Opéra-Comique, se sont fait un devoir de travestir en burlesque chaque opéra qu'on a représenté ; il y a peu de critiques justes et encore moins de plaisant, beaucoup de spectacle qui est ce qu'on devrait chercher le moins ici³.

Quant au *Dictionnaire des théâtres de Paris*⁴, il en propose un résumé et de larges extraits, où sont apportées parfois certaines précisions sur les décors et les jeux de scène. Quelques mois plus tard, le 25 mars 1732, Carolet représente *Polichinelle Amadis* à la Foire Saint-Germain, parodie composée pour le théâtre de marionnettes de Bienfait⁵. Dans le troisième couplet du vaudeville final, Carolet règle ses comptes avec ses concurrents italiens par l'intermédiaire de Polichinelle :

¹ Source : Évariste Gherardi, *Le Théâtre Italien, ou Le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, 1969 [1741], t. V. Voir aussi l'édition de *La Naissance d'Amadis* par Catherine Dumas dans *Le Théâtre italien*, t. V, éd. Catherine Dumas, Isabelle Ligier-Degauque et Céline Paringaux, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 139-199. Regnard réinterprète la tradition romanesque qui fait d'Amadis le fils de Périon (joué par Arlequin), roi fabuleux des Gaules, et d'Elisène (Isabelle), fille de Garinther (orthographié ici : Carinther), roi de la Petite Bretagne. Avec la complicité de sa suivante Dariolette (Colombine), l'ingénue Elisène se rend à une entrevue secrète avec Périon, qui lui apprend les joies de l'amour. Le roi Carinther les surprend et les condamne à brûler vif, mais une ombre (Pasquariel) sort du bûcher pour annoncer qu'un fils nommé Amadis doit naître de cette union. Aussitôt, le roi se repent et donne la main de sa fille à Périon. Le vaudeville final invite les jeunes gens à se décider vite pour le mariage, sans attendre l'avis des pères.

² Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9331, f° 410-429.

³ René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, 1966, vol. XLIII, p. 727.

⁴ Nous utiliserons l'abréviation *DTP* pour renvoyer à l'ouvrage de Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 1967.

⁵ Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, f° 294-310.

Autrefois, j'avais seul le droit
 D'amuser par des rapsodies⁶
 Et d'assembler Paris chez moi
 Avec de minces parodies.
 Mais, hélas, messieurs, qui l'eut cru ?
 Aujourd'hui, sur moi l'on empiète,
 Tourelourirette,
 Amadis a déjà paru.

Cette parodie pour marionnettes a donc pour arrière-plan la querelle des théâtres, particulièrement vive entre les théâtres forains et la Comédie-Française, mais aussi entre Forains et Italiens : la parodie est devenue dans la première moitié du XVIII^e siècle un genre à succès et la Comédie-Italienne entend bien elle aussi profiter des recettes qu'il assure.

Il faut attendre 1740 pour voir une nouvelle parodie d'*Amadis*, à l'occasion d'une énième reprise : le 19 décembre 1740, la Comédie-Italienne met à l'affiche *Amadis* de Romagnesi et Riccoboni fils⁷. Cette parodie entièrement composée de vaudevilles, sur une musique d'Adolphe Benoît Blaise, remporte plus de succès que la parodie italienne de 1731, selon le *Dictionnaire des théâtres de Paris*⁸.

Nous avons recensé deux autres parodies d'*Amadis* : un auteur anonyme publie en 1741, sans approbation et sans privilège, *Amadis gaulé*⁹, qualifiée de « comédie allégorique en un acte » : l'auteur reprend ici et là quelques airs de l'opéra et en suit assez librement les grandes lignes pour intenter un procès au personnage principal. Amadis apparaît sous les traits d'un fanfaron, multipliant les aventures amoureuses, et c'est un véritable démenti comique de la tradition romanesque que donne à lire ici cette parodie. D'autre part, la Comédie-Italienne fait jouer le 31 décembre 1759 *Amadis*, nouvelle parodie de Lagrange, Morambert et Sticotti, à l'occasion d'une représentation de l'opéra en novembre de cette même année¹⁰.

Nous nous intéresserons essentiellement dans cet article à la parodie de Carolet (1732), aux parodies italiennes de 1731 et 1740, et à la parodie anonyme publiée en 1741 : *La Naissance d'Amadis* de Regnard, on l'a vu, attaque obliquement l'opéra ; la parodie italienne de 1759 est pour une grande partie un décalque de la parodie de 1740, à laquelle les trois auteurs ont ajouté de nouveaux airs dus à Robert Desbrosses. L'étude de la réception parodique d'*Amadis* suivra deux axes principaux, qui correspondent à des lignes de force de l'approche que David Trott avait du théâtre « non officiel » et de la Comédie-Italienne, et dont il encourageait l'étude :

Comment les parodistes s'emparent-ils du personnage d'Amadis pour se démarquer du double référent, à savoir la tradition romanesque et le modèle lulliste ? Plutôt que de recenser les principales critiques adressées au personnage principal, nous nous interrogerons sur les différences significatives (s'il y en a) entre les parodies selon qu'elles emploient Polichinelle ou Arlequin.

D'autre part, prenant acte de l'importance du merveilleux chevaleresque dans *Amadis*, nous réfléchirons au traitement que les parodies lui réservent, et en particulier à la façon dont elles détournent la machinerie exigée par un tel opéra.

⁶ *Rapsodies* : « recueil de plusieurs passages ou pensées que l'on rassemble pour composer un ouvrage. [...] Quand on veut mépriser l'ouvrage d'un auteur, on dit que ce n'est qu'une rapsodie, qu'il n'y a rien de son invention » (Furetière).

⁷ Jean-Antoine Romagnesi et Antoine-François Riccoboni, *Amadis, Il Teatro di Jean-Antoine Romagnesi. Testi inediti ed esame linguistico*, 1998, p. 207-244.

⁸ Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 56.

⁹ *Amadis gaulé*, 1741 (Bibliothèque nationale de France, YF-6947).

¹⁰ J. Lagrange, Antoine Jacques Labbet de Morambert et Antoine-Jean Sticotti, *Amadis*, 1760 (Bibliothèque nationale de France, 8-YTH-473 ou RES-YF-3538).

1) LE PORTRAIT PARODIQUE D'AMADIS

1.1) *POLICHINELLE AMADIS*

Le choix du titre *Polichinelle Amadis* permet l'identification immédiate de la marionnette principale avec le héros de l'opéra. Carolet, auteur d'une quinzaine de parodies de tragédies, d'opéras et même de comédies, grand habitué par ailleurs du théâtre de marionnettes, fait ici reposer la dégradation parodique sur la substitution d'un comédien de bois au héros de l'opéra lulliste. La pusillanimité de Polichinelle est ainsi mise à profit pour dénoncer l'affaiblissement du héros amoureux. Dans l'entretien avec son demi-frère qui ouvre la parodie, Florestan chante le désir de revoir son amante sur un air qui se déduit aisément du premier vers :

De nécessité nécessitante,
Il faut que je voie mon amante ;
Mais avant que de voir ma commère,
J'ai voulu te voir, mon pauvre frère.

Mais il s'interrompt aussitôt pour interroger, en prose, Amadis sur sa mine sombre ; le chevalier s'en explique sur l'air « Sans devant derrière » :

J'aime. Quand on est amoureux
On ne peut être que malheureux.
Avant que d'aimer, mon cher frère,
Je culbutais tout sans devant derrière,
Mais à présent je crains les coups
Sans devant derrière, sans dessus dessous.

Le connaisseur d'*Amadis* ne pouvait manquer de reconnaître dans ce couplet la plainte du héros éponyme : « J'aime ; hélas, c'est assez pour être malheureux¹¹ ». En outre, ce qui frappe dans la scène d'ouverture de *Polichinelle Amadis*, c'est l'abondance des vaudevilles, dont le choix se fait majoritairement selon le principe de la concordance entre l'air retenu et le nouveau contexte d'emploi. Pour illustrer la brusque métamorphose d'Amadis, Carolet fait chanter à sa marionnette tour à tour son ancienne gloire militaire, sur l'air « Sans devant derrière » qui joue sur le mimétisme du refrain avec le chaos des combats passés, et l'amour qui le brûle sur la brunette « Je suis la violette, moi ». Le changement impensable du guerrier tient finalement en un vers : « J'étais guerrier, je ne suis qu'un Nicaise » – le Nicaise désignant, selon Littré, « un jeune homme simple, crédule, et même niais ». La plainte amoureuse de Polichinelle se poursuit sur l'air « Un certain je ne sais quoi », si fréquemment employé dans les pièces foraines qu'il devient un air « neutre », mais qui évoque ici le caractère insaisissable de l'inclination pour Oriane. En revanche, Carolet joue sur le décalage comique entre l'air et les nouvelles paroles lorsqu'il fait chanter à Polichinelle son dépit sur l'air « Le grand seigneur m'a choisi » :

Si je croyais qu'elle en valut la peine,
Pour l'obtenir nous en découdrions.
Qui l'aurait cru que ma belle inhumaine
Se fut soumise à garder des dindons¹² ?

Alors que chez Lully et Quinault, Oriane était promise à un « empereur romain », Carolet crée un effet de surprise et réinterprète de manière ironique le titre de l'air. Le

¹¹ Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, acte I, sc. 1.

¹² « Je pourrais l'obtenir par la force des armes / Si son amour était constant ; / Et je croyais son cœur à l'épreuve des charmes / Du trône le plus éclatant » (Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *op. cit.*, acte I, sc. 1).

couplet suivant ne tire plus son comique de l'air « Pierre Bagnolet », mais de la réactivation des caractéristiques de Polichinelle :

*Fut-il jamais amant plus tendre ?
Fut-il amant plus malheureux ?
On me bannit sans m'entendre,
On me chasse comme un péteux,
Comme un teigneux,
Comme un galeux.
Fut-il jamais amant plus tendre ?
Fut-il amant plus malheureux ?*

Fut-il amant plus malheureux ?

Carolet emprunte au refrain d'*Amadis* les deux alexandrins¹³ en les adaptant au nouveau moule métrique du vaudeville, et en subvertit le lyrisme par les comparatifs placés à la rime. « Péteux » exploite l'un des traits bien connus de Polichinelle, ainsi résumé dans une autre pièce foraine, *L'ombre du cocher poète* (février 1722) : « Hé ! ne savez-vous pas bien que les pets sont à Polichinelle ce que les coups de batte sont à Arlequin ? Arlequin bâtonne, Polichinelle pète ; c'est ce qui les caractérise.¹⁴ »

La concordance continue à prévaloir pour les trois derniers airs de la scène d'ouverture de *Polichinelle Amadis* : à l'instar de son homologue tragique, Florestan essaie d'apaiser Amadis et l'invite à penser à de nouvelles amours, sur l'air de circonstance « Eh vogue la galère », renforcé par le second, « [Changement] pique l'appétit » :

FLORESTAN

AIR : *Eh vogue la galère*

Quand un cœur est sincère,
Il faut le ménager ;
Si dans une autre affaire
Il a su s'engager,
Et vogue la galère¹⁵.

AIR : *[Changement] pique l'appétit*

Faites une nouvelle maîtresse.
Ne pleurez plus une tigresse
Qui de tous les amants se rit,
Changement pique l'appétit.

Dans les deux cas, Carolet reprend le titre de l'air en conclusion des couplets ; il procède de même avec le dernier air, chanté par Amadis :

AIR : *C'est ma devise*

Rien ne pourra me consoler,
Je suis trop tendre.
Pour elle, je veux m'immoler,
Sans rien entendre.
A m'aller pendre par mon cou
Tout m'autorise.
Être un amoureux sombre et fou
C'est ma devise.

¹³ Nous soulignons la reprise du livret de Quinault : « Fut-il jamais amant plus fidèle, et plus tendre ? / Fut-il jamais amant plus malheureux que moi ».

¹⁴ Alain René Lesage, Fuzelier et Jacques-Philippe d'Orneval, *L'ombre du cocher poète, Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, 1968, t. 5.

¹⁵ Dans le manuscrit, alors que le titre porte l'interjection « Eh », la conjonction « et » est utilisée dans le vers.

La première scène de *Polichinelle Amadis* révèle l'abondance des vaudevilles utilisés, source de variété et de plaisir pour le spectateur : Carolet, grand pourvoyeur de pièces pour marionnettes, a le sens commercial ; il sait ce qui marche, ce qui plaît au public, au lieu de rechercher l'originalité. D'autre part, Carolet suit assez fidèlement le schéma général de l'opéra-cible, même s'il n'en cite que rarement le livret. En fait, *Amadis* est pour Carolet un prétexte à détournement plaisant ; on chante beaucoup dans cette parodie pour marionnettes, et la substitution de Polichinelle au héros est le principal vecteur d'effets comiques.

Le combat entre Amadis et Arcalaus confirme cette exploitation des caractéristiques de Polichinelle pour faire rire les spectateurs. À la scène six de l'acte deux d'*Amadis*, le chevalier, accompagné de Corisande (l'amante de Florestan), se présente devant le pont gardé par l'enchanteur pour aller délivrer son demi-frère et les autres captifs, mais Arcalaus fait arrêter Corisande et oblige Amadis à livrer bataille. Ayant le dessous, le sorcier convoque « *plusieurs démons et des monstres terribles*¹⁶ », sans plus de succès ; ce sont finalement « *d'autres démons, sous la forme de bergers et de bergères* » qui parviennent à enchanter le chevalier et à lui faire rendre les armes (au sens propre, Amadis remet son épée à l'une des bergères qu'il prend pour Oriane). Carolet commence par récrire l'affrontement entre Arcalaus et Amadis, à la scène neuf du premier acte de sa parodie, en jouant sur les fanfaronnades de Polichinelle : alors que Corisande l'enjoint à la défendre et de secourir son amant, Amadis tergiverse : « J'apprête mon courage / Pour vous, / J'apprête mon courage », sur l'air « Jardiniers d'Octave, lonla ». Quand il se décide finalement à attaquer, « *il donne des coups de pied dans le ventre d'Arcalaus* ». Le combat ressemble alors moins à un duel à mort qu'à une de ces scènes de bastonnade dont la *commedia dell'arte* raffole, et l'air guerrier « Voici les dragons », sur lequel Arcalaus chante sa défaite provisoire, revêt une portée ironique. Puis, Carolet s'en prend à la pastorale trompeuse imaginée par Lully et Quinault : à la troupe de nymphes et de bergers, il substitue « *une troupe de filles de joie* », qui multiplie les noms doux pour charmer le héros¹⁷. L'explication qu'Arcalaus donne de son stratagème joue sur la paillardise bien connue de Polichinelle :

AIR : *Monsieur le Prévôt des marchands*

Démons, sous d'aimables minois,
Cachez vos visages sournois,
Amadis s'y laissera prendre.
Je le connais pour un gaillard
Qui de son naturel est tendre,
Et mène la fille à l'écart.

L'entretien d'Urgande avec Amadis¹⁸ sanctionne une dernière fois le mélange de grivoiserie et de bravade propre à la marionnette. Carolet reprend l'étonnement de la fée dans l'opéra (« Amadis peut trembler¹⁹ ? ») pour le faire servir à la critique du chevalier : « Eh quoi, vous tremblez ? Cela ne sied point à Amadis. J'aime qu'on soit ferme, mon ami ». Amadis se défend alors mollement sur l'air « *des Fraises* » (souvent employé dans cette parodie) :

Madame, quand je verrais
Tous les diables ensemble,

¹⁶ Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *op. cit.*, acte II, sc. 7.

¹⁷ « Amadis, mon mignon, / Mon petit trognon, / Mon aimable garçon, / Mon pigeon, / Mon charmant tendron » (Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, acte I, sc. 10, chœur de filles, premiers vers).

¹⁸ Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, acte III, sc. 1.

¹⁹ Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *op. cit.*, acte V, sc. 1.

Jamais je ne tremblerais.

Mais que je voie une fille que j'aime. Là, seulement le bord de son cotillon...

Sot et très sot je parais.

Je tremble. (*Ter*)

Urgande sort.

Cet autoportrait synthétise les reproches adressés par tous les parodistes au héros de Lully et Quinault : ce dernier n'est valeureux qu'au combat, craintif et inquiet en amour. Si les mêmes critiques se retrouvent d'une parodie à l'autre, l'emploi d'Arlequin apporte quelques nuances au traitement d'Amadis.

1.2) ARLEQUIN AMADIS

Polichinelle Amadis (mars 1732) et *Arlequin Amadis* (novembre 1731) ont notamment en commun la concentration remarquable de vaudevilles dans leur reprise de la première scène de l'opéra : dans la première parodie, Carolet recourait à neuf vaudevilles différents ; dans la seconde, Biancolelli et Romagnesi en utilisent huit : aucun n'est commun aux deux pièces. Or, dans la harangue finale de *Polichinelle*, déjà citée, Carolet accusait ses rivaux italiens d'empiéter sur le domaine réservé des théâtres de la Foire en composant eux aussi des parodies : cela laisse assez supposer l'émulation ayant présidé à la rédaction de la parodie pour marionnettes.

Alors que chez Carolet, la marionnette principale rappelait elle-même son passé militaire sur l'air « Sans devant derrière », c'est à Florestan qu'il revient, dans *Arlequin Amadis*, de chanter la bravoure de son compagnon d'armes, sur l'air « Turenne nous défend » dont les onomatopées (« Patapatun prratanpan ») miment le roulement de tambour. L'ancien guerrier n'est donc plus que l'ombre de lui-même puisque c'est à Florestan de le rappeler à sa véritable vocation, conformément au livret de l'opéra. De plus, le commentaire d'Arlequin (« Il est fort consolant ») provoque la chute de cet élan martial par sa position en fin d'air et par l'ironie de son ton. On sait Arlequin poltron, et Biancolelli et Romagnesi ne manquent pas de jouer de sa pusillanimité pour donner plus d'acuité à leur critique du héros d'*Amadis*. On le note encore dans l'air suivant, « Monseigneur est charmant », où Arlequin fait entendre dès le premier vers l'objet véritable de ses pensées : « Ah, que l'amour paraît charmant », pour aussitôt regretter : « J'ai voulu devenir amant, / Hélas, qu'il va m'en cuire ! ». Les auteurs d'*Arlequin Amadis* présentent en deux airs antithétiques (un air guerrier et une brunette) le dilemme du personnage principal : Carolet s'en souviendra, semble-t-il, dans sa propre parodie où l'on retrouve un semblable balancement (rappelons-le : « Sans devant derrière », suivi de « Je suis la violette, moi »). Il ne s'agit peut-être que d'une même exploitation de la tension tragique qui se donne à lire dans le livret de Quinault, ou d'une conséquence de cette querelle des théâtres que nous avons précédemment évoquée.

Lorsqu'ils récrivent le duel entre Amadis et Arcalaus²⁰, les parodistes italiens pensent là encore aux potentialités comiques que représente pour eux le type d'Arlequin. Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* apporte sur cette scène d'utiles précisions, en l'absence de didascalies : « Corisande demande du secours à Amadis. Arcalaus le fait saisir par des diables qui l'enlèvent. Amadis outré de colère rosse Arcalaus, et chante sur l'air "Les petits valent bien les grands"²¹ ». Cette diablerie (l'arrestation d'Amadis par les démons) paraît réinterpréter la didascalie qu'on peut lire

²⁰ Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9331, sc. 7.

²¹ Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 182.

à la scène six de l'acte deux d'*Amadis* : celle-ci précise que « *les suivants d'Arcalaus emmènent Corisande* », provoquant la colère du héros²². Alors que le manuscrit ne disait rien du combat qui opposait Amadis au sorcier, le *Dictionnaire* permet d'imaginer ici une scène de bastonnade, fréquemment associée dans la *commedia* à Arlequin. Enfin, le brusque radoucissement du combattant, sur l'air « C'est chez vous », devant la danse des bergères peut aussi être motivé par le bon cœur habituellement reconnu à ce type *dell'arte*. Biancolelli et Romagnesi expliquent la facilité avec laquelle Arlequin-Amadis se défait de son épée par sa candeur : « [P]ar ma foi, je suis bien bête », avoue-t-il lui-même²³. On notera encore l'emploi d'un compliment fréquemment adressé à Arlequin (chez Marivaux notamment) à la scène dix : Arcabonne cherche à entraîner Arlequin à l'écart, tandis qu'il se débat, et elle chante son goût pour « [un] joli garçon / [qui] est formé pour plaire ». Le jeu scénique que décrit le *Dictionnaire* (« *Arcabonne caressant Amadis* ») ajoute à la grivoiserie de la scène et donne du piquant à la cour que la vieille sorcière fait à son jeune captif.

Biancolelli et Romagnesi reprennent des scènes dix-huit à vingt la structure du dernier acte d'*Amadis*, qui voit la réconciliation des amants séparés : après s'être entretenu avec la fée Urgande, le héros peut enfin s'expliquer avec Oriane et découvrir qu'il est aimé en retour. De même que chez Lully, Arlequin commence par se désoler et ne parvient pas à goûter les plaisirs que lui réserve le palais enchanté d'Apollidon : « Que me fait à moi ce palais ? ». Les parodistes mettent à profit le fatalisme du type : l'abattement comique s'accompagne peut-être à la scène dix-huit de pleurs, qui ressemblent chez lui à un mugissement. Ils placent également dans la bouche d'Urgande un nouveau diminutif : « Ah, le petit benêt ! », qui donne à la critique un accent de tendresse : si le manque d'initiative d'Amadis est condamné, celui d'Arlequin, lui, ne peut qu'être en partie excusé²⁴. La rencontre avec Oriane est une dernière occasion pour tancer, sans excès, cet amant trop peu entreprenant sur l'air « De la canicule » : « Je vous aime constamment / Petit infidèle²⁵ ».

L'inventaire des travers du personnage principal d'*Amadis* est chose aisée tant les critiques émises dans les différentes parodies concordent entre elles. Leur particularité tient plus au choix de l'interprète (Polichinelle ou Arlequin), au rôle de premier plan joué par la musique (en particulier, dans la parodie toute en vaudevilles de Romagnesi et Riccoboni fils), ou encore à l'invention d'une intrigue originale, qui reprend seulement le personnel de l'opéra de Lully, comme c'est le cas de la parodie anonyme publiée en 1741. Cette dernière est particulièrement savoureuse dans son obstination à éreinter, au sens propre, le preux et courtois chevalier.

²² À moins que le pronom personnel « le », qu'on lit dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, ne soit une coquille pour « la ».

²³ Dans la parodie italienne de 1740, le personnage anticipe lui-même les critiques que doit susciter une telle imprudence, sur l'air « Le seigneur turc » : « Recevez, objet charmant, / Un bijou si tendre ; / L'épée est un instrument / Qu'un juste ne doit point rendre. / On pourra me critiquer / Mais, si l'on vient m'attaquer, / Vous saurez me défendre » (Jean-Antoine Romagnesi et Antoine-François Riccoboni, *op. cit.*, sc. 10).

²⁴ « C'est être sot que d'approuver / Des lois qui nous font éprouver / L'absence (bis) / De loin peut-on prouver / Son innocence ? » (Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9331, sc. 18, Urgande, sur l'air « Ah qu'il est beau »).

²⁵ Biancolelli et Romagnesi exploitent la décomposition syllabique qui caractérise ce vaudeville dans le couplet d'Oriane : « Vous vivez apparemment / Pour Bribri Briol pour Briola / Pour Bribrio pour Briolanie », démenti par Arlequin : « Quelle calomnie ». Le passage à la prose donne lieu alors aux explications artificiellement retardées entre les amants : « AMADIS : Et ne me parlez plus de cette invisible-là ! / ORIANE : Quoi, vous ne l'aimez pas ? / AMADIS : Non, le diable m'emporte si je la connais seulement ».

1.3) *AMADIS GAULÉ*

L'auteur anonyme oriente la pièce vers l'exécution de la vengeance d'Oriane : elle s'ouvre sur la déclaration résolue de cette dernière (« Non, Urgande, je ne serai jamais satisfaite, si l'audace d'Amadis n'est punie avec la dernière rigueur ») et se termine sur la satisfaction de son irritation (Amadis est copieusement rossé). L'auteur d'*Amadis gaulé* joue sur l'écart permanent entre le héros lulliste et le personnage fat et frivole qu'il offre à son lecteur : « la chambre enchantée des loyaux amants », qui constitue dans l'opéra la dernière épreuve imposée au vertueux Amadis, devient ici une simple chambre d'auberge où le héros compte bien retrouver son amante rétive, et qu'il monnaie à Urgande à cette fin (« Je t'entends ; voilà cinquante louis que je te supplie de recevoir »). Amadis est une première fois roué de coups à la scène quatre par Arcalaus, qui prête donc ici main forte au projet d'Oriane et d'Urgande (contrairement à l'opéra). Le sorcier apparaît comme le délégué des spectateurs irrités : « Au reste, ceux dont je vous parle, ce sont gens de goût, et la fatuité leur déplaît infiniment », et donne à son ennemi un soufflet au nom de tous. Malgré l'insulte, le chevalier ne s'amende pas : « Je n'irai pas moins partout la tête levée²⁶ », et chante sur l'air « De Joconde » : « [U]n Gascon, au manteau ducal, / Porte d'abord ses vues » (on reconnaît ici la réputation de forfanterie traditionnellement associée à la Gascogne). L'auteur anonyme s'empare aussi de l'Ombre d'Ardan Canile pour critiquer un peu plus la suffisance d'Amadis : « Je serais blâmé des honnêtes gens, si je profitais de l'avantage que me donne votre faiblesse²⁷ ».

En revanche, il s'écarte de son modèle en introduisant le personnage de Goudouli, cousin gascon d'Amadis, qui lui rappelle ses frasques amoureuses²⁸ et lui apprend qu'il est père de jumeaux²⁹. Une femme gasconne ne tarde pas à se présenter pour réclamer réparation³⁰, puis c'est au tour d'une fille de joie, obligée d'avorter après la « visite nocturne » que lui rendit jadis Amadis³¹. Le héros don juanesque est finalement puni de ses escapades en recevant une pluie de coups dans la chambre enchantée, où il croyait trouver de nouveaux plaisirs³². La parodie anonyme se termine sur la fuite honteuse du héros et l'explicitation du titre dans ce couplet d'Urgande chanté sur l'air du « Menuet » de *Pirame et Thisbé*³³ :

Près d'un ducal manteau,
Votre audace abusée
Va servir de risée.
Pour vanter le fardeau
Qui gît sur vos épaules,
Vous serez appelé
Non Amadis des Gaules,
Mais Amadis gaulé³⁴.

²⁶ *Amadis gaulé*, op. cit., sc. 5.

²⁷ *Ibid.*, sc. 6.

²⁸ « Vous me faites, ce me semble, un accueil gracieux. Cependant, je vous ai rendu des services assez considérables. Que seriez-vous devenu si je ne vous avais caché trois mois dans ma maison ? Vous vous souvenez qu'étant encore abbé, vous séduisîtes la plus jolie dévote du père Sébastien, ce fameux carme déchaussé. Ce moine n'entendit point raillerie là-dessus, et vous suscita une affaire criminelle dont vous auriez été la victime » (*ibid.*, sc. 8, Goudouli).

²⁹ « Si vous voulez savoir le succès de cette affaire, le voici. Un mois après votre évasion de Toulouse, la dévote mit bas deux jumeaux ; par bonheur, le carme se reconnut dans un de ses poupons, et en notre considération, il voulut bien assoupir les choses » (*id.*, Goudouli).

³⁰ *Ibid.*, sc. 9.

³¹ *Ibid.*, sc. 11.

³² *Ibid.*, sc. 13.

³³ *Ibid.*, sc. 16.

³⁴ La parodie anonyme *Amadis gaulé* est suivie d'une fable intitulée « Le paon et le rossignol » (qui revisite librement la fable de La Fontaine « Le paon se plaignant à Junon », L. II, fable 17), le paon étant bien sûr Amadis et la canne

Les parodies qui prennent *Amadis* pour cible se focalisent d'autant plus sur le héros que la tradition romanesque a construit de lui l'image d'un parangon de dévouement et de bravoure : le plaisir de la critique s'en trouve accru. Mais le recours au merveilleux dans l'opéra de Lully et Quinault fait lui aussi l'objet d'une grande attention : c'est tout d'abord à l'imaginaire puissamment lié à la forêt (lieu où la nature reprend ses droits, lieu par conséquent inquiétant et source de fantasmes) que s'en prennent Carolet, Biancolelli, Romagnesi et Riccoboni fils. Mais c'est aussi au déploiement de machines qu'ils s'attaquent à l'aide de leurs propres moyens scéniques.

2) LE TRAITEMENT DU MERVEILLEUX

2.1) UNE TOPOGRAPHIE REVISITÉE : EXEMPLE DU « BOIS ÉPAIS »

La première indication scénique de *Polichinelle Amadis* : « *La scène est en bien des endroits* », stigmatise d'emblée la multiplication des changements de décors propres à fasciner les spectateurs d'*Amadis*. D'une manière générale, les différents lieux où se déroule *Amadis*, systématiquement repris dans la parodie de Carolet³⁵, se trouvent dénaturés soit par leur représentation matérielle (la dégradation passe alors par la reproduction des décors avec les moyens d'un théâtre de marionnettes), soit par leur évocation au sein même des répliques. Ainsi, le bois épais, qui donne son titre à l'un des airs les plus célèbres d'*Amadis*³⁶, mérite à lui seul une étude particulière.

Les indications spatiales que Carolet précise pour le premier acte de sa parodie ne correspondent pas au décor de l'acte un de l'opéra (à savoir, le palais du roi Lisvart, père d'Oriane), mais à celui du deuxième acte : « *une forêt dont les arbres sont chargés de trophées* ». Il faut attendre la scène de confrontation entre le chevalier et l'enchanteur Arcalaus pour que Carolet justifie ce décor forestier : pour impressionner Amadis, Arcalaus donne à sentir sa puissance en prenant à témoin les bois :

Vois ce magasin de hardes,
Ces fusils, ces hallebardes ;
De plus d'un soldat aux gardes,
Je suis le fameux vainqueur.

Du livret de Quinault aux indications scéniques de la parodie, les « trophées » sont désormais expressément détaillés, et la mention notamment des « hardes », ultime dépouille des adversaires d'Arcalaus, accroît comiquement la violence des passes d'armes.

La référence à la forêt d'*Amadis* avait donné lieu dès l'ouverture de la scène cinq du premier acte à une dégradation de ce lieu archétypal du merveilleux : la forêt, lieu des enchantements, lieu de l'errance et des aventures, se trouve soudainement rabaissée

pour qui il brûle d'amour : Oriane. La passion du volatile est contrariée par l'irruption d'un rossignol, qui reçoit la préférence, et la fable se conclut par une application directe à l'histoire d'Amadis de Gaule : « Tous les prévôts de la gent volatile, / Fondirent tout à coup sur le chantre imbécile ; / À cet assaut il fut si bien plumé / Que fort longtemps il en fut enrhumé. / Le trait moral qui suit / De ce récit, / Sur les épaules / D'Amadis des Gaules, / Sera longtemps écrit ».

³⁵ Dans le cas d'*Arlequin Amadis* de Biancolelli et Romagnesi, on sait grâce au *Mercur de France*, que les décors ont été exécutés par M. Le Maire : ainsi, à l'occasion du changement de décor à la scène huit (à l'exemple de celui opéré à la scène 1 de l'acte III de l'opéra), le *Mercur* précise que « *le théâtre change, et représente un palais ruiné et des cachots. Cette décoration, qui est de M. Le Maire, a été bien goûtée comme toutes celles qu'il a faites pour le Théâtre-Italien* » (cité dans Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 182). D'une manière générale, le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, qui reprend le compte rendu du *Mercur*, signale l'imitation suivie des décors de l'opéra dans la parodie italienne de 1731.

³⁶ Amadis : « Bois épais, redouble ton ombre, / Tu ne saurais être assez sombre ; / Tu ne peux trop cacher mon malheureux amour. / Je sens un désespoir dont l'horreur est extrême ; / Je ne dois plus voir ce que j'aime, / Je ne veux plus souffrir le jour » (Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *op. cit.*, acte II, sc. 4).

lorsqu'elle est associée à Arcabonne. Son frère l'accueille en ces mots, sur l'air « Des folies d'Espagne » : « Les bois, ma sœur, vous ont rendu sauvage ; / Vous soupirez et je ne sais pourquoi ». Cette réplique est l'occasion pour Carolet de glisser un commentaire distancié sur ces bois sauvages qui constituent l'un des lieux forts d'*Amadis* : les bois ne tiennent plus leurs promesses merveilleuses et ne laissent plus surgir des enchanteurs, mais une vieille mégère, ayant trop longtemps vécu dans la solitude.

Carolet n'est pas le seul à revisiter la topographie de l'opéra de Lully et Quinault ; en novembre 1731, Biancolelli et Romagnesi s'amuse déjà à souligner la grande fréquentation du bois (faussement) solitaire. En effet, la scène six d'*Arlequin Amadis*³⁷ se focalise sur la rencontre fortuite entre Amadis, qui s'enfonce dans la forêt par désespoir, et Corisande, partie à la recherche de Florestan, qui s'est égaré en se laissant séduire par une fausse bergère. Ignorant la présence l'un de l'autre, les deux personnages chantent ensemble leur désarroi, sur l'air « Parlez tout doux » qui convient bien à la solitude des lieux. Les parodistes restent fidèles à l'opéra sur le plan formel en adoptant le principe de la simultanéité des voix, qui donnait à sentir l'empathie dans le malheur³⁸, mais ils s'en détachent par une interprétation malveillante de cet écho :

AMADIS
Dans ces forêts, on me répond
Du même ton.
Quelque mauvais plaisant, je crois,
Se rit de moi.

D'autre part, les parodistes italiens choisissent l'air concordant « *J'aperçus* » pour illustrer musicalement la reconnaissance d'Amadis et de Corisande. Le récit que celle-ci fait de l'enchantement de son amant suscite alors chez Amadis une interrogation métacritique propre à mettre à nu certaines facilités de l'opéra :

Que diable venait-il faire dans ce bois ! Nous nous y trouvons tous sans savoir pourquoi. Quel chemin faut-il prendre ?

CORISANDE
Venez par ici.

AMADIS
Allons.

La facilité avec laquelle Amadis et Corisande sortent du bois, après s'y être perdus, dénonce la commodité dramaturgique d'un tel lieu, qui autorise toutes les rencontres et tous les imprévus, sans avoir à les justifier.

En 1740, Romagnesi et Riccoboni fils vont eux aussi s'attaquer au « bois épais » d'*Amadis*, tout d'abord en détournant le fameux air d'Amadis :

*Bois épais, redouble ton ombre,
Car je ne veux plus voir le jour ;
Et sois aussi triste, aussi sombre
Que l'est mon ennuyeux amour*³⁹.

³⁷ Détournement parodique de II, 5.

³⁸ « Hélas, quels soupirs me répondent ? / Hélas, quels soupirs, quels regrets / Avec mes plaintes se confondent ? / Hélas, quels soupirs, quels regrets / Me répondent dans ces forêts ? » (Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9331, acte II, sc. 5).

³⁹ Nous soulignons les emprunts au livret d'*Amadis*. Dès la scène d'ouverture de la parodie italienne de 1740, la première réplique d'Amadis, sur l'air « *Un mari pour morisque* », égratigne sur ce point le personnage principal : « Je suis un misérable, / Qu'un funeste amour accable / Depuis deux mois, à l'Opéra / La, la ».

La pénombre n'est plus recherchée par désespoir, mais par lucidité sur le rôle geignard qu'Amadis joue dans l'opéra. De plus, la rencontre opportune avec Corisande et les explications de sa présence en ces bois donnent lieu à une nouvelle pique décochée contre *Amadis* : Corisande explique au chevalier la disparition de son amant sur l'air « Moïse » :

Ce bois est plein de fillettes
Qui viennent vous agacer.
Vous entendez des chanteuses,
Vous y voyez des danseuses,
Et tout cela vous conduit
Dans un périlleux réduit.

Romagnesi et Riccoboni fils récrivent l'enlèvement du demi-frère d'Amadis en lui donnant une coloration grivoise et métathéâtrale : le merveilleux justifie chez Lully d'impressionnants changements de décor, des combats entre démons, la métamorphose d'esprits infernaux en innocents bergers et bergères ; c'est à cette dernière transformation, dont Amadis sera lui-même victime à la scène sept du deuxième acte, que la réplique de Corisande fait notamment référence par anticipation. C'est aussi pour les parodistes italiens une façon d'ironiser à leur tour sur l'animation de ce « bois solitaire » chanté par Amadis.

2.2) LES MACHINES DE L'OPÉRA : VOLERIES, APPARITION D'UN REVENANT ET AUTRES MANIFESTATIONS DE LA MAGIE

Ne pouvant rivaliser avec le faste de l'opéra, Carolet imagine une copie des machines d'*Amadis* avec les moyens que lui offre le théâtre de marionnettes de Bienfait. Ainsi, le parodiste substitue à l'effrayante monture que chevauche Arcabonne⁴⁰ « un monstre ailé à sept têtes », ironique rappel de cette descente infernale. Le brusque changement d'échelle et la réduction minimaliste des éléments de décor ou des accessoires deviennent alors un sûr moyen de faire rire le spectateur de l'écart entre le modèle et son reflet déformé. Biancolelli et Romagnesi imaginent un tout autre détournement de la visite qu'Arcabonne rend à ses prisonniers : si le manuscrit ne porte aucune mention d'un jeu scénique, le compte rendu du *Dictionnaire* de Parfaict et d'Abguerbe supplée à ce manque et précise que la sorcière se présente « *sous la figure d'un chat monstrueux*⁴¹ ». Les parodistes italiens exploitent ainsi la superstition populaire attachée aux félins.

Plus encore que le vol d'Arcabonne, l'acte trois d'*Amadis* s'illustre par l'apparition de l'Ombre d'Ardan Canile, tombé sous les coups d'Amadis, et qui réclame ainsi vengeance à sa sœur :

Ah, tu me trahis, malheureuse !
Ah, tu vas trahir tes serments !
Je retombe ; le jour me blesse.
Tu me suivras dans peu de temps :
Pour te reprocher ta faiblesse,
C'est aux Enfers que je t'attends.

Carolet en imagine une version considérablement raccourcie : l'Ombre accuse elle aussi de trahison Arcabonne (traitée ici de « misérable sorcière »), sur l'air « *En*

⁴⁰ « Arcabonne conduite et portée en l'air par un dragon volant, descend dans le palais ruiné », qui constitue l'un des décors du troisième acte d'*Amadis* (III, 2).

⁴¹ Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 183.

cueillant des barbeaux », mais le parodiste donne à sa réplique une dimension métacritique inexistante bien entendu dans l'opéra :

Dans un moment, tu rejoindras ton frère,
Tu en auras tantôt,
Tu en auras tantôt,
Et je saurais te reprocher plus d'un défaut.

Il tombe dans son tombeau.

Outre la critique, récurrente, du personnage de la sorcière amoureuse, Carolet détourne son modèle en proposant non pas une disparition mystérieuse de l'Ombre, mais une brusque chute, dont le comique est d'autant plus piquant qu'il s'agit de celle d'une marionnette.

Une autre manière de ruiner l'effet saisissant du dialogue d'outre-tombe est celle adoptée par les parodistes d'*Arlequin Amadis* à la scène neuf. Biancolelli et Romagnesi retiennent l'air galant « Tu disais que tu m'aimais » pour en exploiter l'accusation de duplicité (fraternelle en l'occurrence, et Ardan Canile de répéter « Menteuse, menteuse »). Puis, ils détournent le livret et en tirent de nouvelles potentialités comiques, sur l'air « Je suis toujours prêt » :

*Ah, tu vas trahir tes serments !
Le jour me blesse, je retombe.
Le grand air me fait mal aux dents ;
Je me trouve mieux dans ma tombe.
Tu me suivras dans peu de temps,
C'est aux Enfers que je t'attends,
Que je t'attends (Bis)
C'est aux Enfers que je t'attends⁴².*

C'est aux Enfers que je t'attends⁴³.

On remarquera ici l'insertion de deux vers qui suggèrent une interprétation fantaisiste de la brusque retraite de l'Ombre. Sitôt que son frère s'est évanoui, Arcabonne conclut la scène par une réplique désinvolte : « Allez y toujours devant et ne vous mettez pas en peine », qui trahit un attachement aux plaisirs terrestres que l'on trouve communément dans l'univers parodique.

L'arrivée spectaculaire d'Urgande est un autre temps fort de l'opéra du point de vue dramaturgique (elle seule est capable de mettre en déroute les deux enchanteurs) et scénique (les didascalies laissent supposer des moyens considérables pour donner vie au vaisseau d'Urgande et créer la surprise de sa découverte). En effet, l'intervention miraculeuse de la fée est ainsi décrite dans le livret : « *Un rocher environné de flammes s'approche ; les flammes se retirent et laissent voir un vaisseau sous la figure d'un serpent. Urgande et ses suivantes sortent de ce vaisseau⁴⁴* ». Ce *deus ex machina* doit provoquer le ravissement du spectateur parce qu'il commence par inquiéter (qu'est-ce donc que ce rocher enflammé ?), avant de réjouir (Amadis et Oriane seront sauvés). Ce dévoilement retardé du vaisseau est systématiquement repris dans les parodies italiennes et foraines d'*Amadis*. Chez Carolet, alors qu'Arcabonne et Arcalaus se préparent à jouer

⁴² Nous soulignons les emprunts au livret d'*Amadis* (inversion des hémistiches pour le deuxième vers).

⁴³ Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9331, sc. 9. Nous soulignons les emprunts au livret d'*Amadis* (inversion des hémistiches pour le deuxième vers).

⁴⁴ IV, 6.

un mauvais tour aux deux amants⁴⁵, ils sont arrêtés dans leur élan par un spectacle inattendu : « Mais que nous annonce cette nouvelle machine ? Il y a, ma foi, des diables qui travaillent pour eux⁴⁶ ». L'étonnement ici marqué joue sur un double registre : d'une part, on peut y voir un commentaire amusé de cette nouvelle manifestation du merveilleux dans *Amadis*, et une désignation des rouages cachés de l'imposante machinerie nécessaire pour actionner le rocher enflammé, puis dévoiler le vaisseau d'Urgande (les « diables » renverraient alors aux techniciens dissimulés sous la scène de l'Académie Royale de Musique). Mais on peut compléter cette interprétation en appliquant la réplique d'Arcabonne à la propre parodie de Carolet : ce dernier se plairait alors à souligner l'insuffisance comique de ses moyens, et la surprise ne serait que feinte devant un vaisseau manipulé dans les coulisses du théâtre pour marionnettes de Bienfait.

Suivant le livret d'*Amadis*⁴⁷, Carolet attribue à Urgande une baguette magique, dont elle touche Arcalaus, puis Arcabonne à deux reprises⁴⁸, mais le parodiste sape tout effet merveilleux par le recours au vocabulaire de la magie noire (« Je suis plus diable que les diables, / Je sais les grimoires par cœur », se présente-t-elle sur l'air « Belle Iris, vous avez deux pommes »), qui transforme la fée de l'opéra en vulgaire sorcière. Le rabaissement tient ici non seulement à l'apparence physique d'Urgande, simple pantin de bois voguant sur un bâtiment dérisoire, mais aussi à la façon dont elle s'exprime. Carolet réactive ainsi l'expression « donner quelqu'un à tous les diables », lorsque la fée vengeresse maudit Arcabonne, dans la mesure où elle livre en effet son ennemie à sa troupe de démons⁴⁹. Les occurrences du terme « diable » sont particulièrement concentrées dans cette scène, et les deux enchanteurs se désolent, sur l'air « Des fraises », en répétant à l'envi : « elle nous porte un guignon / De diable, de diable, de diable ». La dégradation des magiciens (bons et mauvais confondus) passant par l'emploi d'expressions populaires se remarque encore dans les propos menaçants tenus par deux suivantes d'Urgande : « On va vous taillez des croupières⁵⁰ », ou bien le constat de défaite : « Et vous, maudits enchanteurs, reprenez l'usage de vos sens pour enrager de n'avoir fait que de l'eau claire⁵¹ ».

L'irruption scénique d'Urgande est préparée dans la parodie italienne de 1731 par un changement de décor qui survient, précise le *Mercur de France*, à la scène onze : « *Le théâtre change et représente la mer*⁵² ». L'arrière-plan marin installé, Arcalaus peut s'écrier à la fin de la scène quinze : « Mais que signifie ce rocher enflammé qui sort de

⁴⁵ Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, acte II, sc. 9, Arcabonne chante sur l'air concordant « Réveillez-vous » : « Réveillons Amadis, mon frère, / Qu'il pleure Oriane à son tour. / Que nous l'allons entendre braire / S'il voit ses yeux privés du jour ». Dans l'opéra (acte IV, sc. 5), la magicienne imagine, en accord avec son frère, de faire mourir et revivre les deux amants tout à tour afin d'augmenter leur peine et de venger son amour blessé.

⁴⁶ Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, acte II, sc. 9.

⁴⁷ À la scène 6 de l'acte IV d'*Amadis*, Urgande « touche de sa baguette Arcalaus et Arcabonne » afin de permettre à ses suivantes de délivrer les amants : « Les suivantes d'Urgande commencent à dissiper par leurs danses l'enchantement dont Amadis et Oriane sont saisis, et les emportent dans le vaisseau. Urgande, avant que d'y rentrer, touche une seconde fois de sa baguette Arcalaus et Arcabonne », et les abandonne à leur « propre rage ». Après le combat entre les démons de l'air et ceux des Enfers, les deux enchanteurs se suicident.

⁴⁸ Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, acte II, sc. 10.

⁴⁹ « Et toi, scélérat Arcabonne, / Reconnais aussi mon pouvoir, / À tous les diables, je te donne, / Et je me ris de ton désespoir » (*id.*, Urgande, sur l'air « Tu croyais en aimant »).

⁵⁰ « On dit tailler des croupières à quelqu'un, pour dire l'obliger à fuir, le poursuivre vivement, le faire bien aller, trotter et courir, lui donner bien de l'exercice » (Furetière).

⁵¹ *Faire de l'eau claire* : expression proverbiale ainsi expliquée chez Antoine Furetière : « Il n'y fera que de l'eau toute claire, pour dire qu'il ne réussira pas en une telle affaire » (Furetière).

⁵² Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 186.

la mer ? », exclamation ainsi accueillie par Arcabonne : « C'est une antipériphrase⁵³ ». Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* note alors un jeu de machines : « Aussitôt on voit sur la mer un rocher enflammé, et ensuite la Grande Serpente, d'où sort Urgande, avec plusieurs femmes qui sont avec elle⁵⁴ ». Les deux enchanteurs commentent, à la scène seize, l'étrange apparition sur l'air approprié « Ah le voici » :

ARCALAUS

AIR : Ah, le voici, ah le [...]

D'où part ce spectacle nouveau ?

ARCABONNE

D'un pouvoir plus grand que le nôtre.

ARCALAUS

Est-ce un serpent, est-ce un vaisseau ?

ARCABONNE

Non, non, ce n'est ni l'un ni l'autre.

ARCALAUS

Ma sœur, qu'est-ce donc que cela ?

ARCABONNE

Le magasin de l'opéra.

La dernière réplique d'Arcabonne sanctionne la multiplication des machines que nécessite l'arrivée d'Urgande et de ses suivantes. D'autre part, Biancolelli et Romagnesi vont eux aussi pasticher le discours de la fée lorsqu'elle se présente, dans sa majesté, à Arcabonne et à Arcalaus. S'inspirant du livret, ils en retiennent l'étendue du pouvoir exercé par Urgande et sa volonté de défendre le plus faible, mais sans avoir recours au vocabulaire de la sorcellerie, comme chez Carolet. La scène six du quatrième acte d'*Amadis* commence ainsi :

Je soumets à mes lois l'Enfer, la Terre et l'Onde,
Sans qu'on sache où je suis, je parcours tout le monde ;
Et je connais des secrets que les Cieux
N'ont jusqu'ici dévoilé qu'à mes yeux.

Suivant l'opéra de Lully et Quinault, les parodistes italiens donnent eux aussi la parole à Urgande qui fait entendre la puissance de ses pouvoirs sur l'air concordant « Quand je remue », qui suppose une agitation désordonnée plus que l'efficacité de sa magie :

Ma puissance absolue
S'étend de çà de là.
L'eau, la terre et la nue,
L'Enfer et cetera,
Quand je remue,
Tout remue,
Quand je remue,
Tout va.

De plus, Biancolelli et Romagnesi attribuent à la fée des incantations burlesques, alors que celle-ci utilisait, chez Lully, sa seule baguette pour figer sur place les deux coupables et rendre vie aux amants. Il semble d'ailleurs que la formule magique

⁵³ *Antipériphrase* : néologisme formé à partir de *antiphrase* (« terme de grammaire. Contre-vérité, figure ironique par laquelle disant une chose on entend tout le contraire ») et de *périphrase* (« circonlocution, détour de mots. Les méchants orateurs affectent de faire plusieurs *périphrases* pour éviter les discours communs ») (Furetière).

⁵⁴ Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 187.

« Berlie, berlie » soit faussement attribuée à Arcalaus, qui chante sur l'air concordant
« *Vous avez bon air* » son incapacité soudaine de faire le moindre mouvement :

Berlie, berlie.

Je demeure immobile,
Mon effort est inutile.
Plus que nous, elle est habile.
Comme nous voilà !

Tous deux.

Ah, la bonne figure,
Ah, la belle posture,
Ah, la bonne figure
Que nous faisons là !

On joue le même air. Urgande en disant : Berlos, berlos, désenchante Oriane et Amadis qu'on emporte dans les vaisseaux.

On peut penser que le manuscrit est ici fautif : de même que l'enchanteresse réveille les amants par les mots « Berlos, berlos », elle s'est d'abord vraisemblablement vengée d'Arcalaus et de sa sœur par l'incantation, similaire, « Berlie, berlie ». Les parodistes d'*Arlequin Amadis* suivent le modèle de l'opéra en donnant à voir l'embarquement des amants à bord du vaisseau de leur bienfaitrice⁵⁵. Enfin, la dernière réplique de la scène seize stigmatise les facilités dramaturgiques que permet le recours à un *deus ex machina* et l'insertion d'un énième duo :

URGANDE

AIR : *Un abbé dans [un coin]*

Adieu donc, mes enfants,
Je vous rends
L'usage de vos sens.
Car ce serait dommage
Que ce couple si beau
Ne chantât dans sa rage
Que quelque joli duo.

La mention ironique du « joli duo » renvoie à l'air final de l'acte quatre d'*Amadis*, où Arcabonne et Arcalaus chantent leur désespoir et leur résolution au suicide. Romagnesi et Romagnesi insinuent ici que la suspension de la magie d'Urgande ne répondrait qu'à la recherche du pathétique.

Proposant presque dix ans plus tard une parodie d'*Amadis*, Romagnesi et Riccoboni fils se plaisent à leur tour à détruire l'effet spectaculaire de l'arrivée de la fée. À la fin de la scène vingt-et-un, le frère et la sœur commentent cette fabuleuse apparition sur l'air « *Allons la voir à Saint-Cloud* » :

ARCABONNE

Urgande avec un pareil train
Ne se mettrait pas en chemin.

ARCALAUS

Bon, bon... C'est sa marotte
D'aller par la galiote⁵⁶.

⁵⁵ Si le manuscrit de *Polichinelle Amadis* ne précise rien à ce sujet, on peut malgré tout le déduire des ordres donnés par Urgande à ses suivantes, sur l'air « *des Fraises* » : « Qu'Oriane et Amadis, / Que mon pouvoir rassemble, / Par vos soins soient réunis. / Ils reviendront tantôt unis / Ensemble, ensemble, ensemble » (Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, acte II, sc. 10).

⁵⁶ *Galiote* : « petite galère et fort légère, propre pour aller en course. Elle ne porte qu'un mat et deux ou trois pierriers. Elle n'a que quinze ou vingt bancs de chaque côté, et un homme sur chaque rame » (Furetière).

Les parodistes jouent sur le contraste entre la petite embarcation à bord de laquelle surgit ici Urgande, et le rocher enflammé qui dissimulait un « vaisseau sous la figure d'un serpent ». Ils en sapent également la magnificence en stigmatisant l'arbitraire d'une telle embarcation : derrière la tocade d'Urgande (sa « marotte »), se cacherait la volonté gratuite des auteurs d'*Amadis* d'éblouir les spectateurs. On retrouve donc ici en filigrane l'un des reproches les plus fréquents adressés à l'opéra : la recherche des effets avant toute vraisemblance dramatique. Si les didascalies ne précisent pas la paralysie dont Urgande frappe ses deux ennemis, l'ordre « Laissez ce couple tranquille, / Ou c'est fait de vous » laisse supposer un même recours à la magie, et l'air retenu, « Et moi, itou », prend tout son sens avec le duo des sorciers :

ARCALAUS
Mon effort est inutile ;
Ah ! je demeure immobile.

ARCABONNE
Et moi, itou.

La critique de l'opéra se renforce avec la seconde réplique d'Urgande qui fait directement allusion aux danses exécutées après la manifestation de sa magie :

AIR : *Le curé de Nolle*
Votre impertinence
Mérite que l'on danse :
Mais, je vous sauve aujourd'hui
Du ballet et de son ennui,
Car vous avez lieu, je pense,
De bien jurer contre lui⁵⁷.

Pour terminer cette étude des machines d'*Amadis*, nous nous intéresserons au combat entre les démons de l'air (parti d'Urgande) et ceux des Enfers (parti d'Arcabonne et d'Arcalaus), qui donne lieu dans *Amadis*⁵⁸ à une nouvelle démonstration des possibilités techniques de l'Académie Royale de Musique. Dans *Polichinelle Amadis* (1732), Carolet synthétise l'affrontement en une courte scène et préfère à l'imitation parodique de son modèle la veine satirique : il oppose aux démons des greffiers et des procureurs ; « *les robins ont le dessus*⁵⁹ ». Les deux enchanteurs ne se tuent pas, contrairement à l'opéra, mais battent en retraite en jurant : « Quittons ces lieux et que la peste / Nous crève avant que d'y rentrer ». Outre le comique inhérent à cette bataille de figurants en miniature, Carolet joue ainsi sur la satire contre les hommes de loi que l'on trouve fréquemment dans les parodies.

Biancolelli et Romagnesi, eux, choisissent de suivre le livret de Quinault : dans leur parodie *Arlequin Amadis* (1731), ils consacrent à la bataille qui conclut l'acte quatre d'*Amadis* une scène entière (la scène dix-sept). Ils commencent par détourner le duo

⁵⁷ La critique ne porte plus seulement sur *Amadis*, mais sur le genre même de l'opéra qui suppose danses et divertissements. Romagnesi et Riccoboni fils relèvent fréquemment, pour s'en divertir, les nombreux passages dansés d'*Amadis*. Ainsi, à la scène 10, ils consacrent deux des trois couplets du monologue d'Amadis aux danses des faux bergers et fausses bergères, dépêchés par Arcalaus pour lui faire rendre les armes. Dans le premier couplet (sur l'air « *Çà, que je te mette* »), les démons sont raillés pour leur métamorphose inaboutie (c'est ce que suggère l'interjection « de pareils magots », où *magots* doit être pris dans le sens que lui donne Furetière : « hommes difformes, laids, comme sont les singes, des gens mal bâtis »). Dans le second (sur l'air « *Vous auriez toujours là* »), c'est le ballet lui-même qui est décrié : « Cette danse est langoureuse / Et ne se fait plus goûter ; / Il la faudrait, pour nous flatter, / Plus merveilleuse ; / Faites venir, pour m'enchanter, / Une sauteuse ».

⁵⁸ Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *op. cit.*, acte IV, sc. 6.

⁵⁹ Carolet, *Polichinelle Amadis*, Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312, acte II, sc. 11.

d'Arcalaus et Arcabonne, où ceux-ci convoquent les démons, sur l'air « Ah, palsangé⁶⁰, Pierrot » :

Démons, souscrivez-vous qu'on nous outrage ainsi ?
Accourez, et sans plus attendre.
Nous vous appelons, venez nous défendre.
Quoi, vous n'arrivez pas ! Eh, volez donc ici !
Morbleu, tous ces lutins
Trahissent notre gloire.
Ils n'obéissent point. Ciel, qui l'aurait pu croire ?
Ils nous font croquer le marmot⁶¹.
Nous avons beau hucher⁶² : Asmodée, Astarof !
Ils chantent voire, voire⁶³.
Ah, les voilà, les voilà pourtant.

Les démons de la terre et ceux de l'air se battent, ceux de la terre ont le dessous.

Les parodistes italiens d'*Arlequin Amadis* ont été sensibles à une potentialité comique du livret de Quinault, qui laisse en effet supposer un retard de l'arrivée des démons⁶⁴. Ils n'en reprennent textuellement que l'ordre « venez nous défendre », et développent le sous-texte du duo par une gradation qui va de l'impatience à la franche exaspération. Conformément à leur modèle, ils accordent la victoire aux démons des airs, mais dénoncent aussitôt les artifices scéniques que nécessite la représentation d'un tel affrontement, et exploitent le refrain de l'air « *Sont tous pas perdus* » pour sa concordance avec le contexte :

TOUS DEUX
AIR : *Sont tous pas perdus*
On ne vit jamais peintre
Tracer de tels combats,
Mais les démons du cintre
Sont plus forts que ceux d'en bas.
Nous y perdons nos pas,
Nicolas,
Sont tous pas perdus pour nous.

Lorsqu'ils composent leur parodie d'*Amadis* en 1740, Romagnesi et Riccoboni fils détournent également le combat entre les créatures infernales et les démons de l'air (sc. 22). En 1731, on l'a vu, Romagnesi, en collaboration avec Biancolelli, avait considérablement développé les admonestations d'Arcalaus et d'Arcabonne, qui pouvaient se résumer à ces deux vers : « Démons, soumis à nos lois, / Volez, venez nous défendre ». Cette imprécation se transforme, dans la parodie italienne de 1740, en une série d'ordres rageurs et en un récit assez détaillé de l'évolution de la bataille, avec force vocabulaire militaire, sur l'air « *Diahuriau* » :

ARCABONNE, ARCALAUS
Secondez-nous, troupe infernale,
Démons, venez nous secourir ;

⁶⁰ *Palsangé* : juron qui signifie « par le sang de Dieu ».

⁶¹ *Croquer le marmot* : « on le dit figurément de ceux qu'on laisse longtemps attendre à une porte, dans un vestibule, parce que pour se désennuyer ils barbouillent, ils *croquent le marmot* ou quelque figure mal bâtie contre la muraille » (Furetière).

⁶² *Hucher* : « vieux mot qui signifiait autrefois appeler. Il n'est plus en usage que dans les provinces » (Furetière).

⁶³ *Voire, voire* : « mot dont se servent fréquemment les Normands pour certes, en vérité, assurément » (Philibert-Joseph Le Roux, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, 2003).

⁶⁴ « Démons, soumis à nos lois, / Volez, venez nous défendre. / N'osez-vous rien entreprendre ? / Méprisez-vous notre voix ? / Hâtez-vous, c'est trop attendre. / Démons, soumis à nos lois, / Volez, venez nous défendre » (Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *op. cit.*, acte IV, sc. 6, duo d'Arcalaus et Arcabonne).

Contre une puissance fatale
 C'est à vous de nous maintenir.
 Vite, preste ! Veux-tu courir ?
 Il faut livrer la bataille ;
 Et vous de mener tant et plus :
 Il faut ici frapper, et des touches de taille.
 Mais gardez-vous d'être rompus.
 Courage, enfants, courage, ils seront tous vaincus.
 Ah, nos efforts sont superflus,
 Nos démons ne font rien qui vaille,
 Nous sommes confondus.
 Frappe, tape, attrape,
 La victoire nous échappe.
 Rentrez vite sous la trappe ; (Bis)
 Quels démons de bibus⁶⁵ !

En 1740, Romagnesi a changé de co-auteur (Biancolelli est mort en avril 1734), mais il reprend certains traits de la parodie de 1731 : les auteurs d'*Arlequin Amadis* mettaient l'accent sur le retard insupportable des démons, s'amusaient à glisser dans le duo des sorciers quelques expressions savoureuses (« croquer le marmot », « voire, voire ») et continuaient à jouer sur un registre démoniaque récurrent dans cette reprise parodique d'*Amadis*⁶⁶ ; dans la parodie de 1740, Romagnesi et Riccoboni fils suggèrent eux aussi le manque de vigueur des démons commandités par Arcalaus et Arcabonne, mais ils infléchissent la réécriture du duo pour en faire le récit d'une bataille rangée. Toutefois, ils terminent, comme en 1731, sur une allusion métathéâtrale : *Arlequin Amadis* consacrait la victoire des « démons du cintre » ; la parodie *Amadis* sanctionne la déroute des créatures infernales par l'ordre « [r]entrez vite sous la trappe ». Du cintre à la trappe, on reconnaît le même amusement à désigner la machinerie de l'Académie Royale de Musique.

La comparaison de *Polichinelle Amadis* (mars 1732) et d'*Arlequin Amadis* (novembre 1731) fait ressortir l'importance des interprètes pour lesquels écrivent les parodistes : Carolet propose ainsi à son public de retrouver une marionnette dont il connaît bien les travers, et de la surimposer au modèle lulliste afin de faire ressortir les points faibles d'*Amadis* ; la charge provient alors de la réduction en miniature du chevalier et de sa déformation en un portrait grotesque, qui mêle lâcheté et paillardise. Biancolelli et Romagnesi, eux, pensent leur pièce pour l'*Arlequin* de la Comédie-Italienne (sans doute Thomassin, qui était arrivé avec la troupe en 1716 et qui meurt en 1739), et donnent d'*Amadis* une image toute aussi critique, où l'on retrouve la couardise, la crédulité et les variations comiques d'humeur (du désespoir d'aimer à l'espérance retrouvée) d'un des types de la *commedia* les plus populaires dans la France du XVIII^e siècle. Toutefois, comme le souligne François Moureau, il ne faudrait pas voir pure médisance dans cette confluence des traits décochés contre *Amadis* :

La critique de l'opéra n'est pas exempte, on le voit, d'une juste appréciation des choses : génie incomparable de Lully et talent exceptionnel de ses interprètes. C'est dans ce mouvement de fascination à peine retenue qu'il faut replacer l'art de la parodie. Et les contempteurs de l'art

⁶⁵ *Bibus* : « terme indéclinable et ironique, qui se dit de choses qu'on veut mépriser. Un avocat, un poète de *bibus*, est un méchant avocat, un mauvais poète. Des raisons de *bibus*, ce sont des raisons vaines et peu solides » (Furetière).

⁶⁶ Dans la scène 17 déjà étudiée, comme dans le reste d'*Arlequin Amadis*, Biancolelli et Romagnesi emploient massivement un vocabulaire qui vise à discréditer la magie noire pratiquée par Arcabonne et Arcalaus : on remarquera, dans le duo de la scène 17, l'apostrophe « démons », la désignation « tous ces lutins », et l'invention de noms qui personnalisent les démons : Asmodée, Astarof.

lyrique, Boileau en tête, qui a la malchance supplémentaire d'être un partisan des Anciens, trouvent chez les Italiens des censeurs intrépides⁶⁷.

D'autre part, l'étude du traitement réservé au merveilleux montre à quel point le lieu de représentation constitue une donnée préalable à toute réflexion sur les parodies dramatiques. Ainsi, Carolet compose sa parodie d'*Amadis* en mettant à profit les contraintes inhérentes à un théâtre de marionnettes : il valorise les accessoires et les décors rudimentaires afin d'imiter, sur un mode minoré et comique, les manifestations scéniques du merveilleux dans *Amadis* (changements de décors, apparitions spectrales et démoniaques, étonnant vaisseau, etc.). Les parodistes italiens bénéficient des possibilités techniques que leur offre la Comédie-Italienne, et l'on a déjà fait remarquer que les décors imaginés par Le Maire avaient contribué au succès d'*Arlequin Amadis*, ainsi que le *Dictionnaire des théâtres de Paris* s'en faisait l'écho.

Outre l'infléchissement du rôle d'Amadis selon qu'il est (ré)interprété par Polichinelle ou Arlequin, nous avons pu voir incidemment combien la musique participait à la création d'un lien de connivence avec le public. Le choix des vaudevilles est particulièrement crucial dans une parodie comme *Amadis* de Romagnesi et Riccoboni fils (décembre 1740), entièrement chantée, sur la musique de Desbrosses. Mais cette dernière parodie présente un autre intérêt : la multiplication de commentaires amusés sur les danses d'*Amadis*, remarquée précédemment⁶⁸, dépasse la simple critique générique. On peut en fait avancer l'hypothèse suivante : ce relevé systématique valoriserait par comparaison les propres danses exécutées dans la parodie italienne de 1740. En effet, d'après le *Dictionnaire des théâtres de Paris* :

Cette parodie a été reçue favorablement du public, elle est ornée de trois intermèdes de chants et de danses très bien exécutés dans les caractères convenables au sujet de la parodie. Un nouveau danseur (c'était le sieur Boyer) et une nouvelle danseuse y ont dansé ensemble différentes entrées dans les divertissements de la parodie ; dont la musique qui est très bien caractérisée est toujours du sieur Blaise, et la composition des ballets, des sieurs Riccoboni le fils et de Hesse⁶⁹.

C'est donc en connaissance de cause que les auteurs de la parodie d'*Amadis* jugent l'opéra pris pour cible. Pourtant, Romagnesi et Riccoboni fils ne terminent pas sur le morceau normalement attendu d'auteurs aussi intéressés par les danses, à savoir la célèbre chaconne d'*Amadis*⁷⁰. C'est seulement dans *Arlequin Amadis* que l'on peut trouver l'indice d'une telle reprise, puisque la parodie s'achève sur une danse exécutée par les amants et les amantes qui imite celle concluant le dernier acte d'*Amadis*⁷¹.

Cette prise en compte des conditions concrètes de représentation, David Trott en a toujours été soucieux, et il écrivait notamment dans *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards* :

Ceux qui accèdent au théâtre par le biais d'un texte écrit peuvent facilement oublier ce que ce texte doit aux pratiques scéniques. Un auteur de pièces, par contre, ne peut pas se permettre de l'oublier, sans quoi, la mise en espace de ses paroles reste projet incertain⁷².

⁶⁷ François Moureau, « Lully en visite chez Arlequin », *Présence d'Arlequin sous Louis XIV, De Gherardi à Watteau*, 1992, p. 70.

⁶⁸ Voir note 47.

⁶⁹ Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 56.

⁷⁰ Pour entendre la chaconne d'*Amadis* : Jean-Baptiste Lully, Olivier Schneebeli (dir.), *Un voyage au cœur des opéras de Jean-Baptiste Lully*, 2005, K617 [enregistrement sonore]. Pour l'enregistrement de l'opéra dans sa totalité : Jean-Baptiste Lully, Hugo Reyne (dir.), *Lully ou Le musicien du Soleil. Vol. VIII : Amadis*, 2006 [enregistrement sonore].

⁷¹ « Les loyaux amants forment une danse avec leurs amantes, en parodiant la chaconne d'*Amadis* » (Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *DTP*, t. 1, p. 188).

⁷² David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, 2000, p. 50.

Les théâtres « non officiels » de la Foire et la Comédie-Italienne, si fortement dépendants du lien tissé avec le public lorsqu'ils programment des parodies, peu de temps après les reprises des opéras de Lully, demandent aux chercheurs de ne pas entériner ce « retrait du corps » que regrettait David Trott dans les études du théâtre du XVIII^e siècle :

Les histoires du théâtre favorisant son aspect littéraire adoptent une perspective rétroactive dans laquelle l'importance de l'écrit va déjà de soi. Avant la fin du XVIII^e siècle, pourtant, il faut se rappeler ce que l'assimilation de cet écrit par la lecture pouvait encore comporter de viscéral. [...] R. Chartier emprunte la formulation de Michel de Certeau que nous reprenons ici : « La lecture est devenue depuis trois siècles un geste de l'œil. [...] Autrefois, le lecteur intériorisait le texte ; il faisait de sa voix le corps de l'autre ; il en était l'acteur. Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il ne se manifeste plus par la voix du lecteur. Ce retrait du corps, condition de son autonomie, est une mise à distance du texte ». Or, ce « retrait du corps » n'était pas achevé au commencement du XVIII^e siècle ; il était toujours en train de se faire⁷³.

Souscrivant à une telle approche d'un théâtre qui sollicite les qualités spécifiques de ses interprètes, la scénographie, la musique et la danse, nous pouvons dire que la parodie n'est pas pièce à lire, mais à imaginer.

RÉFÉRENCES

- ANONYME, *Amadis gaulé*, s.l., s.n., 1741.
- ARGENSON, René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, Genève, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1966 [éd. Henri Lagrave], vol. XLII et XLIII.
- BIANCOLELLI, Pierre-François, dit Dominique, et ROMAGNESI, Jean-Antoine, *Arlequin Amadis* [Comédie-Italienne, 27 novembre 1731], Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9331.
- CAROLET, *Polichinelle Amadis* [Foire Saint-Germain, marionnettes de Bienfait, 25 mars 1732], Paris, Bibliothèque Nationale rue de Richelieu, ms. f. fr. 9312.
- FABBRICINO TRIVELLINI, Gabriella (éd.), *Il Teatro di Jean-Antoine Romagnesi. Testi inediti ed esame linguistico*, Naples, Liguori Editore, 1998.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye / Rotterdam, Arnout / Reinier Leers, 1690.
- GHERARDI, Évariste, *Le Théâtre Italien, ou Le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Genève, Slatkine, 1969, t. V [rééd. par Catherine Dumas, Isabelle Ligier-Degauque et Céline Paringaux, Paris, Classiques Garnier, 2022].
- LAGRANGE, J., Antoine Jacques Labbet de MORAMBERT et Antoine-Jean STICOTTI, *Amadis* [Comédie-Italienne, 31 décembre 1759], Paris, Cailleau, 1760.
- LE ROUX, Philibert-Joseph, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Paris, Champion, 2003 [1718].
- LESAGE, Alain-René, FUZELIER et Jacques-Philippe d'ORNEVAL, *L'ombre du cocher poète*, dans Alain-René LESAGE et Jacques-Philippe d'ORNEVAL (éd.), *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, Genève, Slatkine, 1968 [1724], t. 5, p. 540-546.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1875-1877.

⁷³ *Ibid.*, p. 52.

- LULLY, Jean-Baptiste, Hugo REYNE (dir.), *Lully ou le musicien du Soleil. Vol. VIII : Amadis*, Accord, Simphonie du marais, 2006 [enregistrement sonore].
- LULLY, Jean-Baptiste, Olivier SCHNEEBELI (dir.), *Un voyage au cœur des opéras de Jean-Baptiste Lully*, Centre de musique baroque de Versailles, Ensemble Musica Florea de Prague, 2005, K617 [enregistrement sonore].
- MOUREAU, François, « Lully en visite chez Arlequin », *Présence d'Arlequin sous Louis XIV. De Gherardi à Watteau*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 63-75.
- PARFAICT, Claude et François, et GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Genève, Slatkine, 1967 [1759].
- REGNARD, Jean-François, *La naissance d'Amadis* [Comédie-Italienne, 10 février 1694], dans Gherardi, *Le Théâtre Italien, ou Le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Genève, Slatkine, 1969 [1741], t. 5, p. 71-92.
- ROMAGNESI, Jean-Antoine, et RICCOBONI, Antoine-François, *Amadis* [Comédie-Italienne, 19 décembre 1740], dans Gabriella FABBRICINO TRIVELLINI (éd.), *Il Teatro di Jean-Antoine Romagnesi. Testi inediti ed esame linguistico*, Naples, Liguori Editore, 1998, p. 207-244.
- TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000.