

Argument et livret

Pierre Sérié

En 1684, le poème sur l'histoire d'Amadis que Philippe Quinault (1635-1688) destine à Lully relève du « fait du prince » : il s'agit d'une commande expresse de Louis XIV sur un sujet que, personnellement, Quinault goûte peu. Et pour cause ! *Amadis* est l'archétype du roman chevaleresque, catégorie inventée précisément par les théoriciens de l'âge classique dans une intention péjorative non dissimulée : rejeter toute cette littérature médiévale ou renaissante, aimable et déraisonnable à la fois, hors du champ de la grande littérature des Temps modernes. Appartenant à ces Temps modernes, contemporain desdits théoriciens classiques tels Boileau, membre de l'Académie française depuis 1670, Quinault avait de bonnes raisons d'être réservé à l'endroit d'un pareil sujet. Amadis appartenait à un autre âge, celui de la Renaissance. La version moderne de ce roman chevaleresque anonyme du ^{xiv}^e siècle, due à l'Espagnol Garci Rodríguez de Montalvo (mort en 1504), avait été « francisée » par Nicolas Herberay des Essarts en 1540 et reçue avec enthousiasme par la cour des Valois à tel point que l'historiographie parle de « phénomène Amadis ». Pour Henri IV encore, successeur des Valois et aïeul du Roi-Soleil, *Amadis* tient lieu de véritable « bréviaire ». Mais, objet de délectation dans un univers maniériste sur le déclin, Amadis parut immanquablement daté à la génération suivante. Seul le goût – pour le coup retardataire – de Louis XIV explique qu'on en fit le sujet d'une tragédie lyrique.

Amadis, chevalier du Lion, fils de Périon, roi fabuleux de Gaule, accomplit ses exploits en Espagne où il représente presque le pendant du roi Arthur pour l'Angleterre et de Charlemagne pour la France. Épris

d'Oriane, fille du roi Lisuart, il veut la mériter par sa valeur au combat et, cherchant l'aventure, il se mêle de rétablir sur son trône la princesse Briolanie. Se méprenant sur les motivations d'Amadis qu'elle croit désormais amoureux de Briolanie, Oriane le repousse et notre héros, constant dans ses sentiments, décide de se retirer du monde. Dans un ermitage solitaire, Amadis, le « Beau ténébreux », mène une existence paisible jusqu'à ce qu'Oriane admette enfin son innocence. Mais alors que les amants pourraient se retrouver, le père d'Oriane en a déjà décidé autrement : il a promis sa fille au roi des Romains. Mettant en déroute la flotte italienne de son rival qui lui enlevait Oriane, Amadis parvient finalement à gagner à sa cause le père de sa bien-aimée. Oriane et Amadis pourront donc s'unir. Le livret de Quinault raccourci par Devisme donne, pour sa part, une version très allégée des aventures d'Amadis, elliptique même, puisqu'elle se focalise sur le ressentiment d'Oriane envers Amadis sans lui donner pour autant la moindre explication.

Le XVII^e siècle avait conçu une aversion profonde pour cette esthétique du merveilleux et de la fantaisie. Les auteurs espagnols, à travers la figure de l'antihéros du roman picaresque, prirent le contre-pied des codes du roman chevaleresque. Mais c'est surtout Miguel de Cervantes qui moqua le plus ouvertement le *topos* du preux chevalier au cœur constant. Le héros éponyme de *Don Quichotte* (1605-1615) est, sur le mode dérisoire, un nouvel Amadis – il en a lu les exploits et se propose de les réitérer – dont l'Oriane pour laquelle il soupire s'appelle Dulcinée. Notons, à ce propos, que peu de temps après la cinquième reprise d'*Amadis* de Lully et Quinault à l'Académie royale de musique (8 novembre 1740), Joseph Bodin de Boismortier donnait un *Don Quichotte chez la Duchesse* sur un livret de Charles-Simon Favart d'après Cervantès (12 février 1743). Ce ballet comique, dans sa découpe en 3 actes (I : « Une forêt » ; II : « La caverne de Montesinos » ; III : « Les Jardins de la duchesse »), préfigure presque la trame raccourcie par Devisme du poème de Quinault. Cet Amadis que les Valois admiraient comme un héros fait donc sourire le public des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, l'entrée « Amadis » est d'ailleurs suivie, après l'évocation

de la source littéraire et de la tragédie lyrique de Lully et Quinault, d'une épithète alors tombée en désuétude, mais qui semble avoir été fort utilisée un siècle plus tôt : le terme « amadisé » qui désignait le ridicule d'un soupirant zélé armé d'une patience et d'un courage à toute épreuve.

Un siècle après les réserves initiales de Quinault, le décalage entre l'univers féerique dans lequel évolue le chevalier Amadis et le goût de l'époque s'est encore accru : « Quel intérêt », rapporte le *Mercure de France* en 1779, « peut-on attendre d'une intrigue entièrement fondée sur la magie, où, dans le plan donné par le premier auteur [Quinault], les passions sont sans force, sans énergie, où les grandes oppositions sont inadmissibles ? Il fallait ne pas retoucher *Amadis* ; et voilà peut-être le seul reproche que l'on puisse faire à l'amateur dont on reconnaît si mal le travail et la modestie. » (*Mercure de France*, décembre 1779, p. 194.)

La sensibilité de la seconde moitié du XVIII^e siècle correspond à un retour à la fois au sérieux, à la gravité, mais aussi à la vérité : le héros tel qu'on l'entend alors ne saurait être si désincarné que cet Amadis supportant tout comme si rien, en définitive, ne l'affectait vraiment. Ce monde de convention dont les acteurs ne souffrent guère, qui soupirent au lieu de se déchirer le cœur et dont le sort est réglé par l'intervention d'« anges gardiens » (telle est la fonction d'Urgande) paraît difficilement recevable au public après 1770. Un public qui découvre alors, à travers la réécriture de Jean-François Ducis (1733-1816), les pièces de Shakespeare et qui frissonne au vu des tableaux à sensation de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). De manière symptomatique, lorsque la figure d'Amadis connaît un petit regain d'intérêt c'est pour de mauvaises raisons ou, pour mieux dire, des raisons sans le moindre rapport avec celles qui avaient assuré le succès des aventures de ce chevalier espagnol au XVI^e siècle, voire au-delà. Un Auguste Creuzé de Lesser (1771-1839), par exemple, s'y intéresse avant tout pour sa couleur médiévale (aspect bien étranger à Quinault), participant de l'esthétique troubadour de l'Empire et de la Restauration (*Amadis de Gaule, poème*, 1813).

S'étonnera-t-on de ne trouver quasiment aucune œuvre plastique sur le thème d'Amadis ? Au XVII^e siècle déjà, peintres et sculpteurs – dont la

culture visuelle exclusivement centrée sur l'Italie ignorait la péninsule ibérique – avaient, dans un univers où le héros chevaleresque passait encore pour un sujet possible, préféré peindre les personnages de *La Jérusalem délivrée* du Tasse (voir le cycle de Tancrède et Clorinde d'Ambroise Dubois au château de Fontainebleau sous Henri IV). Qu'allaient-ils, vers 1770, s'intéresser à ce qu'ils avaient tout lieu de regarder comme des « fadaïses » ? Le retour au grand goût, à l'antique et à Poussin, appelait les sujets sévères de la Rome républicaine, les « exemples de vertus » et non la « fable ». Amadis n'aurait su constituer le sujet d'un tableau d'histoire, et visiblement, pas même celui d'un tableau de fantaisie. Ainsi, Fragonard, prix de Rome, pétri de culture italienne, peint-il *Renaud dans les jardins d'Armide* d'après Le Tasse, mais jamais Amadis, ce lointain chevalier ibérique.

Remarquons un détail pour finir : *Amadis* de Quinault et Lully fut ainsi appelé jusqu'à ce qu'André Cardinal Destouches et Antoine Houdar de La Motte fassent créer leur *Amadis de Grèce* en 1699. À compter de cette date, et pour le différencier de ce cousin nouveau venu, l'opéra de Lully fut couramment appelé *Amadis de Gaule*. C'est ce titre qui fut choisi, en 1779, pour la version de Johann Christian Bach, non sans que la page de titre de la partition gravée n'ajoute même une fantaisie en baptisant la tragédie *Amadis des Gaules*, forme qui ne fut toutefois retenue ni dans l'édition du livret, ni dans la presse contemporaine.



À la charnière des règnes de Louis XV et Louis XVI, le retour à l'antique et au « grand art » signifie avant tout le recours aux modèles louis-quatorziens, qu'il s'agisse d'architecture (la colonnade de Perrault au Louvre hante Ange-Jacques Gabriel à la Concorde), de peinture (Greuze et David révèrent Poussin) ou de théâtre lyrique (cette fois le modèle est double : Lully et Quinault). Ce « Grand Siècle » inventé par Voltaire constitue l'âge d'or des Temps modernes, la référence d'un art à la fois national et élevé. Ainsi donne-t-on, entre 1767 et 1782, huit tragédies lyriques sur des poèmes de Quinault. Progressivement, Lully dont, jusque-là, on retouchait la

musique (c'est ce que font encore Berton et La Borde avec *Amadis* en 1771), n'est plus célébré que de manière virtuelle et, après 1771, on ne reprend jamais plus d'œuvres originales de sa main à l'Académie royale : on préfère en réécrire intégralement la partition (exception faite d'un *Thésée* expérimental remonté par Devisme à l'Académie royale en 1779). De sorte que, dans un retournement total de perspective en regard de ce qui prévalait de leur vivant, c'est désormais Quinault (le librettiste) qui l'emporte sur Lully (le compositeur) comme étalon du grand goût français. Quinault qui, à son époque, était jugé tout à fait secondaire devient donc la véritable figure tutélaire de l'opéra français.

Parmi les huit poèmes de Quinault remontés entre 1767 et 1782, deux seulement l'ont été à plusieurs reprises : *Thésée* et *Amadis*. *Amadis*, précisément, redonné d'abord en 1771 puis en 1779, traduit la substitution de Quinault à Lully (de la musique de ce dernier il ne reste plus rien en 1779), mais dénote aussi un rapport très particulier entretenu avec ce patrimoine désormais restreint à sa dimension purement littéraire. En 1771, Razins de Saint-Mard revoit légèrement le poème de Quinault dont il conserve la structure en cinq actes et le prologue, ne supprimant qu'une des vingt-six scènes. Le modèle « Quinault » est donc respecté dans sa quasi-intégrité. Huit ans plus tard, en revanche, tel n'est plus le cas. En dépit de l'avertissement placé en tête du livret imprimé pour les représentations (« On espère [que le public] n'y verra que le désir de lui plaire, et non la prétention téméraire de corriger un poète célèbre, dont la mémoire est justement consacrée par tant de chefs-d'œuvre »), les retouches sont pour le moins conséquentes : le livret de Quinault est ramené de cinq à trois actes ; le prologue est supprimé ; le nombre de scènes passe de vingt-six à dix-neuf. Sur un total de 455 vers, moins de la moitié (210) demeurent ceux de Quinault et 245 sont réécrits par Devisme. Lully disparu, on retouche maintenant – et comment ! – Quinault lui-même. Le dessein est de superposer la logique dramatique contemporaine de l'*opera seria* et de son chantre Métastase (concision de l'intrigue ; nombre restreint de personnages ; expression de passions violentes contrastées les unes avec les autres) à l'esthétique classique de Quinault. En somme, il s'agit

de « nettoyer » le texte de ses péripéties : « Le but qu'on se propose en réduisant un poème est de resserrer l'action et d'intéresser davantage le spectateur, en donnant à l'intrigue principale une marche plus rapide. » (*Journal de Paris*, 15 décembre 1779.)

Ainsi, en 1779, deux personnages secondaires disparaissent-ils purement et simplement : le couple d'amants Corisande-Florestan (frère d'Amadis). Il en va de même du génie Alquif. Quant à Urgande, fée protectrice d'Amadis, le prologue étant supprimé, elle est ravalée au rang de *deus ex machina* conclusif en charge de dénouer le drame et de terminer la pièce en apothéose. Au resserrement de l'action correspond une concentration des actes en une structure ternaire telle que la propage Gluck au même moment, garantissant une réduction du nombre de décors et de divertissements, réduction propre à rapprocher la tragédie lyrique de la tragédie classique, lui donnant plus de force et de finesse en limitant le rôle d'éléments jugés désormais secondaires dans le grand genre sérieux, les machines et les ballets. Le premier acte du poème originel de Quinault – l'altercation entre Amadis et Oriane – est enrichi chez Devisme d'une scène d'exposition présentant les désirs de vengeance d'Arcabonne et Arcalaüs. Le troisième acte de Quinault (scène de la prison), respecté dans sa structure, devient l'acte II du livret de Devisme et conserve son rôle d'acte central. En revanche, les quatrième et cinquième actes sont refondus en un seul acte III, l'acte V initial se muant désormais en un vaste divertissement chorégraphique (et rappelant le grand ballet pantomime de Gossec, *Les Scythes enchaînés* qui, quelques mois plus tôt, avait été ajouté pour conclure *Iphigénie en Tauride* de Gluck).

L'*Amadis* de 1779 accuse la double origine contradictoire que Quinault parvenait à surmonter : classicisme français (le tragique) et baroque italien (goût du spectaculaire et de l'ornementation). Le tragique devient « pathétique » (resserrement de l'action qui se précipite) mais, pour le rendre supportable, on le tempère d'ornements concentrés dans les divertissements. La réception critique de ce travail de réécriture fut finalement très négative : « On [...] a trouvé [le poème de Quinault] étrangement mutilé. Le rédacteur, sans se donner beaucoup de peine, en a

tout bonnement retranché non seulement le prologue, mais le premier acte et le cinquième ; c'est comme si, jugeant les proportions d'une statue trop forte, on lui coupait la tête et les pieds. Voilà une nouvelle façon de raccourcir dont on ne s'était pas douté jusqu'à présent, une découverte rare, bien digne de l'invention du Sieur Alphonse Devisme. » (*Anecdotes secrètes*, 16 décembre 1779.) Mais on est en droit de se demander si le lien de parenté entre le librettiste retoucheur et le directeur de l'Opéra n'est finalement pas la cause principale de ce très mauvais accueil. Ridiculiser Alphonse Devisme (« officier d'artillerie, frère du directeur de l'Opéra ») et sa « réparation fort ingénieuse [...] ressembl[ant] beaucoup à l'entreprise d'un homme qui, pour affermir un édifice, se contenterait d'en détruire le faite et les fondements » (*Correspondance littéraire*, décembre 1779), est alors le plus sûr moyen d'atteindre le directeur de l'Opéra, un directeur fort contesté comme nous l'avons vu.



Niccolò Piccinni, l'un des concurrents directs de Johann Christian Bach lors de la création d'*Amadis*. Collection Conservatoire de Genève.

Niccolò Piccinni, one of Johann Christian Bach's direct rivals at the time of *Amadis*. Collection of the Geneva Conservatoire.