Plaisir et pouvoir. Usages des récits chevaleresques à l'âge classique

Marine Roussillon

▶ **To cite this version:**

Marine Roussillon. Plaisir et pouvoir. Usages des récits chevaleresques à l'âge classique. Littératures. Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, 2011. Français. NNT : . tel-03154344

HAL Id: tel-03154344
https://theses.hal.science/tel-03154344

Submitted on 28 Feb 2021

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.

UNIVERSITÉ PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE

École Doctorale 120 – Littérature française et comparée
UFR Littérature, Linguistique, Didactique

Thèse de doctorat en littérature française

Marine Roussillon

PLAISIR ET POUVOIR

Usages des récits chevaleresques à l'âge classique

Thèse dirigée par M. le Professeur Alain Viala

Soutenue le 11 juin 2011

Jury

M. Nicholas CRONK, professeur à l'université d'Oxford ;
M^me^ Marie-Madeleine FRAGONARD, professeur émérite à l'université Paris 3 ;
M^me^ Sophie HOUDARD, professeur à l'université Paris 3 ;
M. Pierre RONZEAUD, professeur à l'université de Provence, Aix-Marseille I ;
M^me^ Anne SIMONIN, directrice de recherches au CNRS ;
M. Alain VIALA, professeur à l'université d'Oxford et professeur émérite à l'université Paris 3, directeur.

Résumé. *Plaisir et pouvoir. Usages des récits chevaleresques à l'âge classique*

En montrant la présence d'un imaginaire médiéval dans la production littéraire des années 1600-1750 et en étudiant ses usages, cette thèse rend visible la construction d'un imaginaire moderne et galant utilisé pour susciter l'adhésion au pouvoir, en particulier dans le cadre d'une redéfinition de la noblesse.

L'étude d'une fête de cour et d'un traité historique présente d'abord les enjeux politiques de la mise en récits du passé médiéval : il s'agit de figurer les origines et les valeurs de la monarchie.

La deuxième partie étudie la construction narrative du passé médiéval à partir du corpus des récits chevaleresques, tel qu'il a été constitué par les pratiques éditoriales et critiques depuis la fin du Moyen Âge. Le recensement des récits chevaleresques tout au long de l'âge classique et l'étude chronologique de ce corpus, de ses métamorphoses et de ses dynamiques, fait apparaître la deuxième moitié du XVII^{e} siècle comme une période charnière.

Les trois parties suivantes reviennent sur cette période à partir d'études de cas (la production d'un imprimeur, un traité des tournois, des épopées chrétiennes…) associant l'analyse textuelle, l'étude d'images et la construction de contextes. Elles montrent comment une interprétation moderne de la tradition chevaleresque a été construite par les milieux lettrés (dans les années 1640 et 1650), puis appropriée par le pouvoir dans le cadre de la politique de la gloire (1664-1674), avant d'étudier son devenir à la fin du siècle dans les genres nouveaux de l'opéra et du conte de fées. Pour finir, un épilogue met en perspective les récits chevaleresques avec d'autres textes figurant les valeurs de la noblesse et ses relations avec le roi.

Mots-clés : *chevalerie, réception, dix-septième siècle, noblesse, littérature, politique.*

Abstract. *Pleasure and power. The use of chivalric tales in the classical period*

By demonstrating the presence of medieval imagery in the literary production of 1600-1750, and studying how this trope is employed, this thesis reveals the construction of a modern, gallant ideology, used to incite belief in and support for political power, especially through a redefinition of nobility.

The initial study of a courtly festival and an historical treatise sets out the political questions raised by this storytelling about the medieval past: namely, a representation of the origins and the values of the monarchy.

The second section studies the narrative construction of this medieval past, beginning from the corpus of chivalric tales, as constituted by editors and critics since the late Middle Ages. An analysis of chivalric tales throughout the classical period, and the chronological study of this corpus, its metamorphoses and its dynamic, reveal the second half of the XVIIth century as a pivotal moment.

The following three sections return to this period with a series of case studies (the production of a printer, a tournament treatise, Christian epics etc), combining close textual analysis, the study of images and contextualisation. They show how a modern interpretation of the chivalric tradition was first constructed by the literary world (in the 1640s and 1650s) then appropriated by political power to support its politics of glory (1664-1674), before moving on to study its fate at the end of the century, in the new genres of opera and fairy tales. To conclude, an epilogue puts chivalric tales into context alongside other texts representing the values of the nobility and its relationship with the king.

Key words: *chivalry, reception, seventeenth century, nobility, literature, politics.*

Une fille de ma naissance, et avec le caractère chevaleresque que l'on veut bien m'accorder (c'était un mot de son père), ne doit pas se conduire comme une sotte.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, II, 11.

Remerciements

Alain Viala m'a guidée dans mes recherches depuis de nombreuses années. Il a su m'enseigner la rigueur tout en gardant toujours vivant le plaisir de la recherche. Je suis heureuse d'avoir enfin l'occasion de l'en remercier.

Les membres du GRIHL m'ont accueillie, fait partager leur exigence et parfois aussi offert leur amitié. Je voudrais tout particulièrement remercier ceux d'entre eux qui m'ont aidée de leurs conseils, m'ont indiqué des textes curieux et des références précieuses : Nicolas Schapira, Laurence Giavarini, Claudine Nédélec et Sylvaine Guyot. Alain Cantillon et Sophie Houdard m'ont témoigné une attention constante, aidée à surmonter mes difficultés et guidée dans les méandres de l'université. Je leur en suis profondément reconnaissante.

Ce travail doit beaucoup à tous ceux qui m'ont invitée à le présenter dans des séminaires ou des colloques : Jean-Pascal Dalloz, Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald, Francine Wild et les doctorants en littérature d'Ancien Régime de Paris 3.

Merci aux bibliothécaires et aux magasiniers de la salle T pour leur accueil attentif et souriant.

J'ai pu réaliser cette thèse dans les meilleures conditions grâce à des postes d'allocataire monitrice puis d'ATER à l'Université Paris 3 et enfin de Junior Research Fellow à Worcester College (Université d'Oxford). Être enseignante m'a permis de m'inscrire dans un travail collectif, d'échanger et de partager. Je remercie mes collègues de l'UFR de Langue et Littérature Française, tout particulièrement l'équipe de F1010 menée par Nancy Oddo, ainsi que l'équipe de Français de Worcester, Kate Tunstall, Manon Mathias et Alain Ausoni, pour leur bonne humeur et leur accueil chaleureux. Merci aussi aux étudiants qui m'ont offert nombre de moments gratifiants.

Cette thèse ne serait pas ce qu'elle est sans tous ceux qui m'ont fait l'amitié de la relire, de la corriger, d'en discuter avec moi : Mathilde Bernard, Carole Boidin, Jessica Goodman, Jeanne-Marie Hostiou, Marion Lafouge, Pierre Laroche, Agnès Lautier, Dorothée Lintner, Laurence Pierini, Adrien Tiberti. Parmi eux, François Rey et Dominique Miollan ont occupé une place toute particulière : ils ont vu naître ma curiosité pour le XVII^{e} siècle, l'ont nourrie et m'ont fait profiter de leur savoir avec une grande générosité.

Mes parents et ma famille m'ont accompagnée et soutenue pendant ces années de travail : ils savent combien je leur en suis reconnaissante. Merci à mes camarades pour leurs encouragements et leur curiosité, et tout particulièrement à Agnès Schwab pour son amitié vigilante.

Stéphanie Loncle sait combien son amitié m'est précieuse. Elle a lu tout ce que je n'aurais jamais osé faire lire à quelqu'un d'autre. Elle a été une interlocutrice de chaque instant. Olivier Ritz enfin m'a lue et relue, critiquée, encouragée et rassurée. Ils ont toujours été là et je leur dois énormément.

SOMMAIRE

INTRODUCTION....9

PREMIÈRE PARTIE - LE MOYEN ÂGE ENTRE HISTOIRE ET FICTION....23

Chapitre I. Les Plaisirs de l'île enchantée *(1664) : Guidon le sauvage, un fantasme chevaleresque....25*

Chapitre II. Narrations véritables et narrations feintes : La Guide de l'histoire de France *de Charles Sorel (1664)....55*

Conclusion de la première partie. Trois enjeux de la construction narrative du passé médiéval....81

DEUXIÈME PARTIE - USAGES DES RÉCITS CHEVALERESQUES ENTRE 1600 ET 1750....85

Chapitre III. Qu'est-ce qu'un récit chevaleresque ?....87

Chapitre IV. Le devenir des récits chevaleresques à l'âge classique....119

Chapitre V. Métamorphoses de la tradition chevaleresque de 1600 à 1750....153

Conclusion de la deuxième partie. Trois usages de la chevalerie : modernité, monarchie, noblesse....251

TROISIÈME PARTIE - GÉNÉALOGIES CHEVALERESQUES ET INVENTION DE LA MODERNITÉ (LES DÉCENNIES 1640 ET 1650)....257

Chapitre VI. Le Moyen Âge d'Augustin Courbé : la fabrication d'une littérature moderne....259

Chapitre VII. Les chevaliers sont-ils galants ? Jean Chapelain et Jean-François Sarasin....303

Chapitre VIII. La chevalerie, « miroir héroïque de la noblesse » : Vulson de la Colombière et l'identité nobiliaire....331

Conclusion de la troisième partie. La chevalerie et le projet politique de la modernité....371

QUATRIÈME PARTIE - RÉCITS CHEVALERESQUES ET REPRÉSENTATIONS DU POUVOIR (1664-1674)....377

Chapitre IX. Roi chevalier, roi galant : Portraits de Louis XIV en Charlemagne (1664)....379

Chapitre X. Voir les chevaliers, voir le roi : les images des Plaisirs de l'île enchantée....407

Chapitre XI. Le merveilleux chevaleresque dans la querelle du merveilleux chrétien (1674) : autour du Clovis *de Desmarest de Saint-Sorlin....437*

Conclusion de la quatrième partie. Les récits chevaleresques dans la politique de la gloire....471

CINQUIÈME PARTIE - LE CHEVALIER DANS LES GENRES NOUVEAUX : LE DEVENIR DE LA MODERNITÉ (1684-1705)....477

*Chapitre XII. Quand l'opéra devient chevaleresque : autour de l'*Amadis *de Lully et Quinault (1684)....479*

Chapitre XIII. Le passé des contes de fées selon Marie-Jeanne L'Héritier : de la généalogie nationale à l'exhumation érudite....515

Conclusion de la cinquième partie. La chevalerie : signe de modernité ou objet d'histoire ?....539

ÉPILOGUE - TROIS VISIONS DE LA NOBLESSE....541

CONCLUSION....567

INDEX DES NOMS DE PERSONNES **571**

INDEX DE LA TRADITION CHEVALERESQUE : TITRES ET PERSONNAGES **578**

BIBLIOGRAPHIE **581**

A. Sources *581*

B. Études *596*

C. Ouvrages de référence *614*

TABLE DES ILLUSTRATIONS **617**

TABLE DES MATIÈRES **619**

ANNEXES **625**

Annexe 1. Éditions, adaptations et suites de récits chevaleresques publiées entre 1600 et 1750, classées par titre *629*

Annexe 2. Nouvelles fictions chevaleresques publiées entre 1600 et 1750, liste chronologique *653*

Annexe 3. Usages des récits chevaleresques (1600-1750): corpus classé chronologiquement *659*

Annexe 4. L'illustration épique chez Augustin Courbé (1654-1658) *697*

Annexe 5. Les Plaisirs de l'île enchantée *(1): le manuscrit français 16635* *727*

Annexe 6. Les Plaisirs de l'île enchantée *(2): les gravures d'Israël Silvestre* *747*

INTRODUCTION

> On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques[1].

Madame de Staël exprime ainsi une incompatibilité entre l'âge classique et les récits chevaleresques. Selon elle, les « traditions chevaleresques » sont l'apanage des romantiques qu'elles séparent des classiques, partisans de l'antiquité. Cette revendication esthétique est devenue un lieu commun de l'histoire littéraire. L'« âge classique » y est défini par la prééminence de la référence antique[2] et ne saurait s'intéresser à cette période intermédiaire qu'est le « Moyen Âge »[3]. La période médiévale aurait été oubliée voire méprisée de la Renaissance jusqu'au début du XIX^e^ siècle, avant d'être redécouverte par les Romantiques, qui y trouvent une référence utile à l'élaboration d'une esthétique à la fois opposée au classicisme et porteuse d'aspirations nationales. Ce lieu commun est confirmé par une recherche rapide dans le catalogue de la Bibliothèque nationale : le chevalier Lancelot disparaît de la production imprimée en 1591[4], quelques années après son compagnon Tristan[5]. Tristan ne réapparait qu'à la fin du XVIII^e^ siècle, sous la plume du Comte de Tressan[6]. Quant à Lancelot, il faudra attendre le XIX^e^ siècle pour que son histoire soit à nouveau éditée[7]. Une longue tradition critique nous a habitués à considérer cette absence comme allant de soi. Le XVII^e^ siècle est le siècle de *Don Quichotte* : les romans de chevalerie et leurs lecteurs y sont méprisés et ridiculisés. Ma curiosité pour la littérature du Moyen Âge m'a amenée à interroger cette tradition : comment peut-on s'expliquer la disparition si soudaine de textes, de personnages, de mythes, qui sont passés sans encombre du manuscrit à l'imprimé et qui ont continué à être (plus ou moins) lus pendant tout le XVI^e^ siècle ? Est-il possible que l'âge classique se soit véritablement et complètement désintéressé de son passé médiéval ?

---

[1] G. de Staël, *De l'Allemagne,* t. 2, 1810, p. 129.

[2] Pour une synthèse sur la notion de classicisme, voir J.-C. Darmon et M. Delon, « Avant-propos », *Histoire de la France littéraire*, II, *Classicismes : XVII^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, PUF, p. 1-36.

[3] Pour une analyse plus précise de l'expression « Moyen Âge », voir *infra*, chapitre III, p. 87-90.

[4] *Lancelot du lac*, Paris, Benoist Rigaud, 1591. Voir *infra*, chapitre III, p. 99-100.

[5] *Histoire du noble Tristan*, Paris, N. Bonfons, 1586.

[6] L.-E. de La Vergne, comte de Tressan, *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, Paris, Pissot père et fils, 1782.

[7] Avec une édition érudite du roman de Chrétien de Troyes, *Le roman du Chevalier à la Charrette*, Reims, P. Régnier, 1849 puis l'édition des romans de la Table ronde par Paulin Paris : P. Paris, *Les romans de la Table ronde : mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions*, Paris, L. Techener, 1868-1877, vol. IV et V.

Nathan Edelman a sérieusement remis en question ce lieu commun : dans son ouvrage *Attitudes of the Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*[8], il a recensé les nombreuses œuvres du XVII^e^ siècle français qui témoignent d'un héritage médiéval, voire le revendiquent, mettant ainsi en évidence l'intérêt de la période classique pour son passé médiéval. Si *Lancelot* et *Tristan* ont bel et bien disparu pendant l'âge classique, il n'en va pas de même de l'ensemble des récits chevaleresques : d'autres héros ont maintenu vivantes les « traditions chevaleresques » tout au long du siècle. Edelman cite ainsi les héros du *Roland furieux* de l'Arioste ou de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, le chevalier Amadis, mais aussi de nombreux rois et reines de la période médiévale. Si l'hétérogénéité des objets recensés par Edelman met en lumière l'ampleur de la présence médiévale à l'âge classique, elle révèle aussi le caractère problématique de la notion même de Moyen Âge pour cette période. D'une part, les héros issus de la période médiévale font l'objet d'un traitement différencié : Clovis, Charlemagne ou Roland sont abondamment utilisés, alors que Lancelot semble tout à fait oublié. D'autre part, l'intérêt du XVII^e^ siècle pour la période médiévale se porte sur des objets *a priori* très hétérogènes : il mêle des figures historiques et des personnages de fiction et confond le Moyen Âge et les romans du XVI^e^ siècle. Ces constats posent un premier problème : quelle est la pertinence de la notion de Moyen Âge pour l'âge classique ? Comment construire un objet d'étude permettant de saisir la réception de la période médiévale entre 1600 et 1750 ? Le relevé d'Edelman témoigne d'une présence incontestable du Moyen Âge au XVII^e^ siècle et d'attitudes contrastées vis-à-vis de ce passé, tantôt qualifié de barbare et tantôt regretté comme un « bon vieux temps »[9]. Cependant, Edelman semble en difficulté lorsqu'il s'agit d'accorder ses conclusions avec une vision globale de la période, au point de placer le corpus pourtant massif qu'il étudie en marge du courant majoritaire que serait le classicisme[10]. Cette difficulté pose un second problème : comment articuler le constat d'une référence médiévale avec une interprétation d'ensemble de l'âge classique ? Ces deux questions traversent l'ensemble des travaux sur la réception du Moyen Âge entre 1600 et 1750.

Le Moyen Âge, un « envers » de l'âge classique ? Roman « baroque » et « romantisme » aristocratique

Les spécialistes de la littérature du XVII^e^ siècle qui se sont intéressés à la réception du Moyen Âge se sont tous heurtés à la même difficulté d'interprétation : comment faire une place à la référence médiévale dans le cadre d'une analyse dominée par la notion de classicisme ? Ainsi, le numéro de la

[8] N. Edelman, *Attitudes of the Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York, King's Crown Press, 1946.

[9] « The Good Knights of Old » est le titre de l'un des paragraphes du troisième chapitre du livre de N. Edelman (*Op. cit.*, p. 95).

[10] Il écrit ainsi : « Classicism was not so powerful or widespread as to obliterate all other tendencies » ; « Le classicisme n'était pas assez puissant ou pas assez largement répandu pour effacer toutes les autres tendances » (*Op. cit.*, p. XV). Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de moi.

revue *Dix-septième siècle* consacré aux *Présences du Moyen Âge dans la France du XVII^e siècle*[11] peine à passer d'une démarche de recensement assez proche de celle d'Edelman à une interprétation d'ensemble. Les différents articles montrent que le XVII^e siècle ne méprisait pas le Moyen Âge : il en faisait l'histoire, le représentait dans certains de ses plus grands romans, le faisait monter sur la scène de son théâtre. Jacques Vanuxem écrit ainsi :

> Un lieu commun reproduit partout veut que l'architecture du Moyen Âge ait été méprisée par les contemporains de Louis XIV, et l'on cite toujours comme exceptionnel un texte de Fénelon qui semble apprécier l'art gothique. […] En réalité de nombreux historiens, des architectes, des religieux, s'étaient intéressés aux monuments des architectes et des sculpteurs du Moyen Âge, les avaient classés et en avaient reconnus les mérites[12].

Mais le corpus étudié est placé en marge des études littéraires : il s'agit soit d'ouvrages d'érudition, soit d'œuvres que les auteurs des articles s'empressent de disqualifier. « J'aurais mieux fait de ne pas vous parler de ces pièces dont les neuf dixièmes sont introuvables ou illisibles »[13], regrette Raymond Lebègue à la fin de son étude. La présence du Moyen Âge à l'âge classique est reconnue, mais maintenue dans une position marginale, sans doute parce qu'elle met en danger la vision traditionnelle de la période. Michel Stanesco rencontre la même difficulté dans ses articles consacrés à la réception du Moyen Âge au XVII^e siècle[14] : même s'il recense de nombreux textes témoignant d'une lecture des romans médiévaux, il ne cesse d'en affirmer la marginalité au regard de l'époque, en particulier en utilisant de manière récurrente la référence au romantisme. Il commente ainsi quelques vers du poète Jean Auvray[15] : « Amadis est mort, ainsi que la nymphe Oriane, se lamentent les paladins de Jean Auvray, que le poète transforme en personnages romantiques avant la lettre »[16]. La référence médiévale apparaît alors comme un « envers »[17] de l'âge classique : sa présence est incontestable, mais

---

[11] *Présences du Moyen Âge dans la France du XVII^e siècle*, *Dix-septième siècle*, n°115, 1977.

[12] J. Vanuxem, « L'Art du Moyen Âge vu par les contemporains de Louis XIV », dans *Présences du Moyen Âge dans la France du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 86.

[13] R. Lebègue, « Le Moyen Âge dans le théâtre français du XVII^e siècle : Thèmes et survivances », dans *Présences du Moyen Âge dans la France du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 42.

[14] M. Stanesco, « D'Armes et d'Amours », paru pour la première fois dans *Littérature*, 2, 1989, p. 37-54, et surtout « Châteaux en Espagne. Aspects de la réception des « vieux romans » à l'âge classique », publié pour la première fois dans *Mélanges Noémi Hepp*, *Travaux de littérature* 3, ADIREL, 1990, p. 41-52. Tous deux ont été repris dans M. Stanesco, *D'armes et d'amours, études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, chapitre 20 (p. 325-347) et chapitre 26 (p. 427-439).

[15] J. Auvray, « Les paladins aventuriers », dans *Le Banquet des Muses ou les diverses satires du sieur Jean Auvray*, Rouen, 1628.

[16] M. Stanesco, *D'armes et d'amour*, éd. cit., p. 344.

[17] L'expression vient de l'ouvrage de F. Gaiffe, *L'Envers du Grand Siècle, étude historique et anecdotique*, Paris, A. Michel, 1924. Elle est aussi utilisée par René Pintard dans *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943 : il intitule l'introduction de sa première partie « L'envers du Siècle des Saints ». Elle a été reprise par J.-P. Cavaillé pour rendre compte de la manière dont l'historiographie et la critique littéraire ont étudié le libertinage : J.-P. Cavaillé, « Les libertins. L'envers du grand siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 28-29, 2002, http://ccrh.revues.org/index842.html. C. Jouhaud propose

elle est toujours interprétée comme un écart, voire un signe d'opposition à ce qui serait la tendance majoritaire de la période : le retour à l'Antiquité, une esthétique fondée sur le respect des règles, la soumission politique à l'absolutisme.

Le débat sur le genre romanesque qui se développe au cours du XVII^e^ siècle est l'un des lieux privilégiés d'observation de la référence médiévale[18]. D'une part, le roman n'a pas ou peu de modèles antiques et ses théoriciens ont dû se confronter à ses origines médiévales. D'autre part, la relative liberté du genre romanesque le rend plus susceptible d'accueillir des motifs et des procédés issus de la tradition médiévale. Ainsi, le colloque organisé conjointement par Francine Mora et Emmanuel Bury en juillet 2002 et dont les actes sont parus sous le titre *Du Roman courtois au roman baroque*[19] s'intéresse à la fois aux héritages de la tradition romanesque médiévale dans les textes narratifs du XVII^e^ siècle et à la façon dont ces textes convoquent, revendiquent ou inventent le Moyen Âge. Le titre du recueil est révélateur des problèmes que ces textes narratifs et leur éventuelle relation avec le Moyen Âge posent à l'historiographie de l'« âge classique ». Le choix de l'adjectif « baroque » pour qualifier les textes dont il est question fait écho aux travaux de Georges Molinié sur le roman du début du XVII^e^ siècle et ses relations avec le roman grec[20]. Mais alors que Molinié qualifie ainsi les fictions narratives du règne de Louis XIII, le recueil envisage aussi bien des romans héroïques que des contes de fées[21] ou des textes théoriques publiés assez tard dans le siècle. La *Lettre-traité sur l'origine des romans*, de Pierre-Daniel Huet, publiée en 1674 en appendice à *Zaïde* de Madame de La Fayette[22], ne s'inscrit pas à proprement parler dans un cadre baroque. L'emploi de l'adjectif « baroque » dans le titre du recueil place la production dont il est question en marge de l'âge classique : il est le résultat de l'incompatibilité entre le cadre d'analyse classique et l'observation d'une présence médiévale. Ce constat invite à s'interroger : si la référence médiévale a été d'abord repérée et étudiée dans le genre romanesque, n'est-ce pas justement parce que ce genre est en marge des poétiques classiques ? On pourrait alors considérer non plus que le roman mobilise le Moyen Âge de manière privilégiée parce que c'est un genre peu codifié, à l'écart de la poétique classique, mais que la référence médiévale y est plus visible pour les critiques et les historiens de la littérature parce qu'elle peut y être observée sans provoquer de remise en cause radicale de l'interprétation traditionnelle de la période.

---

une réflexion autour de l'expression dans *Sauver le Grand-Siècle ? Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007, p. 133-166.

[18] Voir *infra*, chapitre III, p. 103-106.

[19] *Du roman courtois au roman baroque*, dirigé par E. Bury et F. Mora, Paris, Belles Lettres, 2003.

[20] G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.

[21] Dans l'article d'A. Berthelot, « Traces du *Roman de Perceforest* à la fin du XVII^e^ siècle », *Du roman courtois au roman baroque*, éd. cit., p. 77-90.

[22] À laquelle s'intéresse L. Plazenet-Hau, « L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1650 », *Du roman courtois au roman baroque*, éd. cit., p. 35-63.

La présence de traditions médiévales dans les textes de l'âge classique est également interprétée de manière privilégiée en référence à un groupe social : la noblesse. Le roman héroïque exprimerait ainsi les valeurs de la noblesse guerrière[23], tout comme les premières tragédies de Corneille mobiliseraient une tradition courtoise pour promouvoir une éthique nobiliaire[24]. Mais là encore, le constat d'une présence médiévale s'accompagne d'une affirmation de marginalité : l'imaginaire médiéval est interprété comme le signe de la nostalgie d'une noblesse mise en crise par l'absolutisme[25]. Norbert Elias est le premier à avoir ainsi rapproché déclin de la noblesse et référence médiévale dans le dernier chapitre de *La Société de Cour* intitulé « Curialisation et romantisme aristocratique »[26]. Il y interprète la référence médiévale comme une réaction symbolique de la noblesse à sa propre domestication : le Moyen Âge des romans est un passé idéalisé, incarnant le pouvoir perdu de la noblesse. L'emploi du terme « romantisme » pour désigner cette construction symbolique est significatif : une fois de plus, le recours à la référence médiévale est désigné par une expression qui le caractérise immédiatement comme marginal, décalé par rapport aux courants dominants de la période. Ce présupposé influence fortement l'ensemble de l'interprétation : c'est parce que la référence au Moyen Âge est pensée comme marginale dans l'espace esthétique qu'elle est comprise comme le reflet d'une marginalisation dans l'espace politique ; c'est parce qu'elle est assimilée à une dissidence par rapport au classicisme qu'elle est rapportée à une résistance politique à l'absolutisme.

La notion d'« âge classique » n'est donc pas neutre : elle véhicule une analyse de la période qui empêche d'interpréter les usages que les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles faisaient de la référence médiévale. Il ne s'agit pas pour moi, en étudiant ces usages, d'inverser l'envers et l'endroit ou de dévoiler une « face cachée » de l'âge classique, mais au contraire de partir de ces usages sans présupposer leur marginalité pour envisager la période d'un œil nouveau. Si j'emploie pour désigner la période que j'étudie l'expression « âge classique », c'est donc d'abord dans une intention critique : le classicisme ne semble que difficilement pouvoir s'accommoder de l'usage des récits chevaleresques. La confrontation des deux termes doit aboutir à des redéfinitions et à des réajustements.

---

[23] Voir M. Mueller, *Les idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Lexington, French Forum, 1984.

[24] P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

[25] Nathan Edelman consacre ainsi un chapitre entier de son ouvrage à la figure du chevalier, qu'il lie étroitement au déclin de la noblesse : « They regretted those knights of the good old times ; they told it bluntly to the minions of the court, the wretched country gentry and the parvenu nobility of their century » ; « Ils regrettaient ces chevaliers du bon vieux temps ; ils le disaient franchement aux mignons de la cour, aux nobles pauvres des campagnes et à la noblesse parvenue de leur siècle » (N. Edelman, *op. cit.*, p. 105).

[26] N. Elias, *La Société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

Renouveler l'approche du XVII^e^ siècle

La critique de la notion de classicisme et le développement d'autres interprétations de la période ont renouvelé l'approche des usages du Moyen Âge entre 1600 et 1750. Partant du constat de ce que la catégorie de « classicisme » doit au contexte polémique de son élaboration – celui de la construction du romantisme – les mises en cause de la notion soulignent son caractère exogène[27] : l'esthétique classique a été définie *a posteriori* par les historiens et les critiques et aucun écrivain de la période n'a jamais revendiqué son appartenance au classicisme. En outre, la notion est prise dans une série d'oppositions binaires – classiques contre romantiques, classiques contre baroques – qui participent plus d'une distribution des valeurs que d'une véritable analyse et qui empêchent de saisir l'ensemble des phénomènes culturels de la période. Ces critiques débouchent sur un renouvellement du regard sur le XVII^e^ siècle, avec des études qui privilégient des notions endogènes, comme celle de galanterie[28] ou de modernité[29]. L'appréhension de la réception du Moyen Âge s'en trouve nécessairement modifiée.

La notion de galanterie a ainsi permis de repérer de nouveaux usages de la référence médiévale et de les étudier sans présupposer leur marginalité. Delphine Denis a souligné l'importance du Moyen Âge et des romans de chevalerie dans les pratiques des galants. Elle mentionne les « pastiches du vieux gaulois » écrits par Voiture ainsi que les ordres de chevalerie fictifs inventés par certains groupes galants pour se mettre en scène et promouvoir leurs valeurs[30]. Les ordres de chevalerie fictifs seraient ainsi « la version mondaine, féminine et en partie aristocratique du modèle masculin du cénacle littéraire »[31]. La notion de galanterie permet ici de donner toute sa place à la référence médiévale. Le Moyen Âge des galants est certes un fantasme, une construction porteuse des valeurs de leur présent, mais il n'est pas interprété comme une nostalgie ou le signe d'une crise : au contraire, il est utilisé dans un mouvement de diffusion et de promotion de la galanterie. Si Delphine Denis se concentre sur le moment d'institution de la galanterie (les années 1640-1660), Alain Viala donne une autre portée à la notion en la définissant comme « un phénomène artistique et social, artistique et éthique »[32] à travers lequel il saisit l'ensemble des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[33]. Il observe la

---

[27] Sur la notion de classicisme, voir J.-C. Darmon et M. Delon, *op. cit.* et F. Dumora-Mabille, « Classicisme », P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002. Pour une approche critique de la notion, voir A. Viala (dir.), *Qu'est-ce qu'un classique ?, Littératures classiques*, 19, 1993.

[28] Voir notamment A. Viala (dir.), *L'Esthétique galante*, Toulouse, Société de Littérature classique, 1989 ; D. Denis, *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII^e^ siècle*, Paris, Champion, 2001 ; A. Viala, *La France galante*, Paris, PUF, 2008 ; J. Steigerwald, *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft 1650-1710*, Heidelberg, Winter, 2010.

[29] Voir *Seventeenth Century French Studies*, 29/1, 2007, *Modernités/ Modernities* et *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, CMR 17, 1987.

[30] D. Denis, *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII^e^ siècle*, éd. cit., p. 164-165.

[31] *Id*., p. 171

[32] A. Viala, *La France galante*, éd. cit., p. 10.

[33] Dans un premier temps : la référence liminaire à Verlaine semble indiquer la possibilité de poursuivre l'étude.

« dissémination » du modèle construit par le groupe galant dans les années 1640-1660 et la manière dont il devient progressivement hégémonique. Cette réévaluation de l'importance de la galanterie aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècle modifie la question de la réception du Moyen Âge dans cette période. Si les galants des années 1640-1660 étudiés par Delphine Denis utilisaient volontiers la référence médiévale, pourquoi n'en irait-il pas de même de leurs successeurs ?

La galanterie est associée à une autre notion utilisée par les écrivains du XVII^e^ siècle eux-mêmes : celle de modernité. Les galants sont des modernes : ils privilégient une esthétique de l'invention et revendiquent une culture nationale[34]. Affirmer cela revient à considérer que la construction et la mise en débat de la modernité dépassent largement les années 1680-1690 et la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Les interprétations de la référence médiévale dans cette querelle peuvent alors éclairer l'ensemble des usages de cette référence dans un âge qui est aussi celui de la « première modernité »[35]. Ainsi, le lien entre revendication nationale et référence médiévale remarqué par la plupart des critiques[36] prend tout son sens dans le cadre de la construction et de la mise en débat d'une esthétique moderne. Cela suppose cependant de penser la possibilité d'un imaginaire national en monarchie, alors que nombre d'historiens situent la naissance de la nation au XIX^e^ siècle et associent étroitement les idées de nation et de république[37]. L'imaginaire national ne saurait se réduire ni à une identité monarchique fondée sur la sujétion à un même souverain ni au sentiment d'appartenance à une même religion[38]. Faut-il pour autant exclure la possibilité d'un imaginaire[39] à la fois monarchique et national

---

[34] Voir à ce propos A. Viala, *La France galante*, éd. cit., p. 59 : « les sources et l'invention moderne ».

[35] Traduction de l'expression anglaise « early modern » qui sert couramment à désigner la période qui va de la Renaissance à la Révolution.

[36] Nathan Edelman évoque à plusieurs reprises le « sentiment national » qui motiverait la curiosité des hommes du XVII^e^ siècle pour le Moyen Âge : « A classicist, define him as one will, could not completly turn back to Greece and Rome, even if he so desired. […] Like so many of his contemporaries, he was imbued with national feeling » ; « Les classiques, qu'on les définisse comme on voudra, ne pouvaient pas regarder seulement en arrière, vers la Grèce et Rome, même si c'était leur désir. […] Comme tant de leurs contemporains, ils étaient imprégnés de sentiment national » ; ou plus loin : « one of the forces which heightened their interest in the Middle Ages was national sentiment » ; « l'une des forces qui amplifiait leur intérêt pour le Moyen Âge était le sentiment national » (N. Edelman, *op. cit.*, p. XV et p. 46).

[37] Claude Nicolet consacre les trois premiers chapitres de son ouvrage *La Fabrique d'une nation, la France entre Rome et les Germains* (Paris, Perrin, 2003) à la construction de la nation avant la Révolution. Mais il revendique une démarche qui remonte « de la République à la Nation » (c'est le titre de son introduction). Cette démarche est aussi celle de Pierre Nora, qui consacre la première partie des *Lieux de mémoire* à la République, avant de s'intéresser dans une deuxième partie à la nation : « La République était la forme aboutie de la Nation » (P. Nora, *Les lieux de mémoire*, II, « La Nation », introduction, p. IX). Lorsque la nation est ainsi pensée comme une étape dans la construction de la République, il devient difficile de saisir une idéologie nationale monarchique.

[38] Comme l'écrit Anne-Marie Thiesse : « La nation est conçue comme une communauté large, unie par des liens qui ne sont ni la sujétion à un même souverain ni l'appartenance à une même religion ou à un même état social. Elle n'est pas déterminée par le monarque, son existence est indépendante des aléas de l'histoire dynastique ou militaire. […]Appartenir à la nation, c'est être un des héritiers de ce patrimoine commun et indivisible, le connaître et le révérer » (*La création des identités nationales (Europe, XVIII^e^ – XX^e^ siècle)*, Paris, Seuil, 1999, p. 12).

qui affirmerait la continuité de la nation indépendamment des aléas de l'histoire dynastique et définirait un patrimoine commun ? Les travaux de Colette Beaune[40] et de Myriam Yardeni[41] ont mis en évidence les manifestations d'un tel imaginaire au Moyen Âge et pendant les guerres de religion. Les liens entre imaginaire national et identité monarchique semblent cependant encore très forts au XVII^e^ siècle : William Church définit l'imaginaire national de la période comme un « patriotisme centré sur le roi »[42].

Ces perspectives nouvelles de l'histoire littéraire rendent possible l'observation et l'interprétation de la référence médiévale au XVII^e^ siècle. Encore faut-il comprendre ce que cette référence recouvre pour rendre compte de la diversité des objets venus du Moyen Âge manipulés par l'âge classique et de leurs valorisations diverses. Se pose alors un problème méthodologique : celui de la construction d'un objet d'étude pertinent pour saisir les usages de la référence médiévale à l'âge classique.

Survie, traces, usages : penser la réception

Parallèlement aux travaux des spécialistes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles sur la référence médiévale, ces dernières décennies ont vu se multiplier les travaux sur la réception du Moyen Âge dans les époques ultérieures[43], dans une perspective médiéviste ou comparatiste. Le choix de cadres chronologiques larges et diversifiés permet d'échapper aux contraintes d'une interprétation en termes de classicisme mais pose d'autres problèmes d'ordre méthodologique. Ces nombreuses études ne font qu'une maigre

---

[39] Je préfère le terme d'imaginaire à celui d'identité pour ne pas supposer de continuité entre l'imaginaire national produit au XVII^e^ siècle et les conceptions ultérieures de la nation. Pierre Nora considère au contraire la nation comme « mémoire » : il cherche ce qui survit de la nation passée dans la nation présente et dégage ainsi les éléments d'une continuité, d'une identité nationale. Ce n'est pas ma démarche.

[40] C. Beaune, *Naissance de la Nation France*, Paris, Gallimard, 1985.

[41] M. Yardeni, *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*, Louvain-Paris, 1971.

[42] « King-centered patriotism » : W. Church, « Chapter II. France », dans O. Ranum, *National consciousness, history and political culture in early-modern Europe*, John Hopkins University Press, 1975, p. 43-66.

[43] Pour un état de la recherche médiévaliste, voir V. Ferré, « Introduction » dans Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*, *Itinéraires LTC*, 2010, p. 7-25 et deux bibliographies, l'une sur le site de l'association « Modernités médiévales », consacrée à la réception du Moyen Âge depuis le XIX^e^ siècle : http://www.modernitesmedievales.org ; l'autre publiée par la revue en ligne *Perspicuitas* (http://www.uni-due.de/perspicuitas) : R. Utz et A. Dygon, *Medievalism and Literature: An Annotated Bibliography of Critical Studies*. Parmi les travaux les plus récents sur la réception du Moyen Âge depuis le XIX^e^ siècle, on retiendra les deux volumes coordonnés par Nathalie Koble et Mireille Séguy issus de leur séminaire commun : *Le Moyen Âge contemporain : perspectives critiques*, *Littérature*, n°148, décembre 2007 et *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2009, ainsi que l'ouvrage dirigé par Michèle Gally, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 2009 et l'ouvrage récent d'Helen Solterer, *Medieval Roles for Modern Times. Theater and the Battle for the French Republic*, The Pennsylvania State University Press, 2010.

place aux années 1600-1750[44]. Le *médiévalisme* (de l'anglais *medievalism*, terme utilisé par Leslie Workman pour désigner à la fois « l'étude du Moyen Âge, l'application des modèles médiévaux aux besoins contemporains et l'influence du Moyen Âge sur toutes les formes d'art et de pensée »[45]) s'est surtout intéressé à la réception du Moyen Âge aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, reconduisant la vision d'un Moyen Âge méprisé par l'âge classique et redécouvert par les romantiques. Même dans les recueils et colloques récents qui prennent pour objet une période longue[46], les années 1600-1750 restent sous-représentées par rapport aux périodes postérieures. En outre, le choix de regrouper des études concernant des périodes très différentes met l'accent sur la survie et la transmission des textes médiévaux ou d'un imaginaire médiéval plutôt que sur les contextes de leurs réceptions. Les titres des recueils sont de ce point de vue significatifs : qu'il s'agisse de la « mémoire des chevaliers » ou des « images du Moyen Âge », c'est bien l'objet médiéval qui est au cœur de l'enquête. Les recherches médiévalistes semblent ainsi faire porter leur attention sur le Moyen Âge, en tant qu'il se survit à lui-même par le biais de réceptions diverses, plus que sur ces réceptions dans ce qu'elles ont de spécifique et de précisément situé.

Il serait caricatural cependant d'assigner à l'ensemble de la recherche sur la réception du Moyen Âge dans les époques ultérieures une position et une méthode uniques. Différentes conceptions de la réception et de son objet sont mises en œuvre. Certaines études prennent pour point de départ tel ou tel texte médiéval, dont elles supposent la capacité à traverser le temps, et étudient les variations

---

[44] Ainsi, lorsque la revue anglaise *Studies in Medievalism* consacre en 1983 un numéro à la réception du Moyen Âge en France, elle ne s'intéresse d'abord qu'aux XIX^e^ et XX^e^ siècles (*Studies in Medievalism*, II-2, printemps 1983, *Medievalism in France*). En 1987, un nouveau numéro s'intéresse aux années 1500-1750 (*Studies in Medievalism*, III-1, automne 1987, *Medievalism in France, 1500-1750*), mais il ne contient qu'un seul article sur le XVII^e^ siècle, et le seul texte du XVIII^e^ siècle envisagé, le *Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie* de Lacurne de Sainte-Palaye, date de 1751. La période 1600-1750 reste quasiment inexplorée.

[45] Leslie J. Workman, *Studies in Medievalism* III.1, 1987, p. 1. Traduction de V. Ferré, dans « Limites du médiévalisme : l'exemple de la courtoisie chez Tolkien (*Le Seigneur des Anneaux* et *Les Lais du Beleriand*) », *Fantasmagories du Moyen Age. Entre médiéval et moyenâgeux*, études réunies par E. Burle-Errecade et V. Naudet, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010, p. 11.

[46] Comme le numéro de la revue *La Licorne*, *L'image du moyen âge dans la littérature française de la Renaissance au XX^e^ siècle* (1982/6), le colloque « Réécritures arthuriennes en France et en Italie du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle » (Troyes, 21 et 22 mars 2002) ; ainsi que les recueils *Mémoire des Chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e^ au XX^e^ siècle* (études réunies par I. Diu, E. Parinet et F. Vielliard, Paris, École des Chartes, 2007) et *Images du Moyen Âge* (sous la direction d'I. Durand-Le Guern, Presses Universitaires de Rennes, 2006). Même l'ouvrage collectif *Early Modern Medievalisms. The Interplays between Scholarly Reflection and Artistic Production* (ed. A.-C. Montoya, S. van Romburgh et W. van Anrooij, Leiden-Boston, Brill, 2010) ne consacre que peu d'articles à la France des années 1600-1750 : deux d'entres eux s'intéressent aux contes de fées de la fin de la période (D.M. Hoogenboezem, « Medievalism and magic : illustrating classical french fairy tales », p. 250-283 et A. Zygel-Basso, « A Fairy Troubadour ? Medieval Matter and the « Bon vieux temps » in Women's fairy tales », p. 285-304), un autre au mythe des origines troyennes (T. Karsenti, « From historical invention to litterary myth : ambivalences and contradictions in the early-modern reception of the franco-trojan genealogy », p. 93-109), et un dernier aux travaux de Mabillon (M. B. Bruun, « Jean Mabillon's Middle Ages : On Medievalism, Textual Criticism and Monastic Ideals », p. 427).

successives que les opérations de transmission ou de réécritures lui font subir[47]. L'idée centrale alors est bien qu'il s'agit du *même* texte, par-delà les changements de formes et de contextes. Les travaux de Jacques Le Goff sur l'imaginaire médiéval proposent une autre vision de la réception du Moyen Âge[48]. Celui-ci étudie la circulation de figures (Charlemagne, la licorne, le chevalier ou le château fort sont quelques unes des figures explorées dans *Héros et merveilles du Moyen Âge*[49]), investies de valeurs et de significations différentes par les époques successives. Il s'émancipe ainsi de l'idée de texte (notion de toute manière problématique pour ce qui concerne le Moyen Âge[50]) : les figures sont actualisées par différents discours, employant divers supports, de l'écrit au film, mais ces discours ne constituent pas les réécritures et les variations d'un seul et même texte. Ils participent plutôt de la construction d'un imaginaire. La réception devient alors active, et s'apparente à une construction fantasmatique : elle utilise des figures et des scénarios disponibles pour mettre en images et en récits des valeurs. La démarche de Le Goff reste cependant celle d'un médiéviste : le Moyen Âge est l'objet de son enquête, et la survie des différentes figures l'intéresse plus que la façon dont elles sont utilisées dans un contexte donné.

Michèle Gally[51] semble s'inscrire dans la même perspective lorsqu'elle évoque les *traces* ou les *rémanences* médiévales chez les écrivains contemporains : elle étudie ce qui reste d'un passé disparu. Elle met cependant l'accent sur la question du retour et de la *re*-présentation, sur la dialectique de la présence et de l'absence, et sur ce que ce retour signifie pour l'époque contemporaine : le Moyen Âge devient l'instrument d'une réflexion sur le présent. La perspective des études de réception peut ainsi être renversée : il ne s'agit plus tant d'observer comment le passé médiéval se survit à lui-même que de comprendre comment et pourquoi une époque et des écrivains donnés s'emparent de l'imaginaire médiéval et le manipulent, *représentent* et construisent un passé. Peter Damian-Grint, dans une introduction au numéro des *Studies on Voltaire and Eighteen Century* consacré au médiévalisme dans la France des Lumières, pose ainsi la question : que nous apprend le « médiévalisme » du XVIII^e^ siècle sur la France à la fin de l'Ancien Régime[52] ? L'objet de l'enquête n'est plus le Moyen Âge mais la

---

[47] Par exemple E. Poulain-Gautret, *La tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e^ siècle. Permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, Paris, 2005, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 72 ou H. Bouquin, *Éditions et adaptations de l'Histoire de Mélusine de Jean d'Arras (XV^e^-XIX^e^ siècle). Les aventures d'un roman médiéval*, thèse de l'École des Chartes soutenue en 2000.

[48] J. Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

[49] J. Le Goff, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005.

[50] Comme l'ont montré P. Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972) ou B. Cerquiglini (*Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989). Voir *infra*, chapitre III, p. 108-109.

[51] Dans son introduction à l'ouvrage collectif *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui* (Paris, PUF, 2000, p. 1-11), intitulée « Rémanences ».

[52] « Medievalism – the appropriation of elements of medieval culture by those who do not form part of that culture – has a long history. Every century since the sixteenth has remade the Middle Ages in its own image. But […] different generations look back to the medieval period for different reasons, and each successive generation that does so finds a different « Middle Ages », a Middle Ages that says more about that generation's own

période qui s'en empare et il ne s'agit plus d'étudier des « traces » ou des survivances mais des constructions précisément situées.

Le choix d'étudier des *usages* plutôt qu'une réception ou que des survivances s'inscrit dans cette perspective : il s'agit d'observer comment l'âge classique construit son propre Moyen Âge et l'investit de valeurs. Cette construction ne peut être saisie qu'à travers des productions (des écrits ou des images pour l'essentiel) : la réception est alors une action[53]. En étudiant la réception comme une construction active, je m'inscris dans la continuité des travaux qui ont souligné l'importance de la réception dans la construction même du sens d'un texte et le caractère actif de la lecture : l'esthétique de la réception de Jauss et Iser[54], mais aussi la psychologie de la lecture[55] et la bibliographie matérielle[56]. La notion d'*appropriation*, telle qu'elle est théorisée et pratiquée par Roger Chartier[57], permet de saisir le caractère créateur, actif de la réception tout en la reliant à une série de contextes qui la conditionnent. Il n'y a pas, dans une telle approche, de *texte* immuable transmis de génération en génération : le support de transmission, les conditions de la réception, recréent à chaque fois un nouvel objet. Chaque réception est un événement, une construction, une action, dont on ne peut saisir tous les enjeux que grâce à des opérations de contextualisation[58]. De telles opérations imposent l'étude de cas précis et situés comme outil principal de l'analyse.

---

aspirations and anxieties than it does about the medieval period itself. […] What does eighteenth century medievalism tell us about France at the end of the ancien régime ? »

« Le médiévalisme – l'appropriation d'éléments de la culture médiévale par ceux qui n'appartiennent pas à cette culture – a une longue histoire. Depuis le seizième siècle, chaque siècle a recréé le Moyen Âge à sa propre image. Mais […] des générations différentes se tournent vers le Moyen Âge pour des raisons différentes, et chaque génération qui le fait trouve ainsi un « Moyen Âge » différent, un Moyen Âge qui dit plus sur les aspirations et les angoisses de cette génération que sur la période médiévale elle-même. […] Que nous apprend le médiévalisme du XVIII^e siècle sur la France à la fin de l'Ancien Régime ? »

(*Studies on Voltaire and Eighteen Century*, 2006, 5, *Medievalism and manière gothique in Enlightment France*, p. 1-2).

[53] Le séminaire du Grihl (Groupe de recherche interdisciplinaire sur l'histoire du littéraire, EHESS-Université Paris 3) s'est consacré pendant plusieurs années à l'étude de l'écriture comme action : il a développé une méthode d'analyse des écrits qui passe par leur rapprochement avec d'autres actions, qui passent ou non par l'écrit.

[54] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 et W. Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1985.

[55] Michel Picard, *La lecture comme un jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

[56] W. Kirsop, *Bibliographie matérielle et critique textuelle : vers une collaboration*, Paris, Minard, 1970 ; R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987 ; D. F. McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Cercle de la librairie, 1991.

[57] Par exemple dans *Lectures et lecteurs de la France d'Ancien Régime*, éd. cit. ou dans son article : « *George Dandin* ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49^e année, n°2, 1994. p. 277-309.

[58] Sur la démarche de contextualisation, voir D. Ribard et J. Lyon-Caen, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, p. 57.

Pourquoi étudier des récits ?

Cette démarche de contextualisation, tout comme les problématiques que j'ai évoquées plus haut, de la crise de la noblesse à la construction d'une idéologie nationale, paraissent relever plutôt des études historiques ou des sciences sociales que des études littéraires. Pourquoi alors choisir d'étudier des récits ? Le choix même de considérer les usages de ces récits comme autant d'actions, voire d'événements, peut-il s'inscrire dans une démarche littéraire ? La sociologie de la littérature ou l'histoire des pratiques de lecture, en appliquant au domaine littéraire des questions propres aux sciences sociales, ont contribué à ce que les textes ne soient plus considérés comme des représentations du monde social séparées de celui-ci[59]. D'une part, ils sont traités comme des écrits parmi d'autres, pris dans des pratiques sociales diversifiées. D'autre part, ils ne sont pas considérés comme des témoignages plus ou moins subjectifs mais comme des actions inscrites dans le monde social et contribuant à le façonner. Il semble alors possible d'étudier des écrits ou des productions symboliques en tenant ensemble le questionnement sur les formes sociales et la question littéraire de l'interprétation et de l'indétermination du sens[60].

Il n'y a pas de récit qui ne cherche, d'une manière ou d'une autre, à susciter l'intérêt de son lecteur. Ce faisant, ils *placent* aussi cet intérêt : ils produisent de la valeur et de l'adhésion[61]. Cette adhésion ne tient ni à la force, ni à la loi : elle est provoquée par l'effet esthétique, le plaisir subjectif. De là un pouvoir propre du récit[62] qui n'est cependant pas entièrement indépendant des conditions sociales de sa production, de sa diffusion et de sa réception[63]. Les récits apparaissent alors comme un espace de mise en jeu du monde social, de ses valeurs et de ses hiérarchies. Ils le rendent intelligible, en produisent une interprétation, en confirment ou en critiquent l'ordre[64], et le plus souvent le confirment

---

[59] Pour un état des relations entre sciences sociales et littérature, voir J. Lyon-Caen et D. Ribard, *L'historien et la littérature*, éd. cit.

[60] Je dois la formulation de ces deux questions – celle des études littéraires et celle des sciences sociales – à Bérengère Parmentier, qui en a fait le point de départ de son intervention à la table ronde organisée par le Cercle 17-21 sur l'historicité de la littérature les 2 et 3 juillet 2010.

[61] Sur la notion d'intérêt, voir P. Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 63 et A. Viala, *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, Paris, PUF, 2005. Le séminaire de Sophie Houdard consacré à la notion d'adhésion (« Fidélité, adhésion, subversion. Politique et mystique au début de l'époque moderne », Université Paris 3, année 2008-2009) a beaucoup nourri ma réflexion sur ces questions. Yves Citton utilise lui aussi les notions d'intérêt et d'adhésion pour rendre compte des pouvoirs politiques des récits dans *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

[62] L. Marin, *Le récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

[63] A. Viala souligne le rôle des effets d'institution dans cette création de valeurs dans *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 191. C. Jouhaud analyse les conditions d'un pouvoir de la littérature dans le cadre de la relation de clientèle (C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 2000).

[64] Voir P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985 et J. Rancière, *Les Noms de l'histoire, essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992. La notion d'interprétation a été récemment utilisée par Yves Citton pour rendre compte de la portée politique des récits dans *L'Avenir des Humanités : économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?* Paris, La Découverte, 2010. Sur l'opposition entre confirmation et critique, voir L. Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009.

et le critiquent dans un même mouvement de reconfiguration[65]. L'étude de récits, associant contextualisation et interprétation, met donc en lumière la façon dont se construit l'adhésion à l'ordre social et aux valeurs qui le fondent. En ce sens, elle permet d'observer des constructions idéologiques[66] et la manière dont ces constructions, par des appropriations successives et par des effets d'institution, peuvent devenir hégémoniques. Les récits représentent le passé médiéval : ils le rendent présent et cherchent à agir sur leurs destinataires par le biais de ces effets de présence. Étudier la construction narrative du passé médiéval revient alors à s'interroger sur la manière dont des représentations de ce passé interprètent le monde social. Certaines valeurs sont-elles spécifiquement attachées à la représentation du passé médiéval ? Cette représentation est-elle associée de manière privilégiée à certains pans de la société, à certains conflits ?

Ainsi comprise, l'étude de récits ne saurait se cantonner au domaine de la « littérature » telle qu'elle a été définie bien après le XVII^e^ siècle. Il ne s'agit pas seulement d'éviter l'anachronisme, mais surtout de prendre en compte le fait que le pouvoir de *placer l'intérêt* est commun à toutes sortes d'écrits : tous ceux dont la destination est aléatoire et dont la communication est différée[67], tous ceux donc qui sont publiés et diffusés. C'est pourquoi Vulson de la Colombière et ses traités d'héraldique peuvent prendre place aux côtés des vers du duc de Saint-Aignan, et pas très loin de Molière ou de Corneille. Cette démarche ne vise pas en effet une détermination de la valeur des textes eux-mêmes, mais l'étude des valeurs dont ils sont porteurs, de la manière dont ils suscitent l'adhésion et dont il reconfigurent ainsi l'ordre social. Dans cette optique, un traité d'héraldique ne vaut ni plus ni moins qu'une tragédie.

Pour ne pas préjuger de ce que recouvre l'intérêt de l'âge classique pour la période médiévale, je commencerai cette étude par deux exemples frappants, qui tous deux mêlent histoire et fiction et posent le problème des frontières du Moyen Âge. Les fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*, d'abord, s'inspirent du *Roland furieux* de l'Arioste pour convoquer les figures de Charlemagne et de ses

---

[65] La notion de « partage du sensible » théorisée par Jacques Rancière fournit un autre moyen de décrire la manière dont les arts (et pas seulement les récits) configurent le monde social en le figurant. Voir J. Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

[66] J'utilise le terme d'idéologie pour désigner des systèmes cohérents de valeurs ou de figures en tant qu'ils sont en interaction avec une configuration sociale donnée : qu'ils y remplissent un rôle historique et qu'en retour ils contribuent à la modifier. Dans une même société, plusieurs idéologies peuvent coexister. Cela n'implique donc ni une opposition entre des idéologies illusoires et une vérité scientifique ni une relation univoque et mécaniste entre la structure économique et la superstructure idéologique. Voir K. Marx et F. Engels, *L'idéologie allemande,* trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard et R. Cartelle, Éditions sociales, Paris, 1976 ; L. Althusser, « Idéologie et Appareils d'Etat », *La Pensée*, n° 151, juin 1970, repris dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 67-125 et *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005 [Maspero, 1965] ; M. Vovelle, *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1992 [Maspero, 1982] ; T. Eagleton, *Ideology : an introduction*, London, Verso, 1991.

[67] Cette définition est celle d'A. Viala dans *Approches de la réception*, *sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p. 148-153.

chevaliers dans le cadre de la représentation du pouvoir royal. La *Guide de l'Histoire de France* de Charles Sorel, ensuite, tente, dans le cadre d'un recensement critique des ouvrages traitant de l'histoire de France, de délimiter à la fois des périodes et des esthétiques, de définir les frontières qui séparent d'une part le passé médiéval du présent et d'autres passés et d'autre part l'écriture historique du roman et de la fiction. Ces deux exemples me permettront de formuler de premières hypothèses pour une interprétation des usages du passé médiéval à l'âge classique, associant la référence médiévale aux valeurs modernes et galantes et à un débat sur la noblesse. Avant d'approfondir ces hypothèses, il faudra prendre le temps de construire rigoureusement l'objet de l'étude : qu'est-ce qu'un récit chevaleresque à l'âge classique ? Ce sera l'objet de ma deuxième partie, qui s'achèvera sur une vue d'ensemble du corpus et dégagera de premières scansions dans la chronologie des usages de ces récits. Il faudra alors analyser les enjeux à la fois éthiques, esthétiques et politiques de ces usages pour comprendre en quoi ils peuvent modifier notre vision de l'ensemble de la période. Ce sera l'objet des trois parties suivantes, qui étudieront le rôle de la référence médiévale et chevaleresque dans la configuration des relations entre la noblesse et le pouvoir royal. Elles aborderont, à partir d'études de cas, trois moments de la réception des récits chevaleresques à l'âge classique : la construction de la modernité dans les années 1640-1650 ; l'appropriation de cette modernité par le pouvoir dans les années 1660-1670 et le devenir de la modernité dans les dernières décennies du siècle.

PREMIÈRE PARTIE

LE MOYEN ÂGE ENTRE HISTOIRE ET FICTION

Il y a une supériorité théorique de la poésie, qui institue une connexion vraisemblable entre des événements fictifs, sur l'histoire qui dit exactement qu'il y a eu tel événement vérifié, puis tel autre et encore tel autre. Une conséquence considérable s'en dégage, qui dérange quelque peu les honnêtes téléologies de la conquête des vérités de la science sur les fantaisies de la fiction poétique : la promotion de l'histoire comme discours de vérité passe par sa capacité de se faire semblable à la poésie, d'imiter pour son compte la puissance de généralité poétique.

Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien »,
L'Inactuel, 6, automne 1996, p. 56.

CHAPITRE I

LES PLAISIRS DE L'ÎLE ENCHANTÉE (1664) :

GUIDON LE SAUVAGE, UN FANTASME CHEVALERESQUE

Le 7 mai 1664 à Versailles, qui n'est encore qu'une des résidences de la cour parmi d'autres, commence la première grande fête organisée par Louis XIV : *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Des chevaliers, menés par le brave Roger et séduits par l'enchanteresse Alcine, s'apprêtent à courir la bague. Mais avant que Roland, Roger, Ogier le Danois, Zerbin, Guidon le Sauvage et les autres ne commencent à se disputer le prix, Apollon apparaît sur un char, accompagné des quatre Siècles, des douze Heures du jour et des douze Signes du zodiaque. Tous récitent des vers en l'honneur de la Reine de France et de son époux, Louis XIV. Les chevaliers amants, ce sont les nobles de la cour, menés par le Roi lui-même : Louis joue le rôle de Roger, le duc de Saint-Aignan celui de Guidon le Sauvage, le duc de Noailles est Ogier le Danois, le duc de Guise Aquilant le noir… Quant à Apollon et à sa suite, ils sont incarnés par les comédiens de la troupe de Molière. Le sujet, immédiatement reconnaissable au vu des noms portés par les chevaliers, est tiré du *Roland furieux* de l'Arioste, long roman de chevalerie en vers – ou peut-être faudrait-il dire poème héroïque[1] – relatant l'amour du chevalier Roland, neveu de Charlemagne[2], pour la belle Angélique, princesse du Cathay. Mais Angélique aime Médor, et Roland devient fou de jalousie. Charlemagne perd ainsi son meilleur chevalier, jusqu'à ce que les efforts conjugués de ses compagnons ramènent Roland à la raison, à la guerre et à la gloire. Lorsque la fête commence, les chevaliers français sont prisonniers dans l'île de l'enchanteresse Alcine. Elle y organise une course de bague, puis un splendide festin. Le lendemain, deuxième jour des fêtes, est consacré à la comédie :

> Le brave Roger et les fameux guerriers de sa quadrille avaient trop bien réussi aux courses qu'ils avoient entreprises dans l'Ile enchantée, et la Magicienne qui les avait conviés à en divertir une grande Reine avoit reçu trop de satisfaction de cette galanterie, pour n'en desirer pas la continuation. Ces chevaliers lui donnent donc le plaisir de la comedie.[3]

Ce sont en fait les comédiens de Molière qui jouent devant le roi et sa cour *La Princesse d'Élide*. Au troisième jour, voici que les chevaliers se lassent de leur prison : un ballet donne à voir leur combat contre les monstres et les démons d'Alcine, leur libération par la magicienne Mélisse, et la destruction finale de l'île enchantée dans un grand feu d'artifice. Ainsi s'achèvent les *Plaisirs de l'île enchantée*, même si les divertissements se poursuivent encore jusqu'au mardi 13 mai. Les fêtes construisent une représentation du passé médiéval à partir d'éléments composites : les personnages mis en scène

---

[1] Sur ce problème générique, voir *infra*, chapitre III, p. 109-112.

[2] Celui-là même que chante la *Chanson de Roland*, qui ne sera redécouverte que bien plus tard, en 1834, quand l'abbé de La Rue trouvera le manuscrit d'Oxford.

[3] *Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague faite par le Roy, à Versailles, le 6 may 1664* [*sic*], Ballard, 1664, « Seconde journée », p. 1. Par la suite je ferai référence à ce texte en l'appelant « livret ».

appartiennent à la fois à un passé historique et à un univers romanesque, ils viennent du Moyen Âge, mais aussi d'un texte du XVI^{e} siècle.

La fête est produite par le pouvoir dans le but avoué de publier sa gloire. Elle sera suivie de deux autres fêtes versaillaises, en 1668 et en 1674, elles aussi accompagnées de publications imprimées diffusées dans le royaume et au-delà dans l'ensemble des cours d'Europe. Les récits chevaleresques sont mobilisés dans le cadre d'une représentation du pouvoir de Louis XIV et de la France. Plus précisément, ces fêtes de 1664 célèbrent à la fois la paix des Pyrénées et la fin d'une première période de travaux à Versailles. La paix signée avec Philippe IV d'Espagne cinq ans plus tôt a mis fin à une longue période de guerre et a été scellée par le mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse, en novembre 1661. Ce mariage ouvre au roi de France la possibilité de revendiquer un jour la succession d'Espagne. La paix des Pyrénées assoit donc sa suprématie sur l'Europe, à la fois à court et à long terme. Les fêtes, en célébrant cette paix, donnent à voir le pouvoir du roi et de la France. Plus localement, les fêtes inaugurent le domaine de Versailles après une première série de travaux. Premières grandes fêtes organisées par Louis XIV en dehors de Paris, elles servent la promotion du domaine royal et sa transformation progressive de lieu privé de divertissement en lieu public de pouvoir.

Les fêtes mobilisent différents *media*, dotés de temporalités différentes : spectacle éphémère, elles sont aussi l'objet de textes et de gravures imprimés qui en ont transmis le souvenir, la trace. Cet écart entre un spectacle disparu à jamais et une prolifération de « traces » durables marque l'ensemble de l'historiographie des fêtes dont il constitue le problème central : quel est l'objet réel d'une étude des *Plaisirs de l'île enchantée* ? Comment construire la relation entre la fête et ces traces ? L'exploration de ces questions, et des différentes façons dont elles ont été résolues (ou contournées) par la critique est un préalable nécessaire à l'étude des fêtes et de l'imaginaire chevaleresque qu'elles mettent en œuvre. C'est en effet une fois ces problèmes méthodologiques repérés qu'on pourra mieux comprendre la place de l'imaginaire chevaleresque dans les fêtes, et chercher à l'interpréter. Enfin, l'étude d'un faisceau d'appropriations de cet imaginaire, autour du duc de Saint-Aignan, inventeur de la fable chevaleresque des *Plaisirs de l'île enchantée*, permettra de formuler de premières hypothèses sur les relations entre l'imaginaire chevaleresque et le débat sur les valeurs de la noblesse.

I. ÉTUDIER LES FÊTES DE COUR : PROBLÈMES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Pour étudier la place et l'usage du récit chevaleresque dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, il est d'abord nécessaire de distinguer le spectacle des fêtes et les textes et images qui l'ont suivi, et de chercher à comprendre les relations que ces différentes traces entretiennent à la fois avec le spectacle qui les a suscitées et avec le récit historique de ce même spectacle.

Chevalerie et mythologie : une difficulté d'interprétation

Si le dessein unifiant les fêtes est bien chevaleresque, les divertissements proposés le sont beaucoup moins. Le premier jour, une course de bague met en scène Roger et les chevaliers de Charlemagne, mais en costumes grecs : ils sont censés représenter les Jeux Pythiens. C'est en cohérence avec ce second thème qu'Apollon apparaît, accompagné des quatre Siècles. Le soir de ce premier jour, un festin met en scène des allégories des quatre saisons, Pan et Diane, ainsi que des bergers de pastorale. La comédie de Molière représentée le deuxième jour, la *Princesse d'Élide*, a la Grèce pour décor. L'imaginaire chevaleresque ne réapparaît qu'au troisième jour, avec un ballet qui se déroule dans le palais d'Alcine. La place de la chevalerie dans les fêtes est donc ambiguë. Elle joue un rôle central de mise en cohérence du récit dans le livret imprimé distribué aux spectateurs[4] et dans la relation officielle des fêtes publiée un peu plus tard[5]. Elle intervient de façon explicite au début des fêtes, dans les vers dédiés à chacun des chevaliers de la course de bague, et à la fin, dans le ballet du palais d'Alcine. Mais elle n'est que peu visible dans le spectacle lui-même, qui privilégie un imaginaire mythologique.

La plupart des critiques ont été frappés par la coexistence dans les *Plaisirs de l'île enchantée* de chevalerie romanesque et de mythologie antique[6]. Ainsi Sabine Du Crest, qui a entrepris une étude des fêtes de Versailles, insiste sur le caractère traditionnel d'un tel mélange, hérité des fêtes de la Renaissance[7]. Mais ce mélange de chevalerie et d'Antiquité n'est pour elle qu'une survivance, destinée à disparaître dans les fêtes suivantes[8]. L'avenir est à l'antique, et la chevalerie n'est que le résidu de fêtes anciennes. Pour cette auteure, l'avenir est au classicisme, et *Les Plaisirs de l'île enchantée* sont la dernière des fêtes baroques : « En une décennie, la France abandonnait le monde baroque pour devenir classique »[9].

Pour construire une évolution aussi linéaire de l'esthétique des fêtes, Sabine Du Crest se concentre sur les trois grandes fêtes versaillaises ayant fait l'objet de relations officielles (*Les Plaisirs de l'île*

---

[4] *Id*.

[5] *Les Plaisirs de l'isle enchantée. Course de bague, Collation ornée de machines, Comedie meslée de Danse et de Musique, Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'artifice : Et autres Festes galantes et magnifiques ; faites par le Roy à Versailles, le 7. May 1664. Et continuées plusieurs autres Jours.* Paris, Ballard, 1664. Pour éviter les confusions entre ce texte et le précédent, j'appellerai celui-ci « relation ».

[6] Sur la place de la mythologie dans les fêtes, voir J. P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986, p. 51.

[7] Elle écrit : « Cette alliance évoque les grandes fêtes données par les Valois […]. L'Antiquité renaît dans la cour royale du XVI^e^ siècle, en même temps que s'y prolonge le Moyen Âge, et les tournois de cour se conjuguent avec des « spectacles allégoriques » et des mascarades mythologiques pour lesquelles on déguisait les princesses royales en sibylles antiques » (S. Du Crest, *Des Fêtes à Versailles*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 5-6).

[8] *Id.*, p. 75.

[9] *Id.*, p. 79.

enchantée, *Le Grand Divertissement royal* de 1668 et les *Divertissements de Versailles* de 1674) et écarte les nombreux divertissements royaux ayant eu lieu à Versailles ou ailleurs durant la même période, qui n'ont pas fait l'objet de relations, mais dont la *Gazette* ou les gazettes en vers ont rendu compte[10]. Or l'imaginaire chevaleresque ne disparaît pas de tous les divertissements royaux. Ainsi, il est encore présent par exemple dans un carrousel donné à Versailles le 4 mars 1685 et mettant en scène Charlemagne, Aquilant le noir, Roger et Roland, tous personnages du *Roland furieux*[11]. Il semble difficile d'interpréter la référence chevaleresque dans les *Plaisirs de l'île enchantée* comme une survivance du passé, insignifiante pour l'époque de Louis XIV. La conclusion de Sabine Du Crest – l'évolution des fêtes d'une esthétique baroque à une esthétique classique – ressemble fort à un présupposé : puisque le siècle de Louis XIV est classique, il ne saurait s'intéresser longtemps aux chevaliers.

Versailles, le roi et sa cour

Pour comprendre ce qui fait la pertinence de l'imaginaire chevaleresque en 1664 et au-delà, une première piste d'interprétation s'impose, celle du rôle de l'imaginaire chevaleresque dans la représentation du pouvoir mise en œuvre par les fêtes. Les *Plaisirs de l'île enchantée* sont en effet un objet privilégié de l'étude de la fabrication de l'image de Louis XIV. L'importance accordée aux fêtes de 1664 dans la construction de l'image du roi vient d'abord du lien qu'elles entretiennent avec Versailles[12]. Parce qu'elles sont les premières fêtes organisées à Versailles, *Les Plaisirs de l'île enchantée* occupent une place de choix dans la plupart des ouvrages consacrés à la résidence royale. Cette fête apparaît comme l'acte de naissance du palais : avant même les grands travaux qui le remodèlent, elles transforment le pavillon de chasse en « palais enchanté ». En retour, le décor des fêtes est souvent analysé comme une anticipation du « décor » de Versailles. Jean-Marie Apostolidès parle ainsi de « pétrification » des fêtes dans Versailles[13]. Les fêtes façonneraient la résidence royale,

---

[10] Pour une liste complète des fêtes de Versailles, voir F. Sorkine, *Propagande et mécénat royal : les fêtes louis-quatorziennes à Versailles et leurs représentations. 1661-1682*, thèse de doctorat, littérature française, Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle, 1993, p. 150-151.

[11] Ce carrousel est relaté par P. de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau*, t. I, Paris, INALF, 1961, p. 110-11. Voir *infra*, chapitre XII, p. 511.

[12] Sur le lien entre les fêtes et Versailles, voir K. Dickhaut, « Fest-Spiele als höfische Gefüge. Versailles, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Paris und Molières *Tartuffe ou l'Imposteur* », K. Dickhaut, J. Steigerwald et B. Wagner, *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. Und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009, p. 185-213.

[13] « Pour maintenir la noblesse en état permanent de « courtisanerie », Louis XIV fera transformer le parc de Versailles à partir des décors éphémères des grands divertissements de 1664, 1668 et 1674. Ce n'est pas l'architecture du château qui inspire les décorations de la fête, mais au contraire l'esprit des fêtes qui sera inscrit dans le palais et les jardins, de façon à faire de Versailles un sanctuaire de sémiophores aussi imposant qu'une cathédrale médiévale. Tout devient alors rêve de pierre ; ce qui était léger et dansant, baroque pour tout dire, se pétrifie et se change en art classique » (J.-M. Apostolidès, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de*

tout en assurant sa promotion. Le spectacle de plein air est l'occasion d'une visite du domaine, et les publications qui le suivent diffusent une image élogieuse de Versailles. Par les fêtes, Versailles passerait ainsi progressivement du statut de lieu privé à celui de lieu public, voire de lieu de pouvoir. Or ce qui est valable pour l'ensemble des fêtes versaillaises, considérées sur une longue période (de 1664 à 1674), ne l'est pas nécessairement pour *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Pour Florence Sorkine, les fêtes de 1664 peuvent être en partie qualifiées de fêtes privées : non seulement, Versailles n'a encore subi que peu de travaux, et n'est qu'une petite résidence royale parmi d'autres, mais en outre le choix et le petit nombre des cavaliers, ainsi que l'abondance des références littéraires dans le spectacle et dans le livret indiquent un public instruit et choisi, habitué à la cour. L'habitude de considérer les fêtes versaillaises comme un corpus cohérent et notre connaissance de ce qu'est ensuite devenu Versailles ne doivent donc pas cacher la portée politique réelle des *Plaisirs de l'île enchantée*, organisées pour un public restreint, dans un lieu encore largement privé, mais bénéficiant, grâce à l'imprimé, d'une très large publicité. Ce lien entre l'organisation des fêtes et la construction progressive de Versailles comme lieu de pouvoir s'inscrit dans un contexte plus large : celui de la mise en place d'une politique organisée de production et de diffusion d'une image glorieuse du roi. Peter Burke parle d'un « ministère de la gloire »[14] créé entre 1663 et 1664. Dès février 1663, Colbert réunit chaque semaine un groupe d'hommes de lettres pour recueillir leurs avis sur ce qui regarde l'image publique du roi. Charles Perrault devient rapidement le secrétaire de cette « Petite Académie ». Parallèlement, il réforme l'Académie de peinture et de sculpture. En 1664, un système de gratifications royales destinées aux écrivains est mis en place, qui perdurera jusqu'en 1690 : 38 écrivains, sélectionnés sur l'avis de Jean Chapelain, reçoivent cette année-là une gratification royale[15]. Les fêtes prennent ainsi sens dans le cadre de la politique culturelle instaurée par Colbert et seraient un lieu d'observation privilégié de la mise en place de relations nouvelles entre les écrivains, les artistes et le pouvoir.

La fabrication de l'image de Louis XIV dans les fêtes n'est pas qu'une affaire de décor. Elle passe aussi, plus directement, par la mise en spectacle du corps du roi, en particulier lors de la course de bague du premier jour. Non seulement le roi se montre dans le cours même des fêtes, mais les récits publiés ensuite font de l'ensemble des divertissements des exhibitions de la puissance royale. Louis Marin[16] a étudié cette construction du portrait du roi dans des récits de fêtes plus tardives, notamment

---

Louis XIV, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 113). Comme S. du Crest, Apostolidès oppose l'inspiration « baroque » des fêtes et le « classicisme » de la suite du règne.

[14] P. Burke, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995 [*The Fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, 1992], p. 67-79. Voir *infra*, chapitre IX, p. 401-402.

[15] Sur la politique de gratifications, voir G. Couton, « Effort publicitaire et organisation de la recherche : les gratifications aux gens de lettres sous Louis XIV », dans *Le XVII^e siècle et la recherche. Actes du 6^e colloque de Marseille*, Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle, 1976, p. 41-55.

[16] L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981. En particulier le chapitre intitulé « Le roi magicien ou la fête du prince », p. 236-250.

Les Divertissements de Versailles (1674) de Félibien, montrant comment l'ensemble de la cour participe de la construction de ce portrait, au même titre que les artistes et les écrivains qui travaillent à la fête. De la même manière, les *Plaisirs de l'île enchantée* constituent un portrait du roi, même lorsque celui-ci n'est pas directement acteur. Enfin, la forme même des divertissements et la fable qui leur donne leur cohérence font eux aussi l'objet d'une interprétation politique, dans la mesure où ils mettent en scène le roi et sa cour, et semblent formaliser leurs relations par le biais d'exercices guerriers. Pour Jean-Marie Apostolidès, dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* « la noblesse est conviée à passer l'épreuve du feu qui la transformera en une cour »[17]. Cette analyse s'appuie d'abord sur une interprétation de la fable des fêtes : la fable d'Alcine est isolée de sa mise en spectacle pour être lue de manière allégorique, à partir d'une identification entre chevalerie et noblesse. Cette lecture doit en outre beaucoup aux théories de Norbert Elias concernant la curialisation de la noblesse[18]. D'après Norbert Elias, la noblesse, victime de la crise économique, est attirée à la cour parce qu'elle a besoin de se rapprocher du roi pour s'assurer de nouvelles sources de revenus. Là, son besoin de distinction la pousse à des dépenses qui achèvent de l'affaiblir. Ce processus est étroitement lié à la civilisation des mœurs dont la cour est le centre. La fête, moment spectaculaire de promotion du domaine et de mise en représentation du roi, serait aussi l'instrument économique et symbolique de cette domestication. Non seulement elle publie la magnificence du roi, mais elle participe d'une logique du prestige qui pousse les nobles à la dépense et à la ruine, et accroît leur dépendance vis-à-vis du roi. Les analyses d'Elias, bien que fortement nuancées par des travaux plus récents comme ceux de Jeroen Duindam[19], offrent une interprétation politique stimulante des *Plaisirs de l'île enchantée :* en les analysant en termes de curialisation ou de domestication de la noblesse, elles accordent une place très importante à l'imaginaire chevaleresque. Ces analyses amènent à insérer les fêtes dans un contexte politique de redistribution des pouvoirs au sein de la noblesse : lors du lit de justice du 15 décembre 1663, le roi a fait recevoir au Parlement quatorze nouveaux ducs et pairs. Plusieurs participants des fêtes appartiennent à cette « fournée des ducs »[20] amèrement critiquée par le duc de Saint-Simon : les ducs de Saint-Aignan (qui occupe la position très visible de maréchal de camp dans la course de bague de la première journée), de Coislin, de Foix et de Noailles. La fête apparaît alors comme le lieu de la publication du pouvoir d'une noblesse nouvelle. Plus qu'une domestication, elle donne à voir une redistribution des pouvoirs et une restructuration de la classe dominante qui divise la noblesse.

---

[17] J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 93.

[18] Voir en particulier : N. Elias, *La Société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974 et *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

[19] J. Duindam, *Myths of power : Norbert Elias and the early modern European court*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.

[20] L'expression est employée par le duc de Saint-Simon dans ses *Mémoires* (XI, 4). Celui-ci se plaint de l'inflation du nombre des ducs et pairs et interprète ces nominations comme les instruments d'une décadence du duché paierie et des pouvoirs qui lui sont associés. Voir C. Levantal, *Ducs et pairs et duchés paieries laïques à l'époque moderne (1519-1790)*, Paris, 1996.

Ces diverses interprétations politiques des fêtes se heurtent à une difficulté : en négligeant de distinguer la portée politique des fêtes de celle des différents textes qui sont publiés à leur occasion, elles sont amenées à reproduire le discours diffusé par les textes en lui donnant le statut d'une analyse critique. La promotion de Versailles est l'œuvre des textes imprimés bien plus que de la fête, et s'inscrit dans une temporalité très différente de celle du divertissement royal. De la même manière, l'idée d'une domestication de la noblesse par le roi grâce aux fêtes est largement tributaire de l'image du roi comme acteur et organisateur omnipotent diffusée par les textes. Faire des fêtes un instrument de l'action royale – qu'il s'agisse d'une action de propagande ou de la constitution d'une cour – c'est reproduire la représentation du roi et l'interprétation de ses divertissements diffusées par les récits des fêtes. Même la place importante accordée à l'imaginaire chevaleresque, isolé du reste des images mobilisées par les fêtes, est construite par les récits imprimés : ce sont eux qui donnent une version cohérente de la fable, et qui font ainsi primer la référence à Alcine et à ses chevaliers sur les nombreuses références mythologiques évoquées tout au long des fêtes. L'étude des *Plaisirs de l'île enchantée*, et en particulier des liens entre les fêtes, une organisation sociale et un discours politique semble alors difficile : comment s'extraire des discours produits autour des fêtes – et produits souvent par le pouvoir – pour produire une analyse critique et historicisée ?

Les récits des fêtes sont des pièges

Nous devons l'essentiel notre connaissance de ces fêtes aux opérations de publication dont elles ont été l'objet, dans une démarche de propagande. Les sources sur l'organisation des fêtes sont peu nombreuses : les comptes des bâtiments du roi ne permettent pas de repérer avec précision les dépenses qui s'y rapportent. Quant aux comptes des Menus-Plaisirs, ils ne contiennent que très peu d'informations[21]. Enfin, les Archives nationales conservent quelques croquis préparatoires des décors des fêtes[22]. Les relations des fêtes, imprimées et manuscrites, constituent donc notre principale source

[21] Florence Sorkine n'a repéré que deux paiements pouvant se rapporter aux fêtes dans les comptes des bâtiments, l'un pour la construction de théâtres portatifs et l'autre pour des décors de théâtre. Les Comptes des Menus-Plaisirs mentionnent, toujours d'après Florence Sorkine, « un paiement de 3322 lt. pour des « conques et porcelaines, corbeilles, festons et fleurs de bouquet […] pour servir au festin fait par sa majesté en son château de Versailles » et deux paiements faits à Molière, l'un de 4000 lt. comme chef de troupe, l'autre de 2000 lt. comme auteur » (F. Sorkine, *op. cit.*, p. 120-121).

[22] Dans le registre O1 3242. Ces croquis ont été numérisés et mis en ligne suite à l'exposition « Dans l'Atelier des Menus Plaisirs du Roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles » organisées par les Archives nationales (janvier-avril 2011). Voir J. de La Gorce et P. Jugie, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Archives nationales-Versailles, Artlys, 2010, la base Archim (http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/index.html) et A. Marie, « Les fêtes des Plaisirs de l'isle enchantée, Versailles, 1664 », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1941-44, Paris, Armand Colin, 1947, p. 118-125. Il existe aussi plusieurs dessins des costumes portés par les acteurs de la troupe de Molière incarnant les quatre saisons (d'après P. Lacroix, *Iconographie moliéresque*, seconde édition, Paris, A. Fontaine, 1876) : deux croquis de M^lle^ de Brie et de La Thorillière conservés au département des Estampes de la BNF (Oa 37) et deux croquis de M^lles^ du Parc et Béjart dans la collection Tessin à Stockholm.

sur la question. Dès avant les fêtes, un livret est imprimé par Ballard, qui a le monopole des divertissements royaux en tant que « seul imprimeur du roi pour la musique », pour être distribué aux spectateurs[23]. Il s'agit d'un petit in-4° divisé en trois parties de 24, 4 et 10 pages, qui correspondent aux trois journées de la fête proprement dite (les 7, 8 et 9 mai 1664). Les divertissements des jours suivants (10, 11, 12 et 13 mai) n'y sont pas mentionnés. Le même Ballard publie très rapidement après les fêtes une relation, plus longue que le livret et destinée à la vente[24]. Le texte en est sensiblement différent, et l'ensemble des fêtes y est relaté. Il semblerait qu'il ait existé une édition illustrée de cette relation, contenant neuf gravures d'Israël Silvestre[25], dessinateur et graveur du roi depuis peu. Je n'ai pu consulter aucun exemplaire de cette édition, mais les gravures sont bien connues par ailleurs pour avoir été ensuite vendues de manière autonome pendant de nombreuses années[26]. Deux autres comptes-rendus officiels des fêtes ont été publiés par la *Gazette* dans son numéro du 17 mai 1664 puis dans l'extraordinaire du 21 mai intitulé « Les Particularités des Divertissements pris à Versailles par leurs Majestés »[27]. Ce second texte s'inspire largement du livret. Ces textes et ces images ont un caractère officiel : ils sont produits et diffusés par des acteurs liés au pouvoir. Ce n'est pas le cas d'une autre relation des fêtes, publiée au mois de juin par Jacques Carpentier de Marigny chez l'imprimeur Nicolas de Sercy, et intitulée *Relation des divertissements que le roi a donné aux reines dans le parc de Versailles, écrite à un gentilhomme qui est présentement hors de France*[28]. Ce texte n'en a pas moins pour but de plaire au pouvoir, voire d'être récompensé par celui-ci. Il en va de même d'une dernière série de textes : les manuscrits signés « De Bizincourt » offerts à certains participants de la fête. La Bibliothèque Nationale détient deux de ces manuscrits : l'un dédié au roi[29], et l'autre ayant appartenu au duc de Coislin[30]. André Marie en signale un troisième[31], qui serait au moment où il écrit « en possession du duc de Mouchy ». Les deux premiers manuscrits, les seuls que j'ai pu consulter, reprennent, à quelques variantes près, le texte du livret. L'originalité de ces manuscrits réside

---

[23] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, livret, éd. cit.

[24] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, relation, éd. cit.

[25] D'après P. Lacroix, *Bibliographie moliéresque*, seconde édition, Paris, A. Fontaine, 1875, n°193. Paul Lacroix précise : « Ce volume, qui a été réimprimé en 1673, in-fol., avec les mêmes gravures, est de la plus grande rareté. M. A. Didot en possède un exemplaire ».

[26] À propos de ces gravures, voir *infra* chapitre X, p. 416-422 et 428-435.

[27] *Les Particularités des divertissements pris à Versailles par leurs Majestés*, *La Gazette*, n°60, 21 mai 1664.

[28] J. Carpentier de Marigny, *Relation des divertissemens que le Roy a donnés aux Reines dans le parc de Versaille. Ecrite a un gentil-homme qui est presentement hors de France*, Paris, C. de Sercy, 1664.

[29] Ms. Fr. 7834.

[30] Ms. Fr. 16635.

[31] A. Marie, art. cit.

essentiellement dans leurs très riches illustrations, à la gouache, plus nombreuses et plus soignées dans le manuscrit royal[32].

Ces textes s'adressent à des publics divers. Si les destinataires du livret ou des manuscrits de De Bizincourt sont proches du public des fêtes, il n'en va évidemment pas de même de la relation ou de la lettre de Marigny. Leur temporalité aussi est différente. Le livret distribué aux spectateurs accompagne le spectacle et en prolonge les effets au-delà du temps de la représentation. La longue diffusion de la relation imprimée chez Ballard[33] ou des gravures d'Israël Silvestre[34] s'oppose au caractère éphémère du divertissement royal. Ces raisons devraient suffire pour ne pas considérer ces textes comme des témoignages transparents sur les fêtes : ils ont une action propre, différente de celle des fêtes. De ce point de vue, les récits les moins officiels ne sont pas plus authentiques que ceux commandés par le pouvoir. Ils font apparaître la capacité du pouvoir à intégrer un grand nombre d'acteurs dans sa stratégie de publicité, en créant pour eux un intérêt à relayer les discours qu'il produit. Les études des fêtes ont pourtant tendance à traiter ces textes – et tout particulièrement la relation éditée chez Ballard et le récit de Marigny – comme des témoignages objectifs et transparents, qu'elles peuvent reproduire sans distance critique. Ce faisant, elles écartent l'action propre des textes, pourtant plus importante en termes de public et de longévité que celle des fêtes. Les récits des fêtes fonctionnent alors doublement comme des pièges. D'une part, parce qu'en se donnant comme traces du divertissement passé, ils cherchent à masquer leur propre action de représentation du pouvoir et conduisent le lecteur à la négliger. D'autre part, parce qu'ils sont tous produits dans le cadre d'un dialogue avec le pouvoir, dont ils construisent ou relaient les stratégies de publicité. C'est pourquoi il importe de considérer ces textes en eux-mêmes, de façon distincte des fêtes, non pas comme des témoignages mais comme des actions qui utilisent les fêtes et particulièrement l'imaginaire chevaleresque qu'elles mettent en place. C'est la seule manière de s'extraire des stratégies de publicité du pouvoir et donc de se donner les moyens de les étudier. L'une des conséquences de ce parti-pris méthodologique est la remise en cause d'une compréhension des relations entre pratiques spectaculaires, textes et pouvoir en termes de propagande. Alors que le modèle de la propagande est fondé sur l'idée qu'un acteur central – le pouvoir – diffuse des discours dans l'ensemble de la société (ce qui pose d'ailleurs de façon aiguë la question de la production de l'adhésion à ces discours), le choix de traiter les textes comme des actions qui utilisent la fête sans en être simplement des représentations fait surgir des acteurs nouveaux (ceux qui commandent, produisent et diffusent les récits), qui ont un intérêt propre à cet usage des fêtes. La

[32] Pour une description et une étude plus approfondie de ces illustrations, voir *infra*, chapitre X, p. 416-428.

[33] La relation connaît plusieurs rééditions jusqu'en 1673.

[34] Elles sont encore au catalogue de l'imprimerie royale en 1699, et vendues pour 3l. 10s. le lot de neuf.

circulation d'une image du pouvoir royal apparaît alors comme le résultat d'appropriations convergentes ou divergentes d'un événement[35] – les fêtes – ou d'un imaginaire.

Ce rapide parcours met en évidence les problèmes méthodologiques posés par l'étude des fêtes. Ces problèmes tiennent à la fois au traitement des différents récits et traces imprimées, qu'il importe de distinguer du spectacle lui-même, et à la construction du contexte d'interprétation des *Plaisirs de l'île enchantée*. Considérer les récits des fêtes comme des témoignages transparents conduit trop souvent à ignorer leur action propre – la construction de Versailles comme lieu de pouvoir, la mise en circulation d'une image du roi – et à attribuer cette action aux fêtes elles-mêmes en reprenant dans le récit historique les dispositifs mis en place par les récits des fêtes dans le cadre des stratégies de publicité du pouvoir. Le récit historique intègre et prolonge ainsi la propagande royale. Il importe donc, pour comprendre le rôle de la référence médiévale dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, d'étudier précisément les récits des fêtes dans leur dimension textuelle. Je me concentrerai dans un premier temps sur la fable d'Alcine dans le livret et la relation publiés chez Ballard en 1664. Cette étude permettra de mieux définir le rôle d'un « imaginaire chevaleresque » à la fois dans l'esthétique des fêtes et dans la représentation du pouvoir qu'elles proposent.

II. LA FABLE D'ALCINE, DE L'ÉTHIQUE À LA POLITIQUE

La relation officielle des fêtes publiées en 1664 chez Ballard est intitulée : *L'île enchantée, course de bagues, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du Palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le Roi, à Versailles, le 7. mai 1664, et continuées plusieurs autres jours*. Ce titre affirme dès l'abord l'imaginaire merveilleux qui préside aux fêtes – « l'île enchantée » – et le lie à une esthétique, définie comme « galante » et caractérisée par la diversité. Enfin, il place le roi en position d'auteur et fait de ces fêtes « magnifiques » l'affirmation de son pouvoir. Il pose ainsi la question du lien entre un imaginaire chevaleresque, une esthétique galante et une représentation du pouvoir. En désignant les fêtes comme « galantes et magnifiques » il caractérise le pouvoir d'une part par sa grandeur et d'autre part par sa capacité à plaire. Il fait des fêtes la représentation d'un pouvoir à la fois grand et agréable, c'est-à-dire qui suscite l'agrément donc l'adhésion. Dans ce dispositif, l'imaginaire chevaleresque et l'esthétique

[35] A. Zanger a ainsi montré à propos du mariage de Louis XIV et de l'infante d'Espagne que les discours autour de l'événement étaient le résultats d'intérêts convergents (ceux de Mazarin, du roi, mais aussi des écrivains et des libraires) plus que d'une propagande concertée : A. E., *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial fictions and the Making of Absolutist Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

galante semblent donc servir à la fois à manifester la puissance du roi et à susciter l'adhésion à son pouvoir[36].

L'île enchantée qui donne son titre aux fêtes est issue du *Roland furieux* de l'Arioste. C'est l'île de la magicienne Alcine, qui dans le chant VII du *romanzo* italien retient le chevalier Roger prisonnier pour en faire son amant, jusqu'au moment où Bradamante, l'amante de Roger, inquiète et jalouse, aidée de l'enchanteresse Mélisse, délivre le chevalier en détruisant les enchantements d'Alcine. La fable des fêtes est pour l'essentiel inspirée du roman, si ce n'est que le personnage de Bradamante est supprimé, que l'enchanteresse Mélisse prend la forme d'un homme (l'enchanteur Atlas) et que Roger se voit doté de nombreux compagnons. Cette situation sert de support à l'insertion de différents épisodes festifs – une course de bague imitant les jeux pythiens, une comédie située en Grèce, un ballet représentant les tentatives de fuite des chevaliers – sans aucun antécédent dans le texte du *Roland furieux*. Les fêtes ne réécrivent donc pas le roman : elles en utilisent, assez librement, des personnages, des lieux et des situations. Le livret distribué aux spectateurs s'ouvre sur ces mots :

> Les charmes d'Alcine, qui n'avoit pas moins de beauté que de savoir, retenant auprès d'elle, par un double enchantement, le brave Roger et plusieurs autres vaillants chevaliers, toutes ses pensées ne s'occupèrent plus qu'à empêcher leur fuite, pour faire durer ses plaisirs. Elle joignit à la force et à la situation de son palais le pouvoir de ses démons, la fierté de ses géants, et celle de ses bêtes farouches ; mais elle n'eut pas moins de confiance aux divertissements des promenades, de la danse, des tournois, des festins, de la comédie et de la musique. Et comme elle avoit autant d'amants que de captifs, et qu'ils ne pensoient tous qu'à lui plaire, ces illustres guerriers font une partie de course de bague ; et prenant pour sujet les jeux pythiens, auxquels Apollon présidoit, ils font leur entrée dans la lice, avec tous les ornements dont ils peuvent l'accompagner, dans le plus beau lieu que la nature et l'art aient jamais formé et embelli pour le plaisir de la vie. Mais cette belle magicienne, de qui les enchantements étoient d'une force prodigieuse, n'étant pas satisfaite que sa puissance parût en un seul endroit de la terre, afin de porter en tous lieux le triomphe de sa beauté, par les hommages de ces chevaliers, a rendu son île flottante ; et après avoir visité plusieurs climats, elle la fait aborder en France, où par le respect et l'admiration que lui causent les rares qualités de la Reine, elle ordonne à ces guerriers de faire en faveur de sa Majesté tout ce qu'ils auront pu inventer pour lui plaire par leur adresse et leur magnificence[37].

Dès ces premières lignes, le monde chevaleresque est défini comme un monde de plaisirs et d'intrigues amoureuses. La thématique amoureuse est bien sûr un héritage de la littérature chevaleresque, mais elle prend ici nettement le pas sur l'inspiration guerrière, pourtant présente aussi dans le *Roland furieux*. Certes, les chevaliers sont qualifiés d'« illustres guerriers », mais le texte ne mentionne jamais les devoirs féodaux et militaires qui pourraient motiver leur fuite loin d'Alcine. On ne peut donc pas considérer que la chevalerie est mobilisée dans la fête galante en raison d'une continuité ou d'une affinité thématique. Le lien entre chevalerie et galanterie est construit par l'évacuation des motifs guerriers au profit des plaisirs et de l'amour. Une telle construction invite à

---

[36] Sur la manière dont la représentation du pouvoir transforme la force en puissance, voir Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

[37] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, livret, éd. cit., « Premiere journée », p. 3-5.

prendre au sérieux le choix d'un dessein chevaleresque pour les fêtes, et à en interroger plus précisément les implications.

Chevalerie et plaisir : les ambiguïtés de l'éthique galante

Que signifie l'adjectif « galant » appliqué aux fêtes de mai 1664 ? L'étude de l'éthique et de l'esthétique des fêtes offre l'occasion de définir la galanterie non seulement à partir de l'un ou l'autre des éléments qui composent les fêtes, mais surtout à partir de l'ensemble qu'elles constituent. La galanterie de cet ensemble peut s'exprimer à trois niveaux : la diversité des plaisirs dessine une esthétique galante, tandis que leur mise en scène et leur hiérarchisation construit une éthique ; l'offre des fêtes aux reines, enfin, constitue un geste galant qui résume à lui seul l'éthique galante.

La thématique amoureuse et la valorisation du plaisir sont présentes dans l'ensemble des fêtes. Le plaisir est au cœur des *Plaisirs de l'île enchantée* aussi bien que de la fable d'Alcine, et les chevaliers amants de l'enchanteresse redoublent comme dans un miroir les courtisans avides de plaire au roi. La relation fait elle aussi du plaisir le principe et le but des fêtes. Dès la première phrase, l'intention du Roi est de « donner aux Reines et à toute sa cour le plaisir de quelques fêtes peu communes »[38]. Cette intention de plaire est réciproque, et la fin du texte affirme que « chacun a marqué si advantageusement son dessein de plaire au Roi, dans le temps où sa Majesté ne pensait elle-même qu'à plaire »[39]. L'éthique mise en image par la fable d'Alcine et qui nourrit l'ensemble des fêtes et des textes qui en rendent compte peut donc être qualifiée de galante, dans la mesure où elle est dominée par un désir d'être agréable aux autres, et particulièrement aux dames[40]. Pourtant, la dernière journée des fêtes voit la destruction de l'île enchantée et la condamnation des plaisirs dont elle était le lieu. Avant cette destruction finale, le personnage d'Alcine, pressentant son malheur, envisage de demander la protection de la Reine mère. Mais sa suivante repousse brutalement cette éventualité, en affirmant explicitement le caractère condamnable des plaisirs d'Alcine :

> Je sais bien que son cœur, noblement généreux,
> Écoute avec plaisir la voix des malheureux ;
> Mais on ne voit jamais éclater sa puissance
> Qu'à repousser le tort qu'on fait à l'innocence.
> Je sais qu'elle peut tout ; mais je n'ose penser
> Que jusqu'à nous défendre on la vit s'abaisser.
> De nos douces erreurs elle peut être instruite,
> Et rien n'est plus contraire à sa rare conduite.
> Son zèle si connu pour le culte des Dieux

---

[38] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, relation, éd. cit., p. 3.

[39] *Id.*, n.p.

[40] Les définitions de « galant » et « galanterie » dans les dictionnaires contemporains utilisent fréquemment les termes « agréables » ou « agrément » et mentionnent toujours l'usage spécifique de ces termes pour désigner les relations entre les sexes. Voir A. Viala, *La France galante*, éd. cit., p. 31-34.

Doit rendre à sa vertu nos respects odieux ;
Et loin qu'à son abord mon effroi diminue,
Malgré moi je le sens qui redouble à sa vue[41].

Les plaisirs d'Alcine sont ici condamnés au nom de la vertu. L'île enchantée est un lieu de péchés, de « douces erreurs », odieux à la vertu royale. Comment concilier cette condamnation des plaisirs d'Alcine avec l'affirmation répétée du plaisir du roi et des courtisans dans le récit des fêtes ?

Jean-Marie Apostolidès, dans le chapitre du *Roi-machine* qu'il consacre aux *Plaisirs de l'île enchantée*, interprète la destruction finale de l'île d'Alcine et la fuite de Roger comme la mise en scène d'une condamnation des plaisirs. Pour lui, l'île d'Alcine est le lieu où le roi traverse une épreuve qui le change en souverain parfait : en affrontant la tentation du plaisir sous la figure de Roger, séduit par Alcine, il réalise la nécessité de son dépassement et écarte définitivement le danger d'une recherche incontrôlée du plaisir qui nuirait à l'accomplissement de ses fonctions[42]. Le plaisir serait donc convoqué pour mieux être écarté. Cependant, si l'on considère la fable d'Alcine non pas isolément, mais dans l'ensemble du texte du livret, sa portée éthique semble bien plus ambiguë. D'autres lieux des textes portent d'autres conceptions du plaisir, qui ne sont pas invalidées par la destruction finale du palais d'Alcine. Ainsi, les vers de Benserade qui accompagnent les devises des chevaliers dans le récit de la course de bague de la première journée mettent en scène des visions de l'amour et du plaisir très variées. Certains expriment une conception du dévouement amoureux vertueuse et généreuse. C'est le cas des vers écrits pour le Marquis d'Humières, dans le rôle d'Ariodant :

Je tremble dans l'accès de l'amoureuse fievre,
Ailleurs sans vanité je ne tremblay jamais,
Et ce charmant objet l'adorable GENEVRE,
Est l'unique vainqueur à qui je me soûmets[43].

Mais le comte de Lude, dans le rôle d'Astolphe, revendique l'inconstance :

De tous les Paladins qui sont dans l'univers
Aucun n'a pour l'amour l'ame plus eschauffée,
Entreprenant toujours mille projets divers,
Et toujours enchanté par quelque jeune FÉE[44].

Et le duc de Saint-Aignan, dans le rôle de Guidon le sauvage, transforme le discours amoureux en revendication de vigueur sexuelle.

Les combats que j'ay faits en l'Isle dangereuse,

---

[41] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, livret, éd. cit., « Ballet du Palais d'Alcine. Troisiesme Journée », p. 6. Ces vers sont du Président de Périgny.

[42] « La fête de 1664 s'organise autour d'un double thème, la recherche du plaisir et la nécessité de son dépassement. Si Roger, dont le rôle est interprété par Louis XIV, mène jusqu'au bout sa quête de jouissance, le roi de France est libéré de cette tentation par l'interprétation du héros de l'Arioste » (J.-M. Apostolidès, *Le Roi machine*, éd. cit. p. 98).

[43] *Les Plaisirs de l'isle enchantée,* livret, éd. cit., « Première Journée », p. 14.

[44] *Id.*, p. 12.

Quand de tant de Guerriers je demeuray vainqueur,
Suivis d'une épreuve amoureuse,
Ont signalé ma force aussi bien que mon cœur.
La vigueur qui fait mon estime,
Soit qu'elle embrasse un parti légitime,
Où qu'elle vienne à s'eschapper ;
Fait dire, pour ma gloire, aux deux bouts de la Terre,
Qu'on n'en void point en toute guerre,
Ny plus souvent, ni mieux frapper.

POUR LE MESME.
Seul contre dix Guerriers, seul contre dix Pucelles
C'est avoir sur les bras deux étranges querelles,
Qui sort à son honneur de ce double combat
Doit être ce me semble un terrible soldat[45].

Il est vrai que le personnage s'y prête : le chevalier Guidon le sauvage est réputé pour avoir vaincu dix chevaliers dans un même combat avant de servir de mari à dix jeunes filles dans une même nuit. Il n'en reste pas moins que le plaisir mis en scène ici n'est pas tout à fait conforme à la plus stricte vertu. Dans ces vers, le plaisir est valorisé sous des formes diverses. Le texte du livret, pris dans son ensemble – et l'on pourrait en dire autant du texte de la relation – donne à voir une éthique équivoque, dont la chevalerie est le support. La chevalerie n'incarne pas ici – ou en tous cas pas seulement – un plaisir illégitime condamné à l'issue des fêtes. Elle porte plutôt l'ambiguïté du plaisir, oscillant entre tradition courtoise et tradition gauloise, et propose une valorisation différenciée de différents types de plaisir, une hiérarchisation des plaisirs et des valeurs. Les tentations de l'île d'Alcine sont dépassées par une forme plus raffinée de plaisir : celui qu'éprouvent les spectateurs en contemplant la destruction de l'île dans un grand feu d'artifice. L'éthique et l'esthétique galantes se définissent dans cette opération qui substitue aux plaisirs voluptueux et égoïstes d'Alcine un plaisir esthétique partagé.

Assez rapidement après les fêtes, la promotion du plaisir qu'elles mettent en œuvre a été interprétée comme un signe de licence et de débauche. L'une des interprétations les plus courantes de l'omniprésence du discours sur l'amour et le plaisir dans les *Plaisirs de l'île enchantée* le rapporte au désir du roi de séduire M^lle^ de La Vallière, à qui les fêtes seraient – plus ou moins secrètement – dédiées. Cette interprétation est encouragée par la pièce de Molière jouée lors de la deuxième journée des fêtes, *La Princesse d'Élide*, qui met en scène des princes amoureux donnant toute sorte de divertissements à leur insensible maîtresse. Dès 1667, un roman anonyme intitulé *Histoire du Palais Royal*[46] identifie le roi au héros de la pièce et suggère que les fêtes de 1664 ne sont qu'une opération de séduction. Ce texte polémique et critique relève de la « galanterie licencieuse »[47] : il s'agit de

[45] *Id.*, p. 7-8.

[46] *Histoire du Palais Royal*, s.l. 1667, réédité, à partir de 1680, dans les *Amours des dames illustres de nostre siecle*, sous le titre : « Le Palais royal ou les Amours de Madame La Valiere ».

[47] Pour reprendre la distinction proposée par A. Viala dans *La France galante*, Paris, PUF, 2008, chapitre 7 : « les deux galanteries ».

donner à voir « le roi dans son lit d'amour avec aussi peu de timidité que dans son lit de justice »[48]. Le roman ne fait pas explicitement référence aux fêtes de 1664, mais à peu près au milieu du récit, il reprend textuellement plusieurs passages de *La Princesse d'Élide* qu'il place sous la plume du roi et de deux de ses plus proches confidents – le duc de Saint-Aignan et Madame de Montpensier – dans le cadre d'un échange autour de leurs amours. Les vers galants de la comédie-ballet sont alors réinterprétés dans un sens licencieux, comme l'expression de la passion déréglée du souverain. L'application des vers de *La Princesse d'Élide* aux amours du roi suggère une interprétation des *Plaisirs de l'île enchantée* qui efface la dimension politique et publique des fêtes pour les rapporter aux passions privées du souverain. Du même coup, elle est le support d'une critique du pouvoir royal qui est présenté comme tyrannique : Louis XIV est dominé par ses passions et par ses désirs et agit dans son intérêt propre plus que dans le souci du bien public. Le roman articule donc de manière étroite éthique et politique : la critique éthique qui joue sur l'équivocité de l'éloge galant du plaisir pour l'interpréter comme un éloge de la débauche et du vice est l'instrument d'une critique politique du roi passionné, emporté et tout entier occupé de ses plaisirs privés[49]. Dans les années qui suivent les fêtes, le discours éthique sur la valeur du plaisir est donc utilisé dans le cadre d'un discours sur le pouvoir. Lorsque la critique contemporaine reprend cette interprétation privée des fêtes comme cadeau de Louis XIV à M[lle] de La Vallière[50], elle en occulte la dimension politique et dissocie entièrement discours sur le plaisir et discours sur le pouvoir, comme si l'un relevait du privé et l'autre du public. Ce que la lecture de l'*Histoire du Palais Royal* met en lumière, en donnant à voir la genèse critique de l'interprétation privée des fêtes si largement répandue aujourd'hui, c'est au contraire la portée politique (et publique) du discours éthique sur le plaisir.

Le plaisir comme figure du pouvoir

La fable d'Alcine est porteuse de valeurs politiques. Le début du livret présente l'enchanteresse comme une figure du pouvoir, autant sinon plus que comme une femme séductrice. « Force », « Pouvoir », « Puissance », « Triomphe » sont les termes qui la qualifient. Ils sont parfois mobilisés dans le cadre d'une métaphore amoureuse traditionnelle (« le triomphe de sa beauté »), mais le plus

---

[48] *Op. cit.*, n.p.

[49] J'ai proposé une interprétation plus précise de la réécriture des *Plaisirs de l'île enchantée* dans *L'Histoire du Palais Royal* dans deux articles : « La visibilité du pouvoir dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* : spectacle, textes, images », dans K. Dickhaut, M. Castor et J. Steigerwald (dir.), *Pouvoir – Passion – Représentation : Les stratégies intermédiales des arts en France à l'âge classique*, à paraître, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Collection Littératures » et « Splendeurs et misères de *La Princesse d'Élide* : la fête de cour comme institution », à paraître dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2012.

[50] Sabine du Crest écrit ainsi en ouverture de son chapitre sur *Les Plaisirs de l'île enchantée* : « Officiellement offertes aux deux reines, Anne d'Autriche et Marie-Thérèse, mais dédiées à Louise de La Vallière […], sentimentales et politiques, ces fêtes sont le miroir où se reflètent les bonheurs multiples du roi de France » (S. Du Crest, *op. cit.*, p. 4.)

souvent, ils participent de la construction d'une véritable figure de souveraine. Alcine est ainsi rapprochée de Louis XIV, d'autant qu'elle est présentée comme l'organisatrice des fêtes : les divertissements organisés par le roi sont attribués, dans la fiction, à la magicienne. Le palais d'Alcine désigne alors le lieu des fêtes, Versailles : « le plus beau lieu que la nature et l'art aient jamais formé et embelli pour le plaisir de la vie »[51]. Le livret instaure ainsi un jeu de miroirs qui propose de comparer le roi et la magicienne : il s'agit à la fois de dresser un portrait du roi en enchanteur – portrait qui sera amplifié dans le texte de la relation, et largement exploité dans les relations des fêtes suivantes – et de hiérarchiser des formes d'exercice du pouvoir.

La fable propose une interprétation politique des fêtes comme manifestations de pouvoir destinées à une large publicité. Pour Alcine, les fêtes font « paraître sa puissance » au delà des limites de son royaume en publiant la soumission des nombreux chevaliers dont elle a triomphé. Les fêtes sont le fruit à la fois d'un désir de plaire et de donner du plaisir, qui peut même être formulé en termes amoureux, et d'une démarche de représentation et de publication du pouvoir. Elles lient étroitement ces deux dimensions, le désir de plaire étant à la fois l'expression et la preuve du pouvoir : les chevaliers sont soumis à Alcine parce qu'ils l'aiment et veulent lui plaire, et c'est en montrant ce désir de plaire qu'Alcine veut publier sa puissance. Le plaisir devient une figure du pouvoir.

Le plaisir d'Alcine est un plaisir égoïste, fondé sur un amour non partagé. Les chevaliers sont amants, et recherchent le plaisir d'Alcine, mais la magicienne ne cherche que son propre plaisir : elle veut empêcher leur fuite pour « faire durer ses plaisirs ». Le plaisir royal au contraire est un plaisir généreux, inscrit dans une relation de réciprocité : « chacun a marqué son dessein de plaire au roi, dans le temps où sa majesté ne pensoit elle même qu'à plaire »[52]. Le signe de cette générosité royale, qui assure la réciprocité de l'échange, c'est sa magnificence, dont les fêtes sont le témoignage. Dès le titre de la relation, les *Plaisirs de l'île enchantée* sont qualifiés de « fêtes galantes et magnifiques », et cet adjectif est employé à huit reprises dans ce récit pour qualifier les différents divertissements offerts par le roi. Les dictionnaires de Furetière et de Richelet associent tous deux ce terme à l'éclat et à la dépense : la magnificence est une générosité éclatante et somptueuse. C'est, selon Furetière, « la principale vertu des rois ». Le récit des fêtes fait donc de la générosité dans le plaisir un trait caractéristique de Louis XIV, alors qu'Alcine est dominée par l'amour-propre et l'égoïsme. Dans le passage déjà cité consacré au récit des plaisirs d'Alcine, le terme de « magnificence » n'est employé qu'une seule fois, pour parler non pas de la magicienne, mais des chevaliers : « elle ordonne à ces guerriers de faire en faveur de sa Majesté tout ce qu'ils auront pu inventer pour lui plaire par leur adresse et leur magnificence ». La condamnation d'Alcine n'est pas celle du plaisir, ni même celle d'un plaisir illégitime, mais celle d'un usage tyrannique du plaisir, utilisé comme instrument de

[51] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, livret, éd. cit., « Première Journée », p. 4.

[52] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, relation, éd. cit., n.p.

soumission dans le but d'assouvir des intérêts privés. La destruction finale du palais d'Alcine peut alors être interprétée comme la condamnation d'un usage politique du plaisir, qui valorise en retour la politique des plaisirs mise en place par Louis XIV dans les fêtes, plutôt que comme un moyen de distinguer « plaisir vertueux » et plaisir condamnable. La réciprocité du désir de plaire est, chez le roi, la garantie que sa puissance et la soumission de ses sujets sont mises au service non pas d'intérêts et de passions privées, mais du bien public. L'usage politique du plaisir dans les fêtes peut alors se lire comme contrepoint de l'usage tyrannique du plaisir incarné par Alcine. Le plaisir est une manifestation de l'intérêt du souverain pour le bien public et signale la légitimité de son pouvoir. Alors que les plaisirs d'Alcine mettent son royaume en danger, le mènent à la guerre et à la destruction, les plaisirs offerts par Louis XIV à sa cour sont signes de paix. Les fêtes célèbrent la paix des Pyrénées, et le mariage de Louis et de Marie-Thérèse qui en est le garant. Si elles sont offertes à la reine, c'est surtout parce qu'elle incarne cette paix que l'on fête. Les *Plaisirs de l'île enchantée* signalent ainsi la bonne politique du souverain, tout en faisant de la paix une source de gloire – à un moment où la gloire militaire fait encore défaut.

Lors de la première journée des fêtes, le personnage du Siècle d'or loue ainsi la jeune reine :

> Si-tost qu'elle paroist dans cette heureuse terre,
> Voy comme elle en banit les fureurs de la guerre :
> Comment depuis ce jour d'infatigables mains
> Travaillent sans relâche au bon-heur des humains ;
> Par quels secrets ressors un Heros se prepare
> A chasser les horreurs d'un siecle si barbare,
> Et me faire revivre avec tous les plaisirs,
> Qui peuvent contenter les innocens desirs[53].

La paix est bien le temps des plaisirs, et les fêtes célèbrent un retour à l'âge d'or dont elles sont la première manifestation. Quelques vers plus haut, Apollon, dieu de la paix et des arts, prononce lui aussi un éloge de la reine qui mêle célébration de la paix et revendications impérialistes :

> Mille climats divers qu'on vit sous la puissance
> De tous les demi-Dieux dont elle prit naissance,
> Cédant à son mérite autant qu'à leur devoir,
> Se trouveront un jour unis sous son pouvoir.

Le « mérite » de la reine se substitue ici à la force et à la guerre pour soumettre l'Europe à Louis XIV : il fonde un pouvoir agréable, qui suscite l'adhésion. Il offre ainsi un contrepoint aux charmes d'Alcine, qui force les cœurs par ses enchantements. Les ambitions françaises exprimées ici sont très concrètes : le mariage espagnol ouvre au trône de France la possibilité de revendiquer nombre de territoires en Europe, voire dans le monde. Mais il est intéressant de noter que cette revendication prend la forme d'un discours quasi amoureux, en cohérence avec l'ensemble de l'éthique des fêtes. Un

---

[53] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, livret, éd. cit., « Premiere journée », p. 18. Les vers sont du président de Périgny.

peu plus tard, au soir de la première journée des fêtes, c'est le Printemps qui adresse des vers à la Reine, liant une fois encore discours amoureux et discours politique :

> Entre toutes les fleurs nouvellement écloses,
> Dont mes jardins sont embellis,
> Méprisant les jasmins, les œillets et les roses,
> Pour payer mon tribut j'ay fait choix de ces lys,
> Que de vos premiers ans vous avez tant cheris :
> LOUIS les fait briller du couchant à l'aurore,
> Tout l'Univers charmé les respecte et les craint;
> Mais leur regne est plus doux et plus puissant encore,
> Quand ils brillent sur votre teint.[54]

Ce passage construit une relation de séduction à plusieurs degrés autour des fleurs de lys. L'amour ancien de la reine pour les lys figure son amour pour la France et trouve sa réalisation dans son mariage avec Louis, qui est lui-même une incarnation des lys. Dans les derniers vers, l'Univers entier se soumet au lys, dans le cadre d'une relation amoureuse : l'Univers est « charmé », et le jeu sur la blancheur du teint de la reine permet d'évoquer un règne « doux et puissant », sur le modèle de la séduction amoureuse. Le charme juste, lié à la pureté (des lys et de la reine) qui suscite le respect et la crainte, se substitue aux charmes trompeurs d'Alcine, fondés sur la séduction et la volupté. On retrouve l'image de la fleur de lys dans les vers que le livret et la relation consacrent au prince de Marcillac, qui joue le rôle du chevalier Brandimart dans la course de bague :

> Mes vœux seront contents, mes souhaits accomplis,
> Et ma bonne fortune à son comble arrivée
> Quand vous sçaurez mon zèle, aimable FLEURDELIS,
> Au milieu de mon cœur profondément gravée.[55]

Fleur de Lys est le nom, dans le *Roland furieux*, de l'épouse du chevalier Brandimart. Mais elle désigne aussi la fleur qui symbolise la monarchie française. Le discours amoureux est déplacé de la fiction-cadre au récit de la représentation, du chevalier au courtisan, et dans ce déplacement, il se transforme en discours politique : l'amour de Brandimart pour Fleur de Lys, qui se traduit par le zèle, c'est-à-dire par la soumission et le service, devient amour du prince de Marcillac pour la France, et soumission à celui qui incarne la Nation : le roi. Dans l'éloge de la reine comme dans la fable d'Alcine, le plaisir acquiert ainsi une portée politique. Alcine sert de contrepoint à la fois éthique et politique à la définition d'un pouvoir légitime, fondé sur l'attrait du mérite et de la vertu.

Le récit chevaleresque qui structure les fêtes sert ainsi une représentation du pouvoir qui met en avant une éthique galante fondée sur le mérite, défini comme capacité à plaire, à se rendre agréable et désirable. Les fêtes utilisent la chevalerie pour susciter l'adhésion au pouvoir royal : celui-ci n'est pas présenté comme le résultat de sa force (de ses victoires militaires sur les Frondeurs puis sur les

---

[54] *Id.*, « Première Journée », p. 21.

[55] *Id.*, p. 12.

Espagnols) mais comme le fruit de son mérite. Le pouvoir n'est pas imposé mais désiré. La galanterie apparaît ainsi comme un opérateur d'adhésion au pouvoir royal : l'éthique et l'esthétique galante permettent de susciter l'adhésion au pouvoir tout en faisant l'économie de l'exercice de la force[56]. Dans ce cadre, le récit chevaleresque apparaît comme un moyen de mettre en récit les valeurs galantes, de les scénariser. Il permet plus particulièrement de représenter les relations du pouvoir royal avec les nobles qui incarnent les chevaliers. La promotion du mérite peut alors aussi être interprétée comme une redéfinition des valeurs qui fondent la noblesse.

III. Portraits du duc de Saint-Aignan en chevalier : la chevalerie au service de la restructuration de la noblesse

Si l'on en croit la relation des *Plaisirs de l'île enchantée*, le duc de Saint-Aignan est l'auteur de la fable d'Alcine et par conséquent le principal promoteur de l'imaginaire chevaleresque des fêtes. Saint-Aignan est en outre le participant le plus souvent associé par le livret et par la relation au personnage de chevalier qu'il incarne : il permet par conséquent d'observer un usage noble de l'imaginaire chevaleresque et d'examiner la manière dont l'imaginaire chevaleresque intervient dans un travail de définition des valeurs qui fondent la noblesse.

Bradamante ridicule *: le duc de Saint-Aignan et les divertissements royaux*

En 1664, François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan est premier gentilhomme de la chambre en année (il remplace le duc de Créqui, en ambassade à Rome). À ce titre, il est chargé de l'intendance des Menus-Plaisirs, et donc de l'organisation des divertissements royaux[57]. C'est ce qui l'amène à s'occuper de l'organisation des *Plaisirs de l'île enchantée* et à en concevoir le « dessein », inspiré du *Roland furieux* de l'Arioste. Ce n'est pas la première fois que Saint-Aignan utilise des récits chevaleresques. Il est connu pour avoir échangé dans les années 1640 une correspondance « en vieux langage », imitant la langue et les expressions des romans de chevalerie, avec le poète Voiture[58]. Plus intéressant pour la compréhension des *Plaisirs de l'île enchantée*, le jeudi 10 janvier 1664, trois mois avant les fêtes et alors qu'elles étaient sans doute déjà en préparation, le duc de Saint-Aignan demande à la troupe de Molière de jouer pour le roi dans son théâtre du Palais Royal une pièce intitulée

[56] Sur le rôle de la représentation dans la « mise en réserve » de la force qui fonde le pouvoir, voir Louis Marin, *Le Portrait du roi*, éd. cit., p. 11.

[57] Les premiers gentilhommes de la chambre du roi sont au nombre de quatre et servent par roulement, une année sur quatre. La surintendance des Menus Plaisirs est réunie à la charge de premier gentilhomme de la chambre depuis la mort de Louis Hesselin, à la fin de l'année 1662.

[58] Voir *infra*, chapitre V, p. 175.

Bradamante ridicule, dont il est sans doute l'auteur[59]. Le texte de la pièce est perdu, mais son titre indique qu'elle est, comme les fêtes du mois de mai, inspirée du *Roland furieux* de l'Arioste, apparemment sur un mode burlesque et parodique. Le duc offre au roi un divertissement dont l'unité repose sur un récit chevaleresque, inspiré de l'Arioste : autant d'éléments qui font de cette représentation une préfiguration des *Plaisirs de l'île enchantée*.

À cela s'ajoute le fait qu'ici comme dans les *Plaisirs de l'île enchantée*, c'est la troupe de Molière qui est chargée de jouer devant le roi. Cette commande antérieure du duc de Saint-Aignan à la troupe, pour une pièce si proche du « dessein » des fêtes, indique un lien précoce entre le duc et les comédiens

---

[59] Je suis reconnaissante à François Rey de m'avoir indiqué l'existence de cette pièce et de m'avoir fourni les informations qui suivent. La *Bradamante ridicule* est mentionnée dans le registre de La Grange à la date du 10 janvier 1664 :

> Le jeudi 10 janvier 1664, joué dans notre salle au Palais-R., pour le roi, La Bradamante ridicule, qui nous avait été donnée et commandée de la jouer par M. le Duc de St-Aignan, 1er gentilhomme de la chambre, qui avait donné cent louis d'or [1100 l.] à la troupe pour la dépense des habits, qui étaient extraordinaires.

Le registre n'indique aucun chiffre de recette, ce qui permet de penser que la totalité de l'assistance était invitée. Le deuxième registre de La Thorillière indique, à la date de la première représentation publique, c'est-à-dire le lendemain, une dette de 44 l. pour une loge du duc de Saint-Aignan. Cette loge payée (alors qu'on s'attendrait à ce que l'auteur bénéficie d'invitations) amène H. Lancaster (*A History of french dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore : the Jones Hopkins press ; Paris, PUF, 1929-1942, III, p. 663, note) à douter, comme avant lui les frères Parfaict (*Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Genève, Slatkine reprints, 1967, IX, p. 242), que la pièce soit de Saint-Aignan. Mais cette première est donnée « pour le roi », et l'on imagine mal le duc de Saint-Aignan invitant à grands frais Louis XIV à honorer de sa présence la création de la comédie d'un inconnu. En outre, de nombreux textes contemporains mentionnent le duc comme étant l'auteur de la pièce. Dans son « Dénombrement […] de ceux qui m'ont donné de leurs livres ou qui m'ont honoré extraordinairement de leur civilité » (publié dans *Ovide, Toutes les pièces qui nous restent de ce poète, lesquelles il composa pendant son exil*, Paris, Langlois, 1678), l'abbé de Marolles, écrit :

> Saint-Aignan a fait une pièce de théâtre qui porte le nom de Bradamante, où il peint admirablement la valeur guerrière de cette belle personne à qui rien ne peut résister,

qui semble évoquer notre pièce, tout en évacuant complètement la dimension burlesque du titre. Enfin, on peut lire, dans le Manuscrit 673 de Tallemant des Réaux (*Le Manuscrit 673*, édition critique par Vincenette Maigne, Klincksieck, 1994, p. 367), ces vers intitulés « Triolet sur la mascarade du campagnard et les triolets du duc de Saint-Aignan au carnaval de 1664 » :

> Lequel trouvez-vous plus galant :
> Le Campagnard ou Bradamante ?
> Tous deux sont nés du grand Roland,
> Lequel trouvez-vous plus galant ?
> Le frère me semble éloquent
> Autant que la sœur est charmante ;
> Lequel trouvez-vous plus galant :
> Le Campagnard ou Bradamante ?

Le « Campagnard » désigne un ballet dansé le 12 février 1665 et intitulé *Réception faite par un gentilhomme de campagne à une compagnie choisie à sa mode, qui le vient visiter*. Tallemant recueille côte-à-côte plusieurs triolets visant le duc de Saint-Aignan et le désignant par le pseudonyme chevaleresque de « Roland ». Le triolet semble donc attribuer à Saint-Aignan aussi bien l'invention du ballet que celle de la *Bradamante ridicule.*

[59] Sur les relations entre Molière et le duc de Saint-Aignan, voir F. Rey, *Album Molière*, Paris, Gallimard, 2010, p. 162-163.

et suggère que le duc a pu jouer un rôle important dans l'introduction de Molière à la cour[60]. La *Bradamante ridicule* apparaît alors comme une mise à l'épreuve de la troupe par le duc, avant de solliciter sa participation aux fêtes. Pour la première fois dans les fêtes de 1664, la troupe de Molière évince entièrement les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans un divertissement royal et prend en charge l'intégralité des passages dramatiques. L'épisode de la *Bradamante ridicule* donne à penser que le duc de Saint-Aignan n'est pas étranger à la mise en place de ce monopole sur les divertissements royaux[61]. Il faut remarquer en outre que tout en organisant les divertissements du roi, le duc de Saint-Aignan profite des fêtes pour se constituer une clientèle d'artistes. Le pouvoir d'introduire un artiste à la cour que lui confère sa charge de premier gentilhomme de la chambre du roi lui permet de développer son mécénat, et de servir sa gloire tout autant que celle du roi. Il utilise ainsi la fête organisée par le roi dans son propre intérêt[62].

Guidon le Sauvage : portrait du duc en chevalier galant

Ce rôle de mécène et d'organisateur des fêtes, d'intermédiaire entre le pouvoir et les artistes, mis en lumière par la représentation de la *Bradamante ridicule*, n'est absolument pas mentionné dans la relation des fêtes publiée chez Ballard. Le roi y apparaît comme le seul véritable ordonnateur des fêtes, et le duc n'est mentionné que comme l'auteur du « dessein ». Par contre, en tant que participant, il prend une grande place dans le récit des fêtes. Lors de la course de bague de la première journée, Saint-Aignan incarne le chevalier Guidon le sauvage. Alors que tous les chevaliers voient leur devise développée par un simple quatrain d'alexandrins, seuls le duc et le roi font l'objet d'un poème supplémentaire : un madrigal pour le duc, et un sonnet pour le roi. Plus tard, Guidon le Sauvage est le seul chevalier à réapparaître dans le récit de la seconde partie des fêtes, c'est-à-dire des divertissements donnés par le roi après le feu d'artifice terminant les *Plaisirs de l'île enchantée*, qui prolongent les fêtes sans être rattachés à la fable d'Alcine. Dans cette seconde partie du récit, Saint-Aignan – Guidon est le personnage principal d'une sorte de petit roman.

> Le dimanche au lever du Roy, quasi toute la conversation tourna sur les belles Courses du jour précedent, et donna lieu à un grand deffy entre le duc de S. Aignan, qui n'avoit point encore couru, et le marquis de Soyecourt, qui fut remise au lendemain, pour ce que le Mareschal duc de Grammont, qui parioit pour ce marquis, estoit obligé de partir pour Paris, d'où il ne devoit revenir que le jour d'après. […]
>
> Le bruit du deffy qui se devoit courir le lundi douziesme, fit faire une infinité de gageures d'assez grande valeur ; quoi que celle des deux chevaliers ne fut que de cent pistoles : Et

---

À ce sujet, voir M.-C. Canova Green, *« Ces-gens là se trémoussent bien… » : ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, G. Narr, 2007 et surtout C. E. J. Caldicott, *La carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998.

[62] J'ai étudié le mécénat du duc de Saint-Aignan de manière plus détaillée dans le chapitre « Versailles » de l'ouvrage collectif du Grihl qui fait suite au séminaire « Écriture et action » et qui est actuellement en cours d'achèvement.

> comme le Duc par une heureuse audace, donnoit une teste à ce marquis fort adroit, beaucoup tenoient pour ce dernier ; qui s'estant rendu un peu plus tard chez le roi, y trouva un cartel pour le presser, lequel pour n'estre qu'en prose, on n'a point mis en ce discours.
>
> Le Duc de S. Aignan avoit aussi fait voir à quelques uns de ses amis, comme un heureux presage de sa victoire, ces quatre vers :
> *Aux Dames.*
> *Belles, vous direz en ce jour,*
> *Si vos sentiments sont les notres,*
> *Qu'estre vainqueur du grand Soyecourt*
> *C'est estre vainqueur de dix autres ;*
>
> Faisant toujours allusion à son nom de Guidon le Sauvage, que l'aventure de l'ile perilleuse rendit vainqueur de dix chevaliers. […]
>
> Enfin Guidon et Olivier parurent sur les rangs à cinq heures du soir, fort proprement vestus et bien montez.
>
> Le Roi avec toute sa Cour les honora de sa présence; et sa Majesté leust mesme les articles des Courses, afin qu'il n'y eut aucune contestation entre eux. Le succés en fut heureux au Duc de S. Aignan, qui gagna le deffy[63].

La relation des *Plaisirs de l'île enchantée* fait ainsi très clairement la promotion du duc, qui y apparaît comme un courtisan à la fois brave, galant et proche du roi. Comme dans les vers qui accompagnent sa devise dans le récit de la course de bague, le personnage de Guidon le sauvage est ici associé à la fois à la bravoure guerrière (la victoire sur le marquis de Soyecourt) et à des qualités amoureuses : dans cette occurrence, la galanterie (le quatrain destiné aux dames) se substitue à la vigueur sexuelle. Une figure est ainsi constituée, qui lie le personnage du chevalier, la vertu guerrière et l'éthique galante (avec ses ambigüités et ses équivoques). Cette figure du chevalier galant n'est pas héritée de l'Arioste : elle est construite dans le texte de la relation, et utilisée de diverses manières.

Elle permet d'abord au duc de revendiquer, sur un mode atténué, une pratique d'écriture : le cartel en prose, et surtout le quatrain adressé aux dames. Aucun de ces deux textes n'est explicitement attribué au duc par la relation : Soyecourt « trouv[e] » le cartel, et le duc « fait voir à quelques uns de ses amis » le quatrain. Le nom de chevalier fonctionne ici comme un pseudonyme. C'est une pratique courante de l'écriture galante que d'utiliser un pseudonyme, parfois chevaleresque, pour ne pas assumer l'auctorialité[64]. Mais l'usage que le duc de Saint-Aignan fait ici du nom de Guidon le sauvage va plus loin. Il ne s'agit pas seulement de mettre une auctorialité à distance : tout comme les vers de la course de bague construisaient une symétrie entre la vigueur sexuelle de Guidon le Sauvage et sa puissance guerrière, le récit du duel lie l'écriture galante de Saint-Aignan et sa vaillance. La figure du chevalier galant associe étroitement la pratique de l'écriture à la bravoure guerrière, et les lie l'une à l'autre. La figure du chevalier galant incarne un refus de l'auctorialité et une conception de l'écriture comme loisir relevant autant d'une esthétique galante que d'un idéal nobiliaire. Elle réunit et identifie

---

[63] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, relation, éd. cit., n.p.

[64] Voir D. Denis, *Le Parnasse Galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Champion, 2001, chapitre III : « L'auteur et le groupe », « Auteurs sans autorité », p. 129-151.

valeurs galantes et valeurs nobiliaires, et incarne une double identité de noble et de galant homme. Il faut rapprocher cette image du duc écrivant des vers pour plaire aux dames d'une autre image du duc proposée par la relation : celle de l'inventeur du dessein des fêtes. En effet, dans l'introduction puis dans la conclusion de la relation, le duc de Saint-Aignan est présenté comme l'un des organisateurs des fêtes, celui qui en a inventé le sujet :

> Monsieur de Vigarani, Gentilhomme Modenois, fort sçavant en toutes ces choses, inventa et proposa celles-cy ; et le Roy commanda au Duc de S. Aignan, qui se trouva lors en fonction de premier Gentilhomme de sa Chambre, et qui avoit déja donné plusieurs sujets de Ballet fort agreables ; de faire un dessein ou elles fussent toutes comprises avec liaison et avec ordre ; de sorte qu'elles ne pouvoient manquer de bien reussir. Il prit pour sujet le Palais d'Alcine[65].

Le poème de Saint-Aignan cherchant à plaire aux dames est un redoublement du sujet des fêtes inventé par Saint-Aignan pour plaire au Roi. La figure du chevalier galant permet alors d'unir dans une même logique (la logique galante du plaisir) et dans une même valorisation deux types de services du roi : le traditionnel service guerrier, caractéristique du rôle social de la noblesse, et l'organisation de divertissements.

L'utilisation par le duc de la figure du chevalier galant nuance sensiblement l'opposition traditionnelle entre « l'épée » et « la plume »[66], c'est-à-dire entre l'action, et plus précisément l'action militaire, désignée comme le domaine normal de la noblesse, et l'écriture, habituellement réservée aux auteurs issus de la robe ou de la bourgeoisie. Cette opposition suppose que la noblesse ne pourrait avoir recours à l'écriture qu'en des cas exceptionnels où l'action guerrière lui serait interdite. Les Mémoires sont le genre privilégié par ce type d'analyse, qui les définissent comme un genre du retrait de l'action, ou du retour sur l'action[67]. La figure du chevalier galant, telle que l'utilise Saint-Aignan, fait apparaître une tout autre relation entre action militaire et pratique d'écriture : elle les réunit dans un même ensemble de valeurs éthiques et esthétiques, communes à la galanterie et à l'identité noble. Ainsi, l'écriture du duc de Saint-Aignan ne peut pas être opposée à son action guerrière : gouverneur de Touraine, lieutenant général des armées du roi, il écrit sans pour autant renoncer à ses autres moyens d'agir ou en être privé. Les fêtes au contraire interviennent dans un moment où Saint-Aignan publie simultanément des compétences militaires et des compétences culturelles : son comté vient d'être érigé en duché paierie, principalement en raison du service militaire rendu au roi pendant la

---

[65] *Les Plaisirs de l'isle enchantée*, relation, éd. cit., p. 4.

[66] Pour un exemple de ce type d'interprétations, voir D. Lopez, *La plume et l'épée : Montauzier, 1610 – 1690*, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1987.

[67] Voir sur ce sujet les travaux de Marc Fumaroli (« Les *Mémoires* du XVII^e^ siècle au carrefour des genres en prose », *Dix-septième siècle*, 94-95, 1971, p. 7-37, repris dans *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1998, p. 183-215) et leur critique par C. Jouhaud, D. Ribard et N. Schapira, *Histoire, littérature, témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009, chapitre I : « Malheurs du témoin, beauté du témoignage : la question des « mémoires » du XVII^e^ siècle ».

Fronde[68], et quelques mois plus tard il obtient le gouvernement du Havre et des places fortes qui en dépendent ; dans le même temps, il devient le protecteur de la toute nouvelle Académie Royale de Danse (avril 1663) et est admis à l'Académie française (juillet 1663). La *Muze historique* de Loret mentionne régulièrement les divertissements dont il est l'inventeur[69]. Tout indique donc que dans les années 1660-1664, Saint-Aignan accroît sa présence et son pouvoir dans le domaine culturel, en lien avec la responsabilité de la surintendance des Menus Plaisirs, sans pour autant abandonner son pouvoir militaire. Là où une analyse opposant « plume » et « épée » interprèterait l'écriture comme un signe de marginalisation, le cas du duc de Saint-Aignan fait apparaître l'importance de l'écriture dans l'expérience aristocratique[70] et dans la construction d'un pouvoir. Avec la figure du chevalier galant, Saint-Aignan fonde sa noblesse et son pouvoir non pas seulement dans la vertu guerrière, mais dans un ensemble de qualités qui le rendent capable de servir et de plaire. Une fois encore, l'imaginaire chevaleresque est utilisé pour faire du mérite la valeur qui fonde le pouvoir.

L'intégration des valeurs galantes et des valeurs nobiliaires au sein d'une même figure définit un rôle politique de la noblesse, ou plutôt d'une partie de cette noblesse. Le personnage du chevalier, lié à la fois à la galanterie par ses sources romanesques et à la noblesse dont il représente l'origine, intègre la valeur galante du mérite personnel à l'identité nobiliaire. Ce faisant, il fonde une galanterie nobiliaire, qui s'appuie sur l'élitisme de la galanterie, mais qui en modifie aussi nécessairement les enjeux. La figure du chevalier galant intègre des termes potentiellement contradictoires, aussi bien du point de vue éthique que du point de vue politique : elle oppose des signes de puissance, la prouesse guerrière et la vigueur sexuelle, et des marques d'assujettissement, la galanterie et la soumission au roi. L'équivocité de l'éthique amoureuse galante renvoie à l'équivocité d'un discours politique capable d'affirmer dans un même mouvement la puissance guerrière de la noblesse et sa soumission au roi. La figure du chevalier galant permet ainsi de dire le service dû au roi par la noblesse non pas en termes de devoir ou d'échange, mais en termes d'amour et de désir de plaire. Ce faisant, elle place sur le même plan différents types de service : le traditionnel service guerrier, mais aussi, pourquoi pas, l'organisation des fêtes et des plaisirs du roi. Le déplacement du service guerrier dû dans le cadre

---

[68] La lettre patente insiste sur les hauts faits militaires du nouveau duc, et particulièrement sur son attitude pendant la Fronde : « Le comte de SA, animé par l'exemple de son père, s'est porté dès sa plus grande jeunesse à faire connoistre que les grands cœurs n'attendent point que l'âge leur donne des forces, et outre quatorze campagnes, toutes signalées par quelques actions mémorables, où il a reçu vingt blessures, on ne peut assez estimer la fameuse retraite de Mayence où, n'ayant que quatre cents chevaux et ayant été attaqué par quatre mille cinq cents, il resta seul de tous les commandans à la teste de son escadron et conserva par sa valeur et sa prudence, et les troupes qu'il commandoit, et la réputation de nos armes […]. La fidelité qu'il a contractée en naissant, et l'attachement particulier qu'il a toujours eu à notre personne, lui fit prendre la résolution, en 1649, de nous amesner quatre cens gentils-hommes qui le suivirent volontaires, attirez par son seul crédit et son exemple ».

[69] Dans sa lettre du 30 juin 1661, il attribue à Saint-Aignan l'invention du *Ballet des Saisons*, dans celle du 7 février 1665, celle du *Ballet de la Naissance de Vénus* dansé le 26 janvier.

[70] Voir J. Dewald, *Aristocratic Experience and the origins of modern culture : France, 1570-1715*, Berkeley, University of California Press, 1993, Chapitre VI : « The Meanings of Writing », p. 174-203.

d'obligations réciproques à des services diversifiés fondés sur le désir de plaire modifie les valeurs qui fondent la noblesse et sa place dans l'ordre social. Cette équivocité politique de la figure du chevalier galant telle qu'elle est utilisée par Saint-Aignan dans les *Plaisirs de l'île enchantée* est rendue sensible par les appropriations contradictoires dont elle a ensuite été l'objet : outil de promotion pour Saint-Aignan, elle devient sous d'autres plumes un instrument d'accusation.

Roland ou Don Quichotte ? polémiques contre le duc

Face aux textes qui unissent bravoure guerrière et écriture galante dans l'éloge du duc, des textes critiques ou satiriques l'attaquent en affirmant l'incompatibilité de la bravoure guerrière et de la galanterie ou de la pratique d'écriture qui en est le signe. Ces textes participent d'un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse : ils s'opposent à une définition par le mérite pour défendre la vertu guerrière comme critère exclusif de la noblesse. Tallemant des Réaux recueille ainsi dans son Manuscrit 173 un texte contre le duc datant de 1665 environ. Ce triolet reprend l'alliance entre bravoure et écriture, mais pour en mettre les termes en contradiction, et faire du duc un « preux visionnaire » :

> Je suis Roland un preux visionnaire
> J'ay fait mille combats
> Ces trois voleurs qu'on croit imaginaires
> Ont esprouvé mon bras
> Et pour finir mes belles amoureuses
> Suis-je pas Mercure moy
> Suis-je pas Mercure ! *Pour La Vallière* [note de Tallemant][71]

Le nom de Roland est utilisé pour désigner le duc dans d'autres vers recueillis par Tallemant. Un « Triolet sur la mascarade du campagnard et les triolets du duc de Saint-Aignan au carnaval de 1664 »[72] cite ainsi le *Ballet d'un gentilhomme de campagne*[73] du 12 février 1665 et la *Bradamante ridicule* et les attribue tous deux au « grand Roland », c'est-à-dire à Saint-Aignan[74]. L'allusion aux « trois voleurs » fait aussi référence au duc. Près d'un an avant les *Plaisirs de l'île enchantée*, le 26 juin 1663, le Parlement de Paris entérine la grâce donnée par le roi au duc de Saint-Aignan pour une affaire qui remonte à plusieurs années. En mai 1656, le duc aurait été attaqué par quatre hommes. Au cours du combat, il en aurait tué ou blessé trois, et mis le quatrième en fuite. L'événement est

[71] Tallemant des Réaux, ms. 173, f° 109 v., cité dans Tallemant des Réaux, *Le Manuscrit 673*, éd. cit., p. 367.

[72] *Ibid*.

[73] *Réception faite par un gentilhomme de campagne à une compagnie choisie à sa mode, qui le vient visiter, mascarade*, s.l.n.d. Présentée au Palais-Royal en février 1665. La musique est de Lully.

[74] Pour le texte de ce triolet, voir *supra*, note 58.

mentionné dans la *Muze historique* de Loret le 20 mai puis le 1er juillet 1656[75]. Six ans plus tard, le duc demande et obtient rémission pour ce combat. La *Gazette* et la *Muze historique* se font les échos de la grâce du duc dès le 30 juin 1663. Les deux textes insistent sur la foule qui entoure Saint-Aignan[76]. L'événement jouit donc d'une publicité amplifiée par les imprimés. Saint-Aignan semble utiliser l'affaire de 1656 pour, plusieurs années plus tard, publier ses compétences guerrières et la faveur dont il jouit auprès du roi. Loret mentionne à deux reprises le courage du « généreux et brave comte ». Il insiste sur la grâce royale et sur la gloire que l'événement apporte au comte. Le triolet au contraire met en doute l'exploit du duc (« ces trois voleurs qu'on croit imaginaire ») et avec lui toute sa gloire militaire. La pratique d'écriture est utilisée ici pour nier la bravoure guerrière : Saint-Aignan est devenu un affabulateur. Quant au désir de plaire qui permettait d'unir écriture et prouesse dans la figure du chevalier galant, il est ici remplacé par le libertinage, à travers l'image de Saint-Aignan en entremetteur portée par la figure de Mercure.

Ce texte voisine dans le manuscrit avec une chanson satirique sur les enquêtes de noblesse, qui s'achève par l'affirmation que la seule preuve légitime de noblesse est la bravoure guerrière :

> Sire esprouvez s'il vous plaît nostre zèle
> Par vostre arrière-ban

---

[75] J. Loret, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, éd. J. Ravenel, E. V. de la Pelouze et C.-L. Livet, Paris, P. Jannet, P. Daffis, 1857-1879, vol. II, lettre du 20 mai 1656, v. 115-174 et lettre du 1er juillet 1656, v. 53-80.

[76] La *Gazette* indique ainsi dans son numéro du 30 juin 1663 :

> Le 26, le comte de Saint-Aignan, premier gentilhomme de la chambre du roi, chevalier des Ordres de Sa Majesté et gouverneur de Touraine, fut au Parlement, pour l'entérinement de la grâce que Sa dite Majesté lui a accordée pour la vigoureuse action, en laquelle, en se défendant contre quatre hommes qui l'avaient attaqué seul, avec pistolets et épées, près de l'une de ses maisons, il en avait tué trois et mis l'autre en fuite ; ayant été accompagné de tant de personnes de qualité qu'il ne s'était point vu d'assemblée si nombreuse en aucune occasion semblable.

Loret reprend les principaux éléments de ce récit en les amplifiant et en ajoutant quelques louanges à la gloire du duc (J. Loret, *op. cit.*, vol. IV, lettre du 30 juin 1663, v. 117-162) :

> Or, comme en une telle affaire,
> Grâce du prince est nécessaire,
> Encore que ce courage ardent
> N'eût occis qu'en se défendant,
> Le roi l'accorda toute entière,
> De très obligeante manière,
> Et fut, mardi [26 juin] tout justement,
> Entérinée au parlement,
> Qui confirma, de bonne grâce,
> Audit seigneur ladite grâce,
> Étant au palais assisté
> De tant de gens de qualité
> Que pour pareils cas, ce me semble,
> On en vit jamais tant ensemble.
> Aussi cette rémission
> N'étant que pour une action
> Glorieuse et non criminelle,
> Un chacun s'empressa pour elle.

Envoyez-nous contre les infidelles
Qui portent le turban
Nous craignons moins cent mille janissaires
Que deux commissaires, nous, que deux commissaires[77].

La satire du duc de Saint-Aignan au nom de l'opposition entre bravoure et galanterie s'insère ainsi dans le cadre des débats sur l'identité nobiliaire provoqués par les enquêtes de noblesse. Le mérite et le désir de plaire incarnés par Saint-Aignan dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, sont dégradés par le triolet en soumission et en débauche, à travers la figure de l'entremetteur. La chanson sur les enquêtes de noblesse revendique la bravoure guerrière comme seul critère de noblesse. Le rapprochement des deux textes rend visible un débat sur les valeurs de la noblesse et permet d'interpréter l'usage de la chevalerie dans les *Plaisirs de l'île enchantée* comme une intervention dans ce débat visant à promouvoir une noblesse fondée sur le mérite. Le lien entre un imaginaire chevaleresque et une accusation de domestication de la noblesse apparait donc comme une construction polémique contemporaine du processus qu'elle juge. L'accusation de domestication est formulée dans le cadre d'un conflit sur l'interprétation de l'adhésion d'une fraction de la noblesse aux valeurs galantes : dans un moment de restructuration de la classe dominante, il s'agit de nommer le phénomène en cours de manière à le juger, voire à l'orienter. L'analyse historique qui interprète l'usage des récits chevaleresques comme la manifestation sur le plan symbolique du processus de domestication[78] reproduit en partie les interprétations de textes du XVII^e^ siècle qui cherchent plus à agir sur le processus en cours qu'à en rendre compte.

La comparaison de ces différents textes (la relation des *Plaisirs de l'île enchantée*, le triolet contre Saint-Aignan et la chanson sur les enquêtes de noblesse) témoigne de la possibilité d'appropriations et de valorisations divergentes de la figure du chevalier galant construite par les fêtes. Ces divergences sont en grande partie rendues possibles par le caractère équivoque de la figure, dès sa première apparition dans la relation des fêtes. À travers ces appropriations, un aspect de la figure est cependant maintenu, voire renforcé par les multiples reprises : son lien avec la définition de la fonction sociale de la noblesse et de ses relations avec le pouvoir royal. Dans ce débat sur les valeurs de la noblesse, l'imaginaire chevaleresque n'est pas porteur d'une position nostalgique. Au contraire, il peut être investi de valeurs galantes et servir à la promotion d'une noblesse fondée sur le mérite.

Les fêtes et la promotion d'une nouvelle cour : une restructuration de la classe dominante

Au moment où le duc de Saint-Aignan se met en scène en chevalier galant, sa carrière n'est pas marquée, loin de là, par une diminution de son pouvoir. Premier gentilhomme de la chambre du roi en 1649, lieutenant général de ses armées en 1650, il connaît par la suite une ascension continue. Peu

[77] Tallemant des Réaux, ms. 173, f° 108 v.

[78] Analyse inaugurée par Norbert Elias dans *La Société de cour*, op. cit. Voir *supra*, introduction, p. 13.

avant la fête des *Plaisirs de l'île enchantée*, il est fait chevalier des ordres du roi, et son comté est érigé en duché pairie. Le 1er août 1664, le roi lui confie le gouvernement du Havre. En 1665, il est fait maréchal de France. Loin d'abdiquer une ancienne puissance en faveur du roi, il voit donc son pouvoir militaire et financier augmenter. Ce pouvoir croissant est certes étroitement dépendant de sa relation avec le souverain[79], mais plus que d'une domestication, il s'agit d'une alliance fructueuse : en agissant dans l'intérêt du roi, Saint-Aignan agit dans son propre intérêt. Sa soumission est source de pouvoir. On observe ici à une plus grande échelle la même convergence d'intérêt que l'on a déjà repérée à propos du mécénat du duc.

Dans ce contexte, les fêtes de 1664 apparaissent comme un lieu de publication de la puissance croissante du duc. Plus largement, la cour publiée par les fêtes est composée en majorité de nobles ayant le même type de parcours : des « parvenus »[80], récemment récompensés par le roi de leur fidélité pendant la Fronde. Le duc de Coislin et le duc de Noailles, qui participent tous deux à la course de bague, appartiennent à la même « fournée des ducs » que Saint-Aignan, ainsi que le duc de Créqui, absent, mais dont l'épouse prend part au festin du premier jour. La fête publie leur promotion récente et sert leur pouvoir autant et en même temps que celui du roi. Je rejoins ici les analyses développées par J. Duindam, qui affirme que le renforcement du pouvoir royal n'affaiblit pas la noblesse mais renforce son autorité tout en lui donnant des bases nouvelles[81], à ceci près que là où il parle de « la » noblesse, il me semblerait plus pertinent, au moins à ce stade de la réflexion, de distinguer une frange de la noblesse intégrée à cette nouvelle classe dominante – celle de ces « parvenus » dont le duc de Saint-Aignan semble une incarnation exemplaire – sans préjuger de l'unité de la noblesse. La chanson

---

[79] Les lettres patentes qui érigent le comté de Saint-Aignan en duché pairie ne se contentent pas de mentionner les hauts faits militaires du nouveau duc. Elles insistent sur sa fidélité au roi, en particulier pendant la Fronde (voir *supra*, note 68). Financièrement, le duc est sans aucun doute dépendant du roi, et peu avant sa mort, en 1686, il a 1 600 000 livres de dettes. Cependant, le roi ne cesse d'intervenir pour rétablir sa situation financière. En 1661, il lui donne « tous et chacuns les deniers qui proviendront des droits d'Aides, Loyaux, Aides, Reliefs, Demi-Reliefs et Tailles, au quatre cas deus à sa Majesté, par ses sujets de ses Provinces de Bretagne, de Normandie, Touraine, Auvergne et autres provinces sujettes ausdits droits ». Le don n'est effectif que dix ans plus tard, mais l'on s'éloigne ici du modèle où le roi userait du monopole fiscal pour appauvrir la noblesse. De la même manière, le roi permet régulièrement à Saint-Aignan de faire face à ses créanciers : en 1670, c'est un arrêt du Conseil d'État qui les empêche de saisir ses biens. En 1675, le roi accepte même de payer les intérêts de ses dettes. Et quoi qu'il en soit de sa situation financière, les charges et le pouvoir que Saint-Aignan laisse à son fils, le duc de Beauvilliers, sont considérables.

[80] Expression empruntée à A. Viala, *La France galante*, éd. cit., chapitre 6, « la belle société : ralliés et parvenus ».

[81] Il écrit (J. Duindam, *Myths of Power*, Amsterdam University Press, 2000, p. 194) :

> Though it has been conceived of as the solemn presentation of royal ambitions, in practice absolutism reconfirms noble authority, even if the nobles now often exercised that authority on a different basis. The splendor of the court was not an expression of the monarch victory, but of a compromise between monarch and elites. […] The downfall of the nobility is a myth.
>
> Bien qu'il ait été conçu comme la présentation solennelle des ambitions royales, l'absolutisme confirme l'autorité de la noblesse, même si les nobles exercent à présent souvent cette autorité sur des bases différentes. La splendeur de la cour n'est pas une expression de la victoire de la monarchie mais un compromis entre la monarchie et les élites. […] Le déclin de la noblesse est un mythe.

sur les enquêtes de noblesse précédemment citée ne montre-t-elle pas que la noblesse est traversée et divisée par la restructuration de la classe dominante ?

Les *Plaisirs de l'île enchantée* donnent ainsi à voir la restructuration de la classe dominante comme un tissu d'adhésions : les intérêts d'une fraction de la noblesse convergent avec ceux du pouvoir royal pour redéfinir les valeurs qui fondent la noblesse et ses relations avec le roi. L'imaginaire chevaleresque, investi de valeurs galantes, apparaît comme un opérateur d'adhésion : il permet de représenter le pouvoir de cette nouvelle classe dominante comme un résultat de son mérite. Il légitime ainsi la restructuration de la classe dominante à l'œuvre dans les enquêtes de noblesse ou dans la nomination de nouveaux ducs et pairs. Il n'est pas le signe d'une nostalgie nobiliaire ou d'une résistance de la noblesse au processus en cours, comme l'affirment les analyses du « romantisme aristocratique » : il est au contraire tourné vers l'adhésion à ce processus et la soumission au pouvoir du roi.

*
**

Les *Plaisirs de l'île enchantée* utilisent des personnages et des récits chevaleresques et en construisent la présence : le spectacle donne à voir des chevaliers, les relations et les gravures qu'ils suscitent cherchent à produire un effet de présence. Cette représentation du passé chevaleresque est aussi une actualisation : en l'investissant de valeurs, en l'utilisant dans des débats sur l'ordre social contemporain, les fêtes construisent l'actualité de ce passé. La temporalité à l'œuvre dans les *Plaisirs de l'île enchantée* n'est ni une temporalité érudite, qui distinguerait clairement passé et présent, ni une temporalité nostalgique, qui utiliserait cette distance pour idéaliser le passé et critiquer le présent. Le passé chevaleresque est utilisé pour figurer et configurer l'actualité : il est mis au service d'une construction fantasmatique qui vise le présent.

Dans ce cadre, l'imaginaire chevaleresque est investi de valeurs galantes et sert tout particulièrement à scénariser et à mettre en images la valeur du mérite personnel. Il est utilisé pour susciter l'adhésion d'une part au pouvoir royal et d'autre part à une restructuration de la classe dominante (à l'œuvre dans les enquêtes de noblesse ou dans la promotion de nobles parvenus). L'un comme l'autre sont représentés, grâce aux récits chevaleresques, comme fondés sur la valeur du mérite : le mérite du roi rend son pouvoir aimable et même désirable, et les nobles parvenus prouvent leur mérite par les services qu'ils rendent au roi. La chevalerie est alors utilisée dans un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse pour promouvoir une définition par le mérite (qui associe la bravoure guerrière et d'autres qualités) plutôt qu'une définition par la bravoure guerrière uniquement. Cette redéfinition des valeurs qui fondent la noblesse n'apparaît pas comme le résultat d'une propagande

organisée, mais comme le fruit d'appropriations convergentes qui tissent un réseau complexe d'adhésions.

CHAPITRE II

NARRATIONS VÉRITABLES ET NARRATIONS FEINTES : LA *GUIDE DE L'HISTOIRE DE FRANCE* DE CHARLES SOREL (1664)

Si *Les Plaisirs de l'île enchantée* utilisent un imaginaire chevaleresque composite, à la fois issu du passé médiéval et de l'univers romanesque, pour figurer le présent, *La Guide de l'Histoire de France* de Charles Sorel[1], publiée l'année même de ces fêtes, propose *a priori* une approche fort différente du passé médiéval, érudite et visant à produire un savoir sur le passé. *La Guide* affiche l'ambition de recenser, de manière critique, l'ensemble des publications concernant l'histoire de France : elle fournit donc un point d'entrée dans la production historique du XVII^e^ siècle et un premier aperçu de la façon dont cette production traite la période médiévale.

L'étude de la production historique du XVII^e^ siècle retient le plus souvent l'importance du travail des érudits, qui accroît considérablement la connaissance du passé, et notamment du passé médiéval. En 1664, l'année qui voit paraître la *Guide de l'Histoire de France* et *les Plaisirs de l'île enchantée*, Jean Mabillon est envoyé par les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur à l'abbaye de Saint-Germain des Prés : pendant les années qui suivent, il y anime les travaux d'un cercle d'érudits. Auprès de lui, on trouve notamment Étienne Baluze, bibliothécaire de Colbert et professeur au Collège Royal, dont les *Capitularia Regum Francorum* (1677) compilent les actes législatifs de la France médiévale. Le *De Re Diplomatica*, publié par Mabillon en 1681, constitue une étape essentielle dans la construction d'une histoire scientifique[2]. Cette production érudite, qui se développe au XVII^e^ siècle dans la continuité des travaux des humanistes du siècle précédent[3], entretient des relations étroites avec le pouvoir et investit la période médiévale de forts enjeux politiques. Le travail sur les documents médiévaux doit en effet fonder les droits du présent. Le pouvoir royal favorise ces recherches érudites,

---

[1] C. Sorel, *La Guide de l'Histoire de France ou l'ordre, l'examen et le choix des histoires particulières, suivant les trois races de nos rois et de nos histoires générales*, dans *La Bibliothèque françoise*, éd. cit., Paris, Compagnie des Libraires, 1664.

[2] Voir B. Kriegel, *Les Historiens et la monarchie* : *Jean Mabillon*, Paris, PUF, 1988 et D.-O. Hurel, « Les bénédictins de Saint-Maur et l'Histoire au XVII^e^ siècle », S. Guellouz (dir.), *L'Histoire au XVII^e^ siècle*, *Littératures classiques*, 30, printemps 1997, p. 33-50.

[3] Déjà au XVI^e^ siècle, le Moyen Âge avait été un objet privilégié de l'historiographie érudite des humanistes. Dans une période troublée à la fois par les guerres civiles et par la division de l'Europe, l'histoire de la période médiévale a joué un rôle doublement important. D'une part, elle permet de dire les origines de la France, et de construire ainsi une unité nationale. D'autre part, elle permet d'affirmer l'autonomie de la France vis-à-vis des deux autres grandes puissances européennes : le Saint-Siège et l'Empire germanique. Voir en particulier sur cette question M. Fumaroli, « Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge : Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e^ siècle », *Dix-septième siècle. Présence du Moyen Âge dans la France du XVII^e^ siècle (art, littérature, érudition)*, n°115, 1977.

dont il attend des arguments pour ses prétentions territoriales ou pour sa politique gallicane[4]. La démarche érudite n'est donc pas si éloignée de la construction fantasmatique des *Plaisirs de l'île enchantée* : elle aussi vise le présent et l'adhésion au pouvoir royal, même si elle construit pour ce faire une relation différente entre présent et passé. Le passé ne sert pas, dans la démarche érudite, à scénariser le présent : il s'inscrit plutôt dans une temporalité généalogique qui affirme des continuités, des héritages, et fonde des droits. Si la démarche érudite vise le présent, c'est le cas aussi, à plus forte raison, de toute écriture historique[5]. Les historiens héritent des préoccupations de l'histoire du XVI^e^ siècle, qui cherchait à construire l'unité nationale en la fondant dans le passé[6] et le pouvoir politique, surtout depuis l'avènement des Bourbons, cherche à fonder sa légitimité sur le passé et les origines de la monarchie.

Il devient alors difficile de distinguer, dans les différentes représentations du passé, les récits historiques des récits fictionnels[7], d'autant que l'élargissement du public lettré, au-delà des cercles érudits, à un public mondain suscite de nouvelles formes d'écriture, qui visent une diffusion large : ce sont les abrégés, les histoires illustrées, mais aussi les nouvelles historiques, les histoires secrètes, et de multiples formes de fictions qui utilisent le passé[8]. Le dictionnaire de Furetière hésite même, dans sa définition de l'histoire, entre vérité et vraisemblance : l'histoire est « la description ou la narration des choses comme elles sont, ou des actions comme elles se sont passées ou comme elles se pouvoient passer ». En effet, le terme désigne « la narration véritable suivie et enchaînée de plusieurs événements mémorables qui sont arrivés en une ou plusieurs nations, en un ou plusieurs siècle », mais « se dit aussi des romans, des narrations fabuleuses, mais vraisemblables ». Quoi qu'il en soit, l'histoire est

---

[4] D. Venturino a montré comment la position de la plupart des érudits du XVII^e^ siècle concernant les origines de la monarchie française, qu'il qualifie de « germanisme modéré », permet d'affirmer l'indépendance de la France vis-à-vis de Rome tout en maintenant la possibilité d'un déplacement de souveraineté de l'Empire romain à la monarchie de Clovis (D. Venturino, « Les déboires d'une historiographie toute monarchique. Le romanisme aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », dans M. Fumaroli et C. Grell (dir.), *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e^ siècle. Actes des journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002*, Paris, Champion, 2006).

[5] Voir S. Guellouz (dir.), *L'Histoire au XVII^e^ siècle*, *Littératures classiques*, 30, printemps 1997.

[6] Voir C. G. Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977 et M. Zylberberg, « Sentiment national et identité culturelle dans la France du XVI^e^ siècle », *Cahiers d'histoire d'Espace Marx*, 63, 1996, p. 7-12.

[7] Sur les jeux entre histoire et fiction à l'époque moderne, voir S. Mazauric, « L'Histoire, le roman et la fable : le statut épistémologique de l'histoire dans les Conférences du Bureau d'adresse », S. Guellouz, dir., *op. cit.*, p. 51-62 ; S. Uomini, *Cultures historiques dans la France du XVII^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; *Les Songes de Clio : fiction et histoire sous l'Ancien Régime*, textes rassemblés par S. Vervacke, E. Van der Schueren et T. Belleguic, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006 ; G. May, « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2, avril-juin 1955, p. 155-176 ; et R. Démoris, « Aux origines de l'homme historique : le croisement, au XVII^e^ siècle, du roman et de l'histoire », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n°15, 1983, p. 23-32.

[8] Pour C. Zonza, la nouvelle historique peut ainsi être envisagée comme une « forme compensatoire des manques de l'histoire » (*La Nouvelle historique en France à l'âge classique (1657-1703)*, Paris, Champion, 2007., p. 243).

toujours une narration et par conséquent aussi un « mélange impur de vérité et de fiction », comme l'écrit Patrick Dandrey[9]. Le cas de Charles Sorel se prête particulièrement à l'étude des relations entre ces différentes modalités de la représentation du passé. Celui-ci défend en effet un projet d'histoire moderne, mise au service du pouvoir et du présent, tout en insistant sur ce qui différencie les « narrations véritables » des « narrations feintes ».

Sorel doit son premier et son seul véritable succès d'auteur à un roman : *L'Histoire comique de Francion*, mais il ne cesse de désavouer ce texte pour revendiquer de manière privilégiée ses ouvrages historiques et philosophiques. La diversité et le nombre de ses ouvrages font de Sorel un polygraphe à la « figure brouillée »[10], difficile à appréhender. Pour Orest Ranum, il est un romancier devenu historiographe (« a novelist turned historiographer »[11]). Il aurait abandonné le roman en 1635, au moment d'acquérir la charge d'historiographe de France, qu'il rachète à son oncle, Charles Bernard. Alain Viala voit dans l'obtention de cette charge le moment d'un changement de stratégie de Sorel : jusqu'alors inscrit dans une stratégie fondée sur l'audace et les succès de librairie, et par conséquent sur une production romanesque, il entrerait alors dans une logique du *cursus* fondée sur la recherche de reconnaissance institutionnelle, et par conséquent sur une production plus savante[12]. L'écriture romanesque et l'écriture historique de Charles Sorel ne s'opposent cependant pas : les deux projets se développent de manière symétrique et cohérente[13]. Le *Berger extravagant*[14] et l'*Advertissement sur l'histoire de la monarchie française*[15] paraissent quasiment simultanément, en 1627 et 1628, soit plusieurs années avant le rachat de la charge d'historiographe. Les deux ouvrages adoptent une démarche critique très proche. Ils condamnent les romans du passé et l'écriture historique telle qu'elle

---

[9] P. Dandrey, « *Historia in fabula* : les noces d'Apollon et Clio au XVII^e^ siècle », dans *Les songes de Clio. Fiction et histoire sous l'Ancien Régime*, textes rassemblés et édités par S. Vervacke, E. Van der Schueren et T. Belleguic, Presses de l'Université de Laval, 2006. Il écrit : « Composite par essence, [l'histoire] relève à la fois du savoir, du discours et de l'action : du savoir, comme compilation d'archives ; du discours, comme narration de faits advenus ; de la pratique sociale, comme instrument de délibération politique et morale » (p. 3).

[10] J. Serroy, « Situation de Charles Sorel » dans E. Bury (dir.), *Sorel polygraphe*. Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 2.

[11] C'est le titre du chapitre consacré à Sorel dans O. Ranum, *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth Century France*, Chapel Hill, 1979, p. 129.

[12] A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 235. Voir aussi sur ce moment de la carrière de Sorel l'article de D. Riou, « Charles Sorel historien et historiographe de France », *Littératures classiques*, n° 30, 1997, p. 145-158, et les analyses de C. Jouhaud autour de la publication par Sorel de l'*Histoire du roi Louis XIII* de son oncle Charles Bernard dans *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000, p. 161-191.

[13] A. Suozzo « Histoire et roman : cohérence de l'œuvre sorélienne » et H. Stenzel, « Avatars d'une modernité littéraire différente : le projet historiographique de Sorel » dans E. Bury (dir.), *Sorel polygraphe*, éd. cit., p. 31-39 et 41-60. Voir aussi C. Jouhaud, « Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel », *XVII^e^ siècle* 2002/2, n° 215, p. 307-316.

[14] C. Sorel, *Le Berger extravagant, où, parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des romans et de la poésie*, Paris, T. du Bray, 1627-1628.

[15] C. Sorel, *Advertissement sur l'histoire de la monarchie françoise*, Paris, C. Morlot, 1628.

a été pratiquée jusqu'alors, pour proposer une réforme des deux genres fondée sur des valeurs similaires : l'exigence de vraisemblance (l'histoire ne doit pas plus que le roman avoir recours au merveilleux) et la conformité à une certaine modernité nationale (les romans et les histoires ne doivent pas craindre de prendre la France pour sujet et doivent cesser d'emprunter à l'Antiquité). Presque quarante ans plus tard, la *Bibliothèque françoise*[16] donne à voir dans un dispositif nouveau la relation étroite entre écriture historique et écriture romanesque. L'ouvrage est consacré au recensement et au classement des publications en langue française. Deux chapitres traitent des « histoires véritables » et des « narrations feintes », c'est-à-dire des romans[17]. À cela s'ajoute un « traité particulier », intitulé *La Guide de l'Histoire de France*[18], qui adopte la même démarche que la *Bibliothèque* et l'applique aux ouvrages historiques : l'histoire est ainsi à la fois incluse dans la littérature française et mise à part, distinguée.

I. LE PROJET D'UNE HISTOIRE MODERNE ET NATIONALE

La *Guide de l'Histoire de France* est un inventaire de la production historique concernant la France. Alors que l'*Avertissement* de 1628 était un projet et se plaçait en amont de l'écriture historique, la *Guide* se place en aval et semble prendre acte d'une réalisation. Cependant, par les sélections et les hiérarchies qu'elle opère, elle propose une lecture critique de la production historique contemporaine, qui débouche sur l'énoncé de normes pour l'écriture à venir : à ce titre, elle peut être considérée comme un projet. Mais elle ne projette pas tant une écriture historique, une œuvre, que l'histoire elle-même comme discipline autonome : par le recensement et le classement, elle cherche à délimiter et à configurer un champ de la production écrite, à le séparer du reste des lettres et à en anticiper le devenir.

---

[16] C. Sorel, *La Bibliothèque françoise où se trouve l'examen et le choix des meilleurs et principaux livres françois…*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664.

[17] C. Sorel, *La Bibliothèque françoise où se trouve l'examen et le choix des meilleurs et principaux livres françois…*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667 [1664], chapitre VIII : « Des narrations veritables, des evenemens divers ; des voyages ; des vies des hommes ; et des histoires des nations », p. 128 et chapitre IX : « Des fables et des allegories, des romans de chevalerie et de bergerie ; des romans vray-semblables et des nouvelles ; des romans heroïques et des comiques », p. 148.

[18] « Guide » au sens de « celui ou celle qui conduit autrui » est encore féminin dans le dictionnaire de Nicot en 1606. Richelet donne ce terme comme masculin, sauf au sens de « chose qui guide ou qui conduit » : « Ainsi on dit la *guide* des pécheurs qui est un livre Espagnol plein de pieté ».

L'histoire et le public mondain

La *Guide de l'Histoire de France* et la *Bibliothèque françoise* visent un même public et adoptent une même démarche : il s'agit d'entreprises de recensement destinées à un public mondain. Le lecteur visé par la *Guide* est un honnête homme curieux de s'instruire, mais qui n'a ni le temps ni le savoir nécessaire pour se lancer dans une démarche érudite ou dans de nombreuses lectures. Le recensement doit permettre à chacun de s'orienter dans le foisonnement des publications et éclairer les choix de lectures.

> C'est obliger quantité de gens qui voudroient bien s'adonner à cette estude, et ne sçavent où en doit estre le commencement et la suite. Comme ils sont en doute à quels Livres ils se doivent fier, ils n'en lisent point du tout, ou lors que par malheur ils s'adressent à quelqu'un qui n'est pas à leur gré, et qui en effet n'est pas des mieux ordonnez, il arrive qu'ils se dégouttent de l'histoire avant que de connoistre les bons Historiens, et qu'ils ne pensent plus après à s'en informer[19].

La *Guide* et la *Bibliothèque françoise* s'inscrivent dans un essor plus général de publications parascolaires qui répondent aux besoins d'un public croissant et complètent l'éducation donnée dans les collèges, voire l'instruction plus restreinte données aux filles et à nombre de jeunes nobles par les précepteurs[20]. La culture transmise par ces ouvrages est d'abord une culture nationale. La *Bibliothèque* comme la *Guide* s'inscrivent par leur titre dans ce mouvement de vulgarisation de savoirs modernes et nationaux, qui n'ont pas leur place dans les programmes des collèges. Mais si les deux titres évoquent la France, il y a cependant de l'un à l'autre un glissement d'importance. La *Bibliothèque françoise* traite des lettres françaises, c'est-à-dire de l'ensemble de la production imprimée de langue française (ouvrages de dévotion, morale ou philosophie aussi bien que belles-lettres). L'objet est particulièrement adapté à un public mondain, qui ne connaît pas le latin et s'intéresse de manière privilégiée à la littérature écrite dans sa langue. La *Guide*, par contre, est consacrée aux histoires qui ont la France pour objet, quelle que soit leur langue : elle évoque même des textes latins. Le privilège accordé à la France comme objet de l'écriture n'est pas lié aux compétences du public, mais relève d'une démarche de promotion de la culture nationale : l'« avant-discours » commence par affirmer « qu'entre toutes les histoires, on doit savoir principalement celle de sa patrie »[21]. Alors que la *Bibliothèque* s'appuie sur un fait – la plus grande accessibilité et la prolifération des ouvrages en langue française – la *Guide* édicte une norme. Si les deux ouvrages participent, par leur démarche, de

---

[19] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 279-280.

[20] Voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, « l'essor du parascolaire », p. 138-141. Selon lui, « l'exclusivité du latin, utilisé jusque dans les premiers apprentissages, interdisait de fait toute présence des belles-lettres françaises dans les classes. Mais l'expansion de la vie littéraire sollicitait un public sans cesse croissant qui, n'ayant pas de formation initiale adéquate, recherchait des substituts dans des ouvrages aptes à lui donner des connaissances correspondant à ses goûts et à ses pratiques » (*Op. cit.*, p. 138). Il cite notamment, outre Sorel, *l'Histoire de l'Académie* de Pellisson (1654) et le *Théâtre Français* de Chappuzeau (1674).

[21] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 279.

la valorisation d'une culture nationale, la *Guide* revendique cette valorisation de manière plus explicite.

Dans les deux cas, la démarche de recensement n'est pas seulement descriptive : elle a pour effet de faire exister des corpus cohérents, des objets, voire des disciplines. La *Bibliothèque françoise* recense et classe l'ensemble des ouvrages publiés en français, et construit ainsi la littérature nationale. La *Guide* fait de même avec l'histoire : en donnant une liste ordonnée de tous les ouvrages traitant de l'histoire de France, Sorel constitue l'histoire nationale en discipline autonome. Entre les lettres et l'histoire, la relation est équivoque : la *Guide* est dans la *Bibliothèque* mais séparée du reste du corpus qu'elle recense. Sorel donne deux arguments pour justifier cette séparation. Le premier relève de la définition de la nation : la littérature nationale se définit par sa langue, alors que l'histoire nationale se définit par son objet. L'histoire nationale comprend alors des ouvrages qui ne sont pas écrits en français et qui empêchent l'inclusion de la *Guide* dans la *Bibliothèque*.

> Cecy pourroit estre rangé avec les chapitres de la *Bibliothèque Françoise*, mais puisqu'entre nos historiens, il en faut nommer quelques uns qui ont escrit en latin, et qui n'ont point esté traduits en nostre langue, il est bon d'en parler separément[22].

Une partie du huitième chapitre de la *Bibliothèque Françoise* est déjà consacrée aux « histoires des nations », mais les critères que Sorel s'est donnés l'amènent à y considérer toutes les histoires écrites en français, quel que soit leur objet, et à rejeter les textes latins, même s'ils traitent de la France. Les histoires de France doivent donc être traitées à part, d'autant que leur nombre risquerait de déséquilibrer la *Bibliothèque Françoise* : « cette Guide historique estant plus ample que les autres Traitez, peut bien former un ouvrage particulier »[23]. Sorel introduit ici un deuxième argument : l'importance proportionnelle de l'histoire et des lettres. C'est le développement de l'histoire, son importance, qui empêche qu'elle soit tout à fait incluse dans les lettres. Cet argument donne à voir un processus d'autonomisation et de distinction de l'histoire et des lettres.

La structure de la *Guide* est cependant révélatrice d'un certain nombre de difficultés dans cette construction de l'histoire nationale en discipline autonome. La *Guide* est construite selon une chronologie dynastique, à laquelle s'ajoute une distinction générique, qui sépare « histoires générales » et « histoires particulières ». Après avoir rapidement traité dans un premier chapitre de la géographie et de la chronologie, Sorel consacre un deuxième chapitre aux histoires particulières (qui ne s'intéressent qu'à un règne ou à une dynastie) des deux premières dynasties, avant de s'intéresser aux histoires particulières des capétiens, pour finir par un chapitre sur les histoires générales, qui englobent l'ensemble de l'histoire de France, voire une histoire plus vaste. Cette structure révèle d'abord les liens étroits de l'histoire avec d'autres disciplines, la géographie et la chronologie, dont Sorel peine à la distinguer.

---

[22] *Id*., p. 282.

[23] *Ibid*.

> On a recours pour cecy à la Geographie et à la Chronologie, dont l'une dépeint la Terre, et sa division en Royaumes et en Provinces ; L'autre décrit la suite des temps. Ce sont les deux Maistresses de qui l'Histoire reçoit des enseignements tres utiles : Ce sont ses fondements et ses aides dont elle ne peut se passer[24].

Plus loin, Sorel y ajoute la généalogie, qui permet de rendre compte de la succession des rois[25]. L'histoire est définie dans une double relation : elle tient à la fois des lettres et de l'érudition. Elle instrumentalise les disciplines érudites – chronologie, géographie et généalogie – dans le cadre d'une écriture littéraire, proche de celle des autres ouvrages recensés par la *Bibliothèque*.

La division entre histoires particulières et histoires générales peut elle aussi être rapportée à cette tension entre un savoir érudit et une écriture mondaine et narrative : les histoires particulières sont pour la plupart des textes savants édités par des érudits, alors que les histoires générales sont les plus utiles au public mondain. Pour Sorel, il est évident que ne peuvent toucher un large public que les écrits historiques couvrant une période suffisamment vaste. Il déclare ainsi à propos de son propre ouvrage, *L'Histoire de la Monarchie Françoise*, qui ne traite que des mérovingiens et de quelques capétiens : « il est certain que cela n'a pû avoir beaucoup de cours, à cause que l'Histoire n'y est pas entière »[26]. La division entre histoires particulières et histoires générales rend ainsi visible une tension entre deux définitions de l'histoire, qui recoupe une tension entre deux public : le public des érudits, restreint mais fortement légitime, et le public élargi des mondains[27]. Ce nouveau public est essentiel dans la démarche de Sorel : c'est lui qui fait la valeur de l'écriture historique, non seulement sur le plan marchand (et c'est déjà un argument de poids, en particulier pour un auteur qui a voulu faire de son écriture une profession) mais aussi sur le plan idéologique. Le projet historique de Sorel vise en effet une utilité politique[28] : l'histoire doit toucher un public large pour participer à la construction de la nation.

La France est omniprésente dans la *Guide*. Elle est d'abord définie comme un territoire, lié à une succession de souverains.

> Quand on a dessein de sçavoir l'histoire de la région qu'on appelle France, ce qui est principalement l'histoire de la Monarchie qui y commande, et des actions de ses Rois ou Monarques ; on doit voir quel est le pays où ils ont regné[29].

---

[24] *Id.*, p. 284.

[25] *Id.*, p. 293.

[26] *Id*., p. 317.

[27] A. Viala (*La Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985) définit ainsi le public élargi : « On peut désigner celle-ci comme la strate du « public élargi ». Élargissement relatif, car elle ne comporte que quelques dizaines de milliers de personnes. Mais élargissement réel, qui crée une zone nouvelle de diffusion, entre le public populaire sans instruction et le petit monde des maîtres du savoir. Cette partie du public se composait de nobles et de bourgeois riches ou de moyens qui les imitaient. Elle se concentrait dans les villes. Elle attirait vers les Lettres des fractions de population désireuses de se faire valoir par une compétence culturelle » (p. 145-146).

[28] Comme le montre C. Jouhaud, dans *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., p. 161-191.

[29] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 284.

L'histoire nationale est doublement délimitée, dans l'espace (« la région qu'on appelle France ») et dans le temps (« l'histoire de la Monarchie »). La nation est ainsi identifiée à un territoire et à un régime politique. La chronologie adoptée par la *Guide* est en adéquation avec cette définition. Lorsqu'il cherche à se repérer dans le temps, Sorel évoque le nom du souverain en exercice ou, pour des périodes plus vastes, sa « race », c'est-à-dire la dynastie à laquelle il appartient, mérovingiennne, carolingienne (que Sorel nomme « charlienne ») ou capétienne. Puisque l'histoire de France « est principalement l'histoire de la Monarchie qui y commande, et des actions de ses Rois ou Monarques », les ruptures qui structurent cette histoire sont les changements de dynastie. La périodisation par « race de nos rois » est strictement nationale, et n'insère en rien l'histoire de France dans un espace plus vaste. Elle est parfaitement adaptée aux deux limites que pose Sorel à l'histoire de France : les limites géographiques d'un territoire défini comme national, et les limites temporelles de la monarchie. Cette définition étroite de la nation comme objet d'histoire est complétée par une définition bien plus large de la nation comme lectorat. Le public que vise Sorel est en effet immédiatement constitué par lui comme une collectivité nationale. S'il est intéressé par l'histoire de France, c'est parce que c'est « son » histoire – Sorel utilise fréquemment le possessif, « notre histoire », « nos rois » –, l'histoire « de sa Patrie ». La démarche de vulgarisation, en diffusant l'histoire nationale, transforme du même coup le public mondain en nation.

Cette démarche implique la valorisation d'une esthétique de l'écriture historique adaptée au public mondain. Sorel projette ainsi dans l'*Advertissement* une histoire qui « puisse aussi bien plaire que profiter »[30] :

> La jeunesse le lira aussi tost que des romans, voyant que l'on y pourra apprendre de beaux mots, et que l'on y trouvera une diversité d'avantures. Les Poëtes y chercheront des sujects pour leurs poèmes et leur tragecomédies, aussitost que chez les nations barbares, où ils vont d'ordinaire querir leurs inventions ; et il ne faut pas croire que cette chose soit de si peu d'importance, veu que cela rendra tousjours nos Monarques plus celebres, et fera apprendre leurs actions sans y penser à ceux qui autrement n'en auroient point d'envie, et ne songeroient qu'à se donner du plaisir en voyant diverses feintes de théâtre, ou en lisant des ouvrages delicieux[31].

Sorel construit ici le modèle d'une histoire plaisante, susceptible de toucher un large public (« la jeunesse »). Cette histoire entretient des relations complexes avec la fiction : elle fait concurrence au roman, qu'elle cherche à supplanter ; mais dans le même temps elle est une source possible pour les « poèmes et [les] tragicomédies ». Le premier souci de cette mise en récit du passé est du susciter l'intérêt du lecteur, non seulement pour lui plaire (et ainsi toucher un large public), mais aussi pour orienter cet intérêt et ce plaisir de manière à susciter une adhésion : à des valeurs, à un régime politique, voire à une collectivité nationale. En s'appropriant la valeur de la fiction et en la nourrissant, l'histoire doit ainsi pouvoir diffuser des représentations du passé national auprès d'un large public.

[30] C. Sorel, *Advertissement sur l'histoire de la monarchie françoise*, Paris, C. Morlot, 1628, p. 34.

[31] *Ibid*.

L'objectif du projet historique de Sorel est double : il s'agit à la fois de multiplier les écritures du passé national pour qu'il supplante les fables antiques ou « barbares » dans la littérature et de donner à l'histoire une place centrale dans les productions de représentations du passé. La valorisation de l'histoire comme support de la construction nationale et la volonté, à la fois commerciale et idéologique, d'atteindre un large public qui sont au cœur du projet de Sorel impliquent donc des relations étroites entre histoire et fiction, au point que l'histoire doit chercher à s'approprier la valeur de la fiction en adoptant une esthétique du plaisir[32]. La même position sera développée, plusieurs années plus tard, dans les traités historiques contenus dans le *Supplément des traitez de la Connoissance des bons livres*[33].

L'histoire entre crise et renouveau

Cette valorisation mondaine et politique de l'histoire comme objet commercial et comme support d'une identité nationale entre en tension avec la valorisation érudite de l'histoire comme vecteur de savoirs. La *Guide* met en scène cette tension sur le mode d'une crise de l'histoire. Les opérations de sélection et de hiérarchisation à l'œuvre dans le recensement construisent l'image d'une histoire impossible : alors que l'érudition progresse, dans la continuité des travaux des humanistes, alors que la chronologie, la géographie et la généalogie font l'objet de travaux renouvelés, l'histoire reste fragmentaire. Par les sources qu'elle présente et les textes qu'elle conseille, la *Guide* met en scène un vide de l'historiographie nationale : il n'y a pas d'histoire générale valable, susceptible de toucher le public mondain.

Pour la période médiévale, Sorel mentionne ainsi de nombreux travaux érudits, aussi bien des éditions de textes isolés que la publication de recueils de textes anciens. Les recueils de textes médiévaux, parce qu'ils relèvent d'une démarche assez proche de celle de *La Guide* et parce qu'ils permettent au lecteur d'avoir une vue d'ensemble de l'histoire nationale, font l'objet de longs développements. Sorel cite ainsi les travaux de Pierre Pithou[34], le recueil de Marquard Freher, *Corpus*

---

[32] H. Stenzel commente ainsi ce passage : « Dans sa volonté de modernisation, Sorel veut ainsi se détourner du discours historiographique traditionnel et utiliser les acquis du discours romanesque afin d'atteindre avec les enseignements et les vérités utiles de l'histoire un public large, hors des restrictions du mécénat et de l'élitisme de la république des lettres. » (H. Stenzel, « Avatars d'une modernité littéraire différente : le projet historiographique de Sorel » dans E. Bury (dir.), *Sorel polygraphe*, éd. cit., p. 53).

[33] C. Sorel, *De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs autheurs (1671), suivi de Supplément des traitez de la connoissance des bons livres*, H. D. Béchade (éd.), Paris-Genève, Slatkine, 1981. Commenté par Christian Jouhaud dans *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., en particulier p. 169-171.

[34] P. Pithou, *Annalium et historiae Francorum ab anno Christi DCCVIII. ad annum DCCCCXC. scriptores coaetanei XII. Primum in lucem editi ex bibliotheca P. Pithoei... Nunc autem in Germania denuo impressi...*, Paris, C . Chappelet, 1588.

francicae historiae veteris[35] (1613), et celui plus récent, mais inachevé, d'André et François Duchesne, *Historiae Francorum scriptores* (1636-1649)[36]. Parallèlement, Sorel cite les éditions de textes isolés : Théodore Godefroy est mentionné, comme éditeur de Juvénal des Ursins[37], de l'histoire de Charles VIII par Guillaume de Jaligny ou des trois histoires de Louis XII par Jean de Saint-Gelais, Jean d'Auton et Claude de Seyssel[38]. Du côté de l'érudition, donc, l'histoire suit son cours. Mais les histoires générales, qui devraient occuper une place privilégiée dans la *Guide de l'Histoire de France*, ne font l'objet que d'un chapitre très court, au sein duquel le déséquilibre est frappant entre les histoires générales écrites par les humanistes et celles fournies par les auteurs contemporains. Sorel commence par citer quelques monuments déjà anciens de l'histoire nationale : les *Grandes Chroniques de France* et l'Histoire de Paul Emile. Puis viennent les historiens humanistes : Papire Masson, François de Belleforest, Bernard de Girard sieur Du Haillan ou Jean de Serres. Pour la période médiévale, Sorel distingue deux historiens : Scipion Dupleix pour ses *Mémoires des Gaules* et son *Histoire générale de France*, et surtout Claude Fauchet pour ses *Antiquités gauloises et françoises* :

> La plus ample histoire et la plus certaine des deux premieres Races, est celle qui a esté faite par *M. Claude Fauchet*, dans non livre appelé *Les Antiquités gauloises et françoises.* On y trouve tout ce qui peut estre recueilli de nos bons historiens, ce qui est écrit avec beaucoup de fidelité, parce que cet Autheur tenoit de la preudhommie des anciens Siecles. On dit que son langage n'est pas fort poly ; mais de son temps il ne se trouvoit pas encore beaucoup de gens qui s'employassent à l'éloquence[39].

La démarche de Claude Fauchet – collation des sources, recherche d'exhaustivité – est donnée en modèle. Mais ces louanges ne font que plus vivement sentir l'absence d'une véritable histoire de la période médiévale depuis la fin du seizième siècle.

L'image d'une histoire en crise construite par Sorel a été souvent reprise par les historiens et les critiques qui se sont intéressés à l'écriture de l'histoire au XVII^e^ siècle[40]. Or le discours de Sorel n'a

---

[35] M. Freher, *Corpus francicae historiae veteris et sincerae, in quo prisci ejus scriptores, hactenus miris modis in omnibus editionibus depravati et confusi, nunc tandem serio emendati et pro ordine temporum dispositi, pseudepigrapha veris auctoribus suis restituta, omnia denique notis... illustrata... uno volumine exhibentur...*, Hanoviae, apud haeredes J. Aubrii, 1613.

[36] A. Duchesne et F. Duchesne, *Historiae Francorum Scriptores Coaetanei…*, Paris, Cramoisy, 1636-1649.

[37] J. Juvénal des Ursins, *Histoire de Charles VI…*, Paris, Pacard, 1614.

[38] G. de Jaligny, *Histoire de Charles VIII, roi de France…*, Paris, Pacard, 1617 ; *Histoire de Louis XII, roi de France, père du peuple, et des choses mémorables advenues de son règne, depuis l'an M CCCC XCVIII jusques à l'an MDXV, par messire Claude de Seyssel, Jean d'Auton et autres ; mise en lumière par Théodore Godefroy*, Paris, Pacard, 1615.

[39] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 316.

[40] Ainsi, Marc Fumaroli ou Chantal Grell envisagent le XVII^e^ siècle comme un moment de décadence de la démarche historique. Certes, l'histoire érudite n'est pas morte. Les Dupuy, les Duchesne, maintiennent vivante une histoire érudite et critique. La tradition est reprise par l'Académie des inscriptions, et les mauristes font prodigieusement avancer la connaissance de la période médiévale. Mais, pour Marc Fumaroli, « ce qui a été perdu, c'est une pédagogie de l'histoire nationale. […] Le travail de la République des Lettres savantes […] ne

rien d'une analyse de la production historique de son temps : son recensement vise autant à configurer, à définir et à ordonner la production historique qu'à en rendre compte. En l'occurrence, la mise en scène d'une crise est un lieu commun de son écriture critique et sert ses projets de réforme. Déjà dans l'*Advertissement sur l'Histoire de la Monarchie Française*, l'affirmation d'une crise de l'histoire servait de préalable à la définition de son projet historique. La mise en scène d'une crise apparaît ainsi comme le préalable rhétorique à la proposition d'une réforme : elle permet à Sorel de désigner et de définir un contre-modèle.

Dans l'*Advertissement*, la description de la crise de l'histoire nationale est suivie de la promotion de l'écriture historique de Charles Sorel lui-même. Plusieurs décennies plus tard, dans la *Guide*, Sorel semble avoir renoncé à son écriture d'historien. Il n'en abandonne pas pour autant le projet d'une histoire à la fois utile et divertissante, susceptible de plaire au public mondain. Il propose pour modèle de cette écriture les abrégés historiques et surtout les histoires illustrées. S'il y a pénurie de grandes histoires, il y a au contraire, à en croire la *Guide*, pléthore d'abrégés de l'histoire de France. Sorel leur consacre plusieurs pages, sans parvenir à tous les citer. Ces abrégés sont particulièrement utiles parce qu'ils sont « portatifs », c'est-à-dire de petite taille, et par conséquent d'un coût lui aussi réduit. Ils visent donc un public plus large que les ouvrages érudits ou même que les « grandes histoires ». Dans une certaine mesure, ils relèvent du même type de projet que celui de Sorel dans la *Guide* : rendre l'histoire nationale accessible au public mondain.

Mais Sorel accorde surtout une place importante aux histoires illustrées et aux recueils d'images. La *Guide* s'attache particulièrement à la figure du graveur et numismate Jacques De Bie :

> Pour rapporter ici tout ce qui concerne l'Histoire de France, il ne faut pas oublier ce qu'on a mis au jour sous le nom de Jacques de Bié, puisque ce sont des embellissements qui ont este employez dans quelques uns de nos Historiens, et qui mesme paroissent assez eux seuls. Ce Jacques de Bié qui a pris qualité de Calcographe (c'est à dire de Graveur en cuivre) a fait plusieurs estampes où il a joint des Discours, de sorte que cela peut tenir rang parmi nos livres. Il y a un Volume appelle *La France Metallique*, remply de figures, des Medailles et des devises des Rois et des Reines de France ; Ensuite on void leur signification dans des discours latins. Il y a un autre Livre à part, où l'on trouve les Portraists des mesmes Rois tirez de leurs Statuës posées sur leurs tombeaux ou ailleurs ; De leurs Medailles, de leur Monnoye, de leurs Sceaux, et de leurs Portraits en platte peinture.
>
> Pource que ceux à qui appartenoient toutes ces choses n'en trouvoient pas le débit assez prompt les vendant seules, pour se dédommager de leur grand coust ; ils se proposèrent d'en faire d'utiles emplois par le secours de quelques bons Escrivains[41].

---

trouve plus de relais qui diffuse ses résultats dans la conscience du public cultivé » (M. Fumaroli, « Aux origines de la connaissance historique du Moyen Age : Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e^ siècle », art. cit., p. 27). Cette crise de la grande histoire serait, toujours selon Marc Fumaroli, à l'origine d'une coupure qui détacherait les Français de leur passé, et qui mettrait en crise le « mythe monarchique ». Chantal Grell va jusqu'à suggérer un lien entre cette relation perdue avec le passé et la perte de légitimité de la monarchie française qui rendrait possible ou expliquerait en partie la Révolution de 1789 (« Au fil du siècle : histoire et mémoire du passé national dans la France des lumières », art. cit., p. 48). Elle reproduit ainsi le lien revendiqué par Sorel entre histoire et nation, tout comme elle reprend, en le dramatisant, son discours sur la crise de l'histoire.

[41] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 343.

Sorel affirme dans ce passage une certaine autonomie des images : elles ne sont pas d'abord illustratives, elles existent pour elles-mêmes, au point de pouvoir servir de prétextes à des écritures différentes. Dès cette première description, il insiste sur la dimension commerciale de cette réorientation de l'écriture sur le passé. Les gravures coûtent cher, et il s'agit de rentabiliser leur production en fabriquant des ouvrages susceptibles d'être diffusés très largement. Sorel évoque alors plusieurs de ces projets éditoriaux, comme *Les Eloges des Rois de France* du Père Hilarion de Coste, avant de s'arrêter sur l'entreprise la plus complète, et qui toucha le public le plus large : *L'Histoire de France* de François Eudes de Mézeray[42].

> Quelques Libraires de Paris conceurent un plus grand dessein, ils voulurent accompagner les Portraits des Rois, de toutes les autres Pieces de leur sujet, venans de la mesme main, et mettre cecy dans un Ouvrage historique plus long et plus considérable que ce qu'on avoit veu auparavant : Ils imprimèrent *L'Histoire de France* de M. F. E. de Mezeray, dans laquelle non seulement les portraits des Rois furent placez en leur rang ; On y adjoûta les portraits des Reines et des Dauphins, avec toutes les figures des Medailles et des Devises du Livre de Jacques de Bié appelle *la France Metallique*, et les discours qui y servent d'explication, lesquels furent traduits en François. Toutes ces choses eurent là un honorable emploi, estant mises dans un Ouvrage qui s'est acquis tant de réputation[43].

L'*Histoire de France* de Mézeray est d'abord présentée comme une opération éditoriale et commerciale. Le texte permet de vendre des images dont la production fut coûteuse à un large public, même si le format de l'ouvrage reste conséquent (3 tomes en 6 volumes in-folio). Sorel souligne le succès de l'entreprise, et annonce la parution d'un *Abrégé chronologique* de l'histoire de Mézeray. Promotion de l'image et profusion des abrégés relèvent donc d'une même logique de diffusion de l'histoire – d'une forme d'écriture historique – auprès d'un large public. Cette logique répond à la fois à des intérêts politiques – il s'agit de diffuser largement des récits historiques qui légitiment le régime monarchique, le pouvoir royal et la maison qui l'exerce – et à des intérêts commerciaux : auteurs et libraires ont, pour des raisons différentes, intérêt à toucher un public mondain, plus nombreux et donc plus rentable que le public érudit. Ils réalisent ainsi le projet présenté par Sorel dans son *Advertissement* : l'image, comme l'histoire rêvée par Sorel, suscite des écritures multiples. Elle permet la diffusion de l'histoire nationale auprès d'un large public, non seulement parce qu'elle s'inscrit dans une esthétique du plaisir, mais aussi parce qu'elle a un effet multiplicateur.

Cette lecture du projet de Sorel permet d'envisager l'évolution de la production historique au XVII^e^ siècle non pas tant comme une crise que comme une reconfiguration des écritures du passé liée à l'extension du marché du livre et à l'apparition d'un public élargi. Béatrice Guion, dans *Du bon usage de l'histoire. Histoire, morale et politique à l'âge classique*, remarque l'apparition au XVII^e^ siècle de formes nouvelles d'écriture de l'histoire, aux frontières de la fiction : la nouvelle historique, les

---

[42] F. E. de Mezeray, *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant, oeuvre enrichie de plusieurs belles et rares antiquitez et d'un Abrégé de la vie de chaque reyne,... le tout embelly d'un recueil nécessaire des médailles qui ont été fabriquées sous chaque règne et de leur explication...*, Paris, M. Guillemot, 1643-1651.

[43] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 380.

mémoires, les histoires secrètes[44]. Elle y voit un déplacement de l'histoire du public vers le privé, en lien avec les aspirations d'un public mondain[45]. Christian Zonza, quant à lui, met en évidence la proximité narrative entre histoire et fiction dans la deuxième moitié du XVII^e^ siècle et souligne ce que l'écriture de Mézeray doit au genre romanesque[46]. Si des productions fictionnelles, issues de milieux mondains, se substituent à la « grande histoire » d'érudits proches du pouvoir, il va de soi que l'image de la monarchie ne peut que s'en trouver modifiée, en fonction des intérêts de ces nouveaux auteurs, et des moyens de contrôle instaurés par le pouvoir. Plus qu'une crise du mythe monarchique, ce qui se joue là est une modification radicale de la façon dont il est produit : glissement générique, de l'histoire à la fiction, et déplacement social, des érudits aux mondains. Le renouvellement des formes de l'écriture du passé est donc étroitement lié à l'élargissement du public lettré, et au rôle croissant qu'y jouent les mondains. Ce nouveau public est l'objet de démarches à la fois politiques et commerciales. Il constitue une clientèle privilégiée pour les libraires, et pour les quelques auteurs qui, comme Sorel, cherchent à vivre de leur plume. Il est aussi la cible nécessaire de toute démarche de construction d'une idéologie nationale. L'intérêt politique et l'intérêt commercial convergent pour marginaliser la littérature érudite – peu accessible pour un public qui massivement n'a pas reçu l'éducation des collèges – et susciter de nouvelles formes d'écriture du passé dont le but premier est de plaire.

Le projet historique de Charles Sorel, depuis l'*Advertissement sur l'Histoire de la Monarchie françoise* jusqu'à la *Guide de l'Histoire de France* et au-delà (Sorel publie à nouveau plusieurs traités sur l'histoire en supplément à *De la Connoissance des bons livres* en 1671) semble donc cohérent : il s'agit de produire une histoire autonome, nourrie à la fois du savoir érudit et d'une esthétique littéraire, susceptible de toucher un large public et de contribuer ainsi à la construction d'une culture nationale. Ce projet est celui d'une histoire moderne : une histoire qui vise le présent et revendique un rôle politique.

---

[44] Elle écrit : « La seconde partie du siècle, si elle ne voit pas paraître d'Histoire générale, est marquée par la prolifération des Mémoires personnels et des nouvelles dites historiques : la critique a coutume de lier ces deux phénomènes pour déceler dans le second non seulement un indice du déclin de la grande histoire, c'est-à-dire l'histoire politique et militaire écrite à l'instigation du pouvoir, mais encore une remise en cause de celle-ci » (B. Guion, *Du bon usage de l'histoire. Histoire, morale et politique à l'âge classique*, Paris, Champion, 2008, p. 9).

[45] « Il apparaît indéniable que le XVII^e^ siècle voit un basculement du centre de gravité de l'histoire du public vers le privé. Ce n'est toutefois pas dans l'histoire elle-même, mais dans des genres connexes, Mémoires, nouvelle dites historique, histoire secrète que se réalise ce déplacement que nombre de théoriciens appellent de leurs vœux. Il n'est pas indifférent de relever que la plupart d'entre eux subissent l'attraction de la mondanité […]. À cet égard l'on ne peut que constater un divorce entre les aspirations des mondains à une histoire psychologique, et les exigences de l'érudition » (B. Guion, *op. cit.*, p. 551).

[46] C. Zonza, *La Nouvelle historique en France à l'âge classique (1657-1703)*, éd. cit., p. 215.

II. LE MOYEN ÂGE : UN OBJET D'HISTOIRE ESSENTIEL… ET IMPOSSIBLE

Dans ce projet, la période médiévale occupe une place ambivalente. La *Guide de l'histoire de France* n'emploie jamais le terme de « Moyen Âge »[47] et lui préfère des expressions telles que « temps passé », « anciens temps », voire « Antiquité ». Ces choix terminologiques sont révélateurs d'une conception du temps et de la chronologie. Pour Sorel, et dans le cadre de son projet d'histoire nationale, le Moyen Âge n'est pas une période intermédiaire entre l'Antiquité et la période contemporaine. C'est au contraire un moment originel, celui de la fondation de la monarchie française. La période médiévale, c'est le « passé » par excellence, l'« Antiquité » nationale. Le Moyen Âge est le temps des origines de la monarchie : raconter cette période permet, dans une perspective généalogique, de distribuer des valeurs et de configurer le présent. Mais c'est aussi un temps obscur, sur lequel peu de sources peuvent renseigner l'historien : les origines de la monarchie relèvent plus du fantasme que du savoir et la généalogie fonctionne à rebours. Ce sont les valeurs du présent qui configurent l'écriture du passé. Le projet d'histoire nationale de Sorel ne cesse de buter sur la période médiévale et sur l'écriture fictive qu'elle suscite. Le temps des origines de la nation apparaît comme un temps dont il est impossible de faire l'histoire : un temps laissé à d'autres écritures du passé, voué à la fiction et au mythe. L'étude de la place de la période médiévale dans la *Guide de l'Histoire de France* permet d'observer les modalités d'un travail de distinction qui fonde l'écriture historique légitime dans sa différence avec d'autres écritures du passé, mais aussi ses apories. Le projet historique de Sorel, celui d'une histoire moderne, nationale et destinée à un large public, semble buter sur la période médiévale : l'histoire en projet y devient une histoire impossible.

Les origines de l'histoire

La période médiévale est d'abord, dans la *Guide de l'histoire de France*, le lieu où se fantasment et se racontent les origines de l'écriture historique. Sorel complète ainsi son projet historique en proposant des figures modèles de l'historien et en configurant, dans un récit du passé à valeur normative, les relations de l'historien et du pouvoir.

Grégoire de Tours est présenté comme l'historien le plus fiable de la première race, parce qu'il a participé à la vie politique de son temps :

> On ne sçauroit tirer l'histoire du commencement de la première race de meilleur lieu que des Livres de ce Saint, qui s'est trouvé souvent à la Cour sous le Roi Chilperic, où il eut

[47] Voir J.-M. Dufays, « Le Moyen Âge au XVIII^e siècle : contribution à l'étude de la terminologie et de la problématique d'« époque intermédiaire » » dans C. Grell (dir.). *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e siècle, Actes des journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002*. Paris, Champion, 2002.

> connoissance des plus grandes affaires […] Qu'on en dise ce qu'on voudra, cette Histoire est la plus certaine, et la plus remplie de candeur et de fidelité qui se trouve de tous ces anciens temps. […] Au moins de toutes les histoires qui parlent de choses que Gregoire de Tours a pu voir, il n'y en a aucune à laquelle il faille plutost adjouster foy qu'à la sienne[48].

La première qualité de Grégoire de Tours est d'être proche du pouvoir et d'avoir participé à l'histoire qu'il raconte[49]. L'ancienneté et la sainteté du personnage renforcent la fiabilité de son témoignage. Le premier des historiens nationaux allie donc proximité du pouvoir et piété religieuse, et l'argumentation de Sorel utilise la religion pour glorifier l'histoire nationale.

Cette alliance du politique et du religieux, voire cette subordination du religieux à la démarche politique de construction de la nation, apparaît à nouveau comme un élément fondateur de l'identité nationale telle que la conçoit Sorel dans le passage consacré à Louis IX. Celui-ci est le roi de France auquel Sorel consacre le plus long passage : il rend compte à son propos d'écrits particulièrement nombreux et choisit de consacrer plusieurs pages à l'un de ces textes : la *Vie de Saint-Louis* de Joinville. L'ouvrage de Joinville constitue le point de départ d'une histoire nationale en langue française. Joinville, comme Grégoire de Tours, est un historien-témoin, qui raconte ce qu'il a vu, et un historien officiel, proche du pouvoir : « un Seigneur de la Cour de [Saint Louis], et l'un de ses favoris, lequel l'avoit toujours suivi dans ses expéditions militaires »[50]. Mais ce qui fait l'importance de Joinville aux yeux de Sorel, c'est surtout le choix qu'il fait d'écrire en langue française.

> Il est à remarquer que c'est ici la première Histoire de France que nous ayons, qui ait esté écrite en langue françoise. Presque toutes les autres ayant esté faites par des Ecclesiastiques qui sçavoient la Langue latine, ils croyoient que ce n'estoit pas écrire en gens de Lettres et en Hommes sçavans, que d'écrire en autre langue : Mais le Sire de Joinville ayant une genérosité digne de lui, voulut montrer que sa Science naturelle et son langage natal, lui suffisoient pour escrire l'histoire de son maistre, et que l'histoire d'un roi de France devoit estre écrite en la langue du pays où il avoit regné ; Qu'il ne faloit point croire que ce fut de l'honneur à de si grands princes et à leur Estat, d'emprunter pour les louer des paroles estrangeres, et que si la pluspart des Histoires qui avoient esté faites aux siecles precedens, estoient écrites en Latin, c'est que les Moines qui les avoient composées, vouloient renfermer les sciences dans leurs cloistres, et oster la connoissance des bonnes choses aux personnes vulgaires et seculieres[51].

Le choix de la langue française est étroitement lié à la fois à une identité nationale monarchique (« l'histoire d'un roi de France [doit] être écrite en la langue du pays où il [règne] ») et à un projet de

---

[48] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 312-315.

[49] C'est une constante du projet historique de Sorel que de souhaiter pour l'historien une position proche du pouvoir. Il développe cette position dans sa défense de la charge d'historiographe de France (C. Sorel, « De la charge d'historiographe de France », dans C. Bernard, *L'Histoire du Roi Louis XIII*, Paris, A. Courbé, 1646 ; texte commenté par F. Fossier dans « La charge d'historiographe du XVI^e^ au XIX^e^ siècle », *Revue historique*, CCLVIII, 1977, p. 73-92) comme dans son projet d'Académie d'Histoire (C. Sorel, *De la Connoissance des bons livres ou examens de plusieurs autheurs, suivi de Supplément des traitez de la connoissance des bons livres*, présentés par H. D. Béchade, Genève-Paris, Slatkine, 1981 ; *Suppléments des traitez*, p. 80). C. Jouhaud analyse le « rêve de fonction publique de l'histoire » de Charles Sorel dans *Les Pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 2000, p. 176-183.

[50] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 320.

[51] *Id.*, p. 320-321.

diffusion des savoirs (il s'agit d'offrir « la connoissance des bonnes choses au personnes vulgaires et séculières »). Joinville fait ainsi figure d'initiateur d'un projet de vulgarisation historique et de construction nationale qui n'est autre que celui de la *Guide de l'Histoire de France*. Sorel construit à partir de Joinville une filiation d'historiens au service de la nation, c'est-à-dire non seulement prenant la nation pour objet, mais aussi écrivant en français pour un public mondain. En insistant sur la langue utilisée par Joinville, il légitime son propre projet. Mais dans le même temps, il porte une attention réelle aux particularités de cette langue, au point de faire de son ouvrage un document non seulement sur l'histoire du roi Louis IX, mais aussi sur l'histoire de la langue française :

> De vrai l'on trouve dans l'histoire de Joinville, une grande marque de la simplicité de son siecle, et que les hommes de sa condition sçavoient fort peu, comment il faloit arranger un discours ; Neantmoins je crois qu'on nous a fait tort d'avoir changé quantité de vieux mots dans son Livre, comme cela se voit en diverses impressions, parce que ce n'est plus le mesme Ouvrage, mais une entiere traduction de vieil Langage en langage moderne. Cela pourra estre cause enfin de nous faire perdre l'original, de sorte que l'on ne verra plus au naïf comment l'on parloit au temps où il a esté composé. Il valoit bien mieux laisser tout en son premier estat ; S'il y avoit des endroits qui ne fussent plus intelligibles, on eust mis leur explication en marge, ou bien en suite avec les Annotations[52].

Ces remarques sur le travail d'édition des textes médiévaux lient étroitement histoire nationale et histoire de la langue : le français et son écriture sont placés au cœur de l'identité nationale. Dans une telle histoire l'écrivain et le roi sont tous deux des acteurs à part entière. Louis IX devient ainsi le point de convergences de deux projets, qui expliquent son importance à la fois dans l'historiographie et dans le traité de Sorel. C'est d'abord une figure royale utile au pouvoir politique. Depuis Henri IV et le passage de la couronne de France des Valois aux Bourbons, la maison royale éprouve le besoin de réaffirmer sa légitimité. Or Louis IX est l'ancêtre des Bourbons, et promouvoir son culte permet à Louis XIII de rappeler sa légitimité dynastique[53]. Sorel évoque ainsi les « sermons de nos prédicateurs qui font des Panégyriques de ce Saint Monarque »[54]. Mais Louis IX occupe aussi une place privilégiée dans le projet national de Sorel, parce qu'il permet de promouvoir, à travers Joinville, la figure d'un historien de langue française, et de défendre un projet de vulgarisation du savoir historique. Sorel exhibe ainsi l'origine d'une lignée d'historiographes de la nation, dont il se veut le continuateur. Il fait de la langue française un objet de l'histoire nationale et place du même coup l'écrivain au cœur de la nation. La période médiévale est utilisée pour donner une légitimité au projet d'une modernité historique associant l'historien, le pouvoir et le public des mondains.

La *Guide* construit ainsi une image du Moyen Âge répondant à des exigences diverses. Celles de l'historien, d'abord, qui se cherche des prédécesseurs et promeut, en privilégiant certaines figures, une

---

[52] *Id*., p. 321.

[53] Sur cette question, voir A. Boureau, « Les enseignements absolutistes de Saint-Louis, 1610-1630 », dans *La Monarchie absolutiste et l'histoire en France*, p. 79-97.

[54] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 322.

façon particulière d'écrire l'histoire : ici une histoire nationale, en français et au service du pouvoir monarchique. Mais les choix opérés par la *Guide* donnent aussi à voir les besoins du pouvoir monarchique, qui suscite et soutient la construction historique d'une légitimité dynastique continue. Enfin, la *Guide* hérite largement de l'histoire humaniste et de son projet propre : la légitimation d'un état stable et uni. Ces exigences convergent pour faire de la période médiévale le temps d'une construction linéaire et continue de la nation et de l'État et pour privilégier, dans la longue succession des rois, ceux qui, comme Louis IX, permettent de glorifier la nation et de légitimer la monarchie.

Les origines de la nation : l'écriture impossible du passé médiéval

La période médiévale est le lieu de la promotion du projet historique de Sorel : une histoire moderne, nationale, utile à l'État, écrite par un historien proche du pouvoir. Mais dans le même temps, elle est aussi le lieu de son échec.

Le Moyen Âge, parce qu'il est le moment des origines de la nation[55] et de la monarchie, semble devoir prendre une place privilégiée dans le projet de Sorel. Il occupe pourtant une place dérisoire dans le recensement de la *Guide*, comme s'il échappait à l'écriture historique. La *Guide* regroupe ainsi les deux premières dynasties dans un même chapitre, tant les sources concernant uniquement la première race sont rares. La plupart des « histoires particulières » envisagées par Sorel dans ce chapitre ont été écrites sous les carolingiens, exception faite de la chronique de Grégoire de Tours. Ce regroupement traduit un déséquilibre : plus l'histoire est récente, plus les ouvrages qui lui sont consacrés sont nombreux, au point que le chapitre consacré à la troisième race fait l'objet de subdivisions absentes dans le chapitre précédent. La période médiévale semble délaissée par les historiens. Sorel consacre en effet 14 pages au recensement des histoires particulières des Mérovingiens et des Carolingiens, contre 42 pages pour les Capétiens. Dans le chapitre consacré à la troisième race, 12 pages suffisent à recenser les histoires de la période qui va d'Hugues Capet à François I^er^. Il en faudra 30 pour les quatre derniers souverains.

La période médiévale apparaît d'autant plus comme le parent pauvre de l'histoire de France que la plupart des titres cités par Sorel ne sont pas les ouvrages d'historiens du XVII^e^ siècle mais des textes écrits durant cette période : la chronique de Grégoire de Tours et celle de Frédégaire, la *Vie du Roi Louis le Gros* de Suger, la *Vie de Louis IX* de Joinville, etc., en tout plus de trente titres. Du côté des historiens contemporains, Sorel ne cite pour la première et la deuxième race que Charles de Flavigny, auteur des *Rois de France* (1593)[56], les *Antiquités gauloises et françoises* de Claude Fauchet (1579

[55] Voir C. Poulouin, *Le Temps des origines. L'Éden, le Déluge et les temps reculés de Pascal à l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 1998, en particulier le chapitre II de la troisième partie : « La réflexion sur l'origine des nations », p. 493.

[56] C. de Flavigny, *Les Rois de France*, Genève, Jacques Chouet, 1593.

pour la première édition, 1611 pour la dernière)[57], les *Annales de France* du père Taraut (1635)[58] et son propre ouvrage intitulé *Histoire de la Monarchie françoise*[59]. À ces quatre titres s'ajoutent pour le début de la troisième race, avant François I[er], quelques vies de monarques, en particulier les vies de Louis IX et de Louis XI[60] de Pierre Matthieu et l'*Addition à l'histoire de Louis XI* de Gabriel Naudé[61]. Sorel cite enfin *Le Cabinet du roi Louis XI* de Jean-Baptiste Tristan Lhermite, mais il s'agit plus d'un travail d'édition d'un manuscrit ancien que d'une véritable démarche historique[62]. Si la période médiévale a une importance cruciale dans la construction nationale et donc dans le projet de Sorel, il n'en reste donc pas moins qu'elle occupe très peu de place dans la *Guide*.

Le traitement des deux premières dynasties est en outre très inégal : la *Guide* passe très rapidement sur certains souverains et s'attarde longuement sur d'autres. Les modalités de la sélection des épisodes et des textes sont éclairantes pour comprendre le traitement paradoxal de l'ensemble du passé médiéval dans l'ouvrage. Le souverain qui se voit consacrer le plus grand nombre de pages après Louis IX (qui doit ce traitement de faveur à l'importance de la figure de Joinville dans la construction d'une généalogie de l'histoire) est Louis XI. Plusieurs historiens contemporains de Sorel s'y sont intéressés, auxquels s'ajoutent Philippe de Commines et l'auteur anonyme de la chronique appelée *Chronique scandaleuse*. Plus encore que la figure de Louis XI, c'est une période historique qui est ici l'objet d'un foisonnement de textes : celle de la guerre de Cent Ans. Sorel cite ainsi les chroniques de Froissart, de Monstrelet et du hérault Berri, dont il réfute en passant l'attribution à Alain Chartier.

La guerre qui suscite ces textes est cependant à peine évoquée. À propos de la chronique de Froissart, Sorel mentionne « les guerres de France et d'Angleterre »[63], surtout pour accuser Froissart d'être partial et de préférer les Anglais aux Français. Ce silence prudent écarte d'un même geste deux éléments qui mettent en danger, à des niveaux très différents, le projet de Sorel. D'une part, il dissimule la fragilité de la continuité monarchique et de la nation telle que Sorel la conçoit. La Guerre de Cent Ans met en effet en danger l'identité nationale, parce qu'elle ouvre la possibilité d'une rupture à la fois territoriale et dynastique. D'autre part, la condamnation de Froissart écarte la possibilité d'une histoire nationale qui ne serait pas une histoire officielle, écrite pour la monarchie. Le bon historien n'est pas seulement proche du pouvoir parce que cette proximité fait de lui un témoin privilégié. Il est

---

[57] C. Fauchet, *Les Antiquitez et histoires gauloises et françoises, ... Édition dernière...*, Genève, P. Marceau, pour la Société Caldorienne, 1611.

[58] J. E. Taraut, *Annales de France, avec les alliances, généalogies, conquêtes, fondations ecclésiastiques et civiles en l'un et l'autre empire et dans les royaumes étrangers, depuis Pharamond jusqu'au roi Louis treizième*, Paris, Billaine, 1635. Seul le premier tome a paru.

[59] C. Sorel, *Histoire de la monarchie françoise*, Paris, Morlot, 1629.

[60] P. Matthieu, *Histoire de Louis XI*, Paris, P. Mettayer, 1610 ; *Histoire de Saint-Louis*, Paris, B. Martin, 1618.

[61] G. Naudé, *Addition à l'histoire de Louis XI*, Paris, F. Targa, 1630.

[62] J.-B. Lhermite de Solliers, dit Tristan, *Le Cabinet du roi Louis XI*, Paris, Quinet, 1661.

[63] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 323.

aussi au service du pouvoir parce qu'ainsi il sert la nation. L'histoire nationale doit être une histoire officielle.

Le traitement de la Guerre de Cent Ans est révélateur des problèmes posés par la période médiévale au projet d'histoire nationale développée par Sorel : si le Moyen Âge peut fournir des figures des origines porteuses de valeurs utiles au présent, il est aussi le lieu d'une construction nationale chaotique, qui ne correspond en rien à l'image idéalisée que Sorel voudrait en donner. En inscrivant la construction monarchique dans le temps, en donnant à voir les conflits qui ont fait la nation, l'histoire médiévale ouvre un espace de mise en débat des valeurs et de la légitimité du présent. Si la construction de figures des origines peut participer d'une légitimation du présent, le récit historique continu ne cesse de se heurter à des moments de conflits, de débats, de reconfiguration du territoire ou du régime politique, qui mettent en cause la stabilité de l'identité nationale et de la monarchie. Le Moyen Âge apparaît alors comme un objet d'histoire à la fois incontournable et impossible.

Sorel se fait l'écho dans la *Guide* de plusieurs querelles qui agitent les historiens, et qui, au-delà, peuvent avoir des conséquences importantes sur l'image de la monarchie et de la nation produite par l'écriture historique. La question des origines de la monarchie fait tout particulièrement débat. Sorel se rallie – bien que parfois assez prudemment – à la thèse majoritaire qui fait de Pharamond le premier roi de France. Il rapporte pourtant les hypothèses de certains historiens, comme l'abbé Jean Trithème, concernant l'existence de rois antérieurs à Pharamond :

> *L'Abbé Trithème*, après *Hunibaud* dont il a abrégé l'ouvrage, a fait un catalogue des Rois François, qu'il tient avoir précédé Pharamond, mais cela n'est appuyé d'aucune preuve, ni d'aucune bonne authorité. Jusques alors on n'avoit point ouï parlé de tels monarques ni de leur monarchie, quoi que ceux qui ont entrepris de nous donner leur histoire, en ayent raconté tant d'actions mémorables, que si elles avoient esté vraies elles auroient bien pu s'estendre plus loin que leur païs. L'Histoire romaine parle de quelques princes et Rois des François ; C'estoient plustôt des capitaines d'Aventuriers, que des Rois qui eussent un Estat formé. On allegue assez *Berose* Babylonien et *Manethon* egyptien, qui font mention de quelques rois de nos Gaules, mais les Escrits publiez sous les noms de ces anciens autheurs sont encore soupçonnez d'estre contrefaits, et parce moyen d'estre eux-mesmes une Fable qui contient d'autres Fables. Nous n'y trouvons point aussi un ordre d'anciens rois, tel que quelques uns l'ont etabli[64].

Sorel prend ici la peine de réfuter assez longuement la thèse de l'abbé Trithème. Plus loin, il met brièvement en doute l'existence même de Pharamond – « on est fort peu asseuré que Pharamond fut jamais au monde » – avant de se dédire : « quoi qu'on sçache qu'il y ait esté ». Ailleurs, à propos de Grégoire de Tours et de la fiabilité de son témoignage, il se heurte encore à cette épineuse question :

> Si quelqu'un soutient par maniere de paradoxe ; Que ce ne soit point une chose asseurée qu'il y ait eu un Roy appelé Pharamond, et qu'il se fonde sur ce que Gregoire de Tours commence seulement à parler des Roys de France par Clodion, on répond, Que cet Historien n'a point fait mention de Pharamond, parce que ce Prince n'avoit pas regné dans les Gaules, et que de plus

[64] *Id.*, p. 293.

> son histoire estoit si connuë, qu'il n'a pas jugé necessaire d'en parler. On est aussi appuyé sur quelques anciens Autheurs, qui nomment *Pharamond* ou *Vvaramund*, pour Prince des François, ce qui fait connoistre qu'asseurément il a esté[65].

Tout en défendant des positions prudentes, Sorel donne à voir dans sa *Guide* l'état d'un débat historique brûlant. L'existence de Pharamond n'est pas une question de détail : elle met en jeu les questions des origines de la monarchie française, de la place de la noblesse dans la société, des prétentions possibles de la France à l'héritage impérial…[66] L'histoire la plus ancienne, parce qu'elle est fondatrice de légitimité, rejoint l'actualité. La prolifération des discours rapportés dans la *Guide* à propos de Pharamond est tout aussi révélatrice que l'absence complète de discours sur la Guerre de Cent Ans : dans les deux cas, l'écriture du passé médiéval se heurte à un événement qui met en danger le projet de Sorel. La Guerre de Cent Ans compromet la représentation de l'identité nationale. Les débats autour de Pharamond mettent en évidence la fragilité à la fois du discours historique et de la représentation de la nation dont il est porteur.

Histoire et fiction

La difficulté de l'écriture du passé médiéval tient d'une part à ses enjeux politiques et d'autre part au manque de sources susceptibles de nourrir et d'encadrer le récit historique. Ces deux éléments font du Moyen Âge et tout particulièrement du temps des origines de la monarchie et de la nation un objet d'histoire à la fois incontournable et impossible. *L'Histoire de France* de François Eudes de Mézeray[67] fournit une image frappante de cette difficulté. Sorel fait de cet ouvrage le modèle d'une écriture historique moderne, on l'a vu, notamment en raison de ses illustrations. *L'Histoire de France* est en effet ornée de portraits des rois et des reines dont elle retrace l'histoire, ainsi que de reproductions de médailles commémorant les événements importants de leur règne[68]. La légende de ces portraits insiste sur leur vérité en prenant soin d'en indiquer la source. Ce dispositif associe l'esthétique ornée propre à plaire au public mondain et le souci de vérité d'une écriture érudite pour composer une histoire moderne idéale. Mais il butte sur la période médiévale : là où l'on devrait trouver les portraits des premiers rois de France, de Pharamond à Childéric, l'ouvrage ne propose qu'un médaillon vide. Dans le cas de Pharamond, premier roi de France, un quatrain souligne cette absence :

---

[65] *Id.*, p. 312-313.

[66] Sur le rôle de la figure de Pharamond dans l'historiographie classique, voir H. Duranton, « Les contraintes structurales de l'histoire de France : le cas Pharamond », *Synthesis IV*, 1977, Bucarest, p. 153-164, et le complément essentiel apporté par Diego Venturino, « Les déboires d'une historiographie toute monarchique. Le romanisme aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », dans Chantal Grell (dir.). *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e^ siècle, Actes des journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002.* Paris, Champion, 2002.

[67] F. E. de Mezeray, *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant*, éd. cit.

[68] Sur ces portraits, voir M.-G. Lallemand, « Les ornements rhétoriques du récit historique : l'exemple du portrait », S. Guellouz (dir.), *op. cit.*, p. 105-119, en particulier les pages 110-114.

> On ne voit point ici la naturelle Image
> De ce Roy, qui fonda l'empire des François :
> Mais on peut remarquer qu'il eut cet advantage
> D'avoir joint le premier les Armes et les Loix[69].

L'ouvrage renonce donc à représenter les origines de la monarchie : il échoue à associer l'exigence érudite et l'esthétique mondaine là où pourtant leur alliance est la plus nécessaire. Le médaillon laissé vide par le savoir historique devient un espace ouvert aux fantasmes et aux affabulations.

Sorel critique durement de telles affabulations : il condamne ainsi l'historien Du Haillan[70], qui s'est permis de combler le vide de l'histoire par un récit de son invention.

> On lui peut reprocher d'avoir adjousté un commencement fabuleux à son histoire, qui est entierement de son invention, ayant fait tenir un Conseil entre Pharamond et ses plus fidelles conseillers, pour sçavoir si ayant la puissance en main il devoit reduire les François au gouvernement aristocratique ou monarchique, et faisant faire une harangue à chacun d'eux pour soustenir son opinion. On y voit les noms de Charamond et de Qadrek, personnages imaginaires. C'est une chose fort surprenante ; On est fort peu asseuré Pharamond fut jamais au monde, et quoi qu'on sçache qu'il y ait esté, c'est une terrible hardiesse d'en raconter des choses qui n'ont aucun appui[71].

Le temps des origines, parce qu'il pèse sur le présent, ne peut rester flou ou inconnu : si les sources sont lacunaires, si la connaissance historique est limitée, alors le recours à la fiction et au mythe permet de tenir tout de même un discours qui explique, fonde et règle le présent. Mettre en scène, au début d'une histoire de France, un débat sur le régime politique que son premier souverain doit donner au pays permet de régler une fois pour toute la question des pouvoirs respectifs du roi et de la noblesse. Mais pour ce faire, Du Haillan substitue à l'histoire un mythe, une fable, voire un roman. Sorel poursuit ainsi sa critique :

> Du Haillan en est repris par le sieur Dupleix qui lui reproche, Qu'il a tiré ses Harangues d'Amadis de Gaule ; Mais l'Amadis ne contient point de ces sortes de discours politiques : Il faut croire que du Pleix ne l'a allegué en cette rencontre, qu'afin de faire entendre que du Haillan avoit inventé cela comme pour composer une manière de Roman[72].

Les inventions de Du Haillan sont romanesques, pire, elles tiennent du roman de chevalerie, le plus invraisemblable des romans. Le passage cherche à distinguer l'écriture historique de l'écriture romanesque, mais il souligne dans le même temps la disponibilité de la période médiévale pour les « narrations feintes » et la difficulté qu'il y a à en produire une représentation véridique. La mention d'*Amadis de Gaule* pour condamner l'invention de l'historien fait écho à la critique des romans de chevalerie développée dans la *Bibliothèque Françoise.* Dans les deux cas, le roman de chevalerie est utilisé comme contre-modèle d'une écriture vraisemblable, qu'elle soit « véritable » ou « feinte ». Il

---

[69] F. E. de Mezeray, *op. cit.*

[70] B. de Girard, sieur du Haillan, *De l'estat et succez des affaires de France… depuis Pharamond, premier roy des Francs, Francons ou Françoys, jusques au roy Loys unziesme…*, Paris, P. L'Huillier, 1570.

[71] C. Sorel, *La Guide …*, éd. cit., p. 337.

[72] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 337-338.

est frappant de constater le rôle joué par la période médiévale dans ce double projet critique. Elle apparaît en effet comme un objet incontournable de l'écriture historique, et dans le même temps comme le lieu des écritures les plus invraisemblables (sur le modèle des romans de chevalerie). Passage obligé de l'histoire, c'est une période piégée, qui suscite une écriture déréglée, celle des mauvais romans comme de la mauvaise histoire.

Pourtant, Sorel n'est pas opposé à la fiction. Il soutient même que face aux lacunes de la connaissance historique, l'historien, s'il veut produire un récit continu, n'a pas d'autre ressource que de recourir à sa propre capacité d'invention :

> Quand les narrations indubitables défaillent les Historiens se donnent la licence d'avoir au moins de belles pensées, et comme les choses les plus esloignées ne peuvent estre comprises, l'on ne se peut empescher d'y mesler quelques merveilles qui les rendent plus illustres[73].

Il est d'autant plus nécessaire de remplir les vides du passé que ces vides peuvent être utilisés pour mettre en cause la légitimité du présent. Sorel reconnaît donc la légitimité d'un usage limité de la fiction dans l'écriture historique[74]. Cette légitimité est fondée sur une utilité politique : il s'agit de produire un récit utile au pouvoir et plaisant pour les lecteurs. Mais cette légitimité théorique semble impossible à mettre en pratique. Dans la *Guide*, Sorel reproche fréquemment aux historiens d'avoir recours à la fiction. Lorsqu'il réfute les thèses de l'abbé Trithème sur Pharamond, il le renvoie, lui et ses sources, à la fable : « les Escrits publiez sous les noms de ces anciens autheurs sont encore soupçonnez d'estre contrefaits, et parce moyen d'estre eux-mesmes une Fable qui contient d'autres Fables ». Cette accusation d'affabulation, de franchissement des frontières qui séparent l'histoire et la fiction, revient fréquemment sous sa plume, toujours à propos du Moyen Âge, et plus précisément de cette question des origines de la monarchie. Tout au long de la *Guide*, il attaque systématiquement toutes les tentatives de fabriquer des origines mythiques au royaume. Dès le premier chapitre, il revient sur son *Avertissement sur l'Histoire de la monarchie française*[75], qu'il cite ainsi :

> Il se trouve aussi un *Avertissement sur l'Histoire de France*, fait par M. C. Sorel, où il est montré en peu de mots que la plupart des noms des anciens Rois Gaulois ou François, sont inventez à plaisir sur des noms de villes, de Fleuves et de Contrées, auxquels on dit qu'ils ont donné leurs noms, bien que ce soit tout le contraire, et que sur le nom de ces lieux-là, on ait formé celui des Rois. Ainsi l'on dit, Qu'un Roi appelle Paris, ayant fait bastir la Ville de Paris, Magus celle de Magunce ou Mayence, Lugdus celle de Lyon, et Narbon celle de Narbonne, leur ont chacun donné leurs noms comme Fondateurs[76].

---

[73] C. Sorel, *Histoire de la monarchie françoise*, éd.cit., p. 16.

[74] Sur la façon dont Sorel met en pratique ce précepte, on pourra lire la commentaire de C. Jouhaud sur son récit du baptême de Clovis dans l'*Histoire de la monarchie Françoise* : C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., p. 172-175.

[75] C. Sorel, *Avertissement sur l'histoire de la Monarchie française*, Paris, C. Morlot, 1628.

[76] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 300.

L'écriture historique se présente comme une écriture démystificatrice, qui donne à voir les mécanismes de construction des mythes pour mieux les écarter : elle se légitime ainsi comme une écriture savante. Plus loin, Sorel réfute le mythe des origines troyennes du royaume en critiquant les *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie* de Jean Lemaire de Belges[77] :

> D'abord il raconte comment quelques uns des descendans de Noé ont peuplé les Gaules, ce qui a quelque apparence de vérité ; Mais après voulant persuader que des Troyens y sont venus habiter, il rapporte une grande partie de ce qui se trouve dans les Fables plutost que dans les Histoires touchant ces peuples, remplissant son Ouvrage de contes tirés de l'Illiade et de l'Odyssée d'Homère, de l'Eneide de Virgile, des Metamorphoses d'Ovide, et d'autres Poesies ; Il decrit les Nopces de Thetis et de Pelée, le Jugement de Paris et le Siege de Troie, à quoi il joint la suite de certains rois décendus d'un Francus, qui à son dire, a donné son nom aux François. Y eut-il jamais une plus grande impertinence, que d'alleguer comme des veritez des fictions toutes connues, et de donner pour fondateur de la Monarchie Françoise un personnage imaginaire ? C'est un étrange stile, d'avoir fait icy le Poëte et l'Historien tout ensemble, et mesme le Poëte en prose[78]…

Si l'historien peut s'approprier l'esthétique de la fiction, il ne doit pas incorporer à son récit la matière de la fable, sous peine d'en compromettre la vraisemblance. Le problème n'est pas de mélanger vérité et fiction, mais de mêler à un récit vraisemblable des récits que le lecteur reconnaît comme fictifs (des « fictions toutes connues »). Jean Le Maire de Belges n'est pas accusé de mentir ou de falsifier l'histoire, mais de briser la vraisemblance de son récit. C'est le même reproche que Sorel fait à François de Belleforest. Là encore, il ne remet pas en cause le discours historique de l'auteur, mais le blâme d'y avoir mêlé un autre type de discours, qui relève de la fiction :

> Il a esté même un si étrange Historien, qu'il n'a point fait de conscience de mesler les fables de la poésie avec les veritez de l'Histoire, confirmant ce qu'il dit de chaque Roi de la première Race, par les Vers de *La Franciade de Ronsard*[79].

En critiquant le mélange des genres et l'introduction de la fable dans l'histoire, Sorel affirme fortement une distinction qui fonde le prestige et la légitimité de l'histoire. Mais il donne aussi à voir combien cette distinction est peu évidente, et combien l'histoire glisse facilement vers la fiction, en particulier pour ce qui concerne la période médiévale. La critique de l'affabulation et du mythe chez Du Haillan ou Belleforest rejoint la critique des romans développée dans le chapitre IX de la *Bibliothèque Françoise* : ce n'est pas une critique de la fiction, mais une critique de l'invraisemblance. Le passé médiéval fait ainsi apparaître la contradiction inhérente au projet de Sorel entre la démarche de construction nationale, qui passe par l'élaboration d'un récit continu et plaisant, et l'exigence de vérité propre à l'histoire savante.

---

[77] J. Lemaire de Belges, *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troyes*, Lyon, Etienne Balland, 1511-1512.

[78] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 294-295.

[79] C. Sorel, *La Guide…*, éd. cit., p. 372.

La lecture de la *Guide de l'histoire de France* fait donc apparaître le passé médiéval comme un objet traversé de tensions. Parce qu'il est le temps des origine de la monarchie, sa représentation dans l'écriture vaut comme prise de position sur le régime politique du présent, son fonctionnement et sa légitimité. Mais surtout, il est le lieu de tensions sur ce qui fait la valeur du passé et de son écriture : à un modèle érudit fondé sur la vérité, s'oppose un modèle mondain fondé sur le plaisir du récit. Ces deux modèles apparaissent particulièrement peu compatibles pour ce qui regarde la période médiévale, parce que la rareté des sources compromet tout projet de récit historique à la fois véridique et plaisant (c'est-à-dire continu et orné de détails). À ces deux pôles correspondent des choix en termes de public : le public restreint des savants ou le large public mondain. La période médiévale est ainsi le lieu où se donne à voir un partage des écritures du passé : les différents modèles y sont confrontés, hiérarchisés et valorisés.

Dans ce partage, les intérêts des imprimeurs et des auteurs cherchant à vivre de leur plume d'une part et du pouvoir d'autre part semblent converger pour offrir au public mondain une image du passé médiéval susceptible de lui plaire et de susciter son adhésion. L'exemple de Charles Sorel est donc parlant. Écrivant sa *Guide*, il s'inscrit d'abord dans une démarche commerciale. Il s'agit de vendre son livre à ce public mondain, plus nombreux et demandeur d'ouvrages de vulgarisation. Sorel est l'un des premiers auteurs à chercher à vivre de ses ouvrages, et il participe de l'essor du parascolaire dans cette deuxième moitié du XVII^{e} siècle. Mais le projet de Sorel est aussi politique : il s'agit de construire une culture nationale, et d'y faire adhérer ce nouveau public. Construire la nation par les livres, c'est du même coup donner à l'écrivain un rôle politique de premier ordre. La promotion de l'historiographe, et plus largement de l'écrivain, semble passer par la diffusion d'une représentation du pouvoir. Il faut pour cela combler les silences de l'histoire par la création de scénarios fictifs qui utilisent le Moyen Âge pour répondre aux questions posées par l'actualité, dire et légitimer un ordre social. D'objet d'histoire, la période médiévale devient objet d'affabulation ou de fantasme, et l'écriture historique se soumet aux mêmes critères que l'écriture de fictions : la vraisemblance se substitue à la vérité. La convergence d'intérêts divers aboutit à une reconfiguration des écritures du passé privilégiant la construction de récits plaisants et continus, proposant une représentation du pouvoir sans faille et susceptible de toucher un large public.

*
**

La *Guide de l'Histoire de France* fait donc apparaître le passé médiéval comme un lieu de tensions. La représentation de ce passé est à la fois essentielle et empêchée : essentielle parce qu'elle donne à voir les origines de la nation et de la monarchie, mais entravée par le manque de sources. L'historien

doit alors recourir à son imagination pour produire un récit historique continu et agréable : ce faisant, il court le risque d'affabuler et de transformer l'histoire en roman. Le roman, et plus particulièrement le roman de chevalerie, est utilisé par Sorel comme un contre-modèle pour l'écriture historique, un archétype de l'affabulation invraisemblable. Il occupe ainsi une place similaire dans la théorie de l'histoire élaborée par Sorel et dans sa réflexion sur le genre romanesque[80].

La critique des affabulations chevaleresques développée dans la *Guide* révèle la difficulté d'une écriture historique du passé médiéval. Mais surtout, elle attire l'attention sur les rôles et les pouvoirs de la mise en récits dans l'écriture du passé. En effet, Sorel affirme la nécéssité pour l'écriture historique d'en passer par le récit si elle veut toucher un large public et être utile au pouvoir. Il construit le modèle d'une histoire qui se lirait comme un roman : une histoire agréable, capable de susciter l'adhésion aux valeurs monarchiques et nationales. Si l'histoire ne doit pas se confondre avec le roman, elle a donc cependant besoin de récits. La représentation efficace du passé passe par la narration. La démarche de la *Guide* rejoint ici celle des *Plaisirs de l'île enchantée*. Le traité historique et la fête de cour mettent tous deux en lumière le rôle de la mise en récits du passé, et tout particulièrement du passé médiéval, dans la construction d'une représentation du présent susceptible de susciter l'adhésion.

[80] Sur la réflexion de Sorel sur le roman et le rôle qu'y joue le roman de chevalerie, voir *infra*, chapitre III, p. 92.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE
TROIS ENJEUX DE LA CONSTRUCTION NARRATIVE DU PASSÉ MÉDIÉVAL

C'est donc à la construction narrative du passé médiéval que je voudrais m'intéresser, sans séparer *a priori* récits véridiques et récits vraisemblables (voire invraisemblables), bonnes lettres et belles lettres, histoire et littérature. Les récits chevaleresques constituent un objet particulièrement intéressant dans cette perspective, dans la mesure où ils sont porteurs à la fois d'un passé historique et d'une tradition littéraire. Ils fournissent des récits et des images à la représentation du passé et y importent ainsi des éléments et des procédés issus d'une écriture fictionnelle pour mieux susciter l'intérêt, le plaisir et l'adhésion du lecteur ou du spectateur. La chevalerie, dans la *Guide* de Sorel comme dans les *Plaisirs de l'île enchantée*, appartient à deux traditions différentes : elle est, d'une part, située dans un passé, un temps des origines valorisé et légitimant ; mais elle est aussi, d'autre part, issue d'une tradition littéraire et romanesque. La tension ou l'articulation de ces deux dimensions dans l'ouvrage historique et dans les fêtes royales font surgir deux questions. D'abord : qu'est-ce qui fait la valeur de la représentation du passé médiéval ? La *Guide* de Charles Sorel propose plusieurs dispositifs de valorisation de l'écriture du passé : la valeur marchande est liée au plaisir que le public mondain et élargi peut attendre du récit, la valeur politique ou idéologique tient au profit symbolique que le pouvoir peut en tirer. Cette valeur-ci peut d'ailleurs avoir des répercussions financières sur l'auteur, et être convertie en valeur marchande, tout comme la valeur marchande, parce qu'elle suppose de susciter l'adhésion d'un large public, peut être convertie en valeur politique. La valeur scientifique enfin tient à la vérité du récit, c'est-à-dire à sa conformité, non pas avec les désirs du présent, mais avec les faits du passé : ce dernier dispositif de valorisation peut coïncider avec les deux autres comme il peut les contredire. Selon la manière dont la valeur de la représentation du passé est définie, les modalités de cette représentation diffèrent : là où l'élaboration de connaissance passe par une écriture parfois discontinue, la recherche du plaisir et de l'adhésion du lecteur suppose de privilégier le récit continu et la production d'images. Les récits chevaleresques sont d'emblée situés, chez Sorel comme dans les *Plaisirs de l'île enchantée*, du côté d'une écriture du passé qui cherche à plaire aux lecteurs, aux spectateurs et au pouvoir du présent. La chevalerie est le support de scénarios variés et la source d'une imagerie agréable. De ce constat découle une deuxième question : qu'est-ce qui fait l'intérêt des récits chevaleresques pour le présent ? Les deux cas étudiés permettent de formuler de premières hypothèses concernant les enjeux de l'usage des récits chevaleresques entre 1600 et 1750 en les situant dans trois contextes déterminant : le développement de la galanterie comme éthique et comme esthétique, la construction d'une modernité nationale et l'évolution du rôle social de la noblesse.

L'imaginaire chevaleresque est étroitement lié aux valeurs galantes. Dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, la figure du chevalier incarne le désir de plaire (à la dame ou au roi). Dans la *Guide de l'Histoire de France*, le récit chevaleresque trahit la vérité historique pour être plus agréable au lecteur. Cette association ne repose pas sur une identité entre les valeurs galantes et les valeurs courtoises portées par les récits chevaleresques. L'appropriation galante de la chevalerie passe par une redéfinition de ses thèmes et de sa signification : ainsi dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, la dimension guerrière de la fable d'Alcine est entièrement effacée. L'usage galant de l'imaginaire chevaleresque a pourtant souvent été rapporté à une affinité entre la galanterie moderne et la courtoisie médiévale. L'histoire littéraire aurait ainsi affaire à un mouvement de longue durée, traversant les siècles sous des appellations différentes mais toujours identique à lui même. On pourrait même aller plus loin, et faire le saut de cette identité esthétique à une identité nationale : le goût de l'amour et le respect des dames caractéristiques aussi bien de la courtoisie que de la galanterie ne relèveraient-ils pas d'une identité française ? Nombre de critiques du XIX^e^ siècle sont allés jusque là. Étudier les usages galants de l'imaginaire chevaleresque permet de mettre au jour les enjeux de cette construction identitaire. En quoi l'imaginaire chevaleresque était-il intéressant pour les écrivains galants ? On peut faire l'hypothèse que la promotion de l'imaginaire chevaleresque comme passé national et son appropriation par les auteurs galants vise au moins en partie à naturaliser leur position dominante dans le champ littéraire et leurs liens privilégiés avec le pouvoir politique. Du même coup, ces usages galants de l'imaginaire chevaleresque participeraient, dès le XVII^e^ siècle, à la construction d'une idéologie (plutôt que d'une identité) nationale.

L'imaginaire chevaleresque, dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* comme dans la *Guide de l'Histoire de France*, apparaît en effet comme un imaginaire moderne. Il figure un rapport au temps qui n'est ni érudit ni nostalgique : il vise avant tout le présent, dont il définit les valeurs. La référence au Moyen Âge apparaît dans la *Guide* comme constitutive d'une démarche de construction nationale. Dans *Les Plaisirs de l'île enchantée,* la chevalerie n'est ni rattachée à un passé proprement national, ni opposée à la mythologie antique. Elle sert cependant la glorification politique de la France. Dans un cas comme dans l'autre, la chevalerie utilise donc les valeurs galantes dont elle est investie et sa capacité à plaire pour susciter l'adhésion au pouvoir royal. Les usages des récits chevaleresques posent alors la question centrale de la modernité : celle des pouvoirs de la représentation, et des relations possibles entre production littéraire et pouvoir politique. Ni la *Guide*, ni même *Les Plaisirs de l'île enchantée* ne permettent d'envisager ces relations à travers le modèle de la propagande. L'ouvrage de Sorel ne répond pas à une commande du pouvoir : au contraire, il propose les services de l'écriture historique au pouvoir royal et revendique son utilité politique. Même les fêtes de 1664, pourtant organisées par le roi, donnent à voir la convergence d'intérêts d'acteurs divers.

Dans les *Plaisirs de l'île enchantée*, les récits chevaleresques sont particulièrement utilisés dans le cadre d'un débat sur les valeurs de la noblesse. Ce débat est présent aussi dans la *Guide* : Sorel

reproche à Du Haillan un débat entre Pharamond et sa cour sur le choix d'un régime monarchique ou aristocratique pour la France, c'est-à-dire sur la place et les pouvoirs de la noblesse. Le lien entre chevalerie et noblesse apparaît dans les textes qui entourent *Les Plaisirs de l'île enchantée* comme une évidence : si le chevalier est une figure des origines, il est d'abord une figure des origines de la noblesse. Ce lien est maintenu à travers des appropriations divergentes : lorsque la chanson satirique veut remettre en cause la noblesse de Saint-Aignan, elle n'attaque pas la figure du chevalier, mais fait de Saint-Aignan un faux chevalier, un Don Quichotte. Le chevalier reste ainsi une figure valorisée des origines de la noblesse. Reste à comprendre comment ce lien entre chevalerie et noblesse est construit et actualisé et à observer comment il est utilisé pour figurer ou transformer les valeurs qui fondent la noblesse. L'étude des *Plaisirs de l'île enchantée* permet de formuler l'hypothèse que les récits chevaleresques et les valeurs galantes dont ils sont investis servent à susciter l'adhésion à une restructuration de la classe dominante.

L'étude des deux visions du Moyen Âge construites par *Les Plaisirs de l'île enchantée* et par la *Guide de l'Histoire de France* ouvre donc de premières pistes d'interprétation : le Moyen Âge y est l'objet d'appropriations modernes et galantes qui visent l'adhésion au pouvoir royal et participent d'un débat sur les valeurs de la noblesse. Pour approfondir cette analyse, il est maintenant nécessaire de construire un objet d'étude permettant de saisir un ensemble cohérent d'usages du Moyen Âge. Les deux exemples étudiés ont mis en lumière la dimension narrative et fantasmatique de la construction du passé médiéval et l'ont associée de manière privilégiée à l'imaginaire chevaleresque. La fable chevaleresque des *Plaisirs de l'île enchantée* et les romans de chevalerie auxquels Sorel compare les ouvrages historiques qu'il veut condamner peuvent-ils être saisis à partir d'un même objet, repérable pour les lecteurs et les spectateurs du XVII^{e} siècle ? Relevaient-ils à l'époque d'une même tradition ? Ce sera l'objet de la deuxième partie que de construire un objet cohérent qui permette d'étudier les enjeux de la construction narrative du passé médiéval pour l'âge classique.

DEUXIÈME PARTIE

USAGES DES RÉCITS CHEVALERESQUES ENTRE 1600 ET 1750

> Où sommes-nous. qui sont-ils. nous sommes à Camaalot pendant les fêtes du Nouvel An. il y a le roi Arthur Guenièvre sa femme Gauvain son neveu Keu son sénéchal et tous les chevaliers de la Table Ronde que vous ne pouvez pas voir tous ici pour des raisons d'économie. […] voilà qui ils sont. maintenant où va-t-on. eh bien il faut d'abord savoir d'où l'on vient. je me ferai un plaisir de vous le dire.
>
> Florence Delay et Jacques Roubaud, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, 1977, « Branche III », p. 27.

CHAPITRE III
QU'EST-CE QU'UN RÉCIT CHEVALERESQUE ?

L'étude de la *Guide de l'histoire de France* de Charles Sorel nous l'a montré : le Moyen Âge n'existe pas à l'âge classique. Ni le terme, ni la période qu'il recouvre ne sont des objets disponibles pour l'écriture. Pourtant, le passé médiéval est bel et bien écrit, représenté, mis en récits et en images, et ces opérations sont riches d'enjeux aussi bien esthétiques qu'éthiques et idéologiques. Comment étudier ces appropriations sans imposer à l'âge classique une conception du Moyen Âge forgée après-coup ? Le refus de cet anachronisme sera mon point de départ pour construire l'objet que j'appelle « les récits chevaleresques ». Celui-ci fonde la présente étude et offre un moyen de résoudre les problèmes posés par la notion de Moyen Âge tout en remplissant le même rôle fonctionnel, celui d'un point d'entrée pour observer des visions d'un passé aux enjeux complexes.

De la fin du Moyen Âge à l'âge classique, les « récits chevaleresques » ont été construits par des pratiques – pratiques éditoriales, pratiques de classement et lectures critiques – qui ont constitué un corpus cohérent et l'ont investi de valeurs. L'étude de ces pratiques doit permettre de définir les contours d'un corpus, d'en explorer les frontières, et d'avoir un premier aperçu des débats dont il est l'enjeu ou le support. Les récits chevaleresques apparaissent alors comme un fait historique, me permettant d'éviter les problèmes traditionnellement posés aux études de réception. Je chercherai donc dans ce premier chapitre à définir mon objet d'étude avant de m'attacher, dans le chapitre suivant, à mesurer sa présence et sa diffusion à l'âge classique en repérant non seulement des continuités, mais aussi des lieux de dynamisme et de renouveau de la tradition chevaleresque. Enfin, un dernier chapitre donnera un aperçu chronologique des usages des récits chevaleresques entre 1600 et 1750 en étudiant les valeurs éthiques et esthétiques dont ils investissent la chevalerie, le rapport au temps qu'ils construisent et leurs enjeux politiques.

I. LE MOYEN ÂGE ET SA LITTÉRATURE

Le Moyen Âge n'existe pas

La notion de Moyen Âge n'a rien d'évident au XVII^{e} siècle. L'expression est peu utilisée, parce qu'elle recouvre une conception du passé médiéval comme période intermédiaire qui ne correspond ni à la quête de légitimité de la monarchie ni à la démarche des écrivains en langue française. La

recherche des occurrences du terme « Moyen Âge » dans les dictionnaires du XVII^e^ siècle[1] confirme ces conclusions. On ne la trouve que dans les articles consacrés à l'adjectif « moyen ». Ainsi dans le dictionnaire de Furetière : « On dit qu'un autheur est du *moyen âge* pour dire qu'il n'est ni ancien ni nouveau ». Le sens donné à l'expression est plus précis dans le *Dictionnaire de l'Académie* – « On appelle, *Autheurs du moyen âge*, les Autheurs qui ont écrit depuis la décadence de l'Empire romain jusque vers le dixiesme siècle, ou environ » – mais il semble plutôt désigner les auteurs de la latinité tardive. C'est aussi en ce sens qu'on le trouve parfois pour introduire des exemples chez Ménage, comme dans l'article « prouesse » de l'édition de 1694 de son *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue française* : « Les Ecrivains du moyen âge ont appelé les prouesses *probitates.* Guillaume le Breton dans sa Philippide, livre I. page 228. *Tot bene gesta domus, tot militiæ probitates* ». On peut repérer le même type d'usages dans le *Dictionnaire* de Furetière, ainsi dans l'article « consul » : « le nom de *Consul* est demeuré à des Juges de la Marine, lequel chez les Auteurs du moyen âge signifie un Juge ordinaire ». Le terme est donc utilisé dans ces dictionnaires exclusivement pour désigner des auteurs, dans le cadre d'une périodisation linguistique ou culturelle[2], et recouvre une période mal définie. L'étude lexicologique ne permet pas d'assigner au terme « Moyen Âge » tel qu'il est utilisé à l'âge classique un sens stable, encore moins d'en faire le nom de la période féodale qui nous intéresse.

L'expression « moyen âge », ou en latin *medium aevum* ou *media aetas*[3], est utilisée dès le XIV^e^ siècle pour désigner une période historique et son usage se développe au XVI^e^ siècle avec la diffusion de la tripartition de l'histoire proposée par Vasari. Mais elle est quasiment abandonnée au XVII^e^ siècle. Si l'on en trouve encore quelques occurrences en latin, le terme français ne semble pas stabilisé et recouvre des significations variables. Jürgen Voss, dans son important travail sur le Moyen Âge dans la pensée historique française[4] donne un relevé exhaustif des occurrences de l'expression « Moyen Âge » et d'un certain nombre d'expressions concurrentes, françaises et latines, renvoyant à la même idée de période intermédiaire. Il accorde une attention particulière aux occurrences du mot qui entrent en collocation avec le terme « histoire ». Ce relevé lui permet de remarquer que le sens de l'expression n'est pas stable et qu'elle peut désigner des périodes différentes. Ses occurrences sont rares, plus rares

---

[1] Recherche facilitée par la base de données des dictionnaires du XVII^e^ siècle fournie par les Classiques Garnier numériques : http://www.classiques-garnier.com./numerique-bases/

[2] J. Voss (*Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*. Münich, 1972) remarque que la tripartition de l'histoire s'impose plus rapidement pour ce qu'il appelle « l'histoire culturelle » que pour l'histoire politique ou religieuse.

[3] Nathan Edelman consacre un chapitre à l'histoire de l'expression (*Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, éd. cit., p. 1-22.), dans lequel il recense ses nombreux antécédents latins : *media tempestas* (1469), *media aetas* (1518), *media antiquitas* (1519), *media tempora* (1531), *medium tempus* (1534), *medium aevum* (1604), *intermedia tempora* (1620), *medium seculum* et *media secula* (1625), *inter media aetas* (1639). Il note cependant que dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, les formules *medium aevum* et *media aetas* prédominent.

[4] J. Voss, *op. cit*. Pour un résumé en français des conclusions de ce travail, on pourra voir J. Voss, « Le problème du Moyen Âge dans la pensée historique en France (XVI^e^-XIX^e^ siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 24, 1977, p. 324-326.

que chez les érudits allemands de la même période[5], et témoignent de la faible implantation de la tripartition de la matière historique. L'histoire nationale privilégie le classement par dynastie, comme nous l'avons vu avec Sorel, et l'histoire de l'Église le découpage en siècles[6]. Pour les érudits du XVII^e^ siècle, la notion de Moyen Âge reste donc à inventer[7]. Il semble que l'expression ait connu un nouvel essor dans les dernières années du XVII^e^ siècle. Dans les décennies 1670 et 1680, plusieurs ouvrages historiques l'utilisent dans leurs titres[8]. Puis la conception de la période comme époque intermédiaire se développe au cours du XVIII^e^ siècle.

Ces quelques considérations lexicologiques suffisent à montrer le risque qu'il y a à étudier la réception du « Moyen Âge » au XVII^e^ siècle. La notion de Moyen Âge étant presque entièrement étrangère à cette période, une telle démarche conduirait nécessairement à plaquer sur celle-ci une conception anachronique du Moyen Âge. Ce n'est pas seulement une affaire de mots : parmi les formes concurrentes utilisées par les auteurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles pour parler de ce que nous appelons le Moyen Âge, aucune ne recouvre une idée comparable. Edelman relève ainsi des noms de peuples – gaulois, franc, mais surtout gothique, auquel il accorde une longue analyse – ou des noms de

---

[5] Pour une perspective comparatiste, voir N. Edelman, « Early uses of Medium Aevum, Moyen Âge, Middle Ages », *Romanic Review*, 29, 1938, p. 3-25 ; N. Edelman, « Other early uses of Moyen Age », *Romanic Review*, 30, 1939, p. 325-330 et Kurt Baldinger, « Moyen Âge : un anglicisme ? », *Revue de linguistique romane*, 26, 1962, p. 13-24.

[6] J. Voss écrit ainsi (*op.cit.*, p. 65) :

« *Histoire du Moyen Âge* und seine lateinischen Entsprechungen finden sich im Schriftum französicher Autoren später und weitaus weniger häufig als etwa in Texten deutscher Gelehrten : 1640 bei Marca, der die *histoire du Moyen Âge* von der *histoire romaine* abhebt, 1657 und 1668 bei Ducange, 1681 bei Moreri, 1685 bei Lamoignon, 1686 bei Bayle, 1687 bei Germain und 1701 beim Arbeitsprogram der « Académie des Inscriptions et Belles Lettres ». Diese Belege mit *histoire/ historia* als Bezugswörter bekunden die Übertragung der rein quellenkundlich-literaturhistorischen Dreiteilung auf die Geschichte und zwar als Periodenschema, nach dem man den historischen Stoff klassifiziert, nicht aber als Gliederungsystem von Darstellung der politischen oder kirchlichen Geschichte. Die Einteilung der Nationalgeschichte nach den drei Dynastien und jene der Kirchengeschichte nach Jahrhunderten sind noch zu stark verankert, um hier von der humanistischen Dreiteilung verdrängt zu werden. »

« *Histoire du Moyen Âge* et ses équivalents latins apparaissent dans les textes d'auteurs français plus tard et plus rarement que chez les érudits allemands : en 1640 chez Marca, qui distingue l'*histoire de Moyen Âge* de l'*histoire romaine*, en 1657 et 1668 chez Ducange, en 1681 chez Moreri, en 1685 chez Lamoignon, en 1686 chez Bayle, en 1687 chez Germain et en 1701 dans le programme de travail de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Ces occurrences en collocation avec *histoire*/ *historia* témoignent de la diffusion de la tripartition de l'histoire utilisée exclusivement pour l'histoire de la littérature et l'étude des sources. Elle est certes un modèle selon lequel on classe la matière historique, mais pas un système d'organisation des représentations pour l'histoire de l'Église ou l'histoire politique. L'organisation de l'histoire nationale d'après les trois dynasties et celle de l'histoire de l'Église en siècles sont encore trop fortement ancrées pour que s'y substitue la tripartition humaniste. »

[7] Selon J. Voss, *op. cit.*, p. 71.

[8] Voir J.-M. Dufays, « Le Moyen Âge au XVIII^e^ siècle : contribution à l'étude de la terminologie et de la problématique d'« époque intermédiaire » » dans C. Grell (dir.), *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e^ siècle, Actes des journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002*, Paris, Champion, 2002. Il cite notamment les recherches sur la géographie historique de l'Allemagne par l'historien de Heidelberg Paul Hachenberg, la première histoire à s'intituler « médiévale », celle de Christophe Cellarius (ou Keller), professeur à Halle, et les deux glossaires latin et grec de Charles Du Cange.

dynasties[9], mais il va de soi que les catégories et les jugements portés par ces termes ne sont pas solubles dans la notion de Moyen Âge.

Les « vieux romans » dans les dictionnaires, les listes de livres et les récits de lectures

Les termes dominants pour désigner la littérature médiévale à l'âge classique sont ceux qui marquent son caractère ancien : « vieux autheurs » ou « vieux romans ». Ménage utilise fréquemment cette dernière expression dans les éditions successives de son dictionnaire pour désigner un corpus témoignant d'un état ancien de la langue. Ainsi dans l'article « armoiries » de l'édition de 1650 : « nos vieux guerriers à l'imitation des Romains faisoient peindre sur leurs escus leurs blasons et leurs deuises, ainsi que les vieux Romans en font foy et les anciennes sepultures, et c'est de là qu'est venu le mot *d'escusson* en termes d'armoiries ». C'est aussi l'expression qu'emploie Jean Chapelain dans son dialogue sur le *Lancelot* : *De la lecture des vieux romans* (1647)[10].

L'étude des occurrences de cette expression dans les dictionnaires du « Rayon complet des dictionnaires » mis à disposition par l'ATILF[11] et dans les textes de la base de données Frantext menée par Camille Esmein[12] lui permet de tirer des conclusions intéressantes sur la définition de la notion, en intention et en extension. L'expression désigne un corpus considéré comme une unité homogène et dotée de traits caractéristiques : une langue vieillie, un personnel typique, un usage du merveilleux qui rend les textes invraisemblables et le plaisir du lecteur condamnable. Elle englobe plusieurs groupes de textes : les romans arthuriens (*Lancelot, Tristan, Merlin, Artus, Perceforest, Le Saint Graal* et *Perceval*), qui correspondent à l'usage le plus restreint de la notion ; des épopées tardives mises en prose (*Robert le diable, Huon de Bordeaux, Les Quatre Fils Aymon* et *Morgan le géant*) et enfin les romans de chevalerie du XVI^{e} siècle. Ces observations mettent en évidence le reclassement opéré par l'expression « vieux romans » par rapport à notre vision actuelle des romans médiévaux. Elle désigne en effet des textes que nous ne qualifierions pas de romans – les épopées mises en prose à la fin du Moyen Âge comme *Huon de Bordeaux* – et d'autres qui ne nous semblent pas appartenir au Moyen Âge, comme les romans de chevalerie du XVI^{e} siècle.

---

[9] N. Edelman, *Attitudes...*, éd. cit., p. 10-11.

[10] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. J.-P. Cavaillé, Paris, Paris-Zanzibar, 1999. Sur ce texte, voir *infra*, chapitre VIII.

[11] Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française : http://www.atilf.fr/. La recherche a été menée sur le *Thresor de la langue française* de Jean Nicot (1606), le *Dictionnaire critique de la langue française* de Jean-François Féraud et la première édition du *Dictionnaire de L'Académie française* (1694).

[12] C. Esmein, « Les « vieux romans » entre contre-modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Age dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^{e} siècle. » dans E. Bury et F. Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Belles-Lettres, 2004, p. 459-569.

Cette hétérogénéité tient en partie à la souplesse du terme « roman », qui désigne à la fois une langue et un genre. L'étymologie du mot « roman » proposée par Claude Fauchet et reprise depuis aussi bien par les théoriciens du genre que par les dictionnaires insiste sur cette ambiguïté. Furetière retrace ainsi l'histoire du terme :

> Roman : qui signifioit autrefois le beau langage, ou le Romain, et étoit opposé à *Wallon*, qui étoit le vieux et l'originaire. On disoit alors que les gens de la Cour parloient *Roman*. Ce langage étoit composé moitié de la langue des Conquerants, ou Romain, et moitié de Gaulois, qui étoit le peuple conquis. Il a été en usage jusqu'à l'Ordonnance de 1539, jusqu'auquel temps les Histoires les plus serieuses étoient appellées *Romans*, ou écrites en *Roman*, parce que c'étoit le langage le plus poli qu'on parloit en la Cour des Princes. Maintenant il ne signifie que les Livres fabuleux qui contiennent des Histoires d'amour et de Chevaleries, inventées pour divertir et occuper des faineants[13].

Le sens du mot « roman » est donc au moins double : il désigne à la fois les textes écrits en roman et le genre romanesque. Les textes médiévaux se trouvent ainsi étroitement associés au roman comme genre. À cette confusion s'ajoute l'affirmation d'une parenté étroite entre roman et épopée : plus loin dans son article, Furetière affirme que « Les Poëmes fabuleux se mettent aussi au rang des *Romans*, comme l'Eneïde et l'Iliade ». La souplesse du terme permet donc la constitution d'un corpus unifié à partir de textes hétérogènes, issus de genres divers.

L'étude menée par Michel Simonin sur quelques listes de livres confirme l'hétérogénéité du corpus désigné par l'expression de « vieux romans » et met en lumière sa valorisation négative[14]. Il cite ainsi le « Dilude » de *Pétronille* de Jean-Pierre Camus (1626) qui décrit la bibliothèque d'un château de Guyenne comme « un panthéon tout composé de vieux romans » où l'on trouve aussi bien les *Amadis* que *Lancelot du lac, Les Quatre Fils Aymon*, *Ogier le Danois*, *Pierre de Provence* et *Mélusine*[15]. Au fil du siècle, les vieux romans apparaissent dans les listes de livres comme un élément dévalorisant, à la fois démodé, rattaché à l'ancien (et ils sont souvent associés à Rabelais), et populaire (ils sont alors rapprochés d'autres textes de la littérature de colportage comme les *Noëls*). Boileau, dans son épitre XI, « À mon jardinier », cite lui aussi ces romans pour les rattacher à un imaginaire populaire :

> Ne soupçonnes-tu point qu'agité du Démon,
> Ainsi que ce cousin des quatre Fils Aymon,
> Dont tu lis quelquefois la merveilleuse histoire,
> Je rumine en marchant quelque endroit du Grimoire ?
> Mais non : tu te souviens qu'au village on t'a dit
> Que ton maître est nommé pour coucher par écrit

---

[13] A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, article « roman ».

[14] M. Simonin, « La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e^ – XVII^e^ siècles) », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen-âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, vol. I, Rennes, 1980, p. 363-369.

[15] J.-P. Camus, *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Paris, Fiacre Dehors, 1626, « Dilude », p. 462-464.

> Les faits d'un roi plus grand en sagesse, en vaillance,
> Que Charlemagne aidé des douze pairs de France[16] .

Michel Simonin conclut son parcours en relevant la mise en place d'un ordre social de la lecture qui réunit dans un « panthéon du pauvre » les romans de chevalerie et d'autres textes : les almanachs, les ouvrages de piété populaire, les facéties.

Cet ordre social de la lecture chevaleresque est aussi visible dans certains récits romanesques de lectures chevaleresques. Le héros de *L'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel lit, comme le jardinier de Boileau, des « vieux romans » :

> J'en achetois de certains livres que l'on appelle des Romants, qui contenoient des prouesses de certains Chevaliers. Il y avoit quelque temps qu'un de mes compagnons m'avoit baillé à en lire un qui m'enchanta tout à fait : car je n'avois jamais rien leu que des Epistres familières de Cicéron et les Comedies de Terence. […] C'estoit donc mon passe-temps que de lire des Chevaleries, et faut que je vous die que cela m'espoinçonnoit le courage, et me donnoit des desirs nompareils d'aller cercher les avantures par le monde. Car il me sembloit qu'il me seroit aussi facile de couper un homme d'un seul coup par la moitié, qu'une pomme. J'estois au souverain degré des contentements quand je voyois faire un chapelis horrible de Geans dechiquetez menu comme chair à pasté. Le sang qui issoit de leurs corps à grand randon faisoit un fleuve d'eau roze, où je me baignois moult delicieusement, et quelquesfois il me venoit en l'imagination que j'estois le mesme Damoisel qui baisoit une Gorgiase Infante qui avoit les yeux verds comme un Faulcon. Je vous veux parler en termes puisez de ces veritables Chroniques. Bref, je n'avois plus en l'esprit que rencontres, que Tournois, que Chasteaux, que Vergers, qu'enchantements, que delices, et qu'amourettes[17].

La jeunesse joue ici le même rôle disqualifiant que jouait précédemment l'appartenance sociale. Listes et récits instaurent un ordre de la lecture dans lequel les « vieux romans » sont réservés aux lecteurs naïfs et inexpérimentés.

La catégorie de « vieux romans » opère ainsi un certain nombre de reclassements pour construire un corpus unifié à partir d'éléments hétérogènes. C'est aussi une catégorie polémique, porteuse de jugements, en particulier dans le cadre d'un débat sur l'ordre social de la lecture.

Charles Sorel et l'invention du « roman de chevalerie »

Charles Sorel, dans ses nombreuses entreprises de recensement et de classement critique de la littérature nationale, n'emploie quasiment jamais l'expression « vieux romans ». Il lui substitue un

---

[16] N. Boileau, *Épistres nouvelles*, Paris, D. Thierry, 1698, « À mon jardinier », v. 19-26, n.p.

[17] C. Sorel, *Histoire comique de Francion, en laquelle sont descouvertes les plus subtiles finesses et trompeuses inventions, tant des hommes que des femmes, de toutes sortes de conditions et d'aages. Non moins profitable pour s'en garder que plaisante à la lecture*, Paris, Pierre Billaine, 1623, livre III. *L'Histoire comique de Francion* dans *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 174-175.

terme de son invention et qui s'est depuis imposé, celui de « romans de chevalerie »[18]. L'expression fait sa première apparition dans *Le Berger extravagant* et *Les Remarques sur le Berger extravagant*.

> Si l'on dit qu'un autheur va présenter un Roman de Chevalerie errante à Betlem Gabor, pour lui apprendre la milice, c'est une raillerie, en ce que ce prince est un des grands guerriers de ce siècle, et que ces livres monstrueux où l'on ne voit que des combats contre des Géans ou des diables, sont si inutiles qu'ils ne peuvent servir ni aux hommes de lettres, ni aux hommes d'espee, n'ayans point de paroles bien arrengees ni de bons preceptes pour la guerre[19].

L'expression n'est pas lexicalisée, et l'adjectif « errante » contribue à la préciser. Mais dès cette première occurrence, le genre du roman de chevalerie est caractérisé par son invraisemblance, et vigoureusement condamné pour son inutilité. Dans la *Bibliothèque Françoise*, l'expression nouvelle apparaît dans le titre du chapitre IX : « Des fables et des allegories, des romans de chevalerie et de bergerie ; des romans vray-semblables et des nouvelles ; des romans heroïques et des comiques ». Cette fois-ci, l'expression n'a plus besoin d'être complétée par un adjectif. Les romans de chevalerie sont traités juste avant les romans pastoraux, en un paragraphe :

> Les narrations allegoriques et spirituelles qui d'ordinaire contiennent des choses miraculeuses et non faisables, auront à leur suite, les histoires fabuleuses des anciens chevaliers, qu'on a tousjours faites du genre merveilleux ; ce sont ces histoires-là qui premierement ont esté appellées des romans tant en France qu'en Espagne, pour ce qu'elles n'estoient point écrites ny en langage des gots, ny en langage des anciens gaulois, mais en la langue corrompue du langage latin ou romain. Les anciens romans qu'on estime le plus en France, sont ceux de Perce Forest, de Lancelot Du Lac, d'Amadis De Gaule et du Chevalier Du Soleil. Les magiciens y accomplissent par leurs charmes, ce que les poëtes faisoient faire par leurs dieux, comme les transports en l'air et sous terre, les metamorphoses d'un corps en un autre, la descouverte des pays et des peuples dont les coûtumes sont estranges, et la veuë des palais d'une beauté inconcevable. On ne s'arreste plus gueres à cette sorte de lecture, parce qu'on y trouve des choses hors de raison, et que d'un autre costé on ne s'imagine point qu'il y ait aucun sens mystique là-dessous. Si quelques curieux cherchent des explications en de tels livres et en croyent rencontrer, c'est qu'on s'en peut figurer par tout où l'on veut, mais il est certain que leurs autheurs n'ont pensé la pluspart du temps, qu'à composer des livres de plaisir. Je ne rapporteray point les noms de tous les ouvrages de cette espèce : peu de gens les ayment aujourd'huy, ou s'ils les veulent voir quelquefois, ils s'arrestent à ceux qui leur peuvent tomber sous leurs mains. L'ancienneté de leur langage déplaist à ceux qui ne veulent que des choses à la mode. Plusieurs cherchent des romans vray-semblables qui soyent faits pour des images de l'histoire[20].

Sorel se place ici dans la continuité des textes érudits sur la littérature du Moyen Âge : il reprend l'étymologie du mot « roman » proposée par Claude Fauchet, et sa liste de titres ressemble beaucoup à

---

[18] Sur l'histoire de cette expression, voir F. Vieilliard, « Qu'est-ce que le « roman de chevalerie » ? Préhistoire et histoire d'une formule », dans I. Diu, E. Parinet et F. Vieilliard (dir.), *Mémoire des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du dix-septième au vingtième siècle*, Paris, École des Chartres, 2007, p. 11-34.

[19] C. Sorel, *L'Anti-roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, Paris, T. du Bray, 1633-34, « Remarques sur le livre X », p. 520.

[20] C. Sorel, *Bibliothèque françoise*, éd. cit., ch. IX., p. 156-157

celle proposée par Du Verdier dans l'article « roman » de sa propre *Bibliothèque françoise*[21]. Mais son usage de l'expression « roman de chevalerie », lui, est nouveau. Sorel propose ici une double définition du genre, en insistant d'abord sur ses caractéristiques, puis en proposant une liste d'ouvrages. Cette courte liste de romans de chevalerie reproduit l'hétérogénéité recouverte par la notion de « vieux romans » : les romans courtois, comme *Lancelot* ou le plus tardif *Perceforest*, y côtoient les romans du XVI^e^ siècle comme *Amadis* et sa continuation, *Le Chevalier du Soleil*. Sorel donne des listes plus développées dans d'autres ouvrages critiques. Ainsi dans les *Remarques sur le Berger extravagant* :

> Quant aux Romans qui sont en prose il veut laisser à part ceux qui traitent de Chevalerie comme Amadis, le Chevalier du Soleil, Merlin, Maugis d'Aigremont, Gerileon, Palmerin d'Olivie, et tant d'autres où il n'y a rien de vrai semblable[22].

Le corpus est ici un peu plus large, et l'on retrouve les épopées mises en prose exploitant l'histoire de Charlemagne, comme *Maugis d'Aigremont*. Ces listes ne permettent donc pas de repérer de différence marquante entre la notion de « roman de chevalerie » et celle de « vieux romans ». Les jugements portés par Sorel et les caractéristiques qu'il met en avant pour définir ce corpus n'ont apparemment rien d'original non plus. Il souligne le merveilleux et l'invraisemblance de ces textes, sources d'un plaisir condamnable, et remarque l'ancienneté de leur langue. Il se fait l'écho dans la *Bibliothèque françoise* d'un jugement péjoratif qu'il présente comme largement partagé. Son jugement est plus nuancé dans *De la Connoissance des bons livres*[23], dont le principe est de développer une véritable discussion sur les ouvrages envisagés, alternant critique et défense.

Cependant, la condamnation des romans de chevalerie par Sorel ne joue pas exactement sur les mêmes ressorts que la condamnation traditionnelle des vieux romans. Certes, pour Sorel aussi, la lecture des romans de chevalerie est une lecture dévalorisée, réservée aux lecteurs naïfs : les jeunes et le peuple. Cependant, cette condamnation s'inscrit aussi dans l'élaboration d'une hiérarchie des romans qui vise à valoriser une part de la production romanesque contemporaine au détriment d'une autre. Dans le neuvième chapitre de la *Bibliothèque françoise*, Sorel dessine une histoire du genre marquée par un progrès du fabuleux vers le vraisemblable. Le roman de chevalerie est une étape, après les romans allégoriques et avant les pastorales, dans un processus dont l'aboutissement est l'histoire comique. La redéfinition des « vieux romans » comme « romans de chevalerie » sert donc une entreprise de promotion du roman vraisemblable moderne, au détriment notamment de la pastorale et du roman héroïque, qui n'apparaissent que comme des étapes intermédiaires dans cette progression. L'expression « roman de chevalerie » est un moyen d'effacer l'aspect à la fois originel et dépassé des

---

[21] A. Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, seigneur de Vauprivas, contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit ou traduict en françois et autres dialectes de ce royaume*, Lyon, B. Honorat, 1585.

[22] C. Sorel, *L'Anti-roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, éd. cit., p. 681.

[23] C. Sorel, *De la Connoissance des bons livres*, Paris, Pralard, 1671.

« vieux romans » pour les inscrire dans une histoire continue, dont ils sont une étape et non pas l'origine, et dans un système cohérent et hiérarchisé applicable au présent.

Cette prise de position s'accompagne d'un glissement dans la hiérarchisation interne du corpus. L'expression « vieux romans », on l'a vu, renvoie d'abord aux romans courtois du Moyen Âge, et tout particulièrement au *Lancelot*, et n'est employée que marginalement pour désigner les romans chevaleresques de la Renaissance comme les *Amadis*. Il en va tout à fait autrement de l'expression « romans de chevalerie ». *Amadis* est présent dans toutes les listes de romans de chevalerie données par Sorel, sans exception. Il est même envisagé comme une sorte d'archétype du genre. Il permet ainsi de donner un sommaire de tout roman de chevalerie :

> Quand l'on a leu les quatre premiers livres d'Amadis, c'est autant que si l'on avoit leu tous les autres, car ce ne sont rien que redictes. Jamais un Chevalier ne se marie qu'il n'ait joui de sa maistresse auparavant, et l'enfant est tousjours perdu ou nourri secrètement quelquepart, puis quand il est grand il faict tant de beaux exploicts qu'il est assez connu. Il va à quelque tournoi, et apres il rencontre quelque Damoiselle qui lui demande de l'assistance contre un Geant. Il va avec elle, et rencontre un pont dont le passage est deffendu. Ayant abattu le Chevalier qui le garde, il arrive à une forteresse dont il delivre ceux qui sont enchantez. Voilà un sommaire de toutes ces fables[24].

Ailleurs, Alquif et Urgande deviennent les archétypes de tous les enchanteurs et magiciennes présents dans les romans de chevalerie, y compris dans le *Lancelot* ou le *Tristan* :

> C'est là dessus qu'on a formé les Romans de Palmerin d'Olive, de Lancelot du Lac, de Tristan de Leonnois, et ceux d'Amadis de Gaule, et des autres Chevaliers Errans, ausquels il arrive des choses merveilleuses par les charmes d'un Alquif et d'une Urgande, et des autres Magiciens ou Magiciennes, qui suivant ces recits ont eu le pouvoir de bastire des forteresses et des maisons de plaisance en un instant aux lieux les plus deserts de la nature, et d'y transporter par l'air les chevaliers ou les infantes par l'espace de mille lieues, puis de les y faire vivre plusieurs centaines d'années sans boire et sans manger, les rendant immobiles comme des statues. Ils ont aussi fait parestre des précipices, des Torrens, des Estangs glassez, des Feux de Souphre et de Bitume, des Geants et des Bestes espouvantables, et tout cela s'est esvanoui en un moment, et le Chevalier qu'ils ont voulu rendre bien heureux s'est trouvé dans un Paradis terrestre ou il n'a plus aperceu que d'agréables objects ; Que si depuis il s'est rencontré dans des combats perilleux, il a toujours esté préservé de tout mal par l'assistance de l'enchanteur son ami, et il est enfin parvenu à la conqueste d'un Empire et à l'alliance de la Princesse qui estoit l'object de ses affections[25].

Amadis est ainsi le modèle des romans de chevalerie, au double sens du terme : à la fois un archétype et la meilleure réalisation du genre.

> Que si l'on doit mespriser la lecture de l'Amadis, du Chevalier du Soleil, et des autres livres qui sont des mieux faits de leur espece, combien plus se doit on garder de s'arrester à ceux qui racontent de semblables exploits, avec des circonstances ridicules et impertinentes, comme ceux des Quatre Fils Aymon, de Morgant le Geant et les autres […]. On peut dire presque le

[24] C. Sorel, *L'Anti-roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, éd. cit., p. 681-682.

[25] C. Sorel, *De la Connoissance des bons livres*, éd. cit., « Second traité », chapitre II, p. 94 sqq.

> mesme de tous les Romans de Chevalerie, lesquels si ingenieux qu'ils soient, ne sont plus gueres un entretien pour les personnes serieuses[26].

L'expression « romans de chevalerie », telle qu'elle est utilisée par Sorel, amplifie ainsi les décalages temporels au sein du corpus considéré, en plaçant *Amadis*, et non plus *Lancelot*, en son centre.

Cet usage de l'expression « roman de chevalerie » a fait école, et Furetière en reprend les caractéristiques essentielles dans l'article « roman » de son dictionnaire :

> Maintenant il ne signifie que les livres fabuleux qui contiennent des histoires d'amour et de chevalerie inventées pour divertir et occuper des fainéants. Héliodore a fait autrefois le roman de Théagène et Cariclée. Depuis on a fait divers romans de chevalerie comme Amadis des Gaules en XXIV volumes, de Palmerin d'Olive, de Palmerin d'Angleterre, de Charlemagne, des douze pairs, du Roi Artus et autres dont il y a une agréable critique dans Don Quichot. Ces romans ont commencé de se mettre en vogue sous le règne de Philippe le Bel. Nos modernes ont fait des romans polis et instructifs, comme l'Astrée de d'Urfée[27].

On retrouve le merveilleux, le lien au plaisir illégitime et condamné, le jugement dévalorisant et la mise en scène d'une histoire du genre dans laquelle le roman de chevalerie constituerait une étape dépassée par les modernes. La liste proposée par Furetière rassemble les éléments habituels, romans courtois, épopées mises en prose et *Amadis*. Et comme chez Sorel, *Amadis* occupe une place de choix dans le corpus. L'expression « romans de chevalerie » opère ainsi un certain nombre de classements qui délimitent et hiérarchisent un corpus, saisissable dans sa cohérence par les lecteurs du XVII^e^ siècle. Elle définit une tradition, des modèles, et dans le même temps pose la question de son évaluation. La notion de « romans de chevalerie » est en ce sens une notion polémique, le lieu de conflits sur les valeurs.

La littérature médiévale n'existe donc ni comme notion ni comme corpus cohérent à l'âge classique. Les pratiques de classement de la littérature théorique et critique utilisent d'autres objets : les « vieux romans » et les « romans de chevalerie ». Ces expressions constituent des corpus différents de celui de notre « littérature médiévale » : elles rassemblent les romans arthuriens, les épopées mises en prose à la fin du Moyen Âge et des romans plus récents comme les *Amadis*. L'objet construit par ces classements est investi d'un certain nombre de valeurs. Caractérisé par son usage du merveilleux, il est représentatif d'une fiction inutile, provoquant chez son lecteur un plaisir gratuit, et par conséquent illégitime voire dangereuse. Il est associé à des lectorats privilégiés – les jeunes ou le peuple – et donne à voir un ordre social de la lecture : au lectorat peu éduqué, jeune et populaire, est assignée une lecture naïve et dévalorisée.

---

[26] *Id.*, « Second traité », chapitre II, p. 100 sqq.

[27] Furetière, *Dictionnaire universel*, éd. cit., article « roman ».

II. LES RÉCITS CHEVALERESQUES : UN OBJET EN CONSTRUCTION

L'expression « romans de chevalerie » constitue *a posteriori* un ensemble cohérent à partir d'œuvres issues de traditions, d'époques et de genres divers. Aucun de ces textes n'a été pensé, au moment de son écriture, comme un « roman de chevalerie » au sens où l'entendent Sorel et les lecteurs du XVII^e^ siècle. La terminologie employée ne crée pas cependant le corpus de toutes pièces. Avant l'invention du « roman de chevalerie », les textes que cette notion rassemble avaient déjà été rapprochés par des pratiques éditoriales tendant à leur donner une forme commune. Cette succession de pratiques a construit un objet, désigné d'abord par l'expression « vieux livres » ou « vieux romans » puis à partir de Sorel par celle de « romans de chevalerie », dont se sont saisis les critiques, en particulier dans le cadre du débat sur le genre romanesque. Nicole Cazauran, dans l'article qu'elle consacre au roman de chevalerie à la Renaissance, repère ainsi de nombreuses occurrences du corpus hétérogène et cohérent que Sorel désigne plus tard par l'expression « romans de chevalerie » dans des textes critiques ou des listes de livres du XVI^e^ siècle[28]. Si ce corpus n'est pas encore désigné par une terminologie unifiée, il semble déjà constituer un ensemble cohérent, perçu comme tel par les écrivains qui l'évoquent, le plus souvent pour le critiquer. Nicole Cazauran cite plusieurs de ces critiques, dans lesquelles on voit apparaître les éléments repris plus tard dans la critique des romans de chevalerie par Sorel, ou dans les évaluations des « vieux romans » : la condamnation de l'invraisemblance et du merveilleux et surtout la stigmatisation d'une lecture populaire et naïve. Dès le XVI^e^ siècle, et même avant, les romans de chevalerie sont caractérisés par leurs ennemis comme des lectures de femmes, de valets et d'ignorants : voilà qui devrait nous conduire à ne pas considérer de telles affirmations comme des témoignages sur une lecture réelle, mais bien comme des lieux communs du discours critique.

Observer la construction de cet objet dans des pratiques éditoriales et dans des lectures critiques doit permettre de comprendre comment sa cohérence a été produite et de quelles valeurs il a été progressivement investi entre la fin du Moyen Âge et le début du XVII^e^ siècle. Le corpus des romans de chevalerie apparaîtra ainsi non pas comme un objet directement issu du Moyen Âge, une survivance du passé à laquelle les lecteurs de l'âge classique seraient confrontés, mais comme le résultat d'une histoire, d'une succession de réceptions et d'appropriations, qui l'ont en même temps

---

[28] N. Cazauran, « Le roman de chevalerie en France : entre « exemple » et « récréation » », dans M. T. Jones Davies (dir.), *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1987. Elle écrit ainsi (p. 29-30) :

> Dans ce répertoire, tout voisine : des épopées et quelques romans arthuriens dérimés depuis le XIV^e^ ou le XV^e^ siècle, des proses tardives, comme la *Mélusine* de Jean d'Arras, ou plus anciennes, comme le *Tristan en prose* ou le *Lancelot*, et d'autres qui ont souvent leur modèle en vers, mais dont on ne peut dire si elles ont été faites avant ou pour l'impression : c'est le cas d'*Ogier le Danois* comme du *Guillaume de Palerme* de Pierre Durand. Le texte même n'en est pas toujours fixé et peut se modifier d'une édition à l'autre.

transmis au lecteur du XVII^e^ siècle et construit comme objet. La réception de la littérature médiévale au XVII^e^ siècle n'est pas en effet la redécouverte d'un passé mis au jour dans ses formes et ses significations originelles, ni même l'invention de toutes pièces d'un passé idéalisé ou condamné, mais plutôt une appropriation nouvelle d'un passé construit par l'accumulation des réceptions successives. Le temps qui sépare les textes médiévaux de leurs lecteurs du XVII^e^ siècle n'est ni un obstacle, ni un écran, mais une longue sédimentation qui a façonné les textes eux-mêmes et les cadres de leur appréhension.

La construction éditoriale du corpus des romans de chevalerie

La construction, l'unification et la transmission du corpus des romans de chevalerie, ainsi que son évolution par l'intégration d'œuvres nouvelles, sont l'œuvre d'éditeurs qui, de la fin du Moyen Âge jusqu'au XVII^e^ siècle, rassemblent des textes d'origines diverses et leur donnent une forme commune et par conséquent un même public. La tradition éditoriale rapprochant romans courtois et épopées remonte à la fin du Moyen Âge. Les épopées les plus tardives intègrent déjà de nombreuses caractéristiques de forme et de matière issues du roman. C'est le cas par exemple de *Huon de Bordeaux*, où le merveilleux romanesque et l'amour courtois ont une large place[29]. Au XV^e^ siècle, les mises en prose de ces épopées les rapprochent encore des grands romans en prose. Puis les premières éditions imprimées, en cherchant à moderniser les uns et les autres, leur forgent une langue commune. À la fin du XV^e^ siècle, le libraire-éditeur Antoine Vérard joue ainsi un rôle important dans la mise en circulation des grands romans courtois comme *Lancelot* et *Tristan*, tout en éditant *Ogier le danois*, épopée tardive mise en prose et réécrite[30].

Les éditeurs du XVI^e^ siècle jouent un rôle essentiel dans la construction de ce corpus cohérent de romans de chevalerie[31]. Olivier Arnoullet, actif entre 1517 et 1567, publie à la fois des chansons de geste tardives mises en prose, comme *Valentin et Orson* et des textes arthuriens comme *Giglan, fils de Gauvain, qui fut roi de Galles*. On trouve aussi dans sa production *Cleriadus et Meliadice* ou *Artus de Bretagne*[32]. Jean Bonfons et sa femme font paraître entre 1543 et 1572 au moins trente neuf romans de

---

[29] Voir M. Rossi, *« Huon de Bordeaux » et l'évolution du genre épique au XIII^e^ siècle*, Paris, Champion, 1975.

[30] Sur Antoine Vérard, voir C. E. Pickford, « Antoine Vérard: éditeur du Lancelot et du Tristan », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis.* Tome I, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 277-285 ; M. B. Winn, *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Droz, 1997 et le répertoire de ses œuvres imprimées donné par J. Macfarlane : *Antoine Vérard*, London, the Bibliographical Society, 1900.

[31] Pour une vue d'ensemble des éditions imprimées de textes médiévaux, voir B. Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, 1954.

[32] P. Ménard, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI^e^ siècle », *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne*, 49, 1997, p. 234-273.

chevalerie, ce qui représente à peu près un tiers de leur production[33]. On retrouve dans ce corpus des épopées mises en prose, comme *La Conqueste du grand roi Charlemagne* ou *Huon de Bordeaux*, des romans courtois comme *Isaïe le triste*, qui raconte les aventures du fils de Tristan, des textes plus tardifs comme *Geoffroy à la grant dent*, qui fait le récit des aventures du fils de Mélusine, le *Petit Jehan de Saintré* ou *Artus de Bretagne*, et même un texte contemporain : *Bayard*. Ces textes divers sont présentés sous la même forme, ce qui donne une forte cohérence visuelle au corpus : des in-quarto imprimés en caractères gothiques sur deux colonnes, divisés en chapitres courts et accompagnés de gravures sur bois. La cohérence du corpus est renforcée par la circulation des illustrations d'un texte à l'autre, et même d'un éditeur à l'autre tout au long du siècle[34].

Dans la deuxième moitié du siècle, Benoist Rigaud[35], actif à Lyon entre 1555 et 1597, se spécialise dans les romans de chevalerie bon marché. Il publie essentiellement de la prose, et très peu d'auteurs contemporains. Son catalogue associe des versions en prose de chansons de geste (*Ogier le danois* en 1579, *Palmerin d'Olive* en 1580, 1587, 1588 et 1593, *Gerard de Bourgogne* en 1580, *Les Quatre Fils Aymon* en 1581 et 1583, *Fierabras* en 1584, *Guerin de Montglave* en 1585, et *Huon de Bordeaux* en 1587), des romans arthuriens comme *Le Nouveau Tristan* (1577) et *Lancelot*, dont il est le dernier éditeur en 1591, et d'autres romans (*Flore et Blanchefleur* en 1570 et 1596, *Le Chevalier doré* en 1570, *Valentin et Orson* en 1579 et 1590, *Geoffrey de Lusignan*, plus connu sous le nom de *Geoffroy à la Grand dent*, en 1580 et 1597, *Gerileon d'Angleterre* en 1581, *Melusine* en 1597, etc.). À cette impressionnante production chevaleresque il faut ajouter la publication en 1590 de *La Devise des armes des chevaliers de la Table Ronde*, et surtout la production à partir de 1575 d'une version de la série des *Amadis* en petit format. Une fois encore, l'unité de ce corpus est renforcée par des parti-pris d'édition communs. Benoist Rigaud privilégie le petit format (in-16) et cherche à produire des livres bon marché (le papier et l'impression sont de qualité médiocre). Ce faisant, il produit un corpus cohérent, dont les lecteurs du XVII^e^ siècle sont les héritiers. Il diffuse ce corpus largement, et dans le même temps lui donne une forme peu prestigieuse de littérature bon marché ou populaire, susceptible d'avoir durablement influencé sa réception en particulier chez les érudits.

En outre, la production de Benoist Rigaud peut nous éclairer sur la structuration de ce corpus. Les stratégies de l'éditeur sont en effet révélatrices de la façon dont il anticipait les goûts de son lectorat. Ainsi, avant de réaliser la coûteuse édition de la série des *Amadis*, il a d'abord cherché à s'assurer de l'accueil du public en publiant le *Thresor des livres d'Amadis de Gaule* (1571). Si l'on suit les

---

[33] A. Charon, « Jean Bonfons, libraire parisien et l'illustration des romans de chevalerie », *Cahiers V. L. Saulnier*, 6, 1989 (*Le livre et l'image en France au XVI^e^ siècle*), p. 57-74.

[34] *Id.*, p. 62.

[35] Sur cet éditeur, voir la *Bibliographie lyonnaise*, troisième série, p. 175-471 ; C. E. Pickford, « Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600 », *Bulletin Bibliographique de la société internationale arthurienne*, 13, 1961, p. 99-109 ; C. E. Pickford, « Benoist Rigaud et le *Lancelot du lac* de 1591 », *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. II, p. 905-911.

analyses de C. E. Pickford, le succès du *Thresor* aurait donné à Rigaud les garanties suffisantes pour se lancer dans l'entreprise des *Amadis*. C. E. Pickford interprète la publication du *Lancelot* de 1591 à la lumière de cette stratégie commerciale. Cette étonnante version du *Lancelot*, en trois livres et 166 pages, raccourcie au point de ressembler à un « squelette desséché »[36] du roman, pourrait être un équivalent du *Thresor des Amadis* : un moyen de tester le public avant de se lancer dans une édition plus considérable. Or aucune édition plus importante du *Lancelot* ou d'un autre roman arthurien ne suit celle de 1591. « Cet échantillon, ce travail de recherche commerciale démontra que le goût des anciens romans de chevalerie n'était plus à la mode »[37]. Au fil du XVI^e^ siècle, la place des romans arthuriens dans le corpus des romans de chevalerie semble en effet avoir diminué, au profit des épopées en prose, puis de la série des *Amadis* :

> Ce sont les mises en prose des chansons de geste qui eurent une popularité énorme et un succès commercial qu'envierait un éditeur moderne. Donnons quelques exemples : dix éditions d'*Ami et Amile* entre 1502 et 1580, vingt-six éditions de *Fierabras* entre 1478 et 1588, dix-sept éditions de *Galien le restoré* entre 1500 et 1589, et vingt-sept éditions de *Renaud de Montauban* entre 1482 et 1595, sans parler des vingt-six éditions de ses trois suites : *Maugis d'Aigremont* (huit éditions entre 1518 et 1584), *Mabrian* (treize éditions entre 1525 et 1590) et la *Conqueste de Trebisonde* (cinq éditions entre 1517 et 1583). Ce *Renaud de Montauban* fut un véritable « best-seller ». Les romans de la Table ronde sont loin d'atteindre un tel chiffre d'éditions et de réimpressions[38].

Ainsi le corpus dont héritent les lecteurs du XVII^e^ siècle et que saisit Sorel en inventant la catégorie de « romans de chevalerie » est largement tributaire des pratiques des éditeurs et des lecteurs des siècles précédents. Ce sont ces pratiques qui ont rapproché un certain nombre d'ouvrages, et qui en ont écarté d'autres. Ce sont elles aussi qui ont donné aux textes et à leurs supports matériels leurs formes (langue, structure, mise en page…), conditionnant leur réception.

Amadis, *de la marge au centre*

En construisant le corpus et en l'évaluant, le XVI^e^ siècle y a aussi agrégé ses propres productions. Le succès d'*Ogier le danois,* qui connaît treize éditions entre 1496 et 1583 incite ainsi un anonyme à inventer les exploits de son fils Meurvin, publiés pour la première fois en 1539. Cette suite n'a pas une postérité très longue, et est édité pour la dernière fois chez Bonfons en 1580[39]. C'est avec la série des *Amadis* que le XVI^e^ siècle marque le plus profondément le corpus des romans de chevalerie. Certes, *Amadis* n'est pas à proprement parler une création du XVI^e^ siècle. Le roman a bien des origines

---

[36] Pour reprendre l'expression de C. E. Pickford, « Benoist Rigaud et le *Lancelot du lac* de 1591 », éd. cit.

[37] C. E. Pickford, « Benoist Rigaud et le *Lancelot du lac* de 1591 », éd. cit., p. 911.

[38] C. E. Pickford, « Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600 », éd. cit., p. 104-105.

[39] Voir E. Poulain-Gautret, *La tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e^ siècle. Permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, Paris, 2005, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 72.

médiévales[40], mais ce n'est qu'en 1508 que la première version imprimée du texte de Montalvo est publiée en Espagne, et ce n'est qu'en 1540 que paraît le premier livre de la traduction française – ou faudrait-il dire de la version française ? – d'Herberay des Essarts. Le texte d'Herberay des Essarts n'appartient donc pas à la littérature médiévale. Il est cependant immédiatement reçu comme un roman de chevalerie[41], dans la continuité du *Lancelot*, d'*Ogier le Danois* ou d'*Huon de Bordeaux*.

Nicole Cazauran[42] met cependant en avant deux originalités de l'*Amadis* de 1540 qui le distinguent des romans de chevalerie contemporains. D'abord, *Amadis* est dès sa première édition imprimé en caractères romains, alors que les romans de chevalerie sont imprimés en gothique jusque dans les années 1580[43]. En outre, la langue du texte n'est pas celle des « vieux romans », dont la syntaxe et le vocabulaire restaient archaïques, malgré quelques retouches et modifications de détails. Herberay des Essarts écrit dans la langue de son temps, au point d'être célébré par Du Bellay comme « l'Homère Français »[44]. Ces deux caractéristiques ne distinguent cependant plus *Amadis* des autres romans de chevalerie pour les lecteurs du XVII^e^ siècle. Dès les années 1580, les éditions de « vieux romans » en caractères romains ce sont multipliées : *Ogier le Danois* en 1583, *Artus de Bretagne* en 1584, *Huon de Bordeaux* en 1586. Quant à la langue d'*Amadis*, elle a vieilli rapidement, et Colletet peut écrire au début du siècle : « Je n'entends point votre langage/ Vous parlez plus vieux qu'Amadis »[45].

Reste une dernière singularité repérée par Nicole Cazauran, et tenant cette fois-ci plus à la matière du roman qu'à son support ou à son écriture : avec *Amadis*, s'affirmerait un roman de chevalerie léger et divertissant, débarrassé de l'aspect sombre de la plupart des « vieux romans ». Le merveilleux y est séduisant sans inquiéter, le dénouement heureux est souvent annoncé, et jamais Amadis n'endure les souffrances physiques et morales d'un Lancelot par exemple. Le roman de chevalerie deviendrait ainsi « passetemps » ou « recréation »[46]. Cette évolution du genre repérée par N. Cazauran est aussi, dans une certaine mesure, une évolution de la réception des romans de chevalerie : le mouvement qui fait d'*Amadis* le modèle du genre vide dans le même temps les textes plus anciens de leur dimension

---

[40] Sur les origines d'*Amadis*, voir F. Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne, entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000.

[41] Sur la réception d'*Amadis* en France au XVI^e^ siècle, voir H. Vaganay, *Amadis en français. Essai de bibliographie et d'iconographie*, Firenze, L. S. Olschki, 1906 ; J.-P. Beaulieu, « *Perceforest* et *Amadis de Gaule* : le Roman chevaleresque de la Renaissance », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 15, 1991, p. 187-197. et E. Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, Paris, A. Durand, 1853.

[42] N. Cazauran, « Amadis de Gaule en 1540 : un nouveau « roman de chevalerie » ? », *Les Amadis en France au XVI^e^ siècle*, *Cahiers V. L. Saulnier*, 17, 2000, p. 21-39.

[43] *Id*, p. 30.

[44] J. du Bellay, *Ode au Seigneur des Essarts sur le discours de son Amadis*, publiée en tête de la traduction de *Don Florès de Grèce* par Herberay de Essarts, Paris, 1551.

[45] Cité par Michel Bideaux, « Conclusions », *Les Amadis en France…*, éd. cit., p. 201.

[46] N. Cazauran, « Les Romans de chevalerie en France : entre « exemple » et « récréation » », *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance* (éd. M. T. Jones-Davies), Paris, Touzot, 1987, p. 29-48.

inquiétante et sombre, comme si toute la réception des romans de chevalerie se faisait à la lumière, ou au filtre, d'*Amadis*, ou comme si l'évolution du genre répondait à une évolution des lectures, *Amadis* ne faisant que manifester une perte déjà réalisée dans la lecture des romans antérieurs. Quoi qu'il en soit de la chronologie et de l'interdépendance de ces deux processus, le roman de chevalerie, dont *Amadis* est le modèle et l'archétype, est ainsi placé sous le signe du plaisir et du divertissement, plus encore que ne l'étaient les « vieux romans ».

Les discours critiques sur *Amadis* évoluent parallèlement aux pratiques éditoriales. Les premières éditions du roman le placent à la marge des récits chevaleresques, dont il se distingue par sa modernité visible, et au centre du genre romanesque. Mais son assimilation progressive au corpus des récits chevaleresques, dont il devient même l'archétype, a pour effet de le marginaliser dans le genre romanesque : il devient alors un contre-modèle pour les théoriciens du roman. La critique d'*Amadis* est à l'origine d'un débat sur le genre romanesque qui dévalorise durablement les récits chevaleresques. La première édition de la traduction française d'*Amadis* par Herberay des Essarts s'ouvre sur un prologue vantant les mérites du roman. Celui-ci est défini par le plaisir qu'il procure, sans que ce plaisir ne soit justifié ni par une portée morale ni par une fonction éducative[47]. Herberay se distingue de l'original espagnol du roman en évacuant toute référence à l'histoire : le roman est construit comme un genre autonome fondé sur le plaisir. C'est dans le cadre de la concurrence entre deux récits chevaleresques, *Amadis* et le *Roland furieux*, que cette définition est d'abord mise en débat. En 1544 paraît une version française et en prose du *Roland furieux* de l'Arioste : le choix de la prose déplace l'ouvrage du domaine épique au domaine romanesque et en fait un concurrent direct des *Amadis*. Cette rivalité s'exprime aussi dans les discours préfaciels : les textes liminaires du *Roland* français mobilisent une argumentation inspirée de la poétique d'Horace et vantent la vraisemblance et l'utilité de l'ouvrage. Par rapport aux « passetemps et plaisir » évoqués par Herberay, le *Roland* est donc censé offrir quelque chose de plus élevé et de plus sérieux. Cette argumentation s'étend dans les années qui suivent à l'ensemble des romans de chevalerie, qui tous revendiquent vraisemblance et utilité. Ainsi dès 1546, Jean Maugin évoque dans la préface de sa version française de *Palmerin d'Olive* à la fois le plaisir et l'utilité du roman[48].

Dans les années 1550, les *Amadis* deviennent la cible privilégiée des attaques contre le roman. Les critiques portent à la fois sur des aspects éthiques, poétiques et esthétiques : elles reprochent aux *Amadis* leur immoralité, leur invraisemblance et leur construction décousue. Mais elles ne distinguent pas *Amadis* de l'ensemble du genre romanesque. Ainsi Jean-Antoine de Baïf critique les

---

[47] Pour un commentaire détaillé de ce prologue, voir S. Cappello, « Aux origines de la réflexion française sur le roman » dans E. Bury et F. Mora (dir.), *op. cit.*, p. 424.

[48] J. Maugin, « Aux nobles, vertueux et illustres Françoys, Jean Maugin dit le Petit Angevin baise les mains de leur Seigneurie », dans B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, 1950, p. 133. Voir aussi S. Cappello, « Il *Discours sur les livres d'Amadis* di Michel Sevin (1548) », *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'Astrea*, Schena editore, 1996.

… Romans frivoles
Témoignages certains d'un siècle d'ignorance,
Ouvrages décousus, sans art, sans ordonnance,
Pleins de vaines erreurs et pleins de fables folles[49].

Le roman de chevalerie n'existe pas dans le discours critique de manière distincte du genre romanesque dans son ensemble. Certains ouvrages, comme les *Amadis*, concentrent simplement l'ensemble des critiques adressées au roman : ils sont devenus « les représentants prototypiques du genre »[50].

***Le roman de chevalerie dans le débat sur le genre romanesque : entre contre-modèle et étape historique*[51]**

Cette relation entre récits chevaleresques et genre romanesque est modifiée de manière radicale par Amyot dans le « Proesme du translateur » qui ouvre sa traduction des *Éthiopiques* d'Héliodore[52]. Ce texte introduit une division dans le genre romanesque, opposant les romans « qui ont anciennement esté escritz en nostre langue » à un nouveau modèle romanesque, celui du roman grec. Les romans de chevalerie sont ainsi dans un même mouvement rassemblés en un ensemble cohérent et détrônés de leur position centrale dans la définition du genre romanesque. Cette opération a pour effet de définir les romans de chevalerie en leur assignant des caractéristiques et des valeurs. La construction d'Amyot est d'abord chronologique : elle oppose des romans « anciens » à la nouveauté du roman grec qu'il propose ; cette nouveauté est cependant immédiatement nuancée et légitimée par l'origine antique du modèle. Le roman grec est ainsi à la fois un modèle nouveau, en progrès par rapport aux romans contemporains, et un retour aux origines antiques du genre. Le roman de chevalerie s'en trouve doublement marginalisé : ancien sans être originel, il est relégué dans une période intermédiaire de l'histoire du genre qui n'a aucune valeur propre. Amyot met en outre en place une série d'oppositions qui font du roman de chevalerie un contre-modèle dans l'établissement d'une poétique romanesque légitime. Du point de vue éthique, le roman de chevalerie est immoral, alors que le roman grec met en

---

[49] J. A. de Baïf, *Les Passetems de Ian Antoine de Baif*, Paris, Lucas Breyer, 1573, dans *Euvres en rimes*, avec une notice biographique et des notes par Ch. Marty-Laveaux, IV, Genève, Slatkine reprints, (Paris, 1887), p. 234.

[50] S. Cappello, « Aux origines de la réflexion française sur le roman » dans E. Bury et F. Mora (dir.), *op. cit*., p. 423.

[51] L'expression est utilisée par C. Esmein qui fait le point sur le rôle des « vieux romans » dans les débats sur le genre romanesque : « Les « vieux romans » entre contre-modèle et étape historique », art. cit.

[52] J. Amyot, « Proesme du Translateur », dans Héliodore, *L'Histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de grec en françoys*, Paris, J. Longis, 1547. Sur ce texte, voir M. Fumaroli, « Jacques Amyot and the Clerical polemic against the chivalric novel », *Renaissance Quarterly*, XXXVIII, 1, p. 22-40 et L. Plazenet-Hau, « L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1660 » dans E. Bury et F. Mora, *op. cit.*, p. 37-53.

scènes de « loyales et pudiques amours »[53]. Du point de vue poétique, le roman grec est fondé sur la vraisemblance et l'utilité et prend l'histoire pour modèle, alors que les romans de chevalerie sont

> si esloignez de toute vraisemblable apparence, qu'il semble que ce soyent plustost songes de quelque malade resvant en fièvre chaude, qu'invention d'aucun homme d'esprit et de jugement[54].

Ces oppositions renvoient enfin à deux types de lecture : le roman grec appelle une lecture instruite et capable de distance, quand le roman de chevalerie est voué à une lecture naïve. Ce jeu d'oppositions reprend les critiques traditionnellement adressées au roman pour les associer à une partie seulement du genre et construire dans une opération de distinction la poétique d'un roman légitime. Le roman de chevalerie n'est plus le prototype du genre, mais son contre-modèle.

Le débat sur le roman qui se développe au XVII^e^ siècle[55] hérite de cette valorisation négative des romans de chevalerie : l'invraisemblance, la confusion, l'immoralité deviennent des lieux communs du discours critique sur les romans de chevalerie. On a vu déjà comment Charles Sorel condamne leur structure, leur caractère merveilleux et leur invraisemblance. Pierre-Daniel Huet, dans sa *Lettre-traité sur l'origine des romans* (1670), critique lui aussi violemment la poétique des romans de chevalerie :

> Il me suffira de vous dire que tous ces ouvrages auxquels l'ignorance avait donné la naissance, portaient des marques de leur origine et n'étaient qu'un amas de fictions grossièrement entassées les unes sur les autres, et bien éloignées de ce souverain degré d'art et d'élégance où les Français ont, depuis, porté les romans[56].

Tous deux utilisent le roman de chevalerie comme un contre-modèle dans la construction d'une poétique légitime du genre fondée sur la vraisemblance. Cette fonction de contre-modèle est visible jusque dans l'architecture de la *Lettre-traité* de Huet, construite comme en diptyque, confrontant romans grecs et romans médiévaux.

La reprise dans l'ouvrage d'Huet des deux modèles romanesques construits plus d'un siècle plus tôt par Amyot est étonnante : le roman grec est-il toujours un modèle pour le roman moderne ? Et surtout, est-il encore nécessaire de condamner les romans de chevalerie ? Ceux-ci n'ont plus le même succès qu'au XVI^e^ siècle, et pourraient être expédiés en quelques lignes. Leur présence dans l'argumentation attire l'attention sur leur rôle fonctionnel et sur les valeurs dont ils sont porteurs : ils incarnent la tentation d'une lecture naïve et non-distanciée[57]. L'opposition du roman de chevalerie et du roman

---

[53] C'est l'expression utilisée dans le titre complet de l'*Histoire Aethiopique*, *op. cit.*

[54] J. Amyot, « Proesme du Translateur », *op. cit.*, n.p.

[55] Voir à ce propos les travaux de C. Esmein : *Essor du roman*, Paris, Champion, 2008, en particulier p. 217-232 ; *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, Du Plaisir*, Paris, Champion, 2004 et « Les « vieux romans » entre contre-modèle et étape historique », art. cit.

[56] P.-D. Huet, *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*, ed. Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971, p. 138.

[57] Voir Laurence Plazenet-Hau, « L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1660 » dans E. Bury et F. Mora, *op. cit.*, p. 59-62.

grec n'est donc plus tant, chez Huet, l'opposition de deux poétiques – ce conflit-là a de toute manière déjà été tranché au détriment du modèle chevaleresque – que la confrontation de deux modes de lecture. Les romans de chevalerie permettent de mettre en scène, tout en les disqualifiant, des pratiques d'écriture et de lecture qui ne leur sont pas propres, mais qu'ils représentent. En condamnant les vieux romans, Huet débarrasse l'image des romans contemporains de ces pratiques, qui pourtant ne leur sont pas étrangères, et les identifie à la seule lecture légitime : une lecture instruite et distanciée. La légitimation du genre romanesque ne passe pas seulement dans la *Lettre Traité* par la mise en scène d'une rupture esthétique et poétique avec la tradition chevaleresque, comme c'était le cas chez Amyot. Elle s'appuie sur la distinction de lectures légitimes et illégitimes : le roman de chevalerie n'est pas seulement mal écrit, il est aussi mal lu, et devient le symbole de mauvaises pratiques de lecture.

La condamnation des romans de chevalerie n'est cependant pas univoque : contre-modèles dans la construction de pratiques légitimes de la fiction romanesque, ils font aussi fonction d'étape dans la mise en place d'une histoire du genre. Pour Sorel comme pour Huet, les romans de chevalerie sont aux origines de la littérature française, ce qui leur confère une certaine valeur, à la fois dans le cadre de la promotion de la littérature nationale et dans celui de la défense du genre romanesque. Huet utilise tout particulièrement les romans de chevalerie dans le cadre d'une rivalité entre la France et l'Italie :

> L'erreur de Giraldi n'est pas supportable, quand il dit que la multiplicité d'actions est de l'invention des Italiens. Les Grecs et nos vieux Français les avaient multipliées avant eux : les Grecs les avaient multipliées avec dépendance et subordination à une action principale, suivant les règles du poème héroïque, […] ; nos vieux Français les avaient multipliées sans ordonnance, sans liaison et sans art[58].

Ce passage reproduit l'opposition entre romans grecs et romans de chevalerie : mais ici cette opposition se double d'un rapprochement qui valorise le roman de chevalerie et dévalorise les romans italiens. Il faut noter l'importance de la qualification nationale des textes : les auteurs de romans de chevalerie sont appelés « nos vieux Français ». Les romans de chevalerie permettent donc de revendiquer la primauté française dans le genre romanesque contre les prétentions italiennes.

> Ainsi l'Espagne et l'Italie reçurent de nous un art qui était le fruit de notre ignorance et de notre grossièreté, et qui avait été le fruit de la politesse des Perses, des Ionoiens et des Grecs[59].

Le roman de chevalerie est condamné pour son « ignorance » et sa « grossièreté » mais valorisé par la place qu'il occupe dans l'histoire du genre : il permet de donner des origines françaises au roman.

Les romans de chevalerie sont ainsi progressivement chargés d'enjeux divers et valorisés de manière équivoque, voire contradictoire. La polémique qui construit le roman comme genre construit dans un même mouvement le roman de chevalerie comme archétype puis comme contre-modèle du roman, lui donne ses traits caractéristiques et pose la question de sa valorisation. Dans un premier

---

[58] P.-D. Huet, *op. cit.*, p. 87.

[59] *Id.*, p. 127.

temps, le roman de chevalerie apparaît comme l'archétype du roman, en particulier pour les détracteurs du genre. Il concentre ainsi les critiques à la fois éthiques, poétiques et esthétiques faites au roman. Puis les défenseurs du genre mettent en place une démarche de distinction qui fait du roman de chevalerie le modèle du mauvais roman, à la fois comme mauvaise écriture et comme mauvaise lecture. La définition du bon roman (le roman grec ou l'histoire comique) passe par la condamnation du roman de chevalerie, qui devient porteur de tout ce qui pose problème à la poétique romanesque : l'invraisemblance, le plaisir et la lecture naïve (souvent associée à un public illégitime, populaire, jeune ou féminin). Enfin, le débat sur le genre romanesque ajoute une dernière dimension à la définition du roman de chevalerie : son caractère national. La construction et la promotion d'une culture nationale, notamment dans le cadre d'une rivalité avec l'Italie, confèrent au roman de chevalerie une valeur nouvelle, à la fois historique et politique, qui entre en tension avec sa dévalorisation esthétique et éthique.

Don Quichotte *et ses réécritures : récits chevaleresques, public mondain et modernité*

La critique des romans de chevalerie n'est pas l'apanage des traités érudits : la publication, la traduction en français et la diffusion du *Don Quichotte* de Cervantès ont contribué à la construction de l'objet « récits chevaleresques ». Publié à Madrid en 1605[60], traduit pour la première fois en français par César Oudin en 1614[61], *Don Quichotte* connaît immédiatement le succès. François de Rosset en traduit la seconde partie dès 1618[62]. Les deux traductions sont rééditées à de nombreuses reprises, jusqu'en 1678, où elles sont supplantées par la traduction nouvelle de Filleau de Saint-Martin[63]. Les différentes versions françaises de l'ouvrage partagent avec les textes théoriques sur le genre romanesque une même critique de l'invraisemblance des récits chevaleresques. Les aventures de Don Quichotte accordent en outre une grande importance à la critique de la mauvaise lecture, qui prend ici le pas sur celle de la mauvaise écriture.

Les réécritures et adaptations du roman au cours du XVII^e^ siècle amplifient encore cette dimension de la critique. Si quelques continuations sont publiées, si quelques épisodes du roman donnent lieu à des adaptations théâtrales, la fortune du *Quichotte* repose essentiellement sur le personnage du lecteur devenu fou. Du *Berger extravagant* de Charles Sorel[64] au *Pharsamond* de Marivaux[65], l'âge classique

---

[60] M. de Cervantès Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, J. de La Cuesta, 1605.

[61] C. Oudin, *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche composé par Michel de Cervantes*, Paris, J. Fouët, 1614.

[62] F. de Rosset, *Seconde partie de l'histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier Don Quichotte de la Manche*, Paris, Veuve J. du Clou et D. Moreau, 1618.

[63] F. Filleau de Saint-Martin, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, C. Barbin, 1677-1678.

[64] C. Sorel, *Le Berger extravagant, où, parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des romans et de la poésie*, Paris, T. du Bray, 1627-1628. Nouvelle édition en 1633 sous le titre : *L'Anti roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, éd. cit.

voit se multiplier les « singes de Don Quichotte »[66]. Ces « Don Quichotte français » ne s'attaquent jamais aux romans de chevalerie : le Lysis de Sorel est un lecteur de pastorales et le Pharsamond de Marivaux un adepte des romans héroïques de M^lle^ de Scudéry. Seul le *Chevalier hipocondriaque* de Gilbert Saulnier Du Verdier[67] met en scène un amateur de chevalerie errante. Publié en 1632, peu après le *Berger extravagant* de Sorel, qu'il se défend d'imiter, ce texte ne rencontre pas de véritable succès et n'est jamais réédité. La critique de la mauvaise lecture prime donc, dans la réception du *Quichotte*, sur celle du mauvais roman. Le roman de chevalerie n'est pas tant perçu comme l'archétype du mauvais roman que comme le symbole d'une lecture naïve, non distanciée.

Les réécritures françaises du *Quichotte* s'attaquent à des genres divers. Sorel remplace la chevalerie par la pastorale, Marivaux évoque les romans héroïques, et Saint-Évremond, dans une comédie intitulée *Les Opéra* (1676)[68], critique les tragédies lyriques : des genres récents, absents des poétiques antiques, en un mot des genres modernes. Ces différents genres sont rapprochés du roman de chevalerie et ainsi accusés de tromper le lecteur, de lui faire confondre fiction et vérité. Ces genres sont définis par une même figure du lecteur ou de la lectrice : toujours jeune et souvent amoureux, il appartient au public mondain. Lysis, le héros du *Berger extravagant* de Sorel, est un jeune bourgeois qui se fait berger par amour pour sa voisine. La jeunesse du héros permet de donner à voir le désordre des passions et des désirs, et de montrer comment la lecture peut augmenter ce désordre, jusqu'à la folie. Ce qui est dénoncé dans la lecture, et plus précisément dans l'esthétique des romans mis en cause, c'est l'exploitation du désir et du plaisir. Le dispositif critique du lecteur devenu fou permet ainsi de rendre compte de l'apparition d'un public nouveau, mondain, et de la tension que cet élargissement du public provoque entre la condamnation morale d'un plaisir dangereux, lié à la séduction, au désir amoureux et au dérèglement des passions, et la nécessité de provoquer le plaisir du lecteur, dans le cadre d'un marché du livre en pleine expansion où le critère de plaisir tend à devenir dominant. La figure du lecteur devenu fou peut dire le bouleversement d'un ordre de la lecture et d'une hiérarchie des valeurs, des textes et des auteurs par l'expansion du marché du livre et l'élargissement du public. Le Don Quichotte moderne est une figure de ce nouveau lecteur, fantasmé en mauvais lecteur, naïf et prisonnier de ses désirs. Le mettre en scène permet aussi d'inventer des réponses à ce bouleversement. Sorel se propose d'éduquer le public, tout comme les amis du berger extravagant finissent par le convaincre dans une discussion argumentée de renoncer à sa folie. Les mobilisations de *Don Quichotte* mettent en jeu un ordre social, celui de l'accès au livre, et à travers lui

---

[65] P. de Marivaux, *Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques*, Paris, Prault père, 1737. Réédité en 1739 sous le titre : *Pharsamond, ou le Don Quichotte françois* (La Haye, J. Van Duren, 1739).

[66] L'expression est empruntée au titre de l'étude de Jean-Paul Sermain : *Le singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman post-critique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

[67] G. Saulnier Du Verdier, *Le Chevalier hipocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632 ; Paris, Guillemot, 1632.

[68] C. de Saint-Évremond, *Les Opéras*, éd. présentée, établie et annotée par Robert Finch et Eugène Joliat, Genève, Droz, 1979.

au plaisir et au divertissement[69]. Ces différentes reprises chargent ainsi les récits chevaleresques non seulement d'un débat esthétique sur la fiction mais aussi d'un débat à la fois éthique et politique sur l'ordre social de la lecture et l'accès légitime au plaisir.

La catégorie de récits chevaleresques permet donc de désigner un objet efficient dans les lectures des XVII^e^ et XVIII^e^ siècle. Elle rassemble un certain nombre d'écrits issus de genres et d'époques divers, mais qui sont constitués en corpus cohérent par la succession des pratiques des éditeurs, des auteurs et des lecteurs jusqu'à la période qui nous occupe. La succession des lectures et des polémiques dans lesquels cet objet s'est construit l'a chargé de valeurs : il est porteur de débats esthétiques sur les conditions d'une fiction légitime et de conflits éthiques sur la valeur du plaisir. Il est lié à un lectorat populaire à la fin du XVI^e^ siècle, mais aussi et de plus en plus à un public jeune, féminin et mondain.

III. FRONTIÈRES DE LA TRADITION CHEVALERESQUE

La notion de *tradition*, telle qu'elle a été définie par Paul Zumthor, permet de rendre compte des relations entre les différents récits chevaleresques sans imposer un modèle associant une source et des reprises, un original et des copies.

> La tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme[70].

La tradition chevaleresque, parce qu'elle est active dans la mémoire du lecteur, médiatise ainsi les relations entre les différents récits qui l'actualisent. *Les Plaisirs de l'île enchantée*, par exemple, n'apparaissent pas seulement comme une réécriture plus ou moins fidèle du *Roland furieux* mais comme l'investissement d'un imaginaire chevaleresque cohérent, susceptible de circuler dans plusieurs écrits. Dans cette perspective, la tradition chevaleresque ne s'actualise pas seulement dans les réécritures d'un corpus limité de romans de chevalerie : elle se manifeste à chaque fois que le « modèle » chevaleresque (fondé sur des scénarios, des images, des valeurs) est activé dans la mémoire du lecteur. Cette notion de tradition a été élaborée par des médiévistes pour échapper à la conception moderne de l'œuvre, associant un auteur identifié et un contenu stable[71] et pour rendre

---

[69] À ce sujet, voir mon article, « Quelques hypothèses sur la réception du *Quichotte* en France au début du XVII^e^ siècle », sur le site « Don Quichotte » : http://donquijotedelamancha.free.fr/Roussillon.pdf.

[70] P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 97.

[71] Après P. Zumthor, Bernard Cerquiglini a travaillé sur cette question : B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

compte de la *mouvance* ou de la *variance*[72] des textes médiévaux. Elle semble cependant aussi riche de possibilités pour les textes modernes. L'âge classique est en effet caractérisé par des techniques d'impression encore inégalement satisfaisantes et par la cohabitation de l'imprimé et du manuscrit, par un lien flottant entre l'écrit et l'écrivain, par des frontières poreuses entre textes littéraires et écrits de toutes sortes. L'objet littéraire n'est pas fixé, et les relations entre les écrits ne peuvent se penser uniquement comme des relations d'œuvre à œuvre. Pour toutes ces raisons, la notion de tradition, qui met en relation les écrits les uns avec les autres sans qu'il soit nécessaire de désigner un « original » et des « copies » (ou pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, un hypotexte et des hypertextes[73]), décrit de manière pertinente la production de récits chevaleresques à l'âge classique.

La tradition chevaleresque, parce qu'elle se définit dans des pratiques, a des frontières floues. Un même texte peut y être inclus ou en être exclu selon les usages qui en sont faits. Le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* sont ainsi traités tantôt comme des romans de chevalerie et tantôt comme des poèmes épiques. L'*Astrée* s'inspire largement de la tradition chevaleresque, mais y mêle l'imaginaire pastoral, tandis que *Don Quichotte* investit la tradition chevaleresque dans un roman comique. Ces deux derniers textes sont en outre souvent caractérisés par leur opposition, leur rupture avec la tradition chevaleresque, que l'un tourne en ridicule et que l'autre cherche à dépasser dans la fondation d'une nouvelle esthétique romanesque.

Le Roland furieux *et la* Jérusalem délivrée *: romans de chevalerie ou épopées ?*

Les deux *romanzo* italiens de l'Arioste et du Tasse semblent d'abord difficilement assimilables au corpus des romans de chevalerie. Non seulement ils ne sont pas médiévaux, mais ce ne sont pas, rigoureusement parlant, des romans. Ils ne sont pas toujours cités dans les listes de romans de chevalerie du XVII^e^ siècle. Ils mettent pourtant en œuvre le même merveilleux, et parfois le même personnel. Les chevaliers du *Roland furieux* sont les mêmes que ceux des *Conquestes de Charlemagne*. Et les deux textes – le *Roland furieux* plus encore que la *Jérusalem délivrée* – ont été au moins en partie reçus par les lecteurs du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles comme des romans de chevalerie[74].

---

[72] Le premier terme est de Zumthor, le second de Cerquiglini qui cherche à se distinguer de « l'évolution toujours plus « oraliste » de la réflexion zumthorienne » (*op. cit.,* p. 120).

[73] G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

[74] Sur cette question, voir *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e^ siècle*, Centre V. L. Saulnier, 20, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2003, et en particulier l'article de J. Balsamo, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », p. 11-26. Plus largement, sur la réception du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée* voir Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris, Presses modernes, 1938 et C. B. Beall, *La fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942.

L'édition définitive de l'*Orlando furioso* de l'Arioste est publiée en Italie en 1532[75], mais l'ouvrage n'est diffusé en France qu'après 1540. La première traduction française sort en 1543[76]. Elle est en prose, contrairement au texte de l'Arioste, et adopte une forme romanesque. Les libraires lyonnais cherchent ainsi à l'utiliser pour rivaliser avec l'*Amadis* édité au même moment par leurs confrères et concurrents parisiens. Dès sa première édition française, *Le Roland furieux* est classé, de fait, dans la même catégorie que le roman espagnol, et traité comme un roman de chevalerie. Les traces qui nous sont parvenues des pratiques de ses premiers lecteurs confirment cette inscription générique. J. Balsamo[77] remarque ainsi que l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Caen est relié avec une version du *Roland amoureux* de Boiardo. Il décrit aussi un recueil de douze ouvrages reliés ensemble par un amateur des années 1560, et contenant, outre un exemplaire de l'édition de 1544, le *Roland amoureux*, le *Philocope* de Boccace (Paris, Groulleau, 1542), *Gérard d'Euphrate* (*ibid*., 1549), *Primaléon de Grèce* (*ibid*., 1550), *Don Florès de Grèce* (*ibid*., 1552), *Palmerin d'Olive* (*ibid*., 1553), *L'Histoire palladienne de Claude Collet* (*ibid*., 1555), *L'Histoire aethiopique d'Heliodore* (*ibid*., 1559), *Tristan de Leonnois* (Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1554), *Le Songe de Poliphile* (Paris, Kerver, 1561) et *Palmerin d'Angleterre* (Lyon, Th. Payen, 1553). Le lecteur du XVI^e^ siècle qui a constitué cette collection considérait l'ensemble de ces textes comme un corpus cohérent, et ne voyait donc pas de différence majeure entre le *Roland furieux* et des textes appartenant de fait au corpus des romans de chevalerie comme *Tristan de Léonnois* ou la série des *Palmerin*. Enfin, J. Balsamo relève qu'« une collection analogue comprenant le *Roland* de 1544 et la série des *Palmerin, Primaléon, Amadis* des années 1550, a été rassemblée à Padoue par le syndic des étudiants de la nation allemande »[78]. Ces recueils portent trace d'une réception romanesque du *Roland furieux*, qui l'inscrit dès sa première édition française dans le corpus des romans de chevalerie. Cette inscription est renforcée par la publication, dès 1549-1550, d'une traduction du *Roland amoureux* par Jacques Vincent[79], rééditée en association avec le *Roland furieux* à partir des années 1570. À la fin du XVII^e^ siècle, Furetière écrit dans l'article « roman » de son dictionnaire : « Le Roland de l'Arioste est un roman ».

L'introduction en France de la *Jérusalem délivrée* du Tasse ne suit pas tout à fait le même schéma. Le texte circule d'abord en italien, dès les années 1580 (mais la première édition française du texte

---

[75] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Ferrara, F. Rosso, 1532.

[76] *Roland furieux*, Lyon, Sulpice Sabon, 1543. Sur ce texte, voir R. Gorris Camos, « Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du *Roland furieux* lyonnais de 1543 », G. Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS éd., 2003, p. 231-260.

[77] J. Balsamo, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », art. cit.

[78] *Id.*, p. 18.

[79] J. Vincent, *Le premier (-troisiesme) livre de Roland l'amoureux, mis en italien par le seigneur Mathieu Marie Bayard, comte de Scandian, et traduit en françoys, par Maistre Jaques Vincent Du Crest Arnaud en Dauphiné, secrétaire de Monsieur l'évêque du Puy*, Paris, V. Gaultherot, 1549-1550.

italien attendra 1644[80]) et n'est traduit en français que tardivement (1595, avec les deux traductions simultanées de Vigenère et de Jean Du Vignau[81]), alors que le poète est déjà bien connu. La traduction de Vigenère, éditée par l'Angelier, rencontre un succès immédiat. Le choix de la prose et la dédicace mondaine à Louise de Lorraine contribuent à infléchir la lecture du texte en termes romanesques. Cette réception est confortée et accentuée par la parution rapide de nombreuses suites romanesques comme les *Amours d'Armide* de Pierre Joulet[82]. Pour J. Balsamo, « la version de Vigenère fut doublement décisive : renouvelant une matière romanesque qui s'épuisait alors dans les suites des *Amadis*, elle fit connaître la *Jérusalem* au plus grand nombre de lecteurs et surtout de lectrices, contribuant définitivement à sa réception en termes de romanesque ou de galanterie »[83].

Cette lecture romanesque n'efface cependant pas tous les liens qui rattachent le *romanzo* au genre épique. Le texte italien en vers de l'*Orlando furioso*, publié par des libraires lyonnais dès 1556[84], est réédité à de nombreuses reprises et suscite des imitations et des traductions partielles, en vers elles aussi. Il est même au centre d'un débat théorique sur le poème épique. Le lien de la *Jérusalem délivrée* à la tradition épique est plus marqué encore. Alors que la traduction de Vigenère fait le pari d'une lecture romanesque, celle de Jean Du Vignau, publiée la même année par Mathieu Guillemot et Nicolas Gilles, fait le choix du vers et cherche à réaliser l'ambition d'une épopée chrétienne en langue française, comme en témoigne la dédicace politique au prince de Conti. Elle ne rencontre que peu de succès, surtout par comparaison avec sa rivale, mais signale la persistance d'un ancrage épique dans la réception de la *Jérusalem délivrée* en France. Ces hésitations placent le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* aux frontières du corpus des romans de chevalerie. Frontières intéressantes, car elles mettent l'accent sur le lien étroit du genre romanesque, et particulièrement de ce pan illégitime du genre que constituent les romans de chevalerie, et du grand genre qu'est l'épopée. Le lien ici n'est pas seulement l'œuvre de théoriciens, qui chercheraient à légitimer le roman en fondant sa poétique dans une histoire longue[85], mais il s'exprime aussi dans des pratiques d'édition et de lecture. La proximité du roman de chevalerie et de l'épopée résultant des pratiques des éditeurs et des lecteurs est une incitation à ne pas penser les relations entre les genres seulement à partir des textes théoriques : on entrevoit ici que des

---

[80] *Il Goffredo, overo la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, Paris, Imprimerie Royale, 1644.

[81] B. de Vigenère, *La Hiérusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise, Paris, A. L'Angelier, 1595 et J. Du Vignau, La Délivrance de Hiérusalem, mise en vers françois, de l'italien de Torquato Tasso*, Paris, N. Gilles et M. Guillemot, 1595.

[82] P. Joulet, *Les Amours d'Armide*, Rouen, s.d. ; *Les Amours d'Armide revues et augmentées par l'auteur*, Paris, A. l'Angelier, 1608.

[83] J. Balsamo, art. cit., p. 24.

[84] *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto*, Lyon, B. Honorat, 1556.

[85] Sur cette question, voir E. Bury, « À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVII^e siècle » et G. Giorgi, « Les poétiques italiennes et françaises du roman au XVI^e et au XVII^e siècle », *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, actes du colloque de Pavie (octobre 1998), Pise-Genève, Edizioni Ets–Éditions Slatkine, 2000.

genres aux valorisations opposées, et que l'on est habitué à considérer comme relevant d'auteurs et de publics très différents pourraient en fait s'avérer très proches et relever de mêmes pratiques de lecture[86].

Ces ambiguïtés m'amènent à préférer à la notion de « romans de chevalerie » celle, plus souple, de récits chevaleresques. Il s'agit principalement d'éviter la discussion sur le genre des textes que je serai amenée à étudier, et de privilégier ce qui, à un moment ou à un autre de leur réception, les aura rattachés à cette tradition chevaleresque. Pour un lecteur d'aujourd'hui, l'expression « romans de chevalerie » est en effet ambiguë : s'agit-il d'étudier la notion telle qu'elle est construite par le XVII^e^ siècle, ou la réception de tous les textes médiévaux que nous qualifions aujourd'hui de romans de chevalerie ? La deuxième proposition, tout en construisant le corpus de manière anachronique, placerait l'étude dans une problématique de la source et de la trace qu'il m'importe d'éviter. Le choix des récits chevaleresques me permet ainsi de conserver l'apport de la notion endogène de romans de chevalerie et des reclassements qu'elle opère, tout en posant l'appartenance générique des textes comme une question, la réception opérant des classements génériques parfois différents de ceux mis en place au moment de la production, ou dans le cadre de lectures théoriques et critiques.

Don Quichotte*, entre roman de chevalerie et roman comique*

Que le *Don Quichotte* de Cervantès mobilise la tradition chevaleresque, cela ne fait aucun doute. Il est pourtant difficile de le qualifier de récit chevaleresque, tant sa dimension critique est importante et a joué un rôle crucial dans sa réception en France : plus que comme un roman de chevalerie, il est lu comme un roman critique, voire comme un roman comique, et la réception donne plus de place au dispositif critique (la folie due à la lecture) qu'à la tradition critiquée. Son deuxième traducteur, François de Rosset, est certes connu pour ses traductions de romans de chevalerie : il a déjà traduit le *Roland furieux* en 1615 et le *Chevalier du Soleil* en 1617 lorsque son *Don Quichotte* paraît en 1618 et il publie encore un *Roland amoureux* en 1619[87]. Mais les réécritures auxquelles le roman donne ensuite lieu n'exploitent que rarement la tradition chevaleresque[88]. Le choix de passages relevant de la

---

[86] Sur cette question, voir *infra*, chapitre VI, p. 289-294.

[87] F. de Rosset, *Le divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur*, Paris, R. Fouët, 1615 ; *L'Admirable histoire du chevalier du Soleil où sont racontées les immortelles prouesses de cet invincible guerrier et de son frère Rosiclair, enfans du grand empereur de Constantinople, avec les exploicts généreux et les adventures amoureuses de la... princesse Claridiane et autres grands seigneurs...*, Paris, J. Fouët, 1617-1626 ; *Seconde partie de l'histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier Don Quichotte de la Manche*, éd. cit. et *Roland l'amoureux, composé en italien par Matheo Maria Boyardo… et nouvellement traduit… par François de Rosset*, Paris, R. Foüet, 1619.

[88] Sur la réception de *Don Quichotte* en France, voir l'ouvrage fondateur de Maurice Bardon, *Don Quichotte en France au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, 1605-1815*, Paris, Champion, 1931, les travaux de Jean Canavaggio, *Don*

pastorale, par exemple dans *Les folies de Cardénio* de Pichou en 1630[89], ou de la fable politique, comme dans la comédie de Guérin de Bouscal, *Le gouvernement de Sanche Pansa*[90] en 1642, est significatif de la place réduite que prend la tradition chevaleresque dans la réception de *Don Quichotte*.

Le traitement de *Don Quichotte* par les critiques et les théoriciens, s'il n'ignore pas la présence de la tradition chevaleresque dans le roman, se focalise lui aussi sur le dispositif critique mis en place pour y voir la revendication d'une rupture. Le *Quichotte* marque ainsi le rejet de la tradition chevaleresque dans un passé révolu. Pour Jean Chapelain, le roman de Cervantès constitue un envers comique des romans de chevalerie :

> L'auteur de *Dom Quichotte* […] a fait le plaisant aux dépens des chevaliers errants et de leurs aventures bizarres, faute de considérer, comme nous, le temps où ils agissaient et les mœurs qui y étaient reçues. Que s'il s'était permis de tourner en ridicule tout ce qui n'est pas en usage au siècle ou au lieu où nous vivons, il n'y a rien de si sérieux ni de si vrai dans l'Antiquité, ni chez les étrangers, où une belle humeur ne put trouver matière à se divertir et à divertir les autres[91].

Le *Quichotte* est présenté comme une réécriture burlesque des « vieux romans ». Scarron, dans le *Roman comique*, met lui aussi en avant le dispositif critique construit par ce roman pour en faire le modèle d'une fiction nouvelle dans laquelle le plaisir du lecteur ne serait pas fondé sur l'illusion. La cohérence de cette réception est mise en lumière par Jean-Paul Sermain : *Don Quichotte* est considéré, au XVII^e^ et encore au XVIII^e^ siècle, comme un roman comique et même comme le texte fondateur et le chef-d'œuvre du genre[92]. Qu'il soit condamné ou proposé comme modèle dans la construction d'une fiction recevable, c'est donc bien le dispositif critique proposé par le *Quichotte* qui est privilégié par les lecteurs du XVII^e^ siècle, au détriment de la tradition chevaleresque, réduite à un rôle fonctionnel de représentante de la mauvaise fiction, invraisemblable et fondée sur l'illusion.

Quichotte : du livre au mythe, quatre siècles d'errance, Paris, Fayard, 2005, en particulier les chapitres I à III, et ceux de J.-P. Sermain, *Le singe de Don Quichotte*, *op. cit.*

[89] Pichou, *Les folies de Cardénio, tragi-comédie*, Paris, F. Targa, 1630. Sur les adaptations de *Don Quichotte* pour la scène, voir C. Couderc, « Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles) », *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 37 (2), 2007, p. 33-49.

[90] Guérin de Bouscal, *Le Gouvernement de Sanche Pansa, comédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642. Cette pièce est la dernière d'une trilogie consacrée à Don Quichotte : *Don Quixote de la Manche, comédie*, Paris, T. Quinet, 1639 ; *Don Quixote de la Manche, deuxième partie*, Paris, A. de Sommaville, 1640. Sur les réécritures de *Don Quichotte* par Guérin de Bouscal, voir les édition données par D. della Valle, Daniel Guérin de Bouscal, *Dom Quixote de la Manche: comédie*, Genève-Paris, 1979, par C. E. J. Caldicott, Daniel Guérin de Bouscal, *Le gouvernement de Sanche Pansa: comédie*, Genève, 1981, et par M.-L. Ackhamlich, Daniel Guérin de Bouscal, *Dom Quixote de la Manche: comédie, deuxième partie*, Toulouse, 1986, ainsi que les articles suivants : D. della Valle, « Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII. La trilogie comique de Guérin de Bouscal », dans *Revue de Littérature comparée*, 53, 1979, p. 432-461 ; D. della Valle, « Sancho Pança gouverneur: de Cervantès à Guérin de Bouscal et à Dancourt », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 48, mai 1996, p. 185-203 et C. E. J. Caldicott, « The Trilogy of Guérin de Bouscal : A Phase in the Progression from Don Quixote to Molière's Don Juan », *The Modern Language Review*, 79 (4), 1979, p. 553-571.

[91] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit., 1999, p. 196.

[92] J.-P. Sermain, *op. cit.*, p. 231.

L'Astrée *: dernier roman de chevalerie ou premier roman moderne ?*

> Quand je lis d'Amadis les faits inimitables,
> Tant de châteaux forcés, de géants pourfendus,
> De chevaliers occis, d'enchanteurs confondus :
> Je n'ai point de regret que ce soient là des fables.
> Mais quand je lis l'Astrée, où dans un doux repos,
> L'Amour occupe seul de plus charmants héros ;
> Où l'amour seul de leurs destins decide,
> Où la sagesse mesme a l'air si peu rigide,
> Qu'on trouve de l'amour un zelé partisan
> Jusque dans Adamas, le Souverain Druide,
> Dieux, que je suis fâché que ce soit un roman[93] !

Ces quelques vers de Fontenelle cités au début de l'édition de 1733 de l'*Astrée* résument bien la position équivoque du roman d'Honoré d'Urfé par rapport à la tradition chevaleresque : suffisamment proche des romans de chevalerie pour leur être comparé, il leur est pourtant opposé. Alors que les récits chevaleresques représentent la mauvaise fiction, invraisemblable et trompeuse, l'*Astrée* est un modèle du bon roman. L'ouvrage occupe ainsi une position assez semblable à celle du *Quichotte* : il s'inspire massivement de la tradition chevaleresque, mais la mobilise dans le cadre d'une esthétique nouvelle qui en fait le premier roman moderne. L'*Astrée* n'est pas lue par les contemporains comme un roman de chevalerie, mais au contraire comme le lieu d'une rupture avec la tradition chevaleresque et de l'invention d'un roman légitime.

La chevalerie est omniprésente dans l'*Astrée* : le roman se situe dans un passé national, la Gaule du IV^e^ siècle[94], met en scène le roi Mérovée et son fils Childéric et déploie une éthique amoureuse proche de la courtoisie chevaleresque. Dans l'épître à Céladon qui ouvre le deuxième volume, Urfé compare son héros à Amadis et qualifie son comportement amoureux en l'inscrivant dans le passé national de la chevalerie :

> Ah Berger que l'aage où nous sommes est bien contraire à ton opinion ! Car on dit maintenant qu'aymer comme toy, c'est aymer à la vieille Gauloise, ou comme faisaient les Chevaliers de la Table Ronde, ou le beau tenebreux ! Qu'il n'y a plus d'arc des loyaux amans ni de chambre défendue pour recevoir quelque fruict de cette inutile loyauté[95].

---

[93] *L'Astrée de M. d'Urfé, Pastorale allégorique, avec la clé*, nouvelle édition, 1733, t. I, n.p.

[94] Sur le traitement du passé médiéval dans l'Astrée, question qui recoupe largement mes propres interrogations sur les récits chevaleresques, on pourra lire C.-G. Dubois, *Celtes et Gaulois au XVI^e^ siècle : le développement d'un mythe national*, Paris, Vrin, 1972 ; R. Guichemerre, « Rois barbares et galants (Histoire et romanesque dans quelques épisodes de L'"Astrée") », *XVII^e^ siècle*, 114-115, 1977, p. 43-70 et du même « L'image du V^e^ siècle dans la littérature de fiction de 1610 à 1672 », *La Licorne*, 1982, 6-1, p. 29-49, repris dans *Visages du théâtre français au XVII^e^ siècle. Mélanges en l'honneur de Roger Guichemerre*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 245-249, ainsi que M. Rouche, *Gaulois et Francs, Honoré d'Urfé historien : 1568-1625*, Paris, Association des amis d'Urfé, 1987.

[95] Honoré d'Urfé, *L'Astrée* (1607 sqq), édition numérisée, ed. R. Krüger *et alii*, Version 1.0.0. http://www.pays-astree.com/astree-livre/. Deuxième partie, « L'Autheur au Berger Céladon ».

L'univers arthurien et celui des *Amadis* sont réunis, identifiés à une même éthique amoureuse fondée sur la fidélité et renvoyés dans un passé lointain, opposé au présent. Céladon est défini par son appartenance à ce passé et par son adhésion à cette éthique : l'*Astrée* apparaît donc comme l'héritière des romans de chevalerie. L'influence chevaleresque est en effet visible dans l'ensemble du roman. Maxime Gaume dresse ainsi un inventaire des lieux communs des romans de chevalerie utilisés dans l'*Astrée*[96]. Le roman multiplie les duels et les tournois, et montre même deux adoubements[97]. Plusieurs chevaliers errants mêlent leurs aventures à celles des bergers : Lindamor emprunte ses aventures à Lancelot ou à Florisel de Niquée, personnage des *Amadis*, et Alcippe côtoie le roi Arthur et assiste à la fondation de la Table ronde[98]. Le travestissement de Filandre amoureux de Diane (livre I, chapitre 6) rappelle celui d'Agésilan amoureux lui aussi d'une Diane dans le volume XI des *Amadis*[99]. Certains passages du roman semblent inspirés de romans médiévaux moins connus : *Silence* d'Heldris de Cornouailles, le *Roman de Ham*, celui du *Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, *Ponthus et Sidoine*[100]. La riche bibliothèque d'Honoré d'Urfé contenait d'ailleurs aussi bien le *Recueil des histoires de Troie* que le *Roman du graal en prose* et le *Roman de Tristan*[101].

La première édition illustrée de l'*Astrée*, qui paraît chez Augustin Courbé en 1633, fait pourtant peu de place à la chevalerie. Les dessins de Daniel Rabel gravés par Michel Lasne privilégient les épisodes où interviennent des bergers et s'inspirent volontiers de la pastorale dramatique[102]. Les tapisseries inspirées de l'*Astrée* réalisées entre 1630 et 1660 témoignent elles aussi de l'ancrage pastoral du roman et de l'effacement de son inspiration chevaleresque[103]. La série d'illustrations réalisée pour l'édition de 1733[104] exclut entièrement les épisodes chevaleresques. Les suites et les

---

[96] M. Gaume, *Les Inspirations et les sources de l'œuvre de Urfé*, Thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1975. Saint-Étienne, Centre d'études Foréziennes, 1977, p. 595-597.

[97] Celui d'Andrimarte par Childéric, qui est l'occasion d'une référence au roi Arthur (III, 12, 667) et celui de Kynicson par Policandre : c'est à cette occasion que le chevalier adopte le nom de Rosiléon (IV, 10, 583).

[98] Voir E. Henein, « Le Mirage du Moyen Age », dans E. Bury et F. Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, éd. cit., p. 91-103.

[99] Pour une comparaison détaillée des deux épisodes, voir E. Henein, « Fortune des chevaliers, fortune des bergers », *Cahiers du dix-septième*, vol. 6, n°2, 1996, p. 1-12. Sur l'héritage des *Amadis* dans l'*Astrée*, voir aussi C. Dédéyan, « "L'Astrée" et "Amadis de Gaulle" ou de l'"Amadis" de Montalvo à "L'Astrée" de Urfé », dans *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento, dall'eredità medievale all'« Astrea ». Atti del Convegno Internazional di Studio, Gargnano, Palazzo Feltrinelli,* Fasano, Schena, 1996, p. 253-270.

[100] Ces références sont citées par L. Giavarini, *La Distance pastorale*, Paris, Vrin - EHESS, 2010, chapitre 5 : « la distance et l'action ».

[101] F. Gaume, *op. cit.*, p. 661-667.

[102] Voir C. Martin, « L'illustration de *L'Astrée* (XVI^e^-XVII^e^ siècles) », dans D. Denis (dir.), *Lire* L'Astrée, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2008, p. 201-240.

[103] Voir A. Desprechins de Gaesbeke, Anne, « Images de "L'Astrée". Étude de la réception du texte à travers les tapisseries », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXI, 1981, p. 355-366.

[104] Dessin et gravure sur cuivre par Rigaud et par Guélard d'après Gravelot, dans H. d'Urfé, *L'Astrée de M. d'Urfé, pastorale allégorique avec la clé. Nouvelle édition*, Paris, P. Witte, 1733.

réécritures de l'*Astrée* publiées au fil du siècle privilégient elles aussi la dimension pastorale de l'ouvrage, même lorsqu'elles investissent des genres particulièrement accueillant pour la tradition chevaleresque : la tragi-comédie de Mareschal intitulée *L'Inconstance d'Hylas*[105] mentionne un tournoi dans son argument mais ne le donne pas à voir dans la pièce, et la tragédie lyrique de La Fontaine intitulée *Astrée* met en scène une fée mais aucun chevalier. Ces traces d'appropriations du roman d'Honoré d'Urfé témoignent d'un fort ancrage pastoral : la tradition chevaleresque présente dans le texte est très peu actualisée dans les réceptions qui en sont faites.

Les pratiques de classement vont dans le même sens que les illustrations et les réécritures : les dictionnaires et les ouvrages critiques ne rattachent jamais l'*Astrée* à la tradition chevaleresque. Au contraire, elle est traitée comme le lieu d'une rupture dans l'histoire du genre romanesque, qui rejette la chevalerie dans le passé et ouvre la voie du roman moderne[106]. Pour Pierre-Daniel Huet, dans sa *Lettre-traité sur les origines des romans*, « M. d'Urfé fut le premier qui tira nos romans de la barbarie et les assujettit aux règles dans son incomparable *Astrée* »[107]. Les exemples de l'article « roman » du Furetière font eux aussi de l'*Astrée* le premier des romans modernes :

> Heliodore a fait autrefois le *Roman* de Theagene et Cariclée. Depuis on a fait divers *Romans* de Chevalerie, comme Amadis de Gaule en XXIV. Volumes, de Palmerin d'Olive et Palmerin d'Angleterre, de Charlemagne, des douze Pairs, du Roy Artus et autres, dont il y a une agreable Critique dans Dom Quichot. Ces *Romans* ont commencé de se mettre en vogue sous le regne de Philippes le Bel. Nos Modernes ont fait des *Romans* polis et instructifs, comme l'Astrée de d'Urfé, le Cyrus et Clelie de Mademoiselle de Scuderi, le Polexandre de Gomberville, la Cassandre et la Cleopatre de la Calprenede, etc.

La liste des exemples dessine une histoire du genre découpée en trois périodes : les romans antiques, les romans de chevalerie et les romans modernes. Alors que *Don Quichotte* apparaît comme le dernier roman de chevalerie, l'*Astrée* est en tête de la liste des romans modernes. Lenglet-Dufresnoy la traite de la même manière dans sa *Bibliothèque des romans*[108] : « c'est ici le premier de nos romans où les règles ont été observées ». Les différentes pratiques de l'*Astrée* la séparent donc de la tradition chevaleresque pour en faire non seulement un roman pastoral, mais aussi et surtout le premier roman moderne, modèle de la production héroïque de la première moitié du XVII^e^ siècle.

---

[105] A. Mareschal, *L'Inconstance d'Hylas, tragi-comédie pastorale*, Paris, F. Targa, 1635.

[106] Voir W. Ayres-Bennet, « Enfin d'Urfé vint ? », *Seventeenth-Century French Studies*, n° XVIII, 1996, p. 177-180 et C. Esmein-Sarrazin, « Lectures de *L'Astrée* au XVII^e^ siècle : lieu de mémoire et référence pour une poétique en devenir », dans Delphine Denis (dir.), *Lire* L'Astrée, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2008, p. 299-310.

[107] P.-D. Huet, *op. cit.*, p. 147.

[108] N. Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différens caractères.* Tome II, Bibliothèque des romans..., Amsterdam, 1734, p. 43.

L'examen de quatre textes mobilisant dans leur écriture la tradition chevaleresque tout en se référant à d'autres genres et traditions aboutit donc à des conclusions différentes. Les pratiques du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée*, sans occulter leurs caractéristiques épiques, les ancrent résolument dans la tradition chevaleresque : c'est vrai surtout de l'œuvre de l'Arioste, qui y joue un rôle central, mais c'est aussi le cas du poème du Tasse, même si son lien avec le grand genre de l'épopée demeure plus marqué. Les pratiques de *Don Quichotte* et de l'*Astrée*, au contraire, travaillent à les distinguer de la tradition chevaleresque pourtant présente dans leur écriture. Leurs réécritures, leurs adaptations, leur traitement dans des écrits théoriques et critiques en font des lieux de rupture et des moments fondateurs d'une certaine modernité : celle du roman comique et de la « fiction post-critique »[109] pour *Don Quichotte*, celle du roman héroïque pour l'*Astrée*. Ces conceptions du roman construisent leur légitimité sur le rejet de la tradition chevaleresque. Ce n'est donc pas seulement pour des raisons de temps et de nécessaire limitation du corpus – même si elles ont leur importance – que j'ai choisi de ne pas traiter, dans les pages qui suivent, la réception de ces deux dernières œuvres. C'est aussi parce que, malgré la présence de l'inspiration chevaleresque dans leurs écritures, la façon dont elles ont été lues, classées, interprétées et manipulées les ont investies de débats et de valeurs différents de ceux portés par la tradition chevaleresque.

*
**

Les récits chevaleresques constituent ainsi un donné historique : la succession des pratiques d'édition et de classement entre la fin du Moyen Âge et l'âge classique a constitué un corpus à partir d'œuvres diverses, l'a situé dans des représentations du passé, lui a assigné une place dans la production littéraire et l'a investi de valeurs. L'ensemble du corpus est caractérisé par une esthétique invraisemblable et par une éthique amoureuse parfois immorale ou licencieuse. Il se voit attribuer un lectorat jeune ou populaire, naïf et susceptible de passions.

Le choix d'un objet endogène, cohérent et reconnaissable pour les lecteurs de l'âge classique, donne au repérage une plus grande objectivité et évite, au moins en partie, de projeter dans le passé les définitions et les catégories du présent. Il permet d'échapper à une conception de la réception qui suppose l'existence de l'objet de la réception avant que celle-ci ait lieu. Pour que le passé médiéval puisse être reconnu et repéré dans des textes de l'âge classique, il faut supposer qu'il existe comme objet constitué indépendamment de sa mise en écriture et antérieurement à elle. L'étude de la réception se limite alors à ce que Gérard Genette appelle une « littérature au second degré », jouant sur la coprésence d'un hypotexte et d'un hypertexte, à la recherche des sources et à l'observation de

[109] Pour reprendre l'expression de J.-P. Sermain, *op. cit.*

variations, qui permettent d'apprécier, dans un processus de comparaison, l'originalité et la singularité d'un auteur[110]. L'étude d'un objet élaboré dans des pratiques permet au contraire d'envisager la réception comme une construction active : chaque mise en pratique de la tradition chevaleresque la reconfigure, en fait bouger les frontières et l'investit de valeurs et de conflits nouveaux. Dans cette perspective, toute réception constitue une *appropriation*, c'est-à-dire une actualisation en contexte, dépendante des modalités concrètes de la transmission, des compétences du lecteur et de ses intérêts.

Choisir la tradition chevaleresque comme lieu d'observation des visions du Moyen Âge à l'âge classique, c'est donc opter pour une conception du passé comme construction historique. La tradition chevaleresque porte trace de plusieurs appropriations du passé médiéval avant d'être elle-même appropriée par les lecteurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Les visions du passé observables à travers elle ne sont pas des regards rétrospectifs qui ignoreraient la période intermédiaire séparant l'âge classique et le Moyen Âge, la traversant comme un espace transparent. Ce sont au contraire des constructions historiques, faites de la sédimentation des visions successives. Chaque nouvelle appropriation prend parti dans des débats esthétiques, éthiques et politiques et reconfigure la tradition de manière à produire des représentations du passé qui définissent une collectivité et ses valeurs. L'enquête littéraire devient ainsi non un cercle clos, mettant en relation des textes entre eux pour éclairer les uns par les autres, mais un moyen d'interroger l'histoire, de soulever des questions nouvelles, que la démarche littéraire peut, plus que les autres, explorer : celles de la production de l'adhésion, de la transmission des valeurs, de la construction des identités collectives.

[110] Voir A. Loicq, « Sources ». In P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 564-565. Claude Bourqui fait le point, dans l'introduction de son ouvrage sur les sources de Molière (C. Bourqui, *Les sources de Molière*, Paris, Sedes, 1999) sur les notions d'intertextualité (p. 7-12) et de source (p. 15-17).

CHAPITRE IV

LE DEVENIR DES RÉCITS CHEVALERESQUES À L'ÂGE CLASSIQUE

Que reste-t-il des récits chevaleresques, ainsi définis, à l'âge classique ? Cette question recouvre plusieurs problèmes. Un problème quantitatif, d'abord : édite-t-on encore de tels récits ? Cette production est-elle significative ou marginale ? Mais aussi un problème plus complexe, qui tient à l'histoire longue du corpus : les récits chevaleresques de l'âge classique ne sont-ils, justement, qu'un *reste*, une survivance d'un passé périmé ? Ou bien l'histoire de leurs appropriations et de leur transmission se poursuit-elle de manière dynamique et vivante ? Il s'agit donc d'abord de recenser de la manière la plus complète possible les éditions, adaptations et réécritures de récits chevaleresques à l'âge classique. Ce recensement permet de constituer une liste de près de 200 ouvrages, donnée en annexe[1], qui sera l'objet de ce chapitre et du suivant. Dans un premier temps, pour saisir la vitalité de la tradition, la démarche de recensement et de comptage doit être complétée par une description des dynamiques à l'œuvre dans le corpus, de ses publics et de sa légitimité. Cet examen devra être confronté à plusieurs lieux communs de la critique et de l'histoire littéraire, depuis l'idée ancienne et fortement nuancée par les recherches successives d'un âge classique ignorant ou méprisant son passé médiéval, jusqu'à celle plus récente qui admet la survie des récits chevaleresques dans une littérature populaire, illégitime et marginale. Dans un second temps, le chapitre suivant sera consacré à une étude chronologique de ce corpus.

I. LES RÉCITS CHEVALERESQUES ENTRE ÉPUISEMENT ET DYNAMISME

Réécritures, adaptations et mises en images entre 1600 et 1750

La construction progressive des récits chevaleresques comme corpus est passée par l'affirmation d'un certain nombre de caractéristiques : un lien au passé rendu manifeste par une langue vieillie, une forte présence du merveilleux et l'emploi de scénarios stéréotypés impliquant « armes et amours ». Ce corpus est associé au divertissement et au plaisir, à une lecture naïve et par conséquent à un public peu éduqué. Ces quelques critères de définition sont régulièrement mentionnés par les auteurs des XVI^e^ et XVII^e^ siècles aux côtés de listes d'ouvrages qui proposent une définition en extension du corpus des récits chevaleresques. L'étude de ces listes permet de construire un premier relevé d'une quarantaine de récits chevaleresques et d'en recenser les éditions, les réécritures et les adaptations entre 1600 et 1750. On obtient alors une liste de près de 200 ouvrages, dont certains font l'objet de plusieurs

[1] Annexe 1. La suite de ce chapitre décrit cette liste. Pour la méthode de constitution de cette liste et pour les références précises des titres mentionnés, se reporter à cette annexe.

éditions et représentations (voir annexe 1). Mes recensements ne prennent cependant pas en compte toutes les occurrences de la tradition.

La liste de textes et de spectacles ainsi constituée est riche, mais ne permet cependant pas d'envisager l'ensemble des productions chevaleresques de l'âge classique. En effet, la façon dont elle a été établie en exclut les éventuels nouveaux titres publiés entre 1600 et 1750 : des œuvres ne se rattachant à aucun titre déjà existant mais actualisant la tradition chevaleresque. Il paraît donc nécessaire de compléter le recensement en cherchant à repérer les nouveaux récits ou spectacles chevaleresques publiés entre 1600 et 1750. Mais ce repérage s'avère très difficile : comment reconnaître l'appartenance d'un titre à la tradition chevaleresque ? Il faudrait pour cela rechercher les références explicites à cette tradition soit dans le texte lui-même, soit dans des textes s'y rapportant : récits de lectures, jugements critiques, etc. Une telle recherche est longue, et ne saurait aboutir à un recensement exhaustif. Je ne donne donc qu'une liste indicative de quelques textes qui me semblent pouvoir sans ambiguïté être rattachés à la tradition chevaleresque[2]. Mes recensements ne prennent cependant pas en compte la mobilisation de la tradition chevaleresque dans le cadre d'œuvres qui ne s'en réclament ni par leur titre ni par leur genre. Cette exploration, nécessaire pour saisir des usages et des manipulations des récits chevaleresques, apparaît impossible dans le temps d'une thèse. En dépit de cela, les différents recensements dégagent un ensemble suffisamment ample pour être significatif.

Une enquête lexicographique sur la manière dont les dictionnaires du XVII^e^ siècle traitent et classent la chevalerie permet toutefois de mettre en lumière un certain nombre de corpus particulièrement susceptibles de manipuler la tradition chevaleresque. Les occurrences des termes *chevalier, chevalerie* et *chevaleresque* dans ces dictionnaires[3] sont souvent associées aux termes « ancien » et « vieux ». Cette collocation confirme le lien déjà observé entre l'imaginaire chevaleresque et le passé et invite à chercher des usages des récits chevaleresques dans les écritures du passé. Les épopées nationales et chrétiennes choisissent ainsi souvent leur sujet dans le passé médiéval, et mobilisent parfois la tradition chevaleresque[4]. En revanche, les nouvelles historiques qui fleurissent à la fin de la période, si elles adoptent parfois un cadre médiéval, n'utilisent quasiment jamais l'imaginaire chevaleresque[5]. De la même manière, le théâtre historique jésuite ne semble pas

---

[2] Annexe 2.

[3] Cette recherche a été menée sur la base des dictionnaires du XVII^e^ siècle fournie par les éditions Classiques Garnier numériques et incluse dans la base de données *Virtuose*. Cette base contient : J. Nicot, *Thrésor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*, 1606 ; R. Cotgrave, *A Dictionarie of the french and english tongues*, 1611 ; G. Ménage, *Les Origines de la langue françoise*, 1650 ; P. Richelet, *Dictionnaire françois*, 1680 ; A. Furetière, *Essai d'un Dictionaire universel*, 1687 ; A. Furetière, *Dictionaire Universel*, 1690 ; G. Ménage, *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise*, 1694 ; *Le Dictionnaire de l'Académie françoise dedié au Roy*, 1694 et T. Corneille, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*, 1694.

[4] Voir *infra*, chapitre VI, p. 288-294 et chapitre XI.

[5] C. Zonza a recensé les nouvelles historiques publiées entre 1657 et 1703 en en précisant la situation spatio-temporelle (*La nouvelle historique en France à l'âge classique : 1657-1703*, éd. cit.). Il remarque que le choix

utiliser la tradition chevaleresque. Les chartiers et les terriers sont des formes d'écriture du passé qui ont en commun de rechercher dans le passé médiéval le fondement de prétentions actuelles et la légitimité pour une répartition des territoires, des droits et des pouvoirs. Ils n'utilisent cependant pas les récits et les images pour représenter ce passé, ce qui m'a conduite à les écarter.

Les dictionnaires associent la chevalerie à trois domaines principaux : le roman (avec les expressions « chevalier de roman » ou « roman de chevalerie »), la noblesse (avec des occurrences dans des articles concernant les armes et les blasons) et l'amour ou les relations aux femmes (le mot « chevalier » apparaissant dans des exemples pour décrire des comportements amoureux). Les expressions « chevalier de roman » ou « roman de chevalerie » renvoient à une mobilisation de la tradition chevaleresque dans l'écriture romanesque ou dans le débat sur le genre, déjà bien repérée par les relevés précédents. La chevalerie apparaît encore dans le cadre de définitions spécifiques, relevant du vocabulaire de l'héraldique. Dans ce contexte, elle est liée à la noblesse et à ses caractéristiques : les armes et les armoiries. Cette association met en lumière la possibilité d'un usage de la tradition chevaleresque dans la littérature nobiliaire : traités d'héraldiques, ouvrages de généalogie ou histoires de la noblesse[6]. Enfin, un dernier type d'occurrences associe la chevalerie à une éthique, et plus particulièrement à un comportement envers les femmes. Le terme de « galanterie » est parfois utilisé pour désigner cette éthique. Le dictionnaire de Furetière définit ainsi le tournoi comme un « divertissement de guerre et de galanterie que faisoient les anciens Chevaliers ». Ailleurs, la relation des chevaliers aux dames est plutôt « gaillarde ». L'article « joyeusetés » du même dictionnaire mentionne les « paroles ou actions gaillardes et joyeuses » avec lesquelles « les anciens chevaliers divertissoient leurs dames ». On retrouve ici l'équivocité éthique de la chevalerie déjà mentionnée à propos des *Plaisirs de l'île enchantée*[7]. Ces définitions mettent en lumière le lien entre la tradition chevaleresque et les pratiques galantes et de loisir mondain[8].

Les occurrences de la chevalerie dans les dictionnaires ouvrent ainsi des pistes pour l'enquête, à la fois en désignant des corpus particulièrement susceptibles de mobiliser la tradition chevaleresque et en mettant en lumière certains des enjeux de ces mobilisations. La chevalerie y apparaît comme associée à un passé, investie d'enjeux esthétiques, avec le débat sur le genre romanesque, et de valeurs éthiques, galantes ou gaillardes. Enfin, elle intervient dans des débats politiques qui touchent au rôle de la noblesse dans la société.

---

des nouvellistes se porte de manière privilégiée sur les derniers Valois ou sur le passé de pays étrangers comme l'Angleterre, l'Espagne ou la Turquie. Rares sont les textes qui s'intéressent au Moyen Âge national : c'est le cas des nouvelles anonymes *Mérovée, fils de France* (Paris, E. Loyson, 1678) et *Alix de France* (Liège, L. Monfort, 1687) et des *Annales galantes* de Madame de Villedieu (Paris, C. Barbin, 1670). Ces textes ne contenant pas de référence explicite à la tradition chevaleresque, il n'en sera pas question ici.

[6] Voir *infra*, chapitre VIII, sur le *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* de Vulson de la Colombière.

[7] Voir *supra*, chapitre I, p. 36-39.

[8] Sur ces pratiques, voir A. Genétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997 ; D. Denis, *Le Parnasse galant*, éd. cit et A. Viala, *La France galante*, éd. cit.

Les relevés ainsi constitués se limitent aux imprimés et aux spectacles et ne comprennent pas les nombreuses adaptations picturales des récits chevaleresques (tableaux, tapisseries, estampes). Des études stimulantes ont cependant déjà montré combien la chevalerie s'est prêtée à la mise en images. Les grands récits que sont le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* ont tout particulièrement suscité la construction de cycles picturaux[9], puis de séries de décors et de tapisserie[10]. Mais ces interprétations picturales sont étroitement liées aux textes et aux spectacles déjà recensés : ainsi lorsque Charles-Antoine Coypel consacre l'une des tapisseries de ses *Fragments d'opéras* au moment où Roland apprend la perfidie d'Angélique (1733), il ne s'inspire pas directement du texte de l'Arioste, mais de l'opéra de Quinault.

L'étude que Giovanni Careri a consacrée aux interprétations picturales de la *Jérusalem délivrée*[11] permet d'envisager ce que peut être l'apport d'une étude des images à un travail sur les visions du passé qui s'appuie aussi sur des récits. G. Careri construit en effet un véritable dialogue entre les images et le récit de la *Jérusalem délivrée*, montrant à la fois comment le récit lui-même utilise et suscite des images, et comment les images proposent une interprétation du récit. L'objet principal de son étude est de mettre en relation images et affects. Mais ce faisant, il s'intéresse aussi au mode particulier de présence du passé suscité par le texte du Tasse, puis par les images qui l'interprètent[12]. L'étude qu'il consacre aux interprétations picturales et spectaculaires de l'épisode de Renaud et Armide donne à voir à la fois la portée éthique et la portée politique de ce retour du passé. Il montre que les interprétations picturales de cette scène prennent position à la fois sur un ordre des sexes (en choisissant de rendre visible ou non l'inversion des rôles sexuels) et sur un ordre des valeurs (selon que l'opposition entre les plaisirs de l'amour et les devoirs de la guerre est représentée ou non comme

---

[9] Sur les cycles picturaux adaptés de la *Jérusalem délivrée*, voir le catalogue de l'exposition *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, Rome, Académie de France, 2000, l'ouvrage de J. C. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962 et celui de G. Careri, *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, 1999. Sur les adaptations du *Roland furieux*, on pourra consulter le catalogue de la récente exposition du Louvre, *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, par Michel Jeanneret et Monica Preti-Hamard, Paris, Louvre, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.

[10] Ainsi Ambroise Dubois, peintre de Marie de Médicis, peint en 1606 deux séries de décors pour le château de Fontainebleau : la première s'inspire de l'histoire de Théagène et Chariclée, tirée du roman d'Héliodore, et la seconde de l'histoire de Tancrède et Clorinde, personnages de la *Jérusalem délivrée* (Sur ce cycle, voir M. McGowan, *op. cit*., p. 69). Poussin consacre de nombreuses œuvres à l'histoire de Tancrède et Herminie ou à celle de Renaud et Armide (deux épisodes de la *Jérusalem délivrée*). Il exploite aussi un épisode du *Roland furieux* dans un dessin conservé au *Metropolitan Museum* : *Le magicien Atlante élevant la dame du chevalier Pinabel*. À la fin la période, le peintre Hyacinthe Collin de Vermont dessine plusieurs esquisses de tapisseries pour la manufacture des Gobelins à partir de l'histoire de Roger et Alcine, sans succès puisqu'aucune n'a finalement été tissée (Hyacinthe Collin de Vermont, *Le festin offert à Roger par Alcine dans son palais enchanté* et *Roger arrivant dans l'île d'Alcine*, 1740).

[11] G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Paris, éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

[12] *Id.*, p. 14.

irréductible)[13]. Careri poursuit sa réflexion en convoquant plusieurs spectacles interprétant le même épisode ou des épisodes similaires de la *Jérusalem délivrée* et posant à la fois la question des rôles sexuels et celle de l'ordre éthique et politique des valeurs[14]. Il conclut ainsi son analyse : « Devenue *forme intermédiaire* dans les rites du pouvoir royal *La Jérusalem délivrée* y joue un rôle important, à la mesure de sa capacité à donner formes aux liens pervers de l'affect avec le pouvoir »[15]. Cette étude apporte plusieurs éléments importants pour l'appréhension non seulement des images, mais des spectacles, qui sont eux aussi des productions visuelles irréductibles à un texte. D'abord, elle invite à prendre en compte l'altérité de l'image par rapport au texte et à chercher à comprendre ce qui se joue dans le dialogue entre l'un et l'autre non pas dans un rapport d'illustration ou d'écart, mais sur le mode de l'interprétation[16]. L'image alors ne saurait être comprise comme l'illustration d'un texte, ou comme le témoignage, la trace d'un spectacle passé. Comprendre les enjeux d'un dispositif fait de textes et d'images – un ballet, une fête, un livre illustré – implique de comprendre ce qui se joue dans le dialogue entre l'un et l'autre, dans leur altérité. Par ailleurs, l'étude des spectacles inspirés de la *Jérusalem délivrée* menée par Giovanni Careri invite plus précisément à considérer ce dialogue entre texte et image, cet écart, comme un lieu de négociation privilégié du lien entre pouvoir et affects, ou pour le dire autrement entre politique et éthique. Une image n'est donc pas la trace, le reflet ou le témoignage d'une vision : les représentations visuelles du passé médiéval ne nous donnent pas à voir, à travers le temps, la façon dont on imaginait le Moyen Âge à l'âge classique. Comme les récits, elles sont des constructions du passé qui l'investissent de valeurs et de significations pour agir sur le présent. Textes, spectacles et images dialoguent, c'est pourquoi même si je n'ai pas fait de relevé systématique des adaptations picturales, des images interviendront dans la suite de ce travail, dans l'analyse de tel ou tel usage spécifique de la tradition chevaleresque.

Appauvrissement et réactualisations

La liste des récits chevaleresques, de leurs adaptations et de leurs réécritures dessine les contours d'une présence, qu'il faut maintenant situer, à la marge ou au centre des pratiques culturelles, et dont il faut observer les évolutions. La présence des récits chevaleresques relève-t-elle de la survivance d'un passé révolu ou bien peut-on repérer des moments et des lieux de réactualisation de ce passé ? Dans ce dernier cas, il faut d'une part observer les contextes de ces réactualisations et la manière dont elles modifient la tradition chevaleresque pour l'investir dans des débats nouveaux, et d'autre part

---

[13] *Id.*, p. 176.

[14] *Le Ballet de la délivrance de Renaud* dansé par Louis XIII en 1617, celui de Tancrède dansé l'année suivante, le *Ballet des Amours déguisés* de 1664, dans lequel Louis XIV danse le personnage de Renaud, et la fête des *Plaisirs de l'île enchantée*.

[15] *Id.*, p. 216.

[16] *Id.*, p. 17.

interroger la relation qu'elles entretiennent avec les appropriations qui les ont précédées : poursuivent-elles la longue sédimentation des appropriations et des pratiques qui a construit l'objet même de récit chevaleresque, ou obéissent-elles à une logique d'exhumation, qui associerait à la découverte des récits chevaleresques leur rejet dans un passé lointain, figé, mort ?

Le relevé des éditions, adaptations et réécritures des récits chevaleresques à l'âge classique (annexe 1) fait immédiatement apparaître un mouvement général d'appauvrissement du corpus. Un certain nombre de récits chevaleresques imprimés au siècle précédent disparaissent de la production après 1600 : le nombre de titres relevant de la tradition chevaleresque se réduit. Cette réduction du corpus tient pour une bonne part à la disparition complète des romans arthuriens. Le *Petit Artus de Bretagne* publié par Nicolas Oudot en 1628 est un roman du XIV^e^ siècle sans rapport avec l'univers de la Table Ronde, et *Meliadus*, publié par le même en 1612, n'est pas le roman arthurien plus couramment appelé *Guiron le Courtois*, mais un roman racontant les faits d'armes du fils de l'Empereur Maximien. Après l'expérience malheureuse de Benoist Rigaud en 1591[17], le *Lancelot* est abandonné par les éditeurs jusqu'au XIX^e^ siècle. Quant à l'autre grand titre arthurien, *Tristan de Léonnois*, il n'est à nouveau publié qu'en 1780, par le comte de Tressan[18]. Ces romans ne sont pas tout à fait absents de la période pour autant : les éditions anciennes continuent à circuler, ce qui permet par exemple à Jean Chapelain de consacrer en 1647 un dialogue à la lecture du *Lancelot*[19]. Mais les éditeurs ne semblent plus les juger susceptibles d'attirer un public suffisant. L'appauvrissement du corpus des récits chevaleresques ne s'arrête pas à la disparition des romans arthuriens. Entre 1600 et 1750, de nombreux titres sont progressivement abandonnés par les éditeurs. Parmi la quarantaine de titres-sources recensés, la moitié seulement (18) connaît plus de trois éditions pendant l'ensemble de la période. 11 titres, soit plus d'un quart, n'en connaissent qu'une. Parmi les 32 titres publiés entre 1600 et 1650, seulement 18, soit 56%, sont encore édités après 1680. Encore n'est-ce le plus souvent que par le biais d'une adaptation.

Comment expliquer cet abandon progressif ? Il est possible de repérer des critères de choix des éditeurs et des lecteurs, qui nous renseignent sur leurs usages des récits chevaleresques. Les titres publiés plus de trois fois pendant la période sont majoritairement l'objet d'éditions bon marché et exploitent pour la plupart la geste de Charlemagne : *Morgant le géant* (4 éditions), *Ogier le Danois* (6 éditions), *Fierabras* (8 éditions), *Galien Restauré* (10 éditions), *Valentin et Orson* (12 éditions), *les Quatre Fils Aymon* (14) et *Huon de Bordeaux* (20 éditions). Parmi les *best-sellers* (plus de dix éditions) on compte aussi *Pierre de Provence* (10 éditions), *Jean de Paris* (15 éditions) et *Mélusine* (13 éditions et de nombreuses adaptations et réécritures). Les *Histoires du chevalier Bayard*

[17] Sur le *Lancelot* de Benoist Rigaud, voir le chapitre précédent, p. 99-100.

[18] L. E. de la Vergne, comte de Tressan, *Histoire de Tristan de Léonois*, Paris, impr. de Didot l'aîné, 1780.

[19] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, J.P. Cavaillé (éd.), Paris, Paris-Zanzibar, 1999.

connaissent aussi de nombreuses éditions, dans leurs différentes versions. Enfin, les traductions du *Chevalier du Soleil*, du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée* sont aussi souvent rééditées. Les éditions bon marché sont donc un facteur de stabilité du corpus : la Bibliothèque bleue renouvelle peu son répertoire et assure une certaine transmission de la tradition chevaleresque. L'âge des textes est au contraire un facteur d'usure : les textes les plus récents, comme la *Jérusalem délivrée*, le *Chevalier du Soleil* et le *Roland furieux* résistent mieux. Le petit nombre d'éditions des *Amadis* est étonnant dans ce contexte, mais peut s'expliquer par la conservation d'exemplaires anciens dans les bibliothèques, et par le grand nombre d'adaptations et de réécritures. Enfin, la matière carolingienne, et plus largement le passé national (*Pierre de Provence*, *Jean de Paris*, *Bayard*) semblent susciter l'intérêt des éditeurs et des lecteurs.

Les réécritures jouent un rôle important dans la résistance de certains titres. Ainsi, si le chevalier Bayard reste le héros de récits chevaleresques pendant toute la période, aucune des versions de son histoire antérieure à 1650 n'est pourtant rééditée après 1680. C'est grâce à une nouvelle version qui se revendique comme telle dès le titre, la *Nouvelle histoire du chevalier Bayard* de L.-A. de Bocquillot, qu'il est toujours présent au début du XVIII^e^ siècle. Le phénomène est le même pour de nombreux titres. *Clamades et Clarsmonde* ne connaît aucune édition après 1620, jusqu'à ce que Le Givre de Richebourg en propose une nouvelle version en 1733. *Geoffroy à la grande dent* n'est réédité après 1630 que dans l'adaptation de François Nodot, et encore n'est-il plus publié après 1700. Même les trois œuvres les plus récentes et les plus résistantes, le *Roland furieux*, la *Jérusalem délivrée* et les *Amadis*, ne sont publiées après 1700 qu'au prix d'adaptations ou de versions nouvelles. *Amadis* n'est plus édité après la version de Marcassus en 1629 jusqu'à l'adaptation de Marguerite de Lubert en 1750. La traduction de François de Rosset du *Chevalier du Soleil* n'est plus imprimée après 1650, et le texte reparaît en 1749 dans une nouvelle version. Le phénomène est le même pour les traductions du *Roland furieux* et de *La Jérusalem délivrée*. Aucune des traductions du poème du Tasse publiées pour la première fois avant 1650 n'est encore éditée après 1680. Au début du XVIII^e^ siècle, ne sont plus publiées que des traductions nouvelles : la version en vers de Baour-Lormian et surtout celle en prose de Jean-Baptiste de Mirabaud. L'importance du renouvellement est plus frappante encore pour le *Roland furieux*. La traduction de François de Rosset n'est plus éditée après 1643-44, celle de Louise-Geneviève Gomez de Vasconcelle prend le relais en 1685 et jusqu'en 1720, avant la publication de celle de Mirabaud en 1741. La persistance des titres dissimule donc un important renouvellement des formes et des contenus des ouvrages : plus que d'un phénomène de survie, il s'agit bien d'une continuelle réactualisation qui reconstruit chaque récit chevaleresque de manière à en renouveler l'intérêt.

Dynamismes et vitalité

Les récits qui résistent le mieux à l'usure du corpus des récits chevaleresques doivent souvent leur succès à leurs métamorphoses : les réécritures les mettent au goût du jour et prolongent leur carrière. La vitalité d'un titre ne se mesure pas seulement au nombre de ses rééditions : les adaptations, réécritures et suites sont aussi les signes d'un intérêt maintenu du public. De ce point de vue, les adaptations de récits chevaleresques pour la scène sont particulièrement significatives. Parmi les titres qui en ont suscité, on retrouve les grands titres de l'imaginaire national fréquemment imprimés tout au long de la période : *Pierre de Provence* avec le *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la Belle Maguelonne* en 1638, *Huon de Bordeaux* avec la tragédie de Gabriel Gilbert en 1660, *Les Quatre Fils Aymon* avec la traduction du *Renaud de Montauban* de Lope de Vega représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1717, *Mélusine* avec l'opéra de Le Brun en 1712 et la comédie de Fuzelier en 1719 et enfin *Bayard* avec la comédie d'Autreau en 1731. Il faut remarquer que la chronologie de ces mises en spectacle marque les mêmes temps forts que celle des éditions : un premier moment de dynamisme au début du XVII^{e} siècle, puis un retour dans les années 1710.

Les œuvres les plus récentes, *Amadis*, la *Jérusalem délivrée* et surtout le *Roland furieux* sont aussi les plus portées à la scène. La série des *Amadis* inspire treize spectacles différents au cours de la période : une tragi-comédie de Rotrou, *Agésilan de Colchos*, en 1635, une tragédie ornée de ballets de Louvart le jeune, *Urgande*, en 1679, puis deux opéras, l'*Amadis de Gaule* de Quinault et Lully en 1684 et l'*Amadis de Grèce* d'Houdar de la Motte en 1699, qui suscitent des parodies à chacune de leurs reprises. Enfin, un intermède de la dixième des *Grandes Nuits de Sceaux*, le 15 février 1715, est inspiré du roman et intitulé *Le Palais d'Urgande*. La *Jérusalem délivrée* est plus dynamique encore, avec 17 adaptations à la scène : deux ballets dansés par Louis XIII entre 1617 et 1619 (*La Délivrance de Renaud* et *Tancrède dans la forêt enchantée*), deux opéras, l'*Armide* de Quinault et Lully en 1686 et le *Tancrède* de Danchet en 1702, qui suscitent de nombreuses parodies, mais aussi des ballets de collège (*La forêt enchantée*), un opéra de Longepierre et Philippe d'Orléans représenté en privé à Fontainebleau en 1712 et une tragédie de Desmarets en 1722. Le *Roland furieux*, enfin, est le plus productif des trois romans, avec une trentaine d'adaptations à la scène, depuis les tragédies de Méliglosse (1605) jusqu'à l'opéra de Mennesson intitulé *Manto la fée* (1711) en passant par le ballet du duc de Vendôme en 1610, celui de Louis XIII en 1618, de nombreuses tragédies, les *Bradamante* de La Calprenède (1637), du duc de Saint-Aignan (1664), de Thomas Corneille (1696) et de Roy (1707), les tragi-comédies de Le Riche et Mairet en 1637 et 1638, le *Ballet de la Nuit*, les *Plaisirs de l'île enchantée*, et bien sûr les opéras de Quinault (*Roland*, 1685) et de Danchet (*Alcine*, 1705) et leurs nombreuses parodies.

Ces trois œuvres sont aussi les plus riches en suites et en réécritures. *Amadis* connaît ainsi de nombreuses suites, qui prolongent la série – comme les trois livres publiés en 1615 – voire la terminent comme le *Roman des romans* de Gilbert Saulnier du Verdier. Les récits inspirés du *Roland*

furieux et de la *Jérusalem délivrée*, comme les spectacles énumérés plus haut, privilégient le plus souvent certains épisodes de l'œuvre qui les inspire. Les suites et les réécritures de la *Jérusalem délivrée* se concentrent ainsi sur les amours de Renaud et d'Armide, alors que les adaptations pour la scène font une plus grande place à l'histoire de Tancrède et Clorinde. Les réécritures du *Roland furieux* font des choix plus divers. La folie de Roland, souvent sujet de spectacles, n'est jamais exploitée par les récits. Angélique et ses amours, avec Renaud ou avec Médor, sont à peine plus présents. D'autres couples sont plus souvent placés au centre des récits. Alceste et Lydie, avec *L'ingratitude et l'enfer de Lydie* de Nicolas Le Masson (Paris, O. de Varennes, 1608) et *Les admirables faits d'armes d'Alceste servant l'infidèle Lydie* de Des Escuteaux (Saumur, Th. Portau, 1613), sont appréciés pour la valeur morale de leur histoire, Zerbin et Isabelle, avec l'*Arioste imité où sont naïvement déduites les amours et les étranges aventures de Zerbin et Izabelle* de de Favoral en 1610 et *Rodomont et Isabelle* de Cotignon de la Charnaye en 1626, pour le pathétique de leurs amours. Mais les épisodes les plus souvent traités par les récits sont les plus faciles à extraire du *Roland furieux*, souvent parce qu'ils sont des récits insérés dans le roman, raconté à un personnage par un autre. C'est le cas de l'histoire de Ginevra[20], qui donne lieu à un roman d'Espinaud en 1601. C'est aussi le cas de l'histoire de Joconde[21], qui fait le sujet d'une *Méditation* d'Étienne Durant en 1611 et des deux contes bien connus de Bouillon (1663) et de La Fontaine (1665).

Le parcours des rééditions, des réécritures et des adaptations, en récits ou à la scène, met en valeur plusieurs moments de dynamisme dans la production chevaleresque. Le début du XVII^e^ siècle voit une production soutenue, mais qui s'épuise progressivement jusqu'aux années 1650. L'intérêt pour les récits chevaleresques est plus tard réactivé à deux reprises : une première fois dans les années 1680, avec les opéras chevaleresques de Quinault et Lully, et une deuxième fois dans les années 1710-1720.

Entre 1684 et 1686, Quinault et Lully donnent coup sur coup trois opéras chevaleresques : *Amadis*, *Roland* et *Armide*. Ces opéras donnent un élan nouveau à l'ensemble de la production chevaleresque. Chacune de leurs nombreuses reprises suscite des parodies. Fortement légitimes et valorisés comme divertissements royaux, ils provoquent aussi de véritables modes. La lecture du journal de Dangeau révèle ainsi l'irruption d'une mode chevaleresque à la cour après les dernières représentations de *Roland* : un carrousel inspiré du *Roland furieux* est organisé le 4 mars 1685[22]. En 1684, alors même que *Roland* n'est encore qu'un projet, l'imprimeur parisien Jean II Guignard prend un privilège pour une nouvelle traduction de l'Arioste intitulée *L'Arioste moderne ou le Roland furieux, traduction libre par Louise Geneviève Gomez de Vasconcelles*. Les premiers volumes de *L'Arioste moderne* sont

---

[20] Cette histoire est racontée à Renaud par Dalinda, suivante de Ginevra, au chant V de l'*Orlando furioso*. Le dénouement et le mariage de Ginevra et d'Ariodant ont lieu au début du chant VI.

[21] L'histoire de Joconde est racontée à Rodomont par un hôtelier au chant XXVIII de l'*Orlando furioso*.

[22] P. de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau*, t. I, éd. cit., p. 110-111.

publiés en 1685, et les derniers l'année suivante. Dans sa dédicace au roi – la seule de son œuvre – l'auteure mentionne l'opéra de Quinault, et anticipe une mode chevaleresque :

> Sire,
>
> Le choix que vôtre Majesté a fait de Roland, pour le nouvel Opéra, m'a inspiré de mettre l'Arioste dans un jour, qui en laisse voir tout ce qu'il a d'agréable, sans en découvrir les endroits trop libres. Cette traduction paroîtra sans doute plus digne d'être présentée à un Prince, de qui le bon goût et le juste discernement ne sert pas moins de règle à tous les beaux esprits du siecle, que sa merveilleuse conduite cause d'étonnement[23].

La même thématique est reprise dans l'*Avis au lecteur*, qui présente l'Arioste comme un auteur méconnu. Louise Geneviève Gomez de Vasconcelle n'évoque aucune des traductions précédentes, et s'adresse à un public qui n'a jamais lu le *Roland furieux* :

> Puisque l'Opera va faire entrer l'Arioste dans le commerce du grand monde, il ne faut pas qu'il y paraisse en vieux Libertin, il effaroucheroit les Dames plutôt que de les divertir. C'est ce qui m'a obligé d'adoucir par mes expressions, les endroits qui m'ont paru trop outrez, en conservant néanmoins le sens de l'auteur, autant que la bienseance me l'a pu permettre[24].

L'opéra de Quinault semble donc sortir l'Arioste de l'oubli, et relancer la lecture des récits chevaleresques. À plus long terme, les opéras de Lully et Quinault installent durablement la chevalerie dans le genre. Après eux, la tradition chevaleresque devient une source régulière d'inspiration pour les opéras.

Le renouveau déclenché par les opéras de Lully et Quinault s'inscrit pleinement dans le processus continu de sédimentation des appropriations qui constitue la tradition. Ce renouveau n'est pas un *revival*, dans la mesure où il n'implique à aucun moment le retour vers des textes passés. Le renouveau des années 1710-1720, au contraire, opère une rupture avec la tradition et débouche sur une démarche d'exhumation du passé qui nie la sédimentation des appropriations. Certes, le début du XVIII^e^ siècle voit la publication de nombreuses traductions et adaptations nouvelles des récits chevaleresques. Mais c'est aussi le moment où des éditions nouvelles de titres qui n'avaient plus été édités depuis le XVI^e^ siècle font leur apparition. En 1724, Thomas-Simon Gueulette publie ainsi une édition du *Petit Jehan de Saintré* précédée d'une préface sur l'histoire des tournois. Puis en 1727, il édite le *Roman de la Violette*, sous le titre *Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rethel*. La dernière édition de ce texte remontait à 1520. Ces deux publications éclairent d'un jour nouveau le retour des adaptations et réécritures dans les années 1710-1720, en posant la question de la continuité de la tradition chevaleresque : on passe alors d'une temporalité continue fondée sur la sédimentation des appropriations à l'affirmation et à l'exhibition d'une discontinuité, qui rejette la chevalerie dans un passé révolu dont l'exotisme et l'étrangeté séduit. Ce pourrait être le point de départ d'un mouvement plus vaste, dont les publications de l'ancien roman de

---

[23] L. G. Gomez de Vasconcelle, dame Gillot de Beaucour (trad.), *L'Arioste moderne ou Roland le furieux, traduction libre*. Paris, J. Guignard, 1685, n.p.

[24] *Id.*, n.p.

chevalerie espagnol *Tiran le blanc* par le comte de Caylus en 1740, puis des romans de chevalerie dans la *Bibliothèque universelle des romans* du Marquis de Paulmy constitueraient des réalisations. Un examen chronologique de l'ensemble du corpus permettra de revenir sur cette hypothèse.

Présence des récits chevaleresques dans les bibliothèques

Si mon recensement permet de montrer l'importance du corpus entre 1600 et 1750, il ne donne cependant pas à voir la présence des récits chevaleresques dans toute son étendue, dans la mesure où il ne prend en compte que les textes et les spectacles publiés ou représentés après 1600, négligeant ainsi le fait que des textes publiés antérieurement continuent à circuler et à être lus. L'absence de nouvelles éditions du roman de *Lancelot* après 1591, par exemple, n'empêche pas qu'il soit lu dans des éditions anciennes. Il faudrait alors compléter ce relevé par une étude de la présence des récits chevaleresques dans les bibliothèques et les collections. S'il m'est arrivé de m'interroger sur la bibliothèque de tel ou tel auteur, je n'ai pas entrepris une telle étude de manière systématique, faute de temps. Cependant, ces questions ont déjà été explorées par d'autres et leurs résultats concordent largement avec mes premières conclusions concernant la production de textes et de spectacles chevaleresques.

Jean-Marc Chatelain a ainsi récemment consacré un article[25] à ce qu'il appelle la « survivance » des chevaliers aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il y étudie la présence des romans de chevalerie dans un certain nombre de bibliothèques et de collections. Dans la bibliothèque constituée par Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, entre 1630 et 1660, il repère une cinquantaine d'œuvres médiévales, pour une grande part des romans de chevalerie[26]. Il rapporte cet intérêt pour les romans de chevalerie à un mouvement plus vaste de développement d'un imaginaire chevaleresque pendant le premier tiers du XVII^e^ siècle. L'examen d'autres bibliothèques confirme cette hypothèse. La bibliothèque du Maréchal de Bassompierre, vendue à l'encan en 1646, contient elle aussi plusieurs romans de chevalerie : *Miles et Amis* (Paris, Jean le Petit, s.d.), *Perceforest* (1531), *Lancelot du Lac* (1533), *Amadis, Palmerin d'Olive, Primaléon de Grèce, Gérard d'Euphrate*, etc. Henri du Bouchet, conseiller au Parlement de Paris et collectionneur, acquiert de nombreux romans de chevalerie dans les années 1640. L'inventaire de la bibliothèque du chancelier Séguier, rédigé en 1672 par les libraires Sébastien Cramoisy et Pierre Le Petit, comprend lui aussi un nombre important de romans de chevalerie, soit manuscrits, soit imprimés. Jean-Marc Chatelain souligne l'importance du phénomène, qui va à l'encontre des conceptions traditionnelles d'un imaginaire chevaleresque propre d'une part à la

[25] J.-M. Châtelain, « De l'errance à la hantise : la survivance des chevaliers aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », I. Diu, E. Parinet et F. Vieilliard (dir.), *Mémoires des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e^ au XX^e^ siècle*, éd. cit., p. 35-48.

[26] Il écrit ainsi : « En privilégiant les romans de chevalerie ainsi que la poésie des Grands Rhétoriqueurs et la poésie courtoise […] et en n'accordant en revanche presque aucune place à la littérature satirique ou facétieuse […], la collection de Gaston d'Orléans retient du Moyen Âge une image très précise et clairement délimitée : image héroïque d'un temps jadis qui est tout « armes et amours » (J.-M. Châtelain, *op.cit.*, p. 40).

noblesse, et d'autre part aux lecteurs populaires de la Bibliothèque bleue. Ce parcours de quelques bibliothèques[27] lui permet ainsi à la fois de souligner la diversité des publics de la chevalerie, et de suggérer la complexité du rapport au passé impliqué par ces pratiques de collection. Elles dessinent « une forme originale de réception qui revendique le passé en tant qu'il est passé mais ne le neutralise pas pour autant : une forme de réception, par conséquent, qui fait de la présence des choses passées une présence paradoxale, leur donnant vie sans les faire exactement revivre »[28].

Cette enquête peut être utilement complétée par les travaux d'Helwi Blom sur la présence des romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles à partir du dépouillement de catalogues imprimés de bibliothèques vendues aux enchères[29]. Entre 1630 et 1700, elle a pu travailler sur 36 catalogues, dont 13 contiennent des romans de chevalerie. Il s'agit essentiellement de traductions ou d'adaptations récentes : des traduction du *Roland furieux* et du *Roland amoureux*, *Le Chevalier du Soleil* traduit par François de Rosset, le *Don Belianis de Grèce* de Claude Beuil, l'*Amadis* de Marcassus, *Le Romant des romans* de Gilbert Saulnier du Verdier, *Mélusine* et *Geoffroy à la grande dent* de François Nodot. Mais on y trouve aussi *Palmerin d'Olive*, *Primaléon de Grèce* et *Gériléon d'Angleterre* qui d'après le recensement que j'ai établi doivent être des éditions plus anciennes et meilleur marché (H. Blom ne précise pas de quelle édition il s'agit). Entre 1700 et 1725, elle étudie une trentaine de catalogues, dont près d'un tiers mentionnent des romans de chevalerie. Entre 1725 et 1750 enfin, elle étudie 217 catalogues, dont 78 citent des romans de chevalerie, souvent en assez grand nombre[30]. Ces catalogues témoignent donc d'une présence renforcée des romans de chevaleries dans les bibliothèques privées à la fin de la période, présence renforcée que Helwi Blom rapporte au développement des collections d'antiquités gauloises. Châtre de Cangé, dont la bibliothèque contient plus de quatre-vingts éditions de romans de chevalerie, était ainsi un collectionneur connu pour son intérêt pour la période médiévale. Ces quelques remarques sur les catalogues de bibliothèques privées confirment l'un des premiers éléments de chronologie dégagé à partir de l'étude de la production de récits et de spectacles chevaleresques : on constate dans la première moitié du XVIII^e^ siècle un renouveau de l'intérêt pour les récits chevaleresques qui est aussi une modification de leur perception. Ils deviennent des textes du passé, qu'il s'agit de conserver.

---

[27] Pour l'étude d'une autre bibliothèque, celle du duc Antoine III de Gramont, voir J. Robert, « La bibliothèque d'un grand seigneur au XVII^e^ siècle », *Dix-septième siècle*, 115, 1977, p. 66.

[28] J.-M. Châtelain, *op.cit.*, p. 48.

[29] H. Blom, « La présence des romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles » dans éd. T. Delcourt, É. Parinet, *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, 2000 (Études et rencontres de l'École des Chartes, 7), p. 51-67.

[30] H. Blom, *op. cit.*, p. 60-61.

Un premier examen des dynamiques qui structurent le corpus des récits chevaleresques à l'âge classique révèle donc plusieurs mouvements : un processus long d'appauvrissement du corpus, compensé à la fin de la période par l'exhumation de titres disparus depuis le XVI^e^ siècle, se conjugue avec l'alternance de périodes d'épuisement et de moments de dynamisme. Cette chronologie n'est ni celle d'une disparition, ni celle d'une survivance. Par ses ruptures, elle témoigne de variations dans les appropriations des récits chevaleresques qui ne peuvent s'expliquer simplement par un mouvement linéaire d'usure. De la même manière, les distinctions qui s'opèrent dans le corpus entre un imaginaire national dynamique et d'autres récits chevaleresques, comme les romans arthuriens, en déclin, donnent à voir la possibilité d'appropriations et de valorisations différenciées.

II. ENTRE IMAGINAIRE NOBILIAIRE ET LITTÉRATURE BON MARCHÉ : UNE LARGE CIRCULATION SOCIALE

La présence des récits chevaleresques dans les bibliothèques de l'âge classique pose aussi la question des publics de la chevalerie. Une grande partie des éditions et réécritures de récits chevaleresques entre 1600 et 1750 relève de la littérature de colportage. Faut-il en conclure que les récits chevaleresques à l'âge classique sont marginaux ou illégitimes ? Comment comprendre alors que des genres comme le ballet de cour ou l'opéra s'emparent de cette tradition ? En étudiant les formes de la publication des récits chevaleresques et de leurs adaptations – format des éditions, lieux des spectacles –, il est nécessaire d'évaluer la circulation de ces récits dans la société et de poser le problème de leur valorisation sociale.

La part de la Bibliothèque bleue

Une formule éditoriale domine la liste des récits et spectacles chevaleresques entre 1600 et 1750 : celle du livre bon marché diffusé par colportage, habituellement désignée sous le terme générique de « Bibliothèque bleue ». Cette formule, par sa forte cohérence, donne de précieuses indications sur la caractérisation sociale et les pratiques de lecture de l'un des publics de la chevalerie. Roger Chartier définit la Bibliothèque bleue comme

> une formule éditoriale qui permettait la vente à faible prix d'éditions aux coûts de production réduits et qui assurait, ainsi, une circulation plus large, au-delà de la clientèle des librairies, à des textes qui avaient connu une première vie imprimée, parfois fort longue[31].

[31] R. Chartier, « La Bibliothèque bleue en son histoire », *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, T. Delcourt et E. Parinet (dir.), Paris, Troyes, 2000, p. 15. Sur la Bibliothèque bleue, outre les travaux de Roger Chartier cités plus bas, on pourra lire G. Bollème, *La Bibliothèque bleue : littérature populaire en France du XVII^e^ au XIX^e^ siècle*, Paris, Julliard, 1971 ; L. Andries, *La Bibliothèque bleue au XVIII^e^ siècle : une tradition*

Cette formule éditoriale est caractérisée essentiellement par le prix très bas des livres proposés. La grande majorité des titres de la Bibliothèque bleue valait moins d'un sol en 1789, d'après l'inventaire du fond de la veuve Garnier, alors qu'au même moment un livre ordinaire coûtait entre dix et vingt sols. Ce faible coût se traduit bien évidemment dans l'apparence du livre : les livrets bleus sont imprimés sur du papier de mauvaise qualité, avec des caractères usagés, et sont parfois illustrés de bois d'origines diverses.

Cette formule est mise en place pour la première fois par l'imprimeur Nicolas Oudot qui exerce à Troyes entre 1602 et 1636, mais elle s'inspire des éditions bon marché déjà publiées par Benoist Rigaud[32] au siècle précédent. Nicolas Oudot édite sous cette forme essentiellement des romans de chevalerie (près de la moitié de sa production d'après l'inventaire d'Alfred Morin[33]). Nicolas II Oudot (actif à Troyes entre 1645 et 1679) reprend la formule inventée par son père en en élargissant le corpus aux livres d'instruction et d'apprentissage, au burlesque alors en vogue, ainsi qu'à la littérature dévote. Dans le même temps, d'autres imprimeurs troyens se lancent dans la production de livrets bleus : Jean Oudot l'aîné et son fils, Jean Oudot le jeune, Jacques Oudot, Edme Briden, Yves Girardon, Jacques Balduc, sans pour autant qu'aucun de ces imprimeurs ne concurrence sérieusement Nicolas Oudot et son fils. Les imprimeurs champenois, s'ils dominent la production de livrets bleus, n'en ont cependant pas le monopole. D'autres adoptent la même formule éditoriale et leur font concurrence, à Rouen et à Lyon. À Rouen[34], la famille Costé se spécialise dans les romans de chevalerie bon marché. Les textes publiés par les Costé ne sont pas destinés au colportage, mais relèvent d'une formule éditoriale très proche de celle des éditeurs troyens : le papier et l'impression de mauvaise qualité permettent d'abaisser les coûts de production pour baisser les prix et élargir le public. La formule est reprise et développée de manière significative par Jean-Baptiste Besongne (v. 1646-v. 1730), qui rencontre un succès important en intégrant à son répertoire les livrets de dévotion. Il n'en abandonne pas pour autant la chevalerie, tout en privilégiant les ouvrages courts. Enfin, notre relevé contient de nombreuses éditions de romans de chevalerie bon marché produites par des imprimeurs lyonnais, comme Claude Rigaud. Ces éditions ne sont pas traditionnellement associées à la Bibliothèque bleue, même si certains historiens du livre font l'hypothèse d'une bibliothèque bleue lyonnaise[35]. Mais la

---

éditoriale, Oxford, Voltaire Foundation, 1989 et G. Bollème et L. Andries, *La Bibliothèque bleue : littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, 2003.

[32] Sur Benoist Rigaud et son rôle dans la constitution d'un corpus de romans de chevalerie, voir *supra*, chapitre III, p. 99-100.

[33] A. Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes, almanachs exclus*, Genève, Droz, 1974.

[34] Sur l'impression de livres bon marché à Rouen, voir R. Hélot, *La Bibliothèque bleue en Normandie*, Rouen, A. Laisné, 1928, et J. D. Mellot, « La Bibliothèque bleue de Rouen : l'émergence d'une production indésirable et très demandée », *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, T. Delcourt et E. Parinet (dir.), Paris, Troyes, 2000, p. 23-39.

[35] C'est le cas d'Helwi Blom, dans son article « La présence des romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », art. cit.

formule éditoriale de ces imprimés bon marché et le répertoire des titres exploités rapprochent ces éditions des bibliothèques bleues troyenne et rouennaise.

Le recensement des éditions, traductions et réécritures de récits chevaleresques à l'âge classique révèle un grand nombre d'éditions bon marché. Sur une quarantaine de titres-sources, seulement 16, soit moins de la moitié, ne connaissent pas d'édition troyenne, et parmi ces 16 titres, 10 ont tout de même été publiés dans une édition bon marché à Rouen ou à Lyon. Environ 85% du corpus des récits chevaleresques est donc accessible dans une édition bon marché. Seuls six titres ne connaissent pas ce type d'édition. Les cas de *Gérard de Nevers*, du *Petit Jehan de Saintré* et de *La Chatelaine de Vergi* s'expliquent facilement : ces trois textes ne sont redécouverts qu'à la toute fin de la période et ont disparu des catalogues des éditeurs depuis plusieurs décennies. Ils ne connaissent donc qu'un très petit nombre d'éditions entre 1600 et 1750. Je n'ai trouvé d'édition bon marché ni de *Don Belianis de Grèce*, ni du *Chevalier du Soleil*. Enfin, la *Jérusalem délivrée* ne connaît pas non plus d'édition bon marché, soit que la fréquence des traductions et des éditions nouvelles maintienne ce texte dans le régime du privilège, soit que les éditeurs ne le jugent pas adapté à un large public. L'absence d'éditions bon marché de ses suites et réécritures fait pencher la balance en faveur de cette dernière hypothèse : la *Jérusalem délivrée* aurait alors un statut à part dans le corpus, plus légitime ou plus savant peut-être que les autres récits chevaleresques. Si l'on s'intéresse maintenant à l'ensemble des ouvrages recensés, c'est-à-dire non seulement aux titres sources, mais à leurs adaptations et réécritures, soit près de 200 titres, on constate que près d'un quart d'entre eux connaissent une édition bon marché. C'est une proportion importante, dans la mesure où nombre de ces titres renvoient à des spectacles dont le texte ou le livret ont été peu ou pas du tout imprimés. Les éditions bon marché ne concernent donc pas seulement des textes anciens, comme *Doolin de Mayence, Fierabras* ou *Huon de Bordeaux*, mais aussi des textes plus récents et tout juste sortis du régime du privilège. Les tragédies de Charles Bauter, dit Méliglosse, sont ainsi d'abord imprimées à Paris, par Clovis Ève (1605), avant d'être reprises quelques années plus tard (1619-1620) par Nicolas Oudot.

Les livrets bleus repérés dans le corpus des récits et spectacles chevaleresques présentent une forte hétérogénéité. Il s'agit majoritairement de textes anciens, mais on l'a vu, certains textes récents sont aussi l'objet d'éditions bon marché. Il s'agit majoritairement de récits, mais on y croise aussi quelques pièces de théâtre. Les formats sont eux aussi divers : majoritairement des in-quarto, mais aussi beaucoup d'in-octavo et quelques in-12. La longueur de ces textes peut varier de quelques pages à plusieurs volumes. Les livrets sont diversement illustrés : le plus souvent un bois au titre, parfois plusieurs scandant le texte, parfois aucun. La cohérence matérielle du corpus tient donc essentiellement à son prix et à son impression de mauvaise qualité. Un autre élément de cohérence de ce corpus, qui peut nous renseigner sur les pratiques de lecture dont il était l'objet, tient aux textes eux-mêmes. Issus de genres différents, écrits pour des publics divers, ces textes sont en apparence hétérogènes. Mais les éditeurs opèrent un travail de réécriture et de mise en page qui les rapproche.

Lise Andries a étudié les interventions éditoriales sur plusieurs romans de chevalerie édités en livrets bleus, et notamment sur les différentes versions de *Robert le Diable*[36]. Ces interventions sont de trois ordres : la modification de la présentation du texte qui multiplie les paragraphes et insère des titres de chapitres ; un travail de réduction du texte qui coupe, simplifie la syntaxe et la trame narrative ; et enfin des opérations de censure qui suppriment les allusions au corps, les passages scatologiques ou sexuels. Ces différentes opérations construisent la figure d'un lecteur implicite et de ses pratiques de lecture. La simplification de l'intrigue et de la syntaxe anticipe un lecteur peu habile. La multiplication des découpages inscrit dans le texte une lecture discontinue, faite de séquences brèves et closes. Le travail des éditeurs anticipe donc un lecteur peu familier du livre[37]. Cette figure de lecteur permet aussi de rendre compte du choix des récits chevaleresques par ces éditeurs : les intrigues stéréotypées, la structure narrative discontinue qui sont celles des récits chevaleresques, leur capacité à faire série, les rendent particulièrement propres à ce type de lecture. Les différents textes entretiennent ainsi entre eux des rapports assez semblables à ceux qui existent, dans un même texte, entre ses différents fragments.

Une littérature populaire ?

Destinés à des lecteurs peu compétents et vendus à bas prix, les livrets bleus ne composent pas pour autant une « littérature populaire »[38]. La mauvaise qualité de l'impression et le public peu lettré qu'ils anticipent participent cependant d'une dévalorisation de la tradition chevaleresque, dans la continuité des pratiques éditoriales du XVI^e^ siècle.

---

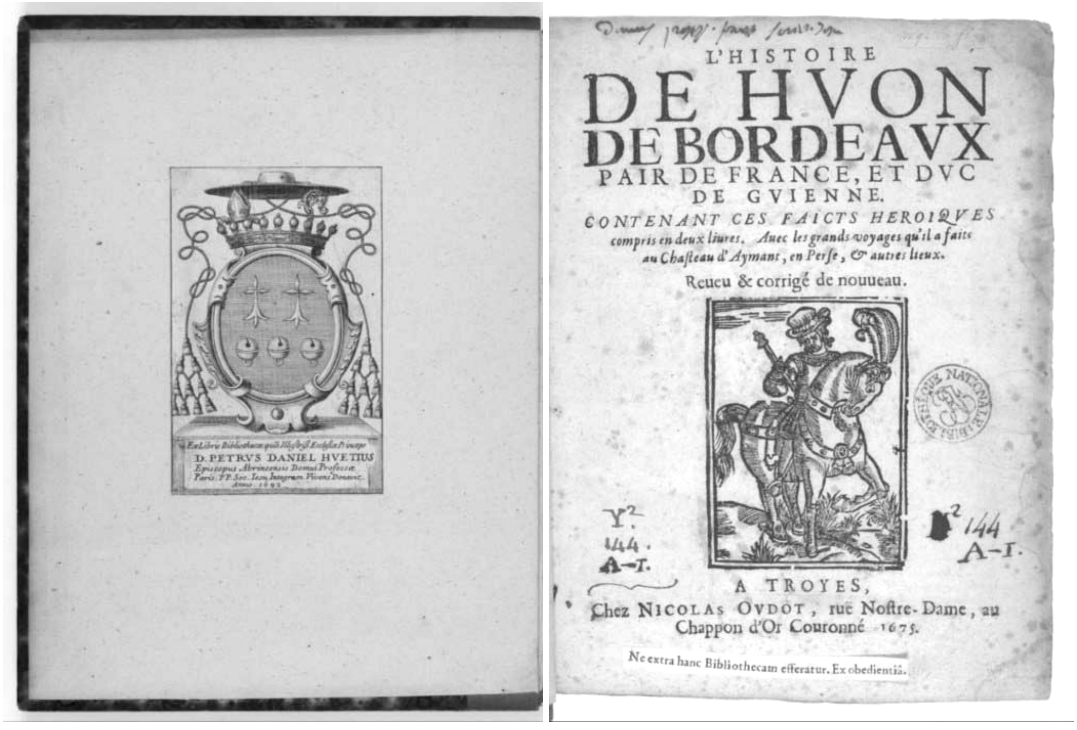
[36] L. Andries, « La Bibliothèque bleue : les réécritures de Robert le Diable », *Littérature*, 1978, p.51-66 et « La Bibliothèque bleue : textes populaires et transcriptions lettrées au XVIII^e^ siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1981, p. 24-47. M.-D. Leclerc a étudié les différentes versions des *Quatre fils Aymon* : « Le Merveilleux féerique dans l'Histoire des quatre fils Aymon. Des manuscrits aux versions de la Bibliothèque bleue », *Marvels and Tales*, University of Colorado, Boulder, Vol. X, n°1, 1996, p. 5-51 et « Du Merveilleux féerique au merveilleux chrétien dans l'Histoire des quatre fils Aymon. Des manuscrits aux versions de la Bibliothèque bleue », *Marvels and Tales*, University of Colorado, Boulder, Vol. X, n°2, 1996, p. 207-241.

[37] Voir R. Chartier, *Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 355.

[38] L'expression a été employée par R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964. Elle est discutée par H.-J. Martin, « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime », *Journal des savants*, juillet-décembre 1975, p. 225-282, par Michel de Certeau, « La beauté du mort : le concept de « culture populaire » », article repris dans *La Culture au pluriel*, Paris, 1974 et par R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, éd. cit., chapitre III « Stratégies éditoriales et lectures populaires », p. 87-120.

Figure 1. *Mélusine, nouvellement imprimée*, Troyes, N. Oudot, 1677 (BNF, RES Y2-739). *Ex-libris* de P.-D. Huet et page de titre.

Figure 2. *L'histoire de Huon de Bordeaux, pair de France et duc de Guienne, contenant, ces faicts héroiques compris en deux livres. Avec les grands voyages qu'il a faits au Chasteau d'Aymant, en Perse et autres lieux. Reveu et corrigé de nouveau*, Troyes, Nicolas Oudot, 1675-1676 (BNF RES-Y2-592). *Ex-libris* de P.-D. Huet et page de titre.



Si l'on suit les analyses de Roger Chartier, le public des livrets bleus est d'abord, et jusque dans les années 1660, un public essentiellement citadin. Le colportage est alors une activité urbaine, et les accords passés entre les éditeurs champenois et des libraires parisiens témoignent de l'importance qu'ils accordaient au marché parisien. Après 1660, la clientèle des livrets bleus se modifie, devenant à la fois plus populaire et plus rurale. Comme ne cesse de le souligner Roger Chartier, les textes qui composent le corpus de la Bibliothèque bleue ne sont pas *a priori* destiné à ce public : ces textes d'origine lettrée et savante traversent les frontières sociales grâce aux formes que leur donnent les éditeurs. Cependant, il faut constater que ce parcours des textes est le plus souvent à sens unique : d'abord destinés aux lettrés, ils trouvent à la fin de leur carrière un nouveau public *via* les livres bon marché et le retour au public lettré s'avère alors très rare. Aucun des récits chevaleresques de mon corpus ne connaît une édition destinée à un public lettré ou mondain après avoir été édité en livret bleu. Les stratégies éditoriales participent ainsi de la construction d'une littérature chevaleresque populaire, au sens où elles classent, ou plutôt déclassent un corpus de textes en l'associant étroitement à un public, sans que cette association préexiste à l'opération éditoriale[39]. La part de la Bibliothèque bleue dans mon corpus est alors un signe de sa perte de légitimité.

Cet usage majoritaire et délégitimant de l'imprimé bon marché ne doit cependant pas masquer la possibilité d'usages alternatifs. Pour un certain nombre de récits chevaleresques, les éditions destinées aux lettrés sont devenues très peu accessibles. Les érudits intéressés par la littérature médiévale n'ont alors d'autre recours que de s'en remettre aux livrets bleus. On l'a constaté déjà en remarquant la présence de livrets bleus dans la bibliothèque de Châtre de Cangé, aux côtés d'éditions plus anciennes de romans de chevalerie. Ce fut le cas aussi, quelques décennies plus tôt, du jésuite Pierre-Daniel Huet, auteur en 1670 d'une *Lettre-traité de l'origine des romans* publié en appendice à *Zayde* de Mme de La Fayette[40]. Huet possédait une importante bibliothèque, dont une partie est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Nationale de France. Les ouvrages lui ayant appartenu, marqués d'un *ex-libris* à son nom ou reliés à ses armes, sont facilement repérables. L'*ex-libris* étant même parfois signalé dans la notice du catalogue informatisé, il devient possible de se faire une idée – certes très incomplète – de cette bibliothèque. Une petite partie de cet ensemble est consacré au genre romanesque. On y trouve des éditions de romans anciens et contemporains, ainsi que des traités critiques sur le genre. Parmi ces ouvrages, on peut repérer au moins trois livrets bleus : une édition rouennaise de *Robert le Diable*

---

[39] Comme l'écrit Roger Chartier : « L'imprimé « populaire » a donc une signification complexe : pour une part, il est récupération à l'usage d'un nouveau public et sous une nouvelle forme de textes qui appartenaient de plain-pied à la culture des élites avant de tomber en disgrâce, mais, pour une autre part, il contribue à « déclasser » les livres qu'il propose, qui deviennent ainsi, aux yeux des lettrés, des lectures indignes d'eux puisqu'elles sont propres au vulgaire. Les stratégies éditoriales engendrent donc, de manière non sue, non point un élargissement progressif *du* public du livre, mais la constitution de systèmes d'appréciation qui classent culturellement les produits de l'imprimerie, partant fragmentent le marché entre des clientèles supposées spécifiques et dessinent des frontières culturelles inédites » (*Lectures et lecteurs…*, éd. cit., p. 121).

[40] Mme de La Fayette, *Zayde… avec un traité de l'origine des romans, par M. Huet*, Paris, C. Barbin, 1670.

datant de 1645 et deux éditions troyennes, de *Huon de Bordeaux* et de *Mélusine [Figures 1 et 2]* datant de 1675-1676 et de 1677[41]. L'intérêt de Huet pour ces textes semble donc s'être prolongé après la publication de son traité. Plusieurs hypothèses peuvent rendre compte de la présence de ces éditions bon marché de récits chevaleresques dans la bibliothèque de l'érudit. La première est celle d'une pratique de collectionneur. Le petit nombre d'éditions repéré semble aller à l'encontre de cette hypothèse, mais il peut aussi être expliqué par le caractère très incomplet du relevé. Une deuxième hypothèse serait un usage documentaire de ces ouvrages, seules éditions facilement accessibles de textes anciens. Il faut cependant remarquer qu'aucun des trois exemplaires n'est annoté par Huet.

Les éditions bon marché de récits chevaleresques s'inscrivent donc dans la continuité des pratiques du siècle précédent. Elles prolongent un mouvement d'élargissement du public entamé par les éditions de Benoît Rigaud, et dans le même temps participent d'une dévalorisation des textes qu'elles publient. Elles se prêtent cependant à des appropriations diversifiées qui témoignent d'une certaine vitalité de la tradition.

La diversité des publics

Le public des récits et spectacles chevaleresques ne se limite pas aux lecteurs d'éditions bon marché, aussi divers qu'ils soient. D'autres éditeurs publient des récits et des pièces de théâtre chevaleresques, et les spectacles inspirés de récits chevaleresques sont représentés dans des lieux multiples.

Des éditeurs parisiens et mondains s'intéressent aux récits et aux spectacles chevaleresques, au point parfois d'y consacrer une part importante de leur production. Ces éditeurs s'adressent à un tout autre public que les éditeurs troyens, et n'exploitent pas, le plus souvent, les mêmes titres. Entre 1626 et 1629, plusieurs éditeurs s'associent pour publier le *Roman des romans* de Gilbert Saulnier Du Verdier, somme en sept volumes qui se donne pour objectif de conclure la série des *Amadis* : ce sont Toussaint Du Bray, Augustin Courbé, Antoine de Sommaville, Guillaume Loyson, Jean Lacquehay et Nicolas Bessin. Les trois premiers sont des éditeurs réguliers de textes chevaleresques, aux profils similaires : tous trois éditent majoritairement des ouvrages de belles-lettres, et privilégient les genres modernes (roman, tragi-comédie) et les auteurs nouveaux. Tous les récits chevaleresques qu'ils publient sont les œuvres d'auteurs contemporains, et ce sont eux qui en publient la première édition. Ils n'hésitent pas à publier des ouvrages très longs, parfois richement illustrés, et s'adressent à un public mondain, proche de la cour. La circulation des titres de l'un à l'autre et leurs fréquentes

[41] *Robert le Diable*, Rouen, Veuve Louis Costé, 1645, exemplaire Res-Y2-715 ; *L'histoire de Huon de Bordeaux, pair de France et duc de Guienne, contenant, ces faicts héroiques compris en deux livres. Avec les grands voyages qu'il a faits au Chasteau d'Aymant, en Perse et autres lieux. Reveu et corrigé de nouveau*, Troyes, Nicolas Oudot, 1675-1676, exemplaire Res-Y2-592 ; *Mélusine, nouvellement imprimée*, Troyes, N. Oudot, 1677, exemplaire Res Y2-739.

associations confirment la similarité de leurs publics. Toussaint du Bray[42] publie ainsi plusieurs romans de chevalerie : *L'Arioste imité* de De Favoral en 1610, *Le Renaud amoureux* de De la Ronce en 1619-20 ; *L'Histoire de Dom Belianis de Grèce* de Claude de Beuil en 1625. Il ne publie pas de tragi-comédie chevaleresque, mais un recueil de ballets, en 1612, qui contient entre autres le ballet organisé par le duc de Vendôme sur le thème de l'île d'Alcine en 1610. Dans les années 1610 Toussaint du Bray est l'éditeur à la mode[43], et il n'hésite pas à publier des récits et des spectacles chevaleresques. Augustin Courbé[44], reçu libraire en 1623, connaît un éclatant succès dès 1630. Libraire attitré de Monsieur, frère du roi, à partir de 1635, il se spécialise dans les auteurs galants. Il publie à la fois des tragi-comédies chevaleresques, comme le *Roland furieux* de Mairet en 1640, et des réécritures romanesques. Il s'associe fréquemment à Antoine de Sommaville, avec qui il réédite la traduction de François de Rosset du *Roland furieux* en 1643. Ce dernier éditeur occupe lui aussi une place relativement importante parmi les libraires parisiens. Il se consacre aux romans et surtout aux tragi-comédies. Il est l'imprimeur de Rotrou (et de son *Agésilan de Colchos*, inspiré d'*Amadis*) et de la *Bradamante* de La Calprenède.

Dans la seconde moitié du siècle, les récits chevaleresques continuent d'être édités chez des libraires mondains attentifs aux nouveautés. Claude Barbin[45], le principal éditeur de la génération d'auteurs des années 1660, publie ainsi neuf textes chevaleresques entre 1659 et 1700, parmi lesquels deux traductions en vers de *La Jérusalem délivrée* (V. Sablon, 1659 et M. Le Clerc, 1667) et des adaptations romanesques comme *Les Aventures de Renaud et Armide* par le Chevalier de Méré ou les deux textes de François Nodot : l'*Histoire de Mélusine* et l'*Histoire de Geoffroy à la grand'dent*. Éditeur de *La Princesse de Clèves*, des comédies de Molière et des *Fables* de La Fontaine, il est caractérisé par son choix d'auteurs nouveaux, parfois peu connus, souvent galants. Un dernier éditeur confirme la persistance de ces éditions mondaines de titres chevaleresques sur l'ensemble de la période : Prault édite les textes italiens de la *Jérusalem délivrée* (1744) et du *Roland furieux* (1746), ainsi que l'adaptation de ce dernier roman par Louise-Geneviève Gomez de Vasconcelle (1720). Tout ceci indique encore une fois l'intérêt d'un public mondain et friand de nouveautés pour les adaptations et réécritures de récits chevaleresques. À côté du public des imprimés bon marché, il existe donc un autre public, plus lettré, pour les récits chevaleresques. Édités par des imprimeurs spécialisés dans la nouveauté et les genres modernes, ceux-ci font figure d'ouvrages à la mode, soit grâce à leur auteur ou à leur adaptateur, soit grâce aux genres qu'ils utilisent. La matière chevaleresque ne semble pas, alors,

---

[42] Sur cet éditeur, voir R. Arbour, *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII^e siècle : Toussaint Du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, 1992.

[43] H. J. Martin, *Livre, Pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1999 [1969], p. 349.

[44] Sur cet éditeur, voir *infra*, chapitre VI.

[45] Sur cet éditeur, voir G. E. Reed, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Paris, Droz, 1974.

particulièrement illégitime ou dégradante : elle ne décourage ni les auteurs, ni les éditeurs, ni, il faut le supposer, les lecteurs.

Cette diversité des publics est plus visible encore si l'on s'intéresse à la diffusion des spectacles chevaleresques. De la cour à la ville, de l'édition luxueuse à l'imprimé populaire, de l'opéra à la foire, ceux-ci semblent en effet concerner des publics très divers. Au début de la période, les ballets et carrousels rattachent la chevalerie à un imaginaire nobiliaire et curial. Le duc de Vendôme et le jeune roi Louis XIII jouent dans les fêtes qu'ils organisent le rôle d'anciens chevaliers. Le public de ces spectacles semble familier des textes dont ils sont inspirés : Margaret McGowan souligne la fidélité du livret du *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617) au texte de la *Jérusalem délivrée*[46]. Son auteur ne donne que les grandes lignes de l'intrigue, qu'il suppose connue des spectateurs, et signale le moindre écart par rapport au texte du Tasse (ainsi la transformation du saint homme Pierre en ermite). Cependant, cet imaginaire nobiliaire est largement diffusé dans l'ensemble du public urbain : le *Carrousel des Chevaliers de la gloire* de 1612 se déroule au cœur de la ville, et chacun peut y assister. Les textes qui entourent le carrousel visent eux aussi des publics divers : le *Roman des chevaliers de la Gloire* de François de Rosset est un in-4° de 120 pages qui s'adresse à un public lettré et lecteur de romans. Mais on voit circuler aussi de simples feuillets, comme le *Cartel des Chevaliers de la Gloire*, ou des brochures, qui adoptent parfois un ton burlesque, comme la *Complainte du Facquin du Parc Royal, qui a soustenu tous les Cavaliers du Carrousel, tant deffendans qu'assaillans* (Paris, Pierre Durand, 1612).

La pratique du divertissement de cour chevaleresque se poursuit sous Louis XIV avec l'organisation de fêtes de cour comme *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Les fêtes ne s'adressent plus à un public familier des récits chevaleresques (le livret rappelle les détails de l'intrigue) mais supposent toujours un public lettré, comme en témoigne la présence massive de l'écrit dans les fêtes. Les relations imprimées des fêtes sont d'abord des objets précieux : de grands formats, illustrés de planches, et publiés chez Ballard. Mais le récit des *Plaisirs de l'île enchantée* par Marigny, publié en petit format (66 pages in-12) chez Nicolas de Sercy[47] s'adresse à un autre public. La présence d'éditions de la relation officielle de la fête avec ou sans gravures est aussi un élément de diversification. Enfin, il faut remarquer que les fêtes sont aussi l'occasion d'éditer des gravures vendues ensuite à l'unité, et par conséquent assez bon marché, à un public qui n'est pas nécessairement lettré ou familier de l'écrit.

Dans les années 1680, les opéras prennent le relais des fêtes comme divertissements du roi et de sa cour. Ces spectacles touchent au moins deux publics, qui se recoupent en partie : celui de la cour et

---

[46] M. McGowan, *op. cit.*, p. 102.

[47] J. Carpentier de Marigny, *Relation des divertissemens que le Roy a donnés aux Reines dans le parc de Versaille. Ecrite a un gentil-homme qui est presentement hors de France*, Paris, C. de Sercy, 1664.

celui de la ville, qui se rend dans la salle de l'Académie Royale de Musique au Palais-Royal. À ces deux publics, il faut encore ajouter le public des parodies d'opéra jouées à la Foire ou à l'Hôtel de Bourgogne. Si les tarifs de l'opéra en écartent le public le plus populaire, il serait néanmoins artificiel d'opposer un public fortuné de l'Académie Royale de Musique puis de l'Opéra à un public populaire habitué des spectacles de la Foire. Dans l'un et l'autre lieu, les publics sont divers, et sont même pour partie un seul et même public[48]. Quoi qu'il en soit de la composition sociale de ces différents publics, toujours difficile à établir, la diversité des lieux de représentation des spectacles chevaleresques indique leur forte circulation sociale, au moins dans le cadre urbain.

Si les livrets bleus représentent la majeure partie de la production chevaleresque entre 1600 et 1750, la littérature chevaleresque n'en est donc pas devenue pour autant une littérature populaire. Les imprimés bon marché connaissent des usages divers et une part importante de la production chevaleresque exploite des genres nouveaux – le ballet, le roman, la tragi-comédie, puis le conte ou l'opéra –, intéresse des éditeurs mondains et mobilise des publics divers. L'imaginaire chevaleresque est capable d'une importante circulation sociale et susceptible d'appropriations diversifiées. Alors que les éditions bon marché manifestent la survivance et le déclin de la tradition chevaleresque, un renouveau semble avoir lieu du côté du public mondain et de la cour.

Cette diversité de publics confère à la tradition chevaleresque une légitimité problématique. Déclassée par son impression en livrets bleus, elle apparaît souvent, dans les textes des critiques et des érudits, comme vieillie et illégitime, réservée à des lecteurs ignorants (le peuple) ou naïfs (les jeunes). Mais les pratiques éditoriales révèlent qu'elle peut aussi être à la mode : la chevalerie trouve sa place sur les scènes les plus légitimes – celle de l'Académie Royale de Musique par exemple – et chez les éditeurs de nouveautés. La figure du jeune lecteur prend alors un tout autre sens : à la naïveté se substitue la modernité. La critique des érudits semble faire pendant aux succès mondains.

Certes, les titres les plus adaptés dans des genres modernes et chez des éditeurs mondains sont justement ceux qui ne sont pas ou peu l'objet d'éditions bon marché : le *Roland furieux*, la *Jérusalem délivrée*, les *Amadis*. Ce n'est cependant pas toujours le cas, et on ne peut pas tracer de frontière nette au sein du corpus. *Pierre de Provence* et *Robert le Diable* inspirent des sujets de ballets. *Huon de Bordeaux*, malgré près de vingt éditions troyennes, fournit à l'auteur galant Gabriel Gilbert le sujet de l'une de ses pièces, jouée au Petit-Bourbon et au Palais-Royal. *Mélusine* et *Geoffroy à la Grand'dent* sont des titres-phares des éditeurs champenois. Pourtant, ils sont l'objet d'adaptations par François Nodot éditées chez Barbin. *Mélusine* est aussi le titre d'un opéra de Le Brun. Ni littérature populaire, ni littérature marginale, la littérature chevaleresque apparaît alors comme un lieu d'expérimentations possibles pour des auteurs et des genres nouveaux. Sans doute parce qu'elle est équivoque, elle est

[48] Sur les publics des différents théâtres parisiens, voir H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972 ; Isabelle Martin, *Le théâtre de la foire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

aussi un espace de liberté. Impossible à assigner simplement à un public, que ce soit la noblesse ou le public populaire, elle doit être comprise par ses usages, par les appropriations diversifiées dont elle est l'objet.

L'étude des éditions et des publics des récits et spectacles chevaleresques permet d'opposer au discours des théoriciens construisant un ordre social de la lecture et assignant les récits chevaleresques à un public illégitime, populaire et jeune, le constat d'une importante présence et d'une vaste circulation sociale. Des espaces de dynamisme et de renouvellement de la tradition chevaleresque se distinguent : le lectorat divers des éditions bon marché, mais surtout la cour et le public mondain. L'association de la tradition chevaleresque à des valeurs modernes est confirmée : elle est présente de manière privilégiée chez des éditeurs privilégiant la nouveauté et dans des genres modernes. L'étude suggère aussi des différences au sein du corpus entre des titres laissés à la Bibliothèque bleue, voire progressivement abandonnés, et d'autres – le *Roland Furieux*, la *Jérusalem délivrée*, les *Amadis*, mais pas seulement – suscitant une littérature chevaleresque renouvelée.

III. UNE LITTÉRATURE EN SÉRIES

« Comment peut-on lire des histoires pareilles ? » Cette question, par laquelle Paul Bleton ouvre une réflexion sur la littérature sérielle des XIX^e^ et XX^e^ siècles[49] (romans d'espionnage, romans policiers, récits d'angoisse, d'horreur ou fantastiques, science-fiction, roman d'aventures ou roman érotique), semble tout à fait adaptée aux récits chevaleresques. Ce sont, comme la « paralittérature » qu'évoque Bleton, des lectures illégitimes, associées à un plaisir hédoniste et gratuit et assignées à un lectorat stigmatisé. En outre, la tradition chevaleresque est bel et bien fondée sur la série : elle est caractérisée par la répétition des scénarios, le retour des personnages et la convocation d'univers préalablement connus par le lecteur. Comme la littérature sérielle, elle se prête à la recherche et à la reconnaissance d'éléments familiers.

Dès le Moyen Âge, la littérature chevaleresque est divisée en cycles épiques ou romanesques. L'univers arthurien ou la cour de Charlemagne structurent des séries de textes. La sédimentation des appropriations successives a largement conservé cette structuration en séries. C'est particulièrement clair si l'on observe les pratiques éditoriales des libraires de la *Bibliothèque bleue* : il s'agit pour eux, notamment grâce aux titres des ouvrages, de mettre en place un ensemble de renvois qui font passer le lecteur d'un titre à l'autre du corpus chevaleresque. Non seulement certains titres se présentent comme des suites ou des branches d'autres récits (ainsi entre *Mabrian* et *Les Quatre Fils Aymon*), mais plus

[49] P. Bleton, *Ça se lit comme un roman policier… Comprendre la lecture sérielle*, Éditions Nota Bene, 1999.

largement les mêmes termes, les mêmes adjectifs font retour dans les titres de tout le corpus chevaleresque. Les différents titres entretiennent alors entre eux des relations analogues à celles qui lient les différents fragments d'un même ouvrage. Cette structuration en série n'est pas propre aux livrets bleus : les nombreuses suites publiées chez divers éditeurs en témoignent.

La réception des récits chevaleresques à l'âge classique peut ainsi être envisagée sous l'angle de la lecture sérielle[50] : la tradition chevaleresque constitue un modèle, une *formula* active dans la mémoire des lecteurs et qui fonde des opérations de reconnaissance. Il n'est pas nécessaire pour cela que chaque lecteur ait mémorisé les textes les plus anciens de la tradition : la succession des écrits construit une mémoire stratifiée[51], les auteurs réactualisant dans leur écriture les récits oubliés par leurs lecteurs. Si la lecture des récits chevaleresques n'est pas une lecture savante, elle ne peut donc pas non plus être réduite à la lecture naïve que décrivent les érudits : la série est le lieu de mises en relation, de comparaison et de jugements qui construisent et structurent une lecture active. Il importe alors de reconstituer les séries telles qu'elles pouvaient être repérées et pratiquées par les lecteurs pour comprendre les pratiques de lecture : les titres, les genres, l'émergence d'auteurs spécialisés constituent autant de critères possibles de cette mise en série. Cette démarche de mise en série a été, dans une toute autre perspective, celle de la plupart des critiques qui se sont intéressés à ces récits et à ces spectacles. Mais depuis Nathan Edelman, aucun n'a tenté une approche d'ensemble du corpus, découpant au contraire, selon des critères divers, des chaînes de textes. Les séries ne sont donc pas seulement déterminantes dans la réception des récits chevaleresques à l'âge classique : elles ont aussi façonné notre perception de ces textes. Il est d'autant plus important d'en comprendre les mécanismes qu'elles ont contribué aux reclassements qui ont transformé l'objet « récits chevaleresques » entre l'âge classique et l'époque contemporaine.

Les titres : choix des épisodes et orientations des réécritures

La façon la plus simple de mettre en série textes et spectacles chevaleresques et de rapprocher ceux qui racontent la même histoire, c'est-à-dire ceux que leur titre inscrit dans un même ensemble. C'est de cette façon que j'ai construit mon premier corpus et que j'en ai présenté le recensement. Une telle mise en série permet d'observer la carrière et l'évolution d'un texte au fil du temps : quels sont les épisodes privilégiés, les valeurs mises en avant ? À quel lecteur implicite s'adresse-t-il, à quel public ses formes matérielles le destinent-ils ? Des études de ce type ont été menées sur plusieurs titres du corpus. Emmanuelle Poulain-Gautret a ainsi étudié les différentes versions d'*Ogier le Danois* depuis la

[50] Sur la lecture sérielle, voir D. Saint-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuits blanches, 1994.

[51] P. Bleton, *op. cit*., p. 13.

fin du XIII^e^ siècle jusqu'au début du XX^e^ siècle[52], et Hélène Bouquin a consacré une thèse aux éditions et adaptations de *L'Histoire de Mélusine* de Jean d'Arras du XV^e^ au XIX^e^ siècle[53].

Ce type d'études semble particulièrement pertinent pour les éditions bon marché et pour le début du XVII^e^ siècle, où de nombreux titres de récits chevaleresques insistent sur leur appartenance à une série. Le *Roman des Roman* de Gilbert Saulnier du Verdier se qualifie ainsi de « suite », et mentionne trois titres différents pour s'inscrire dans la série des *Amadis*[54]. Les *Jérusalem régnante* de Jacques Corbin (1600) et de Sergé (1680) utilisent ce même terme de « suite » dans leurs titres[55], et *Le Renaud fortuné* d'Étienne Poitevin (1620) se définit comme « histoire consécutive de la Hiérusalem délivrée ». À la même période sont publiées de nombreuses « suites » du *Roland furieux* qui se présentent comme telles dès le titre. Le *Renaud amoureux* de de La Ronce (1619) se situe lui aussi dès son titre dans une série : il est l'« histoire précédente de Roland amoureux et furieux ». Dans ce cadre, la mise en série rend possible une comparaison des différentes réécritures et adaptations d'un même texte, qui peuvent être classées, sur le modèle des typologies proposées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*[56]. On remarque alors la très forte présence au début du XVII^e^ siècle des continuations, et au contraire l'absence presque totale de la parodie. Les deux seuls textes parodiques de la période, *L'Arioste travesti en vers burlesques* (1650) et *L'Herculeide burlesque… suivie du Rodomont burlesquement metampsicosé* (1653), s'attaquent à l'un des textes les plus légitimes du corpus, le *Roland furieux*, et semblent plus s'inscrire dans la vogue du burlesque des années 1650 que dans une tentative de ridiculiser le texte qui les inspire.

Par ailleurs, ce type de mise en série attire l'attention sur les modifications que les réécritures successives font subir à leur hypotexte, en en privilégiant certains aspects ou certains épisodes. Ces comparaisons me semblent devoir être limitées aux réécritures du *Roland furieux* et de *La Jérusalem délivrée*, et aux premières années de la période : on peut en effet supposer qu'à ce moment la mémoire de l'hypotexte est encore suffisamment vive chez les lecteurs, puisqu'il est souvent mentionné dans les titres et qu'il est encore régulièrement édité. Dans ce cadre, on peut remarquer que les réécritures privilégient le plus souvent des épisodes amoureux, ou au moins qualifiés comme tels par les titres.

---

[52] E. Poulain-Gautret, *La tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e^ siècle : permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, éd. cit.

[53] H. Bouquin, *Éditions et adaptations de l'Histoire de Mélusine de Jean d'Arras (XV^e^-XIX^e^ siècle). Les aventures d'un roman médiéval*, éd. cit.

[54] G. S. Du Verdier, *Le Romant des romans, où on verra la suitte et la conclusion de Don Bellanis de Grèce, du Chevalier du Soleil et des Amadis*, Paris, T. du Bray, A. Courbé et A. de Sommaville, G. Loyson, J. Lacquehay, N. Bessin, 1626-29. M. Bannister a consacré un article à cet ouvrage : « Du Verdier and the end of the *Amadis de Gaule* romances », dans *Seventeenth-Century French Studies*, 23, 2001, p. 71-80.

[55] J. Corbin, *Jérusalem régnante contenant la suite et la fin des amours d'Armide et d'Herminie avec les nouvelles amours de Bravement et Filamante*, Paris, s.n., 1600 et Sergé, *Jérusalem régnante, ou la suite du Tasse*, Paris, s.n., 1680.

[56] G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Jacques Corbin publie en 1600 une *Jérusalem régnante contenant la suite et la fin des amours d'Armide et d'Herminie avec les nouvelles amours de Bravement et Filamante*. En 1601, Nervèze donne une *Hiérusalem assiégée du Tasse, où est décrite la délivrance de Sophronie et d'Olinde, ensemble les amours d'Herminie, de Florinde et de Tancrède*. Et en 1606, Pierre Joulet intitule sa suite de la *Jérusalem délivrée : Les Amours d'Armide.* Il en va de même pour le *Roland furieux* : d'Espinaud publie *Les amours de Genievre et d'Ariodant* en 1601, de Favoral, *L'Arioste imité, où sont naïfvement déduites les amours et estranges adventures de Zerbin et d'Izabelle* en 1610 et deux tragédies choisissent de même des sujets amoureux : la *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Médor* en 1614 et la *Tragédie des amours de Zerbin et d'Isabelle* en 1618. Cet effacement des thématiques guerrières au profit des thématiques amoureuses devient particulièrement frappant lorsque la traduction du premier chant de l'Arioste est publiée avec le *Livre premier des remèdes contre l'amour* d'Ovide, en 1616. Cette orientation sentimentale des réécritures de récits chevaleresques s'inscrit dans un mouvement plus général, qui touche tout le roman au début du XVII^e^ siècle[57].

La mise en série par titre a cependant pour défaut d'isoler chacune des œuvres de l'ensemble de la tradition chevaleresque, et par conséquent de masquer certaines reprises. Si l'on s'en tient en effet aux hypotextes, il est impossible de rapprocher le ballet de la délivrance de Renaud de 1617 et le ballet d'Alcine dansé lors de la fête des *Plaisirs de l'île enchantée* : le premier est inspiré de la *Jérusalem délivrée*, le second du *Roland furieux*. Pourtant, tout deux mettent en scène des épisodes similaires, la délivrance d'un chevalier retenu par l'amour d'une magicienne, avec des enjeux moraux semblables : le choix entre les plaisirs et la gloire. Un réseau de spectacles et de textes peut être construit autour de ce motif, incluant par exemple le ballet de *Tancrède dans la forêt enchantée*, où le héros doit lui aussi se délivrer de son amour pour parvenir à la gloire. C'est alors l'ensemble de la tradition chevaleresque qui fonctionne comme une littérature sérielle, et non pas les différentes réécritures d'un même hypotexte.

Un obstacle plus important à la mise en série par titres est posé par l'effacement progressif de la mémoire des sources. À partir des années 1650, les réécritures et adaptations de récits chevaleresques ne font presque plus explicitement référence dans leur titre à un texte qui les précèderait et qu'elles viendraient réécrire ou compléter. Le livret des *Plaisirs de l'île enchantée*, les opéras de Quinault et Lully construisent une intrigue sans jamais ou presque en évoquer la source, sans mentionner leurs adaptations ou leurs écarts. Les rapprocher d'hypotextes constitue alors une opération artificielle, qui n'est pas celle de leurs lecteurs ou de leurs spectateurs, ni même peut-être celle de leurs auteurs, qui peuvent ne connaître du texte que ce que la tradition leur en a transmis. Ainsi, les opéras chevaleresques de Quinault et Lully ont retenu d'*Amadis*, du *Roland furieux* et de la *Jérusalem*

[57] Voir à ce propos F. Greiner, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de « L'Astrée », 1585-1628 : fictions narratives et représentations culturelles* Paris, Champion, 2008.

délivrée essentiellement des personnages et des lieux – l'île enchantée d'Armide, la grotte où s'aiment Angélique et Médor, le palais d'Apollidon dans *Amadis* – ainsi que des intrigues types : les amours contrariées de preux chevaliers et de dames vertueuses, le rôle des enchanteurs et des magiciennes, la succession des épreuves. Si l'onomastique et les lieux font signe vers l'univers chevaleresque, les intrigues ne cherchent pas à être fidèles aux romans, et rien ne suppose chez le lecteur une connaissance précise des textes. En fait, ces opéras ne semblent pas tant s'inspirer des grands récits chevaleresques que réutiliser des figures et des thématiques déjà employées auparavant dans les ballets, les fêtes de cour ou les tragi-comédies. La comparaison des différentes versions d'un même titre ne peut donc être fructueuse, dans le cadre d'une étude portant sur la réception, que si la relation entre les textes est explicitement revendiquée par l'auteur, l'éditeur ou un lecteur. Ce type de revendication s'estompe après 1650, et les textes chevaleresques s'organisent autrement.

Les genres de la chevalerie

L'exemple des opéras chevaleresques de Lully et Quinault, et leur rapprochement avec les ballets chevaleresques des décennies précédentes suggère un autre critère possible de mise en séries des textes et spectacles chevaleresques : le genre.

Près de la moitié des titres chevaleresques recensés entre 1600 et 1750 appartiennent au genre romanesque. D'un point de vue quantitatif, le roman apparaît donc comme le genre privilégié de la chevalerie. Ce lien entre chevalerie et genre romanesque est encore accentué par les écrits critiques du XVII^{e} siècle qui, après Sorel, utilisent volontiers la catégorie de romans de chevalerie, et ne lient jamais un autre genre à la matière chevaleresque : l'opéra ou le ballet de chevalerie ne sont pas constitués en objet par la critique. Cependant, ce constat doit immédiatement être nuancé, dans la mesure où nombre des romans chevaleresques recensés ne se désignent pas explicitement comme romans. Les titres utilisent plus volontiers le terme « histoire » (c'est le cas de la moitié des titres de romans), voire ne mentionnent aucune appartenance générique. Cette hésitation sur les termes recouvre parfois un véritable flou générique : les histoires du chevalier Bayard de Symphorien Champier, Jacques de Mailles, Aymar ou Bocquillot sont-elles des biographies historiques ou des romans ? Cette hésitation générique ne peut-elle pas alors être étendue à l'ensemble des textes qui se définissent comme des histoires ? L'*Histoire d'Huon de Bordeaux*, l'*Histoire des Quatre Fils Aymon*, l'*Histoire de Mélusine* se définissent comme appartenant à une vaste catégorie, celle des récits, mais ne s'inscrivent pas dans le genre romanesque. Cette assignation au roman est l'œuvre du critique, parfois depuis le XVII^{e} siècle, mais ne correspond pas nécessairement à des pratiques de lecture. Enfin, la chronologie des romans chevaleresques apparaît comme fortement discontinue, et ne permet donc pas de considérer le roman de chevalerie comme constitutif d'une tradition autonome, ou comme objet central de la tradition chevaleresque. Moins d'un quart des romans chevaleresques recensés connaissent une édition entre

1650 et 1700. La mise en série des romans par delà ce fossé temporel est problématique : il n'y a pas de tradition continue du roman de chevalerie, active dans la mémoire des lecteurs, sauf pour certains titres de la Bibliothèque bleue.

La vue d'ensemble de la tradition chevaleresque permet de remarquer que loin de se limiter au genre romanesque, elle est en fait exploitée par des genres très divers. Le roman n'est pas le seul genre narratif à s'intéresser à la chevalerie, puisque le conte et la nouvelle exploitent la matière chevaleresque quasiment dès leur apparition. La poésie est elle aussi présente, notamment dans les traductions en vers des *romanzos* italiens, soit complètes, soit fragmentaires. La chevalerie circule ainsi entre le roman, les genres courts et l'épopée. Surtout, les pratiques spectaculaires représentent une part importante du corpus : carrousels, ballets, pièces de théâtre et opéras constituent 40% de l'ensemble des éditions, réécritures et adaptations de récits chevaleresques entre 1600 et 1750. Ces pratiques spectaculaires sont d'autant plus importantes qu'elles exploitent la matière chevaleresque de manière continue pendant toute la période. Aux ballets des années 1610 succèdent des tragi-comédies, puis de nouveaux ballets dans les années 1650-1660, et enfin des opéras entourés de nombreuses parodies dans des genres divers. Ces spectacles occupent donc une place bien plus centrale dans la transmission de la tradition que le genre romanesque.

Il faut s'arrêter ici un moment sur les conséquences du lien privilégié entre chevalerie et genre romanesque construit par la tradition critique, depuis le XVII^e^ et jusqu'au XIX^e^ siècle. L'apparition de ce lien dans les textes critiques du XVII^e^ siècle et le fait que la chevalerie y soit exclusivement associée au genre romanesque ont participé à la dévalorisation de la tradition chevaleresque, dans le cadre du débat sur le roman. Or, au vu de la production chevaleresque de l'âge classique, il semblerait que la condamnation de la chevalerie ne pèse pas sur tous les textes chevaleresques, qu'elle reste limitée au domaine romanesque. Ainsi les opéras ou les ballets ne sont jamais déclassés par leur usage de thématiques chevaleresques. La question de la légitimité des récits chevaleresques s'en trouve modifiée : ces récits ne semblent plus en effet porteurs d'une valorisation propre, mais apparaissent comme des lieux de conflits sur d'autres objets. À une autre échelle, ce lien entre chevalerie et roman a sans doute joué un rôle important dans l'élaboration d'une vision de la période classique méprisant les récits chevaleresques et son passé médiéval. Une définition trop étroite de la littérature a longtemps conduit la critique à négliger les pratiques spectaculaires comme les ballets et les carrousels, ou les genres hybrides comme les tragi-comédies ou l'opéra. La littérature chevaleresque ainsi réduite à ses formes narratives ne pouvait apparaître que comme fortement discontinue, voire abandonnée entre 1650 et 1700.

Ces quelques remarques montrent bien l'intérêt d'une vue d'ensemble de la production chevaleresque, qui fasse dialoguer des textes et des spectacles issus de différents genres. La tradition chevaleresque traverse en effet de nombreux genres, en privilégie certains, dessine des filiations entre les uns et les autres. Les opéras chevaleresques de Quinault et Lully apparaissent ainsi comme plus

inspirés des ballets des décennies précédentes que des romans de chevalerie auxquels ils empruntent leurs personnages. L'*Armide* de 1686 doit beaucoup aux ballets de Benserade. En 1656, le personnage d'Armide, accompagnée de Renaud, apparaît une première fois dans le *Ballet de Psyché*. Son rôle est beaucoup plus développé dans le *Ballet des Amours déguisés* de 1664, dont Lully compose d'ailleurs la musique. Renaud, retenu dans le palais enchanté d'Armide, s'enfuit en suivant les deux chevaliers venus le chercher, et retrouve la Gloire et la Renommée. Armide chante son désespoir avant de détruire son palais. L'*Armide* de Quinault s'inspire largement de ce livret du président de Périgny. Et si les opéras des années 1680 sont plus nourris des ballets récents que de leurs lointaines sources romanesques, on peut se demander si eux-mêmes n'ont pas une influence décisive sur les romans de chevalerie des années 1720. Ainsi, la traduction nouvelle du *Roland furieux* proposée par Louise Gomez de Vasconcelle en 1685 est directement suscitée par la création du *Roland* de Lully et Quinault. Pour ses lecteurs en tous cas, l'opéra est incontestablement plus proche, plus présent que les romans des années 1620. À travers ces filiations, dont on pourrait multiplier les exemples, se dessine une véritable poétique de la chevalerie. La tradition chevaleresque est actualisée de manière privilégiée dans des genres récents : roman, ballet, tragi-comédie puis opéra, contes… Ce sont les genres les moins précisément codifiés et les plus accueillants pour le merveilleux qui caractérise les récits chevaleresques[58]. Ce sont souvent aussi des genres proches du pouvoir, consacrés au divertissement et à la gloire du roi et de sa cour. C'est le cas des ballets, des carrousels, des fêtes et des opéras. Ces deux caractéristiques dessinent une nouvelle fois une affinité entre tradition chevaleresque et modernité.

Figures d'auteurs : un « goût » pour la chevalerie ?

Un dernier moyen d'entrer dans le corpus des récits chevaleresques consiste à repérer des auteurs spécialisés. Il est alors possible de construire de courtes séries d'œuvres d'un même auteur mobilisant l'imaginaire chevaleresque. Ces séries ont l'intérêt d'être produites dans un temps réduit : elles sont saisissables par la mémoire des lecteurs contemporains, et on peut supposer qu'elles correspondent à une réception possible des textes.

De nombreux auteurs semblent s'être, au moins un moment, spécialisés dans la chevalerie. Ainsi, entre 1615 et 1626, François de Rosset traduit successivement le *Roland furieux* (1615), *Le Chevalier du Soleil* (1617-1626), et le *Roland amoureux* (1619). Il est aussi l'auteur en 1612 d'une relation de carrousel en forme de roman de chevalerie, *Le Roman des chevaliers de la Gloire*. La production chevaleresque occupe donc une place importante dans son œuvre, entre un début de carrière consacré à

[58] Sur le merveilleux dans la poétique de l'opéra, voir C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006 [1991] et *L'Opéra merveilleux à l'âge classique : un monde possible*, Paris, Le Perroquet, 1991.

la poésie et à la traduction d'ouvrages dévots et le passage à l'écriture fictionnelle avec les *Histoires des amans volages de ce temps* (1619) et les *Histoires tragiques* (1619). Le cas de François de Rosset n'est pas isolé. En 1605, le dramaturge Charles Bauter, dit Méliglosse, publie au moins deux tragédies chevaleresques, *La mort de Roger* et *La Rodomontade*, peut-être trois si on lui attribue *La Tragédie Française des Amours d'Angélique et de Médor*. Ces successions de textes chevaleresques créent des attentes dans le public, et suscitent des phénomènes de lecture en série. Plus tard, on retrouve le même phénomène avec les trois opéras chevaleresques successifs de Quinault et Lully, *Roland*, *Amadis* et *Armide*, ou dans une moindre mesure avec ceux de Danchet et Campra, *Tancrède* (1702) et *Alcine* (1705).

La série d'opéras chevaleresques réalisée par Quinault et Lully n'a pas tant été interprétée par rapport à ses auteurs qu'en relation avec son premier destinataire : le roi. Le choix des sujets chevaleresques par Quinault a souvent été commenté comme le résultat de décisions royales[59]. L'auctorialité des opéras de Lully et Quinault est alors transférée à Louis XIV, construisant une série nouvelle, celle des divertissements chevaleresques du roi. L'intérêt d'un tel transfert est d'apporter une explication simple au renouvellement des sujets des opéras de Lully et Quinault : le « goût du roi ». On touche ici à l'un des dangers de la mise en série selon des critères d'auctorialité, danger exacerbé par le caractère singulier de la figure royale. Ce type de mise en série a pour effet de faire de l'écriture chevaleresque un choix individuel, le résultat d'un « goût » pour la chevalerie, qui clôt la question et met fin à toute démarche de compréhension. On peut à la rigueur remonter de ce « goût » à un passé – Louis XIV et le souvenir des ballets de son père –, à une formation – Louis XIV encore découvrant les romans de chevalerie guidé par Marie Mancini – ou à un « esprit du temps ». Mais la figure de l'auteur agit le plus souvent comme un élément de clôture : clôture de la série chevaleresque sur elle-même, hors du réseau complexe de la tradition, clôture du système explicatif rapporté à une subjectivité et à ce qu'elle a d'irrémédiablement hors d'atteinte.

Un dernier exemple permet de mieux cerner ce que cette figure de l'auteur peut apporter à la compréhension des usages des récits chevaleresques et ses limites heuristiques : celui de Jean de La Fontaine. Trois contes de La Fontaine apparaissent dans le recensement des récits chevaleresques et de leurs adaptations entre 1600 et 1750 : *Joconde* (1665), *La Coupe enchantée* (1669) et *Le petit chien qui secoue des pierreries* (1671), tous trois inspirés du *Roland furieux*. Ces trois textes exploitent inégalement la veine chevaleresque : le premier n'a pas recours au merveilleux, contrairement aux deux suivants qui annoncent même ce merveilleux dès leurs titres. À cette courte série de contes chevaleresques, il faut ajouter les nombreuses citations de récits chevaleresques qui parsèment l'œuvre de La Fontaine. Souvent, il utilise les récits chevaleresques comme emblèmes des livres de plaisir et

[59] Pour une analyse précise des récits du choix du sujet des opéras de Quinault par le roi, voir *infra*, chapitre XII, p. 180-186.

de divertissement, au même titre que les contes de fées. La ballade « Je me plais aux livres d'amour » qui conclut la première partie des *Contes et Nouvelles* cite ainsi « Perceval le Gallois » aux côtés de l'*Astrée* et du *Roland furieux*[60]. Et la première des lettres du Limousin, adressée à sa femme, s'ouvre sur ces mots : « Vous n'avez jamais voulu lire d'autres voyages que ceux des chevaliers de la Table Ronde »[61]. Ajoutons à cela que Jean de La Fontaine fut lui-même un chevalier de la Table Ronde : entre 1642 et 1646 il appartient à un groupe de lettrés, formé autour de Tallemant des Réaux puis de Pellisson et où l'on trouve François Maucroix et Antoine Rambouillet de la Sablière, qui se donnent le nom de « paladins » ou de « chevaliers » de la Table Ronde. Voilà qui trace le portrait d'un amateur de chevalerie. Aucune étude n'a pourtant été consacrée à l'usage que La Fontaine fait des récits chevaleresques. Plusieurs travaux ont porté sur ses relations avec le Moyen Âge[62], mais il s'agit le plus souvent de lui attribuer des sources médiévales, et l'Arioste a toujours été tenu à l'écart de ce « Moyen Âge » anachronique. Dans *Le Poète et le Roi,* Marc Fumaroli étudie la relation du poète à l'imaginaire chevaleresque dans un long chapitre consacré à sa jeunesse et au groupe de la « Table Ronde ». Il revient sur cette question dans un article intitulé « La Fontaine et la Table Ronde »[63] et insiste d'abord sur la formation du poète : celui-ci appartient à une génération qui hériterait de la construction du passé national élaborée par les érudits humanistes comme Claude Fauchet[64]. Ainsi formé, le poète n'oppose pas culture antique et passé national, mais se nourrit également des deux. À cette explication générationnelle, M. Fumaroli en superpose une autre, celle de la « vogue », de la « mode » ou de l'esprit du temps, qu'il est prompt à relier à la Fronde récente et aux évolutions du rôle social, voire de ce qui serait l'identité ou l'imaginaire collectif de la noblesse. Il serait ainsi « naturel » que les cercles lettrés réunis autour des grands du royaume se soient intéressés non seulement au passé politique de la monarchie mais aussi à la littérature du Moyen Âge[65]. On le voit, ces explications tentent de passer de ce qui serait un goût subjectif de La Fontaine pour la chevalerie à la compréhension, ou au moins à la description d'un phénomène collectif. Marc Fumaroli cite ainsi d'autres auteurs intéressés par la chevalerie, qu'il place aux côtés de La Fontaine dans une même mode : Tristan L'Hermitte pour son *Pâge disgracié*, Chapelain et son dialogue *De la Lecture des vieux romans*. Ce qui manque ici, et que

---

[60] Publiée dans les *Contes et nouvelles en vers*, Paris, C. Barbin, 1665. J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, II, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, 1958 [1942], p. 584.

[61] Lettre du 25 août 1663. J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, II, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, 1958 [1942], p. 533.

[62] Voir en particulier *La Fontaine et le Moyen Âge*, *Le Fablier*, 10, 1998.

[63] M. Fumaroli, *Le Poète et le Roi*. *Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris, de Fallois, 1997 ; et « La Fontaine et la Table Ronde », *La Fontaine et le Moyen Âge*, éd. cit.

[64] Il écrit ainsi : « Il était naturel que dans les cercles lettrés réunis autour de Gaston d'Orléans, du Prince de Condé et du Prince de Conti, ou du cardinal de Retz, cet intérêt politique pour l'état antérieur et traditionnel des institutions de la monarchie […] se soit accompagné d'un intérêt redoublé (et même d'une espèce de mode « troubadour ») pour la longue durée de la langue, de la poésie et même du roman français. » (M. Fumaroli, « La Fontaine et la Table Ronde », *La Fontaine et le Moyen Âge*, éd. cit., p. 17).

[65] *Id.*, p. 17-18.

l'approche par le biais de la figure de l'auteur peine à construire, c'est un contexte qui permettrait de décrire ce phénomène sans le rapporter ni à la somme des subjectivités concernées (la « mode ») ni à un imaginaire collectif irénique et désincarné, reflétant l'évolution de la société (l'imaginaire aristocratique). Patrick Dandrey, dans sa conclusion à un colloque consacré à La Fontaine et au Moyen Âge[66], propose des pistes d'interprétations qui passent ainsi de la figure de l'auteur à la construction d'un contexte : celui de la galanterie. Commentant l'allusion à *Perceval* dans la première lettre du Limousin, il la comprend comme une manière « de sacrifier aux lois de l'écriture galante »[67]. Et plus loin, il rapporte l'appropriation d'un imaginaire médiéval par le poète à un goût qui n'est plus le goût subjectif de l'écrivain, mais celui de « l'époque »[68]. C'est pour définir les conditions de cette appropriation, la façon dont elle est forgée socialement qu'il devient nécessaire de dépasser le cadre de la figure de l'auteur, de faire dialoguer les auteurs entre eux, de travailler sur les convergences, les échanges, les conflits.

La mise en série, selon des critères divers, des textes du corpus a relativisé la place du roman dans la tradition chevaleresque, pour mettre en lumière le rôle central des spectacles, et notamment des spectacles et des divertissements de cour, dans la transmission continue de la tradition entre 1600 et 1750. Ces mises en série ont par ailleurs abouti à des interprétations concordantes de l'usage des récits chevaleresques autour des notions de modernité et de galanterie. Au début de la période, les réécritures de récits chevaleresques les orientent résolument du côté du roman sentimental. Les auteurs qui s'y intéressent sont des auteurs nouveaux, que l'on peut souvent qualifier de galants. Les genres exploités sont des genres neufs eux aussi, peu codifiés, et appartenant à une certaine modernité littéraire. Enfin, le pouvoir royal apparaît comme un acteur important de l'écriture chevaleresque entre 1600 et 1750, dans la mesure où l'imaginaire chevaleresque est massivement mobilisé dans le cadre de sa politique de divertissements et de publication de sa gloire. Ces différentes mises en série se sont cependant toutes heurtées à l'impossibilité de construire des séries pertinentes pour l'ensemble de la période. Le creux de la production romanesque entre 1650 et 1700 environ, les différences importantes qui séparent les réécritures du début du XVII^e^ siècle et celles des années ultérieures, la courte durée des séries construites autour d'un auteur, tous ces éléments contribuent à rendre nécessaire une étude de l'évolution du corpus et des ruptures chronologiques qui le traversent.

---

[66] P. Dandrey, « La Fontaine et l'imaginaire médiéval », *La Fontaine et le Moyen Âge*, éd. cit., p. 83-88.

[67] *Id.*, p. 87.

[68] « Ainsi se définit un mode d'appropriation de l'héritage médiéval par l'intermédiaire d'une image qui en réinvente les données mal connues dans l'optique d'une naïveté et d'une gaieté attribuées à cette époque mais également prisées par celle du poète. » (*Ibid*).

*
**

Le recensement des éditions, réécritures et adaptations d'une quarantaine de récits chevaleresques permet donc de constater une présence significative : l'âge classique n'a pas oublié la littérature des siècles précédents. Il n'a pas non plus méprisé ces récits chevaleresques, ou du moins pas uniformément : il reste des lecteurs et des spectateurs pour les apprécier, des éditeurs pour en faire le commerce. Cette présence n'est pas non plus une survivance : ce *reste* de récits chevaleresques, même s'il est pris dans un mouvement général d'usure et d'appauvrissement, est sans cesse recréé, réactualisé dans des textes nouveaux. La sédimentation des appropriations, constitutive de la tradition, se poursuit. Les réinventions et les réactualisations des récits chevaleresques se réalisent de manière privilégiée dans les appropriations diverses des éditions bon marché, et surtout dans les pratiques de la cour et du public mondain. Certains titres s'y prêtent mieux que d'autres : les ouvrages les plus récents, comme les *Amadis*, la *Jérusalem délivrée* et le *Roland furieux*, et ceux qui exploitent un imaginaire national. Enfin, les pratiques spectaculaires semblent se substituer au genre romanesque comme espace privilégié d'actualisation de la tradition chevaleresque.

Ainsi, même si elle n'est pas oubliée, la tradition chevaleresque n'en occupe pas pour autant une position simple dans la production littéraire. Sa légitimité est problématique, dans la mesure où elle semble traversée de tensions entre des valorisations et des appropriations divergentes, voire opposées. Elle n'a pas de valeur propre et consensuelle : elle est au contraire un lieu de débats sur les valeurs, aussi bien esthétiques que sociales et politiques.

Pour étudier ces appropriations, il importe de ne pas les isoler les unes des autres, mais de reconstituer, autant qu'il est possible, leur dialogue : un dialogue entre images, textes et spectacles, entre différents auteurs et différents titres, qui traversent les frontières des genres. Mais il faut aussi garder à l'esprit les limites de la mémoire des auteurs et des lecteurs et spectateurs et ne pas attribuer aux hommes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles la vision d'ensemble qui est celle du chercheur. Se dégagent alors des ruptures et des continuités qui vont permettre de construire une chronologie des usages des récits chevaleresques à l'âge classique.

CHAPITRE V

MÉTAMORPHOSES DE LA TRADITION CHEVALERESQUE DE 1600 À 1750

La tradition chevaleresque demeure vivante entre 1600 et 1750 ; il importe maintenant d'en comprendre l'évolution et les transformations. De quelles valeurs est-elle investie par les appropriations successives ? Comment ces investissements contribuent-ils, en retour, à la redéfinir et à en réorienter les usages ? Ce chapitre s'appuiera donc sur les éléments de description apportés par le chapitre précédent pour construire une chronologie des éditions, adaptations et réécritures de récits chevaleresques à l'âge classique. Il s'agit de saisir des moments dans la tradition chevaleresque, de construire des contextes déterminants pour en comprendre l'évolution et de mettre en lumière les enjeux des différentes interprétations. Une approche quantitative du corpus recensé permet d'ores et déjà de dégager de premières scansions. Après une période de forte production, dans les années 1610-1620, le nombre de récits et de spectacles chevaleresques publiés diminue régulièrement jusque dans les années 1650. Suit une période chaotique, où la production est plutôt basse. On observe un premier temps de renouveau dans les années 1680, renouveau qui s'amplifie au début du XVIII^e^ siècle. Les années 1720, on l'a vu, constituent un moment de rupture, avec la réédition de titres disparus depuis longtemps. Ces étapes ne rendent compte que de la présence plus ou moins marquée de la tradition chevaleresque. L'approche chronologique doit permettre d'affiner l'interprétation : que fait-on, entre 1600 et 1750, avec les récits chevaleresques ? Sont-ils investis d'un rapport au passé ? Et quels sont les enjeux – éthiques, esthétiques ou politiques – de leur mobilisation ? Ce parcours fera émerger de premières pistes d'interprétations et mettra en lumière de nouveaux usages des récits chevaleresques, en dehors de la liste constituée. Il permettra ainsi de repérer des questions, des moments et des objets intéressants, sur lesquels il faudra revenir dans une étape suivante de l'étude.

I. 1600-1650 : ÉPUISEMENT DE LA TRADITION ROMANESQUE, EXPLORATION DE FORMES NOUVELLES

Dès les premières années du XVII^e^ siècle, les éditions bon marché occupent une place importante dans la production chevaleresque. Par les titres choisis et la forme qu'elles leur donnent, elles se situent dans la continuité des éditions de récits chevaleresques du siècle précédent. Les nombreuses suites de récits chevaleresques publiées au début du XVII^e^ siècle se situent elles aussi dans la continuité du siècle précédent, et témoignent d'un épuisement de la tradition : les romans sont poursuivis jusqu'à la mort des héros, qui semble marquer aussi le tarissement de l'inspiration. La production chevaleresque de la première moitié du XVII^e^ siècle n'apparaît cependant pas comme un reste ou comme une survivance : les récits chevaleresques sont exploités dans des genres divers et nouveaux,

comme le ballet de cour ou la tragi-comédie, et sont mobilisés dans des conflits à la fois politiques, éthiques et esthétiques.

Suites… et fin ? Épuisement de la tradition romanesque

Outre les titres de la Bibliothèque bleue, de nombreux titres prolongent la tradition chevaleresque du siècle précédent, et s'inscrivent dans la longue durée. Mais beaucoup font dans les premières années du XVII^e^ siècle leur dernière apparition. Les années 1600-1615 voient la disparition progressive d'une tradition littéraire héritée du siècle passé. Les derniers livres d'*Amadis*, publiés en 1615, ne connaissent aucune réédition[1]. Le grand roman d'Étienne de Maisonneuve, *Gériléon d'Angleterre*, publié pour la première fois en 1572 et réédité à plusieurs reprises depuis, connaît sa dernière édition en 1602. De la même manière, la traduction du *Roland furieux* par Gabriel Chappuis, publiée pour la première fois dans les années 1580, disparaît après 1618.

Cette impression d'épuisement est amplifiée par l'abondance des suites qui cherchent à clore les séries romanesques du siècle précédent. J'ai déjà cité les trois derniers livres d'*Amadis* publiés en 1615. La *Suite* du *Roland furieux* composée par Pescatori et traduite par Chappuis est publiée pour la deuxième fois en 1608. Le titre précise : « contenant la mort du très magnanime […] Roger ». La mort de Roger est aussi le sujet d'une tragédie de Charles Bauter représentée à Paris en 1603. François de Rosset surenchérit bientôt avec une nouvelle suite, qui va, elle, jusqu'à « la mort du paladin Roland » (1615). La *Jérusalem délivrée* subit le même traitement, avec la suite de Jacques Corbin, qui précise dès son titre qu'elle met fin aux intrigues commencées dans l'œuvre du Tasse : *Jérusalem régnante contenant la suite et la fin des amours d'Armide et d'Hermine* (1600). Le titre du grand roman de Gilbert Saulnier du Verdier, enfin, affiche un projet de clôture du cycle des *Amadis* et dans le même temps d'épuisement des potentialités du genre romanesque : *Le Romant des romans, où on verra la suitte et la conclusion de Don Bellanis de Grèce, du Chevalier du Soleil et des Amadis* (1626-1629). Il faut rapprocher de ces tentatives de clôtures la production d'abrégés, qui réduisent les cycles les plus longs à un court volume : c'est le cas des *Trésors des Amadis*, ainsi que de l'*Amadis* de Marcassus en 1629.

Les nouveaux titres n'échappent pas à ce phénomène d'épuisement de la tradition chevaleresque. Certes, on publie encore, au début du XVII^e^ siècle, de nouveaux romans de chevalerie : le *Théâtre d'histoire, où avec les grandes proüesses et aventures étranges du noble et vertueux chevalier Polimantes, prince d'Arfine, se représentent au vrai plusieurs occurences fort rares et merveilleuses, tant de paix que de guerre, arrivées de son temps ès plus célèbres et renommés païs, roiaumes et provinces du monde* de Philippe de Belleville, ou le *Théâtre des braves* de Lespinay, par exemple, en

[1] Pour les références des titres mentionnés dans ce chapitre, voir annexe 1. Seules les citations feront l'objet de notes.

1613. Mais aucun de ces titres ne connaît de seconde édition. Il en va de même des traductions nouvelles de l'*Histoire du noble et vaillant chevalier Clamades* par Philippe Camus (1620) ou de celle de *Dom Belianis de Grèce* par Claude de Beuil (1625) : aucune n'est publiée une seconde fois.

Seule la traduction de l'*Admirable histoire du chevalier du Soleil* par François de Rosset fait exception à la règle. Publiée pour la première fois entre 1617 et 1626, elle est éditée jusqu'en 1643, mais disparaît tout de même ensuite. François de Rosset peut cependant apparaître comme une figure du renouvellement de la tradition chevaleresque : il est l'auteur de traductions nouvelles, non seulement du *Chevalier du Soleil*, mais aussi du *Roland furieux* (1615) et du *Roland amoureux* (1619) qui sont elles aussi publiées régulièrement pendant toute la première moitié du siècle. Enfin, il est l'auteur d'une relation de carrousel en forme de roman, *Le Roman des chevaliers de la gloire* (1612), qui connaît une durée de vie relativement longue pour ce type de texte, puisqu'elle est rééditée en 1616.

Carrousels et ballets chevaleresques

François de Rosset lie ainsi la tradition ancienne du roman de chevalerie à une autre forme utilisant les récits chevaleresques : le spectacle de cour.

1610 : Le ballet du duc de Vendôme

Dès 1610, le ballet organisé par le duc de Vendôme au Louvre puis à l'Arsenal prend pour sujet le palais enchanté d'Alcine et la délivrance des chevaliers qu'elle a métamorphosés pour se venger de leur dédain. Ce ballet s'inscrit dans la continuité d'autres ballets sur le thème de la délivrance et Alcine est l'avatar d'une figure d'enchanteresse qui s'est incarnée auparavant dans les personnages de Circé ou de Médée[2]. Le *Roland furieux* fournit le nom de l'enchanteresse, mais guère plus : les chevaliers prisonniers sont anonymes, et leur délivrance est le fruit de « la seule vue du plus grand roi de la terre »[3]. Les entrées nobles où interviennent Alcine et ses nymphes alternent avec des entrées burlesques, autour des chevaliers métamorphosés en grotesques ou du personnage, absent du *Roland furieux*, de Messire Gobbemague, « grand gonfalottier de l'île des singes » et de ses esclaves turcs. Le palais enchanté d'Alcine est « fait en forme d'amphithéâtre, orné de plusieurs portiques, colonnes, niches et figures antiques »[4]. Seul le ballet final des chevaliers délivrés par le regard du roi emprunte à

[2] Margaret McGowan consacre plusieurs pages à l'analyse de l'inspiration romanesque de ce ballet et du thème de la délivrance : *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éditions du CNRS, 1963, p. 70-72.

[3] *Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme, dansé lui douzième en la ville de Paris, dans la grande salle de la maison royale du Louvre, puis en celle de l'Arsenac [sic], le 17 et 18e jour de janvier 1610*, Paris, Jean de Heuqueuville, s.d., p. 3.

[4] *Id.,* p. 5.

un imaginaire chevaleresque ou médiéval : les figures composées par les chevaliers sont en effet données à lire aux spectateurs comme les lettres d'un alphabet druidique.

> Lesdits Chevaliers changeant de pas et de mesure, alloient former leur première figure, laquelle suivant l'alphabet des anciens Druides (trouvé depuis quelques années dans un vieil monument) représentoit un caractère d'icelui alphabet poincté du nombre de douze, signifiant AMOUR PUISSANT[5].

Les chevaliers forment ainsi douze figures à la gloire du roi : après « amour puissant » viennent « ambitieux désir », « vertueux dessein », « renom immortel », « grandeur de courage », « peine agréable », « constance éprouvée », « vérité cogneue », « heureux destin », « aimé de tous », « couronne de gloire » et le « plus parfait caractère qui fut audit alphabet, qui signifioit POUVOIR SUPRESME »[6].

Le ballet utilise le récit chevaleresque dans la construction d'un discours à la fois moral et politique. La délivrance des chevaliers met en scène une économie des passions qui rejette l'amour déréglé et la passion de vengeance d'Alcine au profit de l'« amour puissant » d'un roi « aimé de tous ». Dans le même temps, le ballet donne à voir un transfert de pouvoir, de la magicienne au roi. L'alphabet druidique à la gloire du roi répond aux danses des nymphes, à la fin de la première partie du ballet, qui dessinaient, en lettres romaines, le nom d'Alcine et les enchantements d'Alcine sont défaits, dans la dernière entrée, par le regard du roi :

> À la face dudit Théâtre, se voyoient arrangez tout debout devant les niches et colomnes dudit Palais sur un long siège, les douze Chevaliers immobiles, comme statues : lesquels retournoient en leur sens aussitost que le Roi jettoit la veuë sur eux, et saultoient en place s'avançans[7].

Le spectateur royal joue donc un rôle dans l'action du spectacle. Margaret McGowan remarque que le théâtre et la salle sont construits de manière à permettre au personnage d'Alcine de descendre à deux reprises de l'estrade pour associer le roi à la représentation[8]. Au début du spectacle, elle s'approche du roi pour lui jeter un défi. À la fin du ballet, vaincue, elle vient reconnaître sa puissance. Le récit chevaleresque associe donc étroitement des valeurs éthiques et politiques : il permet de donner à voir la victoire d'Henri IV sur le désordre de l'État et des passions.

1612 : Le Carrousel des Chevaliers de la Gloire

À peine deux ans plus tard, les mariages espagnols du jeune roi Louis XIII et de sa sœur sont l'occasion d'un nouveau divertissement chevaleresque, qui n'est pas cette fois-ci limité à la cour mais participe de la publication large de l'événement. Il s'agit d'un carrousel, organisé sur la Place Royale à

---

[5] *Id.*, p. 34.

[6] *Id.*, p. 37-38.

[7] *Id.*, p. 30.

[8] M. McGowan, *op. cit.*, p. 76.

Paris, et structuré autour d'un récit chevaleresque : il a pour point de départ le cartel envoyé par les « Chevaliers de la Gloire ». Cette trame utilise l'imaginaire chevaleresque sans pour autant mobiliser un récit précis : les noms des chevaliers, l'intrigue esquissée par le cartel et les réponses qu'il reçoit ne renvoient pas à une source, mais jouent sur une imagerie bien connue. L'abondance de publications à laquelle ce carrousel donne lieu est révélatrice d'un contexte politique troublé : les mariages espagnols, deux ans après la mort d'Henri IV, constituent un retournement d'alliance brutal. De nombreux écrits sont donc produits pour les publier et les légitimer, tandis que dans le même temps apparaissent des publications satiriques ou critiques. Une querelle politique passant par la publication d'écrits se cristallise donc ici autour d'un récit chevaleresque. Cette abondance d'écrits a par ailleurs pour conséquence de constituer une mémoire de ce carrousel, au-delà du temps de sa représentation, au point d'en faire un modèle pour les divertissements de cour ultérieurs.

Les premières publications ont eu lieu avant le carrousel, pour le préparer et y attirer le public. Le *Cartel présenté par les chevaliers de la Gloire* a été publié à Paris dès le 13 mars 1612, et rapidement imprimé aussi à Lyon. De premières courses ont eu lieu dès le 30 avril, et ont fait l'objet de relations. Si l'on en croit la relation donnée par Honoré Laugier, le carrousel a en outre été différé par la mort du duc de Mantoue, ce qui en a allongé la période de préparation. Après les courses enfin, de nombreuses relations ont été publiées, ainsi que des textes satiriques ou comiques, comme la *Complainte du Facquin du Parc Royal*[9], dans laquelle le mannequin contre lequel les concurrents ont jouté revendique sa part de gloire. La relation d'Honoré Laugier, intitulée *Le camp de la Place Royalle, ou Relation de ce qui s'y est passé les cinquiesme, sixiesme et septiesme jour d'avril 1612, pour la publication des Mariages du Roi et de Madame avec l'Infante et le Prince d'Espagne. Le tout recueilli par le commandement de sa Majesté* et publiée chez différents éditeurs, présente le sujet du carrousel sur un mode plus allégorique que chevaleresque. Les principales références mobilisées sont antiques et mythologiques :

> La Félicité appelée des Grecs Macarie, fut fille d'Hercule adorée des Athéniens, parce qu'elle se tua pour eux, et représentée au tableau de Cebes assise en un Palais, où nul ne peut entrer que par la porte de la Vertu.
>
> Henri le Grand nostre veritable Hercule, apres avoir fait plus de prouesses, et defaict plus de monstres, que le premier si celebre dans les Fables, nous laissa la FÉLICITÉ, que la prudence de la Roine par ces alliances rend plus durable en ce royaume, que l'autre ne le fut en celui d'Athenes. Et parce que nul ne peut avoir ici bas la FÉLICITÉ que par la vertu, de laquelle l'honneur est le signe, et la recompense, comme la GLOIRE est la continuation de l'honneur, les cinq Tenants ayant pris le titre de Chevaliers de la GLOIRE qui venoient de toutes parts du monde pour entrer au Palais de la FÉLICITÉ, firent publier ce Cartel[10].

---

[9] *Complainte du Facquin du Parc Royal, qui a soustenu tous les Cavaliers du Carrousel, tant deffendans qu'assaillans*, Paris, Pierre Durand, 1612.

[10] H. Laugier, *Le camp de la Place Royalle, ou Relation de ce qui s'y est passé les cinquiesme, sixiesme et septiesme jour d'avril 1612, pour la publication des Mariages du Roi et de Madame avec l'Infante et le Prince d'Espagne. Le tout recueilli par le commandement de sa Majesté*, Paris, Jean Laquehaye, 1612, p. 13.

La relation cite alors le cartel des chevaliers de la gloire, tel qu'il avait déjà été publié quelques mois plus tôt. La suite du texte décrit le Palais de la Félicité, dont l'architecture composite comporte aussi des références antiques et mythologiques ainsi que de nombreuses figures allégoriques, puis la Place Royale, dont l'histoire est l'occasion de faire l'éloge d'Henri IV. La suite du récit voit se succéder les descriptions des troupes successives, de leurs costumes et des machines dont elles s'accompagnent et rapporte les vers prononcés à la louange de la reine et du jeune roi par des figures qui sont toutes allégoriques ou mythologiques. Les autres relations publiées ignorent presque toutes l'aspect chevaleresque des courses.

Seul le texte de François de Rosset fait exception. Son *Roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne* insiste sur le cadre chevaleresque du carrousel au point de prendre la forme d'un véritable roman de chevalerie. La dédicace à la Reine et le privilège du roi font de ce roman une relation du carrousel. Le privilège précise ainsi :

> Nostre amé et féal, le Sieur de Rosset nous a fait entendre, que pour la reputation de la France et contentement des Estrangers, il a composé le discours des Magnificences qui se sont faictes en la place Royalle, en faveur de nostre Mariage, intitulé, *Le Romant des Chevaliers de la Gloire*, où il a traicté le plus fidellement qu'il a peu, toutes les circonstances arrivées à cette action, ayant pour cet effect travaillé continuellement depuis quelques jours, pour se rendre capable de l'escrire dignement, et faict mesme une partie des vers qu'on a presentez, tellement qu'il ne reste à present que de luy permettre de choisir tel Libraire qu'il advisera, pour le faire Imprimer correctement. A ceste cause, voulans favoriser une intention si loüable, et que ces triomphes descrits par une personne dont la suffisance respond au merite du subject soient imprimez le mieux qu'il se pourra. Avons de l'advis de la Reyne Regente, nostre tres-honoree Dame et mere, par ces presentes signees de nostre main, permis et permettons audit de Rosset, de faire imprimer ledit Roman[11].

Le texte de Rosset est bien un « roman », mais c'est aussi « le discours des Magnificences qui se sont faites en la Place Royale ». Il est même mentionné que Rosset est déjà l'auteur d'une partie des vers prononcés lors du carrousel et qu'il a écrit le reste de la relation très rapidement. Le roman est long mais a dû être publié dans les délais d'une relation de spectacle, c'est-à-dire assez vite après le carrousel. Le privilège date du 25 juin 1612 et évoque le roman comme déjà écrit. La suite du privilège permet même de deviner que Rosset a profité ici de la lenteur d'Honoré Laugier de Porchères :

> Nonobstant que par le Privilege expedié au sieur de Porcheres, on ait fait couler une clause portant defences à toutes personnes de travailler sur ce subject, Que nous voulons empescher l'effect de ces presentes, et à ceste fin, nous l'avons revoquée et revoquons[12].

---

[11] F. de Rosset, *Roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne*, Paris, Veuve de P. Bertaud, 1612, « Privilege du Roi », n.p.

[12] *Ibid*.

Laugier tardant à livrer sa relation du carrousel, Rosset a profité de l'occasion pour se présenter avec une relation déjà écrite, et obtenir le droit de la publier. Honoré Laugier fait lui-même état de son retard dans sa dédicace « aux chevaliers de ces courses » :

> J'ay mis plus de temps à chercher la verité qu'à la descrire, ayant eu plus de soin de sa pureté, que de celle du langage. Cela vous fait recevoir cest œuvre un peu tard, veu le desir que vous avez tesmoigné de le voir, et trop tost, eu esgard à celui que j'avois de le polir. Aussi n'en pretens-je autre gloire que celle d'avoir obei par mon travail à la plus grande REINE du monde[13].

François de Rosset a donc réussi, par sa diligence, à substituer son roman à la relation officielle du carrousel.

Le choix de la forme romanesque a pour conséquence de donner une importance beaucoup plus grande au récit chevaleresque. Le texte fait bien le récit des entrées successives, en reproduisant les cartels et en décrivant l'équipement et les devises des chevaliers. Mais François de Rosset insère avant chaque entrée un récit romanesque des circonstances qui auraient amené chacune des troupes à participer au tournoi. Il développe ainsi les embryons de fictions mis en place par les chars et les cartels. Les trois premiers chapitres sont dominés par l'allégorie et la mythologie : les Génies de France et d'Espagne se rencontrent dans l'antre de Diane, puis rendent visite à Vénus dans son jardin pour la convaincre de les aider à réaliser le double mariage. Morphée apparaît alors en songe à Marie de Médicis sous la forme d'Henri IV, puis à Philippe III sous celle de Philippe II. Les mariages sont décidés et ce n'est qu'à ce moment (dans le chapitre IV) que commencent les aventures des chevaliers de la Gloire. À partir de là, le ton et les scénarios sont typiquement chevaleresques. Les chevaliers de la Gloire errent « par tous les climats du monde, pour y mettre fin à toutes les avantures estranges »[14] et affrontent leur principale ennemie, la magicienne Dragontine. Ils vainquent une troupe de géant et rencontrent un chevalier inconnu avant d'atteindre le Palais de la Félicité et de publier le cartel qui donne lieu au carrousel. Les allusions aux récits chevaleresques sont nombreuses : l'un des chevaliers, Almidor, possède le bouclier de Roger « qu'il osta au vaillant Mandricart, le jour qu'il le tua devant les murs de Paris, qu'Agramant avoit assiegée »[15]. Quant à son épée, c'est celle dont son « aïeul Godeffroy fit tant de fois rougir le Jourdain du sang des Sarrazins »[16]. Le héros du roman, qui n'est autre que le personnage incarné dans le carrousel par le duc de Guise, se voit ainsi inscrit dans une double filiation, descendant à la fois du héros du *Roland furieux* et de celui de la *Jérusalem délivrée*. Ce texte construit une parenté entre la pratique spectaculaire du carrousel et le genre du roman de chevalerie. Il inscrit en outre cette proximité dans la durée, puisque, contrairement aux autres relations du carrousel, il est encore publié en 1616. Le titre de cette réédition, *L'histoire du Palais de la félicité,*

---

[13] H. Laugier, *op. cit.*, « Aux chevaliers de ces courses », n.p.

[14] F. de Rosset, *op. cit.*, p. 16.

[15] *Id.*, p. 20.

[16] *Ibid*.

contenant les aventures des chevaliers qui parurent aux courses faites à la place Royale, efface son caractère romanesque, mais le texte en reste le même.

Ces différentes publications ont permis de constituer une véritable mémoire du carrousel[17], dont le récit est repris et transmis tout au long du siècle. En 1630, Cramail publie dans ses *Jeux de l'inconnu* un texte intitulé « Le Moine bourru » qui commence comme une véritable parodie du carrousel de 1612, avec une « réponse du moine bourru aux chevaliers de la gloire »[18]. En 1648, Vulson de la Colombière consacre un chapitre de son *Théâtre d'Honneur et de chevalerie* au « magnifique et admirable Carrosel qui fut fait à Paris dans la Pace Royalle, le cinq, le six, et le septiesme jour d'Avril, l'an 1612. pour les resjoüissances de la publication de la double Alliance par les mariages du Roi Louis XIII. Et de Madame sa sœur avec l'Infante et le Prince d'Espagne ; et la description des Machines, des Habits, des Armes, des Livrées, des Cartels, des Devises des Chevaliers qui y parurent : Ensemble les courses qui s'y firent à la quintaine et à la bague, etc. ». Le père Ménestrier cite le carrousel de 1612 à plusieurs reprises dans son *Traité des Tournois* de 1669.

Le carrousel de 1612 et les publications qui l'entourent jouent donc un rôle important dans l'évolution de la tradition chevaleresque. Ils utilisent, à divers degrés, des récits chevaleresques pour dire une situation politique, souvent sur le mode de l'analogie. Surtout, ils inscrivent durablement la pratique nobiliaire et courtisane du carrousel dans la tradition chevaleresque. Ce processus accroit la distance qui sépare le carrousel d'un véritable tournoi, pour l'installer dans un univers de fiction allégorique. Le texte de François de Rosset y joue un rôle particulier, en liant étroitement le carrousel et le roman de chevalerie.

Les ballets chevaleresques de Louis XIII

Quelques années après ce carrousel, entre 1617 et 1619, Louis XIII danse successivement dans trois ballets à sujet chevaleresque : le *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617) inspiré des amours de Renaud et d'Armide dans *La Jérusalem délivrée*, le *Ballet de la furie de Roland* (1618) inspiré du *Roland furieux*, et le *Ballet de l'aventure de Tancrède dans la forêt enchantée* (1619) inspiré du passage de la *Jérusalem délivrée* où Tancrède, désespéré d'avoir tué par erreur la femme qu'il aimait, Clorinde, doit accepter de reproduire ce meurtre pour rompre les maléfices jetés par les Sarrasins sur la forêt proche du camp chrétien. Ces trois ballets utilisent le récit chevaleresque pour mettre en scène un choix moral – le sacrifice de l'amour au profit de la gloire – et surtout une situation politique[19]. Dans le premier et le dernier de ces ballets, le roi danse un rôle similaire, celui du souverain (Godefroy

[17] Voir M. Baudière, « La fortune gravée et imprimée du carrousel de 1612 », D. Morelon (dir.), *Chroniques de l'éphémère. Le livre de fête dans la collection de Jacques Doucet*, Paris, INHA, 2010.

[18] « Le Moyne bourru », *Les Jeux de l'Incognu*, Paris, T. de la Ruel, P. Rocolet, A. de Sommaville, N. Bessin, A. Courbé, 1630, p. 170-272. Je remercie Claudine Nédélec de m'avoir signalé ce texte étonnant.

[19] Voir M.-C. Canova-Green, *Ballets pour Louis XIII, danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2010.

dans le ballet de 1617, le chef des Chevaliers en 1619), et le héros (Renaud puis Tancrède) est dansé par son favori, le duc de Luynes. Les ballets construisent ainsi une représentation analogique du pouvoir, donnant à voir les hiérarchies en vigueur à la cour et mettant en scène les relations entre le jeune roi et sa noblesse.

Le *Ballet de la délivrance de Renaud* utilise un scénario traditionnel de délivrance, comme le ballet du duc de Vendôme en 1610. Toutes les relations attribuent le choix du sujet au roi. Ce choix de l'épisode des amours de Renaud et Armide n'est pas nouveau : le même sujet avait été exploité au tournoi fait à Naples le 13 mai 1612 pour célébrer les alliances entre la France et l'Espagne et le *Mercure Français* en avait donné une relation[20]. Le ballet de 1617 inscrit cet épisode de la *Jérusalem délivrée* dans une double perspective, morale et politique. Le choix de Renaud, qui sacrifie son amour à sa gloire, est donné en exemple par les derniers vers du ballet. La relation publiée par Pierre Ballard insiste sur cette dimension morale :

> Ce n'estoit point assez que Renault eust autresfois esté delivré des charmeuses prisons d'Armide, il falloit encores que les deux plus grandes et plus vertueuses Roynes du monde vissent representer sa delivrance, afin qu'apres leur jugement personne n'accusast plus Renault de perfidie, ou ne plaignist Armide d'avoir perdu ce qu'elle aymoit imprudemment. Desjà leurs Majestez l'avoit plusieurs fois condamnée, et toutes leurs actions monstroyent que si elles estimoient en Armide le sexe qui leur estoit commun, elles y blasmoient les voluptez et les tromperies qu'elles eussent voulues n'estre point sçeuës. Le Roy mesme, qui peut (ce me semble) donner plus de licence aux appetits, a fait connoistre à tout le monde qu'il n'estimoit aucune volupté loüable que celle qui naissoit de la vertu, en voulant que la delivrance de Renault fust le sujet de ses plaisirs[21].

Mais cette leçon morale, qui réunit le roi et les deux reines, sa mère et son épouse, masque une interprétation politique beaucoup plus polémique. Tout le ballet sert en effet la gloire du jeune Louis XIII. Il y danse d'abord en démon du feu, ce qui donne prétexte, dans la relation, à une longue explication de l'analogie entre le roi et le soleil :

> Il se vestit encore de la sorte à desseing de tesmoigner sa bonté à ses sujects, sa puissance à ses ennemis, et sa majesté aux estrangers ; ils sçavoit bien que c'est le propre du feu d'epurer les corps impurs et de reünir les choses homogenées et semblables, separant l'or et l'argent de toute autre matiere moins noble et moins riche, comme c'est le principal desir de sa Majesté, de rappeler tous ses sujets à leur devoir et les purger de tous pretextes de desobeissance. Il sçavoit bien, dis-je, que le feu court apres la matiere combustible et ne consume rien en son lieu naturel ; ains sert à l'entretien des creatures inferieures et donne contentement à ceux qui le voyent d'une distance proportionnée : de mesme que sa Majesté destruit facilement ceux qui

---

[20] « Tournoy, ou Combat à la barrière faict à Naples, pour les resjouissances des alliances par mariage entre les Maisons de France et d'Espagne », *Le Mercure François*, tome II : 1610-1612, Paris, E. Richer, 1615, p. 439a. L'ensemble des volumes du *Mercure François* a été numérisé et mis en ligne par le Grihl : http://mercurefrancois.ehess.fr/

[21] *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIXe jour de janvier. M. VIC. XVII. Avec les desseins, tant des machines & apparences differentes, que de tous les habits des masques*, Paris, Pierre Ballard, 1617, f°2v.-3r.

> l'outragent, et n'employe son authorité qu'à la conservation de ses peuples, ou l'agrandissement de ceux qui l'approchent avec le respect qui lui est deu[22].

Le costume porté par le roi est ainsi interprété comme une affirmation de souveraineté, préfigurant l'assassinat de Concini quelques mois plus tard. Margaret McGowan[23] interprète l'ensemble du ballet comme une anticipation de ce « coup » politique : le roi y triomphe de la magicienne, et la dernière image du ballet le représente assis sur un trône, au sommet d'une pyramide composée des nobles de sa cour.

En 1618, les vers du *Ballet de la furie de Roland* donnent à voir une même affirmation de souveraineté de la part de Louis XIII. Il y danse un chasseur, clamant sa puissance et ses intentions belliqueuses :

> Tel que ces grands chasseurs dont les bras indomptés
> De monstres autrefois purgea toute la terre,
> Pour asseurer le front du peuple épouvanté
> Aux plus fiers animaux je viens faire la guerre.
>
> L'orage de mes coups ne tombe point en vain
> En quelques lieux qu'ils soient leur blessure est fatale
> Si puissant est le dard que je porte en la main
> Qu'il atteint de plus loin que le dard de Céphale[24].

Même si les allusions mythologiques prennent le pas sur le récit chevaleresque, l'interprétation politique du ballet donnée par ces vers est sensiblement la même que celle du ballet de 1617 : affirmation de souveraineté, menace adressée à ceux qui refuseraient la soumission, et plus précisément ici à la reine Marie de Médicis. Quant au duc de Luynes, il danse dans ce ballet le rôle d'Astolphe, qui va chercher dans la Lune la raison perdue de Roland. Les vers qui lui sont destinés tendent à légitimer la faveur royale dont il bénéficie :

> Par miracle je viens du céleste séjour
> Au secours de Roland, à qui l'excès d'amour
> Fait faire par les champs d'horribles tragédies.
> Voyez si de m'aimer mes amis ont raison,
> Puisque ma passion va de leurs maladies
> Jusques dedans le Ciel chercher la guérison[25].

En 1619, le *Ballet des Aventures de Tancrède dans la forêt enchantée* organisé pour le mariage de Christine de France avec Victor-Amédée, prince de Piémont, construit à nouveau une image analogique du pouvoir, en donnant une place encore plus importante au duc de Luynes. On retrouve la traditionnelle opposition de l'amour et de la gloire, puisque Tancrède doit, pour délivrer la forêt de ses enchantements, couper un arbre qui prend la forme de Clorinde, la femme qu'il aime et qu'il a déjà tuée par erreur lors d'un combat. De Luynes joue le rôle de Tancrède, qui est le véritable héros du

---

[22] *Id.*, f°6r.

[23] M. McGowan, *op. cit.*, p. 108-109.

[24] *Vers pour le ballet du Roy representant la furie de Roland*, Paris, Jean Sara, 1618, p. 5-6.

[25] *Id.*, p. 4-5.

ballet. Alors que dans la *Jérusalem délivrée*, c'est Renaud qui met fin aux enchantements après l'échec de Tancrède, le ballet est ici entièrement consacré aux épreuves traversées par ce dernier. L'avis au lecteur de la relation s'en justifie ainsi :

> Pourquoi enfin ce ballet est au nom du même Tancrède, qui semble n'avoir que commencé de défaire l'enchantement que Renaud acheva. Il est vrai qu'en ce dernier point la chose parle d'elle-même : car il y a plus de valeur et de résolution en Tancrède de s'estre jette le premier parmi les flammes et les monstres armez que non pas à Renaud d'y estre allé après le retour de Tancrède, et n'y avoir trouvé qu'une île délicieuse[26].

Le roi ne représente que le chef des chevaliers et les vers qui lui sont consacrés insistent sur sa gloire militaire, les Sarrasins du ballet étant assimilés aux protestants de France. La dédicace « À Monseigneur de Luynes » de la relation explicite l'interprétation politique du ballet :

> Vous estes le Tancrede François, qui avez de tous temps rendu de si bons et agréables services à nostre Godefroy, en la glorieuse conqueste des cœurs les plus revêches. C'est vous, Monseigneur, qui par votre valeur avez courageusement debellé les monstres des guerres et séditions que la discorde civile avoit fait venir de l'enfer pour empescher les justes desseins de LOUIS LE JUSTE. C'est vous enfin, Monseigneur, qui par vostre prudence et bonheur avez deffaict les charmes ; non d'une forest enchantée, mais de tout un Royaume, charmé de son propre malheur[27].

Si le ballet lui-même est plus spectaculaire qu'allégorique, comme le remarque Margaret McGowan, la relation n'en construit pas moins une lecture politique sur le modèle de l'analogie. La situation politique représentée n'est plus exactement celle du ballet de la délivrance de Renaud : la position de Luynes est plus centrale et efface presque celle du Roi. Aux menaces visant la Reine et Concini se sont substituées les images d'une guerre pacificatrice, d'un combat pour ramener la paix dans le pays.

De 1617 à 1619, l'usage que les ballets et leurs relations font des récits chevaleresques est relativement constant. Les trois ballets supposent que l'intrigue qu'ils adaptent est bien connue des spectateurs. Ils n'en développent que certains épisodes, et les relations se contentent de brefs résumés. Le ballet de 1619, plus que les précédents, exploite les potentialités spectaculaires du merveilleux chevaleresque. Cependant, les vers et les relations maintiennent une lecture du ballet comme représentation analogique de la situation politique. Le récit chevaleresque a ici valeur de métaphore pour dire les positions politiques des uns et des autres, ou plutôt pour les faire advenir par la représentation. Il n'est pas associé à une époque précise, ni même à une vision du passé. Par contre, il est investi de valeurs éthiques et permet notamment de mettre en scène un conflit entre amour et gloire. Enfin, il est mis au service de la représentation du pouvoir et de la production d'adhésion à un ordre politique.

---

[26] *Relation du Grand ballet du roi dansé en la salle du Louvre, le 13 février 1619, sur l'adventure de Tancrède en la forest enchantée, faict par le commandement exprès de sa Majesté*, Paris, Jean Sara, 1619, n.p.

[27] *Id.*, p. 3-4.

Érudition et noblesse : L'Histoire du chevalier Bayard *éditée par Théodore Godefroy*

Parallèlement au phénomène d'épuisement de la tradition du roman de chevalerie, les récits chevaleresques investissent des formes concurrentes qui dessinent autant d'usages possibles de la tradition chevaleresque : les ballets, mais aussi le récit érudit, le roman moral ou le roman sentimental. Ces formes nouvelles des récits chevaleresques interdisent de parler d'une « survivance » des récits chevaleresques en ce début de XVII[e] siècle.

En 1616, Théodore Godefroy édite *L'Histoire du chevalier Bayard* de Jacques de Mailles, donnant au récit chevaleresque un statut d'objet d'érudition. À cette date, Théodore Godefroy s'est déjà fait connaître par des ouvrages d'érudition au service des prétentions de la couronne de France : *De l'Origine des roys de Portugal yssus en ligne masculine de la maison de France* (1610) ou les *Mémoires concernant la préséance des rois de France sur les rois d'Espagne* (1613). Il est aussi l'éditeur de plusieurs chroniques médiévales, dans une perspective historique : l'*Histoire de Charles VI* par Juvénal des Ursins en 1614 et plusieurs chroniques sur le règne de Louis XII en 1615[28]. C'est dans cette démarche d'édition de textes anciens pouvant servir à l'histoire nationale que se situe l'édition de l'*Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roy au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays-Bas, du règne des rois Charles VIII, Louys XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524*. La mention dès le titre du nom de trois rois de France et de bornes chronologiques insiste sur cette dimension historique. Godefroy entoure le texte de Jacques de Mailles d'un appareil critique qui l'inscrit très visiblement dans une tradition érudite. Les premières pages de l'ouvrage sont consacrées à la citation de plusieurs textes historiques évoquant Bayard, dont un passage des *Recherches de la France* d'Étienne Pasquier. Des notes marginales indiquent à chaque page le nom du roi en exercice, de manière à aider le lecteur à se repérer. Enfin, le texte est suivi de nombreuses notes qui le confrontent à d'autres chroniques, dont Godefroy reproduit de longs passages : Les *Mémoires* de Philippe de Commines ou l'*Histoire de Louis XII* par Jean d'Auton qu'il a lui-même éditée. Ces notes renvoient aussi au travail d'érudits contemporains, citant par exemple les « Mémoires Généalogiques de Messieurs de Sainte-Marthe ».

Cette entreprise érudite est inscrite dès la dédicace au roi Louis XIII dans un projet politique clair : donner Bayard en modèle à la noblesse pour l'encourager à servir le roi. La soumission de la noblesse à l'autorité du roi est présentée comme un enjeu central de l'édition du texte :

---

[28] T. Godefroy, *De l'Origine des roys de Portugal yssus en ligne masculine de la maison de France*, Paris, P. Chevalier, 1610 et *Mémoires concernant la préséance des rois de France sur les rois d'Espagne*, Paris, Chevalier, 1613 ; T. Godefroy (éd.), *Histoire de Charles VI, roy de France, et des choses mémorables advenües de son règne, dès l'an MCCCLXXX jusques en l'an MCCCCXXII, par Jean Juvénal Des Ursins*, Paris, A. Pacard, 1614 et *Histoire de Louis XII, roi de France, père du peuple, et des choses mémorables advenues de son règne, depuis l'an MCCCCXCVIII jusques à l'an MDXV, par messire Claude de Seyssel,... Jean d'Auton,... et autres*, Paris, A. Pacard, 1615.

> Sire, Vostre noblesse doit estre assez excitée à vous rendre tout fidele service : non seulement à cause que c'est s'acquitter de ce qu'elle doibt à son pays, et que vous estes son Roi, mais aussi pource que tout ce qu'elle a d'honneurs, et de biens, elle le tient de vostre grâce et faveur et des rois vos predecesseurs. De sorte que ce sembleroit estre chose superflues de l'y vouloir inviter davantaige, n'estoit que de tout temps il s'est recogneu, que les exemples de ceux qui ont bien faict, peuvent beaucoup pour nous exciter à les suivre. C'est ce qui m'incite de publier derechef l'Histoire du Chevalier Bayard, surnommé le Chevalier sans peur, et sans reproche. C'est ce grand Capitaine, tant renommé pour ses éminentes vertus et hauts faits d'armes, par lui exécutez pour le service de ses rois, en quatre batailles, qui furent gagnées en Italie par les François[29].

Tout l'appareil critique peut être lu dans cette perspective de figuration des relations entre le roi et sa noblesse. Parmi les textes érudits sur Bayard placés dans les premières pages de l'ouvrage, Godefroy cite ainsi, aux côtés d'Étienne Pasquier, une *Histoire du Sieur de la Valette, gouverneur de Provence* qui destine explicitement l'*Histoire du chevalier Bayard* à l'éducation de la noblesse :

> Je conseillerois volontiers aux nobles, qu'au lieu de tant de livres fabuleux ils feissent lire cette Histoire à leurs enfants. Dautant que sans y prendre rien de vain ils trouveront de quoi cultiver et fortifier les semences de vertu que nature a mis en eux[30].

L'*Histoire du Chevalier Bayard* est ici extraite du corpus des « livres fabuleux », auquel appartiennent les romans de chevalerie, pour être reclassée du côté de l'histoire et du didactique, et plus précisément du côté d'une littérature nobiliaire, dont la noblesse est à la fois le sujet et le destinataire. Les notes de fin de volume, enfin, s'attachent majoritairement à dresser la généalogie de chacun des personnages mentionnés par le récit et à nommer les maisons qui en descendent. Elles rattachent ainsi la noblesse glorieuse des guerres d'Italie à une noblesse présente, la noblesse du Dauphiné, et publient du même coup l'ancienneté et la valeur de cette dernière. Il ne s'agit pas seulement de figurer les rapports du roi et de sa noblesse dans un moment de tensions croissantes. L'affirmation non seulement de la valeur de la noblesse du Dauphiné, région protestante, mais aussi et surtout de son obéissance au roi, prend sens dans un contexte de tensions entre les communautés protestantes et le pouvoir royal, et sous la plume d'un ancien protestant converti. Bayard devient alors la figure d'une noblesse soumise à son roi, et l'histoire érudite prend en charge l'unité nationale.

L'édition par Théodore Godefroy de l'*Histoire du Chevalier Bayard* donne donc au texte de Jacques de Mailles un statut de document historique. Ce faisant, il l'inscrit dans une histoire double, à la fois nobiliaire et nationale. L'appareil critique ne s'adresse pas seulement aux lecteurs érudits : il désigne aussi la noblesse comme objet et destinataire de l'ouvrage. L'*Histoire du Chevalier Bayard* participe alors d'une histoire du second ordre. La présence d'un *ex-libris* du généalogiste Charles d'Hozier dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale confirme la possibilité d'une lecture noble du

---

[29] J. de Mailles, T. Godefroy (éd.), *Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roy au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays-Bas, du règne des rois Charles VIII, Louys XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524*, Paris, A. Pacard, 1616, n.p.

[30] *Ibid.*

texte. Mais la publication de l'obéissance de la noblesse du Dauphiné dans un moment de tensions entre le pouvoir royal et les communautés protestantes permet aussi au texte de représenter et par là même de faire exister une unité nationale. La figuration du passé chevaleresque sert ainsi à configurer les rapports de la noblesse avec le roi au sein de la nation. On retrouve dans ce texte érudit des enjeux similaires à ceux des ballets chevaleresques de la même période. Cependant, le récit chevaleresque ne donne pas à voir ces enjeux sur un mode analogique : il n'est pas utilisé comme image de la situation politique, mais comme modèle, et comme modèle ancré dans un passé. La démarche de Théodore Godefroy est une démarche généalogique, qui fait de la chevalerie l'ancêtre de la noblesse. Une telle relation est source de légitimité pour la noblesse présente, mais aussi de contrainte : elle lui construit une identité, qui implique de se conformer au modèle proposé par le passé.

Cet usage généalogique du récit chevaleresque est un usage original dans cette première moitié du XVII^e^ siècle, sans doute rendu possible par le statut marginal de l'*Histoire de Bayard* dans la tradition chevaleresque, qui le rend plus disponible pour une appropriation historienne. Il est cependant destiné à une certaine postérité. Dès 1634, Jean-Jacques Chifflet, connu pour ses œuvres érudites au service des Habsbourg et contre la France, s'approprie ainsi la démarche de Godefroy pour produire un récit équivalent, au service cette fois-ci de la noblesse du Saint-Empire : l'*Histoire du bon chevalier messire Jacques Delalain*. Il s'agit de l'édition érudite d'un texte ancien, et le modèle généalogique est porté à son comble, puisque le texte est dédié à Albert de Lalain, comte de Hoochstrate et colonel d'un régiment de hauts allemands. En 1650, l'édition de Godefroy est ré-imprimée et légèrement modifiée dans un contexte différent. Louis Videl, ancien secrétaire et biographe du duc de Lesdiguières, la republie assortie d'un *Supplément à l'histoire du Chevalier Bayard* de Claude Expilly et de notes supplémentaires qui concernent exclusivement la noblesse du Dauphiné[31]. Cette nouvelle édition amplifie la démarche généalogique tout en la localisant : il s'agit, comme l'a montré Nicolas Schapira lors d'un séminaire consacré à « l'écriture de la noblesse du Dauphiné »[32], de donner à voir la noblesse du Dauphiné comme une noblesse capable de faire la preuve de son ancienneté, dans le contexte du procès des tailles qui met en débat ses privilèges. L'édition par Théodore Godefroy de l'*Histoire du Chevalier Bayard* construit ainsi un usage généalogique du récit chevaleresque, qui l'ancre dans un passé mais affirme dans le même temps que ce passé dit quelque chose du présent, et tout particulièrement des valeurs qui fondent la noblesse et ses relations avec le pouvoir royal.

---

[31] Voir *infra*, chapitre VIII, p. 357-359.

[32] Séminaire du Grihl du 24 novembre 2009, intitulé : « Localisation ; l'écriture de la noblesse du Dauphiné entre Paris et Grenoble ». Nicolas Schapira a par ailleurs consacré un article à Louis Videl : « Les secrétaires particuliers sous l'Ancien Régime : les usages d'une dépendance », dans *Dépendance(s) Actes des journées du CRH, 3-4 avril 2006*, *Cahiers du CRH*, octobre 2007, p. 111-125.

Nouveaux usages romanesques de la tradition chevaleresque

L'Histoire trage-comique de Vital d'Audiguier

Dans les premières décennies du XVII^e^ siècle, les récits chevaleresques évoluent aussi dans une autre direction, *a priori* fort différente : ils prennent de plus en plus la forme de romans sentimentaux, ou plutôt de « livres d'amours »[33]. J'ai mentionné déjà la place que prend le mot « amours » dans les titres des suites et réécritures chevaleresques en ce début du XVII^e^ siècle[34]. Dans les nouveaux récits chevaleresques, l'amour voisine encore parfois avec l'héroïsme guerrier, comme dans le *Roman héroïque* d'Henri de Maron (1632), dont le titre annonce « les mémorables faits d'armes de dom Rosidor, prince de Constantinople, et de Clarisel le Fortuné » ainsi que « plusieurs aventures d'amour et de guerre ». Mais le plus souvent, c'est l'histoire d'un couple qui est au centre du récit.

Le roman de Vital d'Audiguier intitulé *Histoire trage-comique de nostre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, publié pour la première fois en 1615 et réédité à de nombreuses reprises, est significatif de cette tendance. Il s'agit bien d'un « livre d'amours », et le titre met en avant un couple. La chevalerie n'y est plus présente que de manière lointaine, comme modèle ou point de comparaison. Le texte de Vital d'Audiguier ne se situe pas en effet dans un temps passé. Il raconte une « histoire de nostre temps », contemporaine des lecteurs, comme le fait d'ailleurs le roman d'Henri de Maron, qui lui aussi précise dès son titre que les aventures qu'il relate sont « arrivées de nostre temps ». La chevalerie n'est plus ici qu'une « manière » ou qu'un « style ». Henri de Maron annonce ainsi une œuvre « écrite à la façon des anciens romans ». Vital d'Audiguier n'exprime aucune revendication de ce genre, mais Charles Sorel, dans ses *Remarques sur le Berger extravagant*, critique le « style de chevalerie » de l'*Histoire trage-comique* :

> L'autheur ne se souvenant plus qu'il avoit entrepris une histoire, se laisse apres tomber dans des fables à la mode d'Amadis. Il fait prendre les armes à Caliste, il fait battre Hypolite contre Lysandre, comme si la delicatesse des femmes pouvoit souffrir ce travail. Lysandre va de Roüen à Paris tout armé, comme si c'estoit la coustume de la France d'aller ainsi en temps de paix, et si nous estions encore au temps des chevaliers errans. […] L'autheur ne nous dit point si cela se faisoit par artifice ou par un vray enchantement, car il ne le sçavoit pas luy-mesme, et son dessein estoit seulement de continuer son stile de chevalerie[35].

Si aucune référence à la chevalerie n'est présente dans le titre de l'ouvrage, le texte du roman en est plein. Les héros participent à des tournois, évoquent régulièrement « les anciennes coutumes », comparent les nobles anglais qu'ils rencontrent aux « chevaliers de la Table Ronde » et mentionnent souvent Amadis.

---

[33] Comme les appelle F. Greiner dans son ouvrage, *Les amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de « L'Astrée », 1585-1628 : fictions narratives et représentations culturelles*, éd. cit.

[34] Voir *supra*, chapitre IV, p. 143-144.

[35] C. Sorel, « Remarques sur le XIII. Livre du *Berger extravagant* », *L'Antiroman ou l'histoire du berger Lysis*, éd. cit., p. 842-844.

Les récits chevaleresques sont donc bien présents, et constituent une référence à la fois pour le texte et pour ses héros. Pour le texte, il s'agit d'une référence ambiguë : rien dans le titre ne la revendique, bien au contraire. La mention d'un temps présent, la qualification générique d'« histoire tragi-comique » classent plutôt l'ouvrage du côté des nouveaux récits vraisemblables, en rupture avec la tradition chevaleresque. Mais l'utilisation de scénarios stéréotypés, dont l'appartenance à la tradition chevaleresque est soulignée par les comparaisons des personnages, construit au contraire une continuité entre cette « histoire » et les romans de chevalerie, continuité qui semble-t-il ne déplaît pas aux lecteurs mondains de Vital d'Audiguier, puisque l'ouvrage est réédité régulièrement jusqu'en 1667. Du côté des personnages, la chevalerie constitue un modèle à la fois de bravoure au combat et de comportement amoureux, issu d'un passé idéalisé. Mais ce modèle est convoqué le plus souvent pour être dépassé. Lorsque Lysandre combat des chevaliers qu'il croit anglais, il affirme d'abord leur supériorité sur les chevaliers de la Table Ronde :

> Mais Lysandre croyant avoir affaire à des anglois, ne pouvoit assez admirer la bonté des chevaliers de la Grand'Bretagne, et croyoit que tout ce qu'on avoit dit des chevaliers de la table ronde, n'estoit rien au prix de la verité n'ayant point receu de si rudes secousses en sa vie qu'aux joustes et combats de ces trois chevaliers, qu'il estimoit estre de leur sang[36].

Il découvre ensuite que ces bons chevaliers sont en fait Français. La référence à la Table Ronde permet ici de dire la supériorité du présent national sur le passé et sur les autres nations. La référence chevaleresque sert donc une revendication moderne. Les choix d'écriture, les comportements guerriers et amoureux du présent sont la prolongation – et l'amélioration – de ceux du passé. Dans son « Avis au lecteur », l'auteur du roman[37] se présente comme un noble et un guerrier, avide de servir son roi par l'épée et prêtant peu d'attention à son écriture. Il se dépeint blessé, victime d'une tentative d'assassinat, puis partant en guerre à la suite du roi. Ce faisant, il se rapproche de ses héros et fait de la bravoure guerrière un élément constitutif de l'identité noble. La généalogie chevaleresque du roman et de ses héros apparaît alors aussi comme une preuve de noblesse.

Enjeux poétiques et éthiques du rejet du roman de chevalerie. *Le Roman de Mélusine* et *Les Aventures du Chevalier enchanté*

Si le roman de Vital d'Audiguier rencontre un succès durable, l'usage qu'il fait des récits chevaleresques reste cependant isolé. Le roman héroïque et sentimental se détache plutôt progressivement de la tradition chevaleresque. *Le Roman de Mélusine*, publié en 1637 et attribué à la marquise Mosny des Ursins, va jusqu'à mettre en récit ce détachement. Dans une première partie du roman, la narratrice fait la rencontre étonnante de Mélusine, qui se présente comme son aïeule. S'en suit un bref récit où le personnage de Mélusine raconte son histoire, dans une réécriture sentimentale

---

[36] Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de nostre temps : sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, Toussaint du Bray, 1616, p. 376-377.

[37] Sur l'auteur, voir F. W. Vogler, *Vital d'Audiguier and the early seventeenth-century French novel*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1964.

du récit chevaleresque. Cette nouvelle version du récit met le merveilleux sur le compte des superstitions populaires, entretenues par la rivale de Mélusine auprès de Raymondin. Mélusine n'est pas une fée, elle est simplement savante. Elle ne s'est jamais changée en serpent, et n'a quitté Raymondin que pour ne pas avoir à supporter son infidélité. La vérité ainsi rétablie, Mélusine propose à la narratrice de lui faire connaître l'histoire d'Alexandre le Grand, et ce qui lui serait arrivé après l'empoisonnement dont tout le monde le croit mort, mais dont il aurait en fait réchappé. La suite du roman n'a plus rien de chevaleresque : les couples se croisent dans un univers antique, les séparations et les reconnaissances se succèdent, jusqu'aux mariages finals. La tradition chevaleresque est donc convoquée dans le titre, puis réécrite dans un premier temps du roman, qui en expurge le merveilleux pour en tirer un récit sentimental, avant d'être évacuée au profit d'un roman héroïque sur le modèle du roman grec. Tout se passe comme si ce court récit rejouait, sur le mode narratif, le débat théorique sur le genre romanesque qui, depuis Amyot, s'appuie sur la condamnation du roman de chevalerie pour promouvoir le modèle du roman grec[38].

Contrairement à l'*Histoire trage-comique* de Vital d'Audiguier, *Le Roman de Mélusine* refuse toute continuité avec la tradition chevaleresque, et exhibe même une rupture. L'étonnant ici tient à l'inadéquation des programmes proposés par les titres des deux ouvrages avec les positions qu'ils adoptent vis-à-vis de la tradition chevaleresque. L'*Histoire trage-comique* s'inscrit par son titre dans un genre théorisé par des critiques comme Sorel par exemple comme le genre moderne par excellence, en rupture radicale avec les romans de chevalerie. Le *Roman de Mélusine* au contraire utilise le terme « roman » et emprunte son titre à un récit chevaleresque. On peut conclure de ce paradoxe que notre regard sur la production romanesque du temps est trop souvent biaisé par les classements des critiques contemporains. Visiblement, la frontière entre romans de chevalerie, romans héroïques et histoires comiques n'est pas si nette que Charles Sorel le souhaiterait.

Le même type de rupture est mis en scène par Nicolas Piloust dans son roman *Le Chevalier enchanté qui, dans l'étendue de ses désirs donne assaut à l'amour mondain et luy fait à la fin quitter la place à la gloire du divin, divisé en sept histoires de ce temps* (1618). Le titre utilise la chevalerie comme une allégorie permettant de figurer le combat entre amour mondain et amour divin. L'ouvrage semble alors s'inscrire dans la continuité des textes chrétiens qui utilisent la métaphore chevaleresque pour dire les combats de l'âme, dont le plus connu est le traité du théologien carme du XIV^e^ siècle Jean De Cartheny, *Le voyage du Chevalier errant égaré dedans la forest des vanités mondaines dont finalement il fut remis et redressé au droit chemin qui meine au salut éternel*, imprimé pour la première fois en 1557 et réédité encore en 1620[39]. Cependant, la suite du texte de Nicolas Piloust

[38] Voir *supra*, chapitre III, p. 103-106.

[39] Sur ce texte et l'usage qu'il fait de la tradition chevaleresque, voir N. Oddo, « Rémanence littéraire et propagande catholique : les pieux enjeux du *Voyage du chevalier errant* de Jean de Cartheny (1557) » dans E. Bury et F. Mora (dir.), *op. cit.*, p. 309-321.

rompt avec cet usage allégorique. La chevalerie n'est mobilisée que dans les premiers chapitres, et laisse ensuite place à une série de sept histoires insérées qui ressemblent plus à des histoires tragiques qu'à des romans de chevalerie. Dans le premier chapitre, le chevalier rend compte de son humeur mélancolique et de sa rencontre avec l'enchanteur Alquif, dont le nom est emprunté aux *Amadis*. Alquif conduit le chevalier dans le palais de la reine Phyllinie (chapitre II), avec laquelle ce dernier entame une conversation sur l'amour (chapitre III) : la reine lui montre des tableaux d'Appelle et de Zeuxis à la gloire de l'amour mondain, et le chevalier lui répond en lui racontant sept histoires tragiques qui ont pour but de discréditer l'amour mondain au profit de l'amour divin. À partir de là, la dimension merveilleuse et chevaleresque du récit s'efface pour laisser place à la vraisemblance des récits insérés.

Dans ce texte comme dans le *Roman de Mélusine*, la chevalerie n'est convoquée que pour être mieux écartée au profit d'un autre genre. Ici, le rejet ne s'appuie pas sur des motifs poétiques, tels que le refus du merveilleux, comme c'était le cas dans le *Roman de Mélusine*. Il est plutôt fondé sur un choix éthique : la tradition chevaleresque est liée à l'amour mondain, alors que les histoires tragiques peuvent susciter la piété et l'amour divin. L'avant-propos aux lecteurs revendique cette position éthique et la lie à une poétique :

> Tu sentiras, dis-je, si tu daignes lire tout ce livret, ton âme se remplir ensemble de merveilles, de pitié, de pieté, de desir, de crainte, de joye, de douleur, & de tristesse : & peut-estre te servira-t-il de phanal, de but, et d'exemple pour toute ta vie. […] Je te prie de croire que soubs ces fixions & metamorphoses, est recelée une verité si aparante, que quand il te plaira de ratiociner en ta memoire, ce que tu auras leu, je t'asseure que possible ton esprit decouvrira ce qui ne se peut dire sans offenser les autheurs de ces tant funestes, que deplorables Histoires, que je te proteste n'avoir esté escrites que pour t'apprendre à courtizer, & suivre les lascifs alléchemens du faux Amour : mais bien plutost pour t'advertir de te garder soigneusement de t'y laisser emporter, comme estant le venin qui seul tuë nos Ames[40].

Choix éthiques et poétiques sont ici parfaitement liés : l'écriture d'une histoire exemplaire et porteuse de vérité passe par le rejet des « funestes histoires » inspirées par le « faux amour ». Le récit chevaleresque permet au texte de mettre en scène ses propres choix poétiques : en racontant des histoires exemplaires, le chevalier cherche à rompre les enchantements du faux amour, et s'identifie ainsi à l'auteur dont la démarche se trouve explicitée.

Ces mobilisations romanesques de la tradition chevaleresque témoignent donc d'une tension entre d'une part la volonté de légitimer le genre romanesque en se distinguant du roman de chevalerie et d'autre part la continuité de pratiques d'écriture qui maintiennent la chevalerie comme référence. Cette tension est particulièrement manifeste dans l'écart qui sépare les programmes énoncés par les titres des différents textes de ceux qui sont effectivement réalisés dans l'écriture. Elle donne à voir la position équivoque de la tradition chevaleresque, condamnée par les théoriciens du roman mais vivante dans

---

[40] N. Piloust, *Le Chevalier enchanté qui, dans l'étendue de ses désirs donne assaut à l'amour mondain et luy fait à la fin quitter la place à la gloire du divin, divisé en sept histoires de ce temps*, Paris, D. Gilles, 1618, n.p.

les pratiques. Par ailleurs, ces différents textes proposent un usage généalogique de la chevalerie parfois proche de celui que construisent les pratiques érudites. La tradition chevaleresque est un passé qui participe de la construction de l'identité du genre romanesque, mais aussi des héros des différents ouvrages (les guerriers de *L'Histoire trage-comique* ou la narratrice du *Roman de Mélusine* qui est une descendante de la fée), voire de leurs auteurs. Chez Vital d'Audiguier, la chevalerie est alors porteuse d'une identité à la fois noble et nationale. Chez Piloust, ses implications ne sont pas politiques ou sociales mais éthiques : elle est associée à l'amour mondain.

Tragi-comédies et ballets des années 1630-1640

Parallèlement à ces évolutions du genre romanesque, se développe à la scène le genre de la tragi-comédie. Leurs éditeurs et par conséquent sans doute leurs publics rapprochent tragi-comédie et roman. La première tragi-comédie, la *Bradamante* de Garnier (1582), a d'ailleurs emprunté son sujet au roman de chevalerie. Or dans le moment même où le roman semble rompre avec les récits chevaleresques, les tragi-comédies chevaleresques se multiplient. En 1635, Rotrou donne à l'Hôtel de Bourgogne une première tragi-comédie inspirée d'*Amadis*, *Agésilan de Colchos*. En 1637, l'imprimeur Antoine de Sommaville publie le texte de la pièce de Rotrou ainsi que la *Bradamante* de La Calprenède. Cette même année, une tragi-comédie de G. Le Riche intitulée *Les Amours d'Angélique et de Médor* est représentée à Paris. L'année suivante, Jean Mairet donne un *Roland furieux, tragi-comédie*, publié chez Augustin Courbé en 1640. L'usage que ces tragi-comédies font des récits chevaleresques les apparente plus au genre romanesque qu'aux spectacles chevaleresques qui les ont précédées, carrousels ou ballets. Les enjeux politiques en semblent en effet quasiment absents. Ce qui domine par contre, c'est la mise en scène de débats éthiques sur la régulation des passions. L'ancrage de la chevalerie dans un passé médiéval est presque toujours effacé, au profit de la construction de types tragi-comiques (les amants, le matamore, le père…) et de la mise en place d'une réflexion sur les passions humaines.

L'*Agésilan de Colchos* de Rotrou, inspiré des livres XI et XII d'*Amadis*, mobilise ainsi des personnages et des situations typiques de la tragi-comédie : Florisel est un inconstant, Rosaran un matamore, et le héros séduit celle qu'il aime par le biais d'un travestissement. Fausses morts et reconnaissances font l'essentiel des retournements dramatiques. La pièce met en œuvre une réflexion éthique sur les passions à partir de cas : Sidonie, délaissée par son ancien amant Florisel, oscille entre l'amour et le désir de vengeance ; Darinel est partagé entre son amour pour Diane et son amitié pour Agésilan, qui aime aussi Diane. On retrouve le même type de réflexion dans la *Bradamante* de La Calprenède. La situation complexe de Roger, partagé entre son amour pour Bradamante et sa reconnaissance envers Léon, lui aussi amant de Bradamante, fait l'essentiel de l'intrigue. À la fin de la pièce, c'est Léon qui doit à son tour faire la preuve de sa maîtrise de soi en sacrifiant son amour pour

Bradamante à son amitié pour Roger. D'autres personnages commentent l'action et proposent ainsi des théories de la passion amoureuse, comme par exemple Charles et Aymon à la scène 6 de l'acte II. Le *Roland furieux* de Mairet donne lui aussi lieu à une réflexion sur la passion amoureuse : Roland devient fou d'amour au point d'oublier sa gloire, Angélique et Médor débattent de leurs sentiments. En outre, la tragi-comédie exploite volontiers les potentialités spectaculaires du récit chevaleresque. La scène 6 de l'acte II de *Bradamante* donne ainsi à voir sur scène le combat entre Roger et Bradamante. Dans *Roland furieux*, Rodomont tue Isabelle sur scène (IV, 6) et Roland jette un berger « par dessus la montagne » (IV, 7). À la fin de la pièce, Astolphe et Roland quittent la scène montés sur un hippogryphe.

Dans le même temps, les ballets chevaleresques refont leur apparition. En 1638, on danse un *Ballet des Chevaliers errants* chez la Reine, un *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne* à l'occasion du passage du roi à Tours et un ballet de *La délivrance des chevaliers de la gloire par le grand Alcandre gaulois* à Avignon, à l'occasion de la naissance du Dauphin. Ce dernier ballet s'inscrit explicitement dans la continuité des spectacles chevaleresques des années 1610. Le sujet du ballet, qui mentionne les « chevaliers de la gloire », fait allusion au carrousel de 1612 : la naissance du Dauphin étant la conséquence du mariage célébré par le carrousel, le ballet se présente de même comme une suite des festivités de 1612. Le sujet du ballet reprend le thème de la délivrance, caractéristique des ballets chevaleresques de 1617-1619, et en condense les différents scénarios possibles : le roi de France délivre des chevaliers enchantés par une magicienne (comme dans le ballet du duc de Vendôme de 1610) et se délivre lui-même ensuite des charmes de cette magicienne qui cherche à le retenir dans son île (comme le Renaud du ballet de 1617). Le ballet utilise le récit chevaleresque pour proposer plusieurs allégories, mobilise la mythologie, et fait alterner entrées nobles et entrées burlesques. L'ensemble est mis au service d'une figuration de la situation politique.

Les deux autres ballets, au contraire, n'ont pas grand chose de commun avec les ballets chevaleresques des années 1610. Les récits chevaleresques ne sont pas mis au service d'une figuration du pouvoir, mais servent de prétexte à des mises en scène burlesques. Le *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, dansé en période de Carnaval, mêle à l'intrigue chevaleresque les bouffonneries de « Angouline de Niflezet, reyne des celebres Andouilles, Jambons, Cervelats, Saucissons et Pays adjacents ». On y croise la Dive Bouteille, des Muletiers ivres et un « Gouverneur des Singes ». La chevalerie y sert essentiellement de prétexte à des équivoques sexuelles. La Belle Maguelonne déclare ainsi :

> Tout ce qu'on sçauroit publier
> D'une illustre valeur antique,
> Sera bien tost mis en pratique
> Par mon généreux Chevalier,
> Pour la bague, il y fait merveille,
> Et combat d'adresse pareille
> A la Pique et au Coutelas ;

> Bref, soit armé, soit en chemise,
> Il peut prendre pour sa devise
> Qu'il fait tout et n'est jamais las[41].

La fin du ballet, après l'entrée en scène de Pierre de Provence, est plus chevaleresque. Un cartel est présenté par le hérault de Pierre de Provence, invitant les autres chevaliers au combat. Le langage des vieux romans y est parodié de manière à produire un effet comique :

> Offrant et promettant le dit jouvenceau Pierre de Provence […] icelui trouver en jouste préparée, armé jusqu'aux dents, investi de cottes de maille et de haubergeon, pour ilec chamailler de clic et de clac à tors et à travers, à tant qu'il ait rué et mis sus tous ceux qui maintenir voudront telle et si meschante cause[42].

La suite du texte mêle éloges de l'amour et discours paillards. Plusieurs chevaliers défendent les charmes de la bouteille tandis que des courtisans prônent l'amour discret. La belle Maguelonne termine le ballet avec quelques vers invitant les dames à céder à leurs amants. Le *Ballet des Chevaliers errants* exploite les mêmes thématiques carnavalesques. Contrairement à ce qu'annonce le titre, on n'y trouve aucun chevalier : une indication à la fin du livret précise qu'après leurs aventures, ils étaient « trop fatigués pour danser leur ballet ». À la place, défilent des figures burlesques ou carnavalesques – les bossus, les ivrognes, etc. – auxquelles est associé un discours sur la sexualité. Ces ballets délaissent donc le domaine politique pour utiliser les récits chevaleresques dans le cadre d'une représentation éthique, et substituent au bel amour des tragi-comédies et des romans un amour plus libre, marqué par la présence du corps et de la sexualité.

Même si la tradition du roman de chevalerie semble s'épuiser au début du XVII^e^ siècle, la production chevaleresque entre 1600 et 1650 n'apparaît donc pas comme un *reste* ou une survivance. Au contraire, elle est marquée par l'innovation formelle et le renouvellement des appropriations. Au moment où le genre romanesque se détache de la tradition chevaleresque pour des raisons esthétiques – refus du merveilleux et recherche de la vraisemblance – d'autres genres l'investissent, en particulier des genres spectaculaires comme le ballet et la tragi-comédie, pour lesquels le merveilleux chevaleresque est riche de potentialités spectaculaires. Ces spectacles en viennent aussi à exploiter l'équivocité éthique de la chevalerie, qui peut osciller entre amour courtois et paillardise. Les récits chevaleresques sont donc non seulement au cœur de débats esthétiques (en particulier sur le genre romanesque), mais permettent aussi de mettre en scène des débats éthiques sur l'amour et le plaisir posant le problème de la régulation et de la hiérarchisation des passions.

Entre 1600 et 1650, cet enjeu éthique de la mobilisation des récits chevaleresques semble se développer, au point de se substituer aux enjeux politiques de figuration du pouvoir mis en place par

---

[41] *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, dancé par son Altesse royale dans la ville de Tours, le 21, en son hostel et le 23, en la salle du Palais*, Paris, Cardin Besongne, 1638, p. 7.

[42] *Id.*, p. 12-13.

les ballets et les carrousels des années 1610. Certes, les écrits érudits et historiques continuent à utiliser le récit chevaleresque pour figurer et configurer le pouvoir, et en particulier les relations entre la noblesse et le pouvoir royal. Certes, les récits chevaleresques sont aussi mobilisés dans des pamphlets qui les mettent au service d'un discours politique. Mais la fiction chevaleresque – romans, ballets, tragi-comédie, etc. – semble se dépolitiser. Non qu'elle ne tienne aucun discours politique – la réflexion éthique sur la maîtrise des passions est par définition une réflexion politique sur la souveraineté – mais elle ne se revendique plus comme une figuration du pouvoir. Cet usage des récits chevaleresques est laissé à des textes qui légitiment leurs prises de positions politiques par une revendication de vérité historique, comme les textes érudits.

Dans ce mouvement, c'est aussi un usage analogique des récits chevaleresques qui est délaissé, au profit d'autres modes d'investissement de ces récits. Les récits chevaleresques ne sont plus utilisés pour figurer quelque chose qui leur est extérieur, mais proposés comme modèles ou contre-modèles à la fois pour les textes (le roman de chevalerie, contre-modèle du roman héroïque ou de l'histoire tragique) et pour leurs personnages ou leurs lecteurs : les chevaliers sont des modèles de bravoure à dépasser, ou au contraire des contre-modèles incarnant la soumission de l'homme à ses passions. Dans ce cadre, il arrive que le modèle chevaleresque soit rattaché à un passé, pensé sur le mode généalogique : les personnages de l'*Histoire de Bayard* sont les ancêtres des nobles contemporains tout comme les Chevaliers de la Table Ronde sont les ancêtres des chevaliers anglais des *Amours de Lysandre et de Caliste*. Ce mode de pensée généalogique permet de présenter le passé comme un modèle auquel il faut se conformer, dans une perspective nostalgique, ou qu'il faudrait dépasser, dans une perspective moderne.

II. 1650-1700 : LA CHEVALERIE MODERNE ET GALANTE

L'épuisement du roman de chevalerie constaté au début du siècle ne se dément pas après 1650. Très peu de nouveaux romans exploitent la tradition chevaleresque. Quant aux anciens titres, ils ne sont plus publiés que dans des éditions bon marché, troyennes ou rouennaises. Le *Roland furieux* n'est pas réédité avant 1685, et la *Jérusalem délivrée* ne connaît que des traductions en vers, qui tendent à l'éloigner du corpus chevaleresque. Si l'on excepte les quelques titres dus à la vogue du burlesque dans les années 1650 – *L'Arioste travesti en vers burlesques* de 1650 et *Le Rodomont burlesquement metampsicosé* de 1653 – la présence de la tradition chevaleresque dans cette seconde moitié du XVII^{e} siècle est essentiellement assurée par la réédition régulière de quelques textes à succès, comme le roman de Vital d'Audiguier et les œuvres de Vincent Voiture, et par la continuité de l'inspiration chevaleresque dans les spectacles et les divertissements de cour, des ballets des années 1650 aux opéras des années 1680. Elle est aussi mobilisée dans le cadre de pratiques sociales : Delphine Denis

décrit la multiplication de sociétés mondaines à partir des années 1640 et insiste sur l'usage que ces « confréries » font du modèle chevaleresque[43]. Les usages de la tradition chevaleresque dans cette période sont donc précisément situés. Même s'ils relèvent majoritairement de la cour, leur homogénéité est plus précisément décrite par le terme de galanterie, qui désigne à la fois une éthique et une esthétique – communes aux œuvres de Voiture et aux opéras de Quinault et Lully – et un groupe d'auteurs, qui se rapprochent progressivement dans cette même période du pouvoir royal. Cette montée en puissance de la galanterie a pour conséquence une relecture des enjeux éthiques et esthétiques des récits chevaleresques construits dans la période précédente. Ces enjeux sont en quelque sorte articulés, mis en cohérence, par la relation qu'ils entretiennent avec le système galant. Dans les répétitions, les reprises de textes et de débats anciens, se jouent ainsi de nouveaux conflits. L'accession des auteurs galants à des positions dominantes et proches du pouvoir royal a alors pour conséquence une re-politisation de la tradition chevaleresque, qui passe non plus par la figuration analogique de situations politiques, mais par la mobilisation de visions du passé dans une démarche moderne.

Voiture et Sarasin : métamorphoses des « lettres en vieux langage »

Les « Lettres en vieux langage » et l'Hôtel de Rambouillet

Au début des années 1640, le comte de Saint-Aignan, le comte de Guiche, Voiture et Arnaud de Corbeville échangent une série de quatre lettres imitant le langage et les scénarios des romans de chevalerie[44]. La première est écrite par le comte de Saint-Aignan, alors emprisonné à la Bastille, et destinée au comte de Guiche. Voiture répond à cette lettre, puis reçoit une réponse du comte de Saint-Aignan. La quatrième lettre est à nouveau de Voiture, et adressée aux comtes de Guiche et de Saint-Aignan, ainsi qu'à Arnauld de Corbeville. Voiture adresse en outre trois poèmes à ces trois destinataires.

---

[43] Elle écrit ainsi : « Nous voudrions insister pour notre part sur les intitulés de ces « sociétés », qui mettent en avant le domaine chevaleresque, déclinaison aristocratique de l'idéal académique bourgeois. Dès 1635, l'une des nièces de Mme de Feuquières avait fondé à Metz l'*Ordre des Egyptiens*, qui connut un certain succès mondain. […] Vers 1643, autour de la marquise d'Eseau, on crée à Chaumont-en-Bassigny l'*Ordre des Allumettes*. À la même époque encore, la marquise de Piennes, future comtesse de Fiesque, fonde l'*Ordre de la Moquette*. Dans les années 1675, Madeleine de Liembrune, nièce de M^lles^ d'Aumale et d'Haucourt, évoque une autre confrérie dans ses *Lettres d'Émilie* ; on ne compte pas les témoignages du *Mercure galant*, sur le « Nouvel Etablissement de l'*Ordre des Chevaliers du Bon-Temps* » (juillet 1678), sur l'*Ordre de la liberté des cœurs*, etc. Dans la « nouvelle comi-galante » intitulée *Monsieur de Kervaut*, une duchesse protectrice des beaux esprits établit, pour divertir ses amis, une « Chevalerie galante » ; elle organise même un « Carousel poëtique » dont les joutes sont purement littéraires. » (*Le Parnasse Galant, institution d'une catégorie littéraire au XVII^e^ siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 171-172).

[44] V. Voiture, « Lettres en vieux langages », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, seconde édition*, Paris, A. Courbé, 1650, p. 689. Sur ces lettres, voir Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 63-64. Voir aussi J. Frappier, « Voiture amateur de vieux romans », dans *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, 1973, 283-295.

Les quatre correspondants impliqués dans cet échange utilisent des pseudonymes chevaleresques : le comte de Saint-Aignan est Guilan le pensif, seigneur de l'Île invisible, le comte de Guiche, le chevalier Guicheus. Dans sa première lettre, Saint-Aignan évoque les chevaliers « Arnaldus » et « Voiturio ». L'ensemble de ces lettres fabrique une langue à la fois compréhensible et marquée par des traits caractéristiques du « vieux langage » : un vocabulaire marqué, des structures syntaxiques archaïques[45]. Surtout, elles multiplient les allusions aux récits chevaleresques : tournois, combats contre des géants, enchantements… Amadis, Alquif, Esplandian, le roi Artus et le royaume de Logres sont évoqués. Des passages précis des *Amadis* et de *Tristan de Léonnois* sont cités. Les récits chevaleresques sont mis au service de la description de la situation du comte de Saint-Aignan, embastillé pour avoir trop tardé à rejoindre Thionville avec son régiment et être ainsi indirectement responsable de la défaite de Feuquières en juin 1639. Le comte est comparé à un chevalier emprisonné et retenu par enchantement loin des batailles. Il attend sa délivrance, qui ne peut venir que du « chevalier aux armes vermeilles », c'est-à-dire du cardinal de Richelieu. La seconde lettre de Saint-Aignan se termine par cette prophétie :

> *Quand jeune chevalier de suave nature*
> *Prendra du hardement en l'obscure maison*
> *Assez pour envoyer missive au grand Voiture :*
> *Cil qui porte vermeil, en armes et vesture,*
> *Et dont partout le los bruit sans comparaison ;*
> *Connoissant qu'il est ja de pardonner saison,*
> *Avec trois doigts fera de sept huis ouverture*[46].

Le jeu suscité par la situation d'emprisonnement et par le contexte guerrier, qui tous deux évoquent des situations romanesques, tourne ainsi à la louange du cardinal.

Trois au moins des quatre correspondants, Voiture, Arnauld de Corbeville et le comte de Guiche, sont des habitués de l'hôtel de Rambouillet. Les lettres bénéficient donc sans doute dès leur écriture d'une diffusion manuscrite et d'une large publicité. Elles s'inscrivent dans le cadre des pratiques d'écriture mondaines qui s'organisent autour de la « chambre bleue »[47]. Du même coup, elles font apparaître l'hôtel de Rambouillet comme un lieu central dans la diffusion de l'imaginaire chevaleresque, voire comme le point d'origine d'une vogue. Pour Delphine Denis, les « vieux romans » ont été « remis à la mode autour de la marquise de Rambouillet »[48]. Alain Génetiot va jusqu'à proposer une interprétation à la fois sociale et politique du lien entre l'hôtel de Rambouillet et l'imaginaire chevaleresque : il fait de la « chambre bleue » un lieu d'opposition au pouvoir, le refuge

---

[45] Comme le montre Sophie Rollin, dans *Le style de Vincent Voiture : une esthétique galante*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 253.

[46] V. Voiture, « Lettres en vieux langage », *op. cit.*, p. 698.

[47] N. Schapira a étudié le rôle de l'écriture et des hommes de lettres dans la construction de l'hôtel de Rambouillet comme lieu et comme symbole dans *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle : Valentin Conrart*, Paris, Champ-Vallon, 2003, chapitre 4 : « Pratiques de sociabilité et élites urbaines : Conrart homme d'affaires ».

[48] D. Denis, *op. cit.*, p. 164.

de la haute aristocratie issue de l'époque féodale menacée par la construction de l'État monarchique[49]. L'imaginaire chevaleresque peut alors être associé à un repli identitaire et culturel de la haute aristocratie, en réaction à sa perte de pouvoir, à sa « domestication ». Cette analyse est contredite par plusieurs aspects des « Lettres en vieux langage ». Celles-ci n'utilisent pas l'imaginaire médiéval pour construire une posture d'opposition ou de retrait vis-à-vis de la cour ou du pouvoir royal : elles font au contraire la louange du cardinal de Richelieu, le « chevalier faé aux vermeilles connoissances, qui tout oït, tout sait et tout peut »[50]. En outre, les trajectoires de leurs différents destinataires, et tout particulièrement des deux destinataires les plus proches de la « haute aristocratie », Saint-Aignan et Guiche, s'apparentent plus à des ascensions sociales faites dans la proximité du pouvoir qu'à des processus de domestication. Plus qu'un repli identitaire ou qu'une réaction culturelle de la noblesse, les « Lettres en vieux langage » donnent à voir une élite urbaine à la fois composite et hiérarchisée travaillant à sa propre publication et utilisant les récits chevaleresques dans cette perspective[51]. Étudier la postérité des « Lettres en vieux langage » au-delà des années 1640 et du cercle des habitués de la chambre bleue doit permettre d'observer la diffusion de l'imaginaire médiéval et la façon dont elle déplace et reconfigure sa signification à la fois sociale et politique entre la fin des années 1640 et le début des années 1660.

La *Pompe funèbre de Voiture* (1648)

Vincent Voiture meurt le 26 mai 1648 à Paris. Le 7 juillet, le poète Jean-François Sarasin adresse à Gilles Ménage une épître mêlée de prose et de vers intitulée *La Pompe funèbre de Voiture*. Il y met en scène les funérailles du poète organisées par Apollon au Parnasse. Le début du texte est dominé par un imaginaire antique : Ménage et Voiture sont comparés à Achille et Patrocle, et la composition du cortège des funérailles fait une large place aux Muses, à Cupidon et aux Amours. Mais dans un second temps, ce sont les auteurs qui défilent pour rendre hommage à Voiture : d'abord les auteurs étrangers, italiens et espagnols, puis les « vieux romanciers » et les « vieux poètes ». Chaque évocation d'un nouvel auteur est l'occasion pour Sarasin d'en parodier le style : après des poèmes en italien et en espagnol, il propose ainsi la table des matières d'un roman de chevalerie racontant la vie de Voiture et une ballade en hommage au poète. La littérature médiévale et les récits chevaleresques occupent ainsi une place importante dans la *Pompe funèbre* : 7 pages dans un ouvrage qui en compte 27. Voiture est présenté par Sarasin comme un amateur de récits chevaleresques :

> Après ces Autheurs estrangers paroissoient nos vieux romanciers. On y voyoit presque tous ceux qui ont escrit depuis Philippe Auguste jusques au grand Roi François. Et parce que Voiture avoit pris un singulier plaisir à lire leurs ouvrages et à travailler en leur style, pour l'en

[49] A. Genétiot, *op. cit.*, p. 63-64.

[50] V. Voiture, « Lettres en vieux langage », *op. cit.*, p. 704.

[51] Je rejoins ici les analyses de Christian Jouhaud et de Nicolas Schapira sur l'hôtel de Rambouillet (N. Schapira, *op. cit.* ; C. Jouhaud, *Les pouvoirs de la littérature*, éd. cit., p. 128 sqq).

> récompenser ils vouloient chroniquer ses faits, et donnoient en passant un inventaire des chapitres du Roman qu'ils pretendoient en écrire[52].

Lecteur de vieux romans, Voiture est aussi un auteur ayant pris « plaisir à travailler en leur style ». Sarasin renvoie ainsi aux lettres et aux poésies « en vieux langage » de Voiture. Le sommaire de roman de chevalerie qui suit n'est pas seulement une parodie des anciens romans. C'est aussi une façon pour Sarasin de s'inscrire dans la continuité du « style » de Voiture. Ce sommaire de roman de chevalerie, inséré dans l'ensemble des pièces parodiques de la *Pompe funèbre* – poèmes en langues diverses, réécriture de Rabelais, ballade à la manière de Marot, etc. – participe de la publication des compétences variées de Sarasin qui en font le rival et l'héritier de Voiture.

Le sommaire de roman de chevalerie proposé par Sarasin comporte onze chapitres, et retrace la vie du « noble Vetturius ». La plupart du temps Vetturius-Voiture y est présenté comme un clerc au service de nobles chevaliers. Le chapitre II est ainsi intitulé : « comme le comte Guicheus, le Chevalier de la Mouche et le gentil Arnaldus gabans entr'eux trois envoyèrent par un ménestrel joyeusetez rimées à Vetturius : et sa response »[53]. C'est une nouvelle allusion aux lettres et épîtres « en vieux langage » échangées par Voiture, le comte de Guiche, le comte de Saint-Aignan (appelé ici le chevalier de la Mouche) et Arnauld de Corbeville. Le chapitre VII évoque lui aussi l'écriture de Voiture : « Comme Cazalie fut délivrée des mains du géant Gerion par Herculin d'Austrasie : et de la noble Chronicque que Vetturius en compila »[54]. Il s'agit d'une autre lettre en vieux langage de Voiture, qui raconte en style chevaleresque la reprise par les armées françaises de la ville de Cazal assiégée par les Espagnols. Le chapitre IX mentionne même « la Clergie de Vetturius ». Dans ces quelques cas, la figure du chevalier est réservée à la désignation des nobles guerriers qui ont recours aux services de Voiture comme écrivain.

La louange de Voiture se transforme souvent en louange de ses protecteurs. La louange marquée du prince de Condé et de sa famille est particulièrement remarquable, dans la mesure où elle semble disproportionnée par rapport au rôle que les Condé ont pu jouer dans la carrière de Voiture. Le chapitre VIII fait ainsi l'éloge de la princesse douairière (« la divine Aplanie »), du prince de Conti (« le prince Porphyrogène ») et de M^me^ de Longueville (« la belle Megalopolie »). Le chapitre X évoque la « Lettre de la carpe au brochet » de Voiture pour louer Condé, « un merveilleux brochet […] qui avoit vaincu tous les poissons de la mer ». Enfin, Condé, sous le nom de Germanicus, est comparé aux neuf preux dans le chapitre XI : « après avoir ramentû les hauts faits de Germanicus, les neuf preux l'assirent au dixiesme siège, surnommé par Merlin, le siege d'accomplissement de Chevalerie ». Le roman s'achève sur cette consécration de Condé. Le chevalier le plus accompli de cet abrégé de roman est donc le prince de Condé, et la louange de Voiture est mise au service de sa gloire. Cet éloge

---

[52] J. F. Sarasin, *Œuvres*, Paris, A. Courbé, 1656, p. 293.

[53] *Id.*, p. 294.

[54] *Id.*, p. 295.

de Condé n'est pas isolé dans l'œuvre de Sarasin. Entre 1647 et 1649, il produit de nombreux textes sollicitant la protection du prince. En 1647, alors qu'il est au service de Gondi (le futur cardinal de Retz), Sarasin est embastillé pour ses écrits. Au sortir de prison, il cherche un nouveau protecteur, et déploie dans ce but une stratégie complexe de publications. Il écrit de nombreux textes à la gloire de Condé, comme l'*Ode à Calliope sur la bataille de Lens* qu'il lui offre en septembre 1648, ou l'*Histoire du siège de Dunkerke*, publiée en 1649. Dans le même temps, il publie son renoncement à l'écriture dans le dialogue *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*[55]. Enfin, le 18 septembre 1648, quelques mois à peine après l'écriture de *La Pompe funèbre de Voiture*, Ménage présente un placet à Condé liant ce renoncement à l'écriture et une demande de protection :

> Louis, descendant de nos rois, accueillez avec bonté la prière que, suppliante, notre muse vous adresse. N'étant pas avide de richesses, ce n'est point pour moi-même que je sollicite un secours, non plus qu'aucune de ces faveurs dont la foule est si avide. Un poète, votre poète, et l'objet de votre affection, un poète dont les vers sont sur les lèvres de Vénus même et de son fils, Sarasin, hélas !, a juré de renoncer à l'art d'Apollon, dans lequel il était maître ; il a d'une main irritée brisé son harmonieuse lyre […]. Si j'ai quelque crédit auprès de vous, je vous en prie, défendez à ce serment d'avoir la portée des serments légitimes, faites-en ce que le bon Jupiter fait de ceux des amants, ordonnez aux vents rapides de le disperser par les terres et les mers. Sarasin, de nouveau, rencontrera de douces cadences pour chanter vos amours […] surtout rappelez sous vos étendarts le déserteur qui s'est enfui du camp des Muses[56].

La *Pompe funèbre* s'inscrit ainsi dans une série de textes écrits par Sarasin entre 1647 et 1649 pour solliciter la protection de Condé. L'éloge de Voiture est prétexte à une exhibition de compétences à destination du prince. Dans cette perspective, l'adresse à Ménage est révélatrice : comme dans le cas du placet, il doit servir d'intermédiaire entre Sarasin et Condé.

Cependant, l'usage de la figure du chevalier dans le sommaire romanesque proposé par Sarasin n'est pas entièrement réservé à la louange de Condé ou des nobles protecteurs de Voiture. Lorsque Sarasin évoque les amours de Voiture et de Madame de Saintot (« Lionnelle de Galle »), Voiture est dépeint en chevalier galant. Ce sont les chapitres III, IV et V :

> Chapitre III. Comme Vetturius arriva à la cour Lionnelle de Galle : comme il en devint amoureux : et comme il en fut chassé par les menées de Hunault d'Armorique et de Rousselin de Grenade.
>
> Chapitre IV. Comme après la mort de Hunault d'Armorique, Lionelle vint visiter Vetturius chez un Vavasseur, où il estoit au lit gisant de ses plaies : comme il la mesprisa : et comme estant guéri, il fust à la conquête de la Lionne du Temple marescageux [Mademoiselle Paulet].
>
> Chapitre V. Comme Vetturius entreprit la conduitte de la reine de Sarmatie jusque au Chasteau des Peronelles : et comme Lionnelle l'y suivit dans le char de l'enchanteur Fiacron[57].

---

[55] Voir l'analyse que Claire Cazanave propose de ce dialogue dans *Le Dialogue à l'âge classique*, Paris, Champion, 2007, p. 198-213 et *infra*, chapitre VII, p. 323-326.

[56] Texte cité par Claire Cazanave, *op. cit.*, p. 206.

[57] J.-F. Sarasin, *La Pompe funèbre de Voiture*, 1649, n.p.

La chevalerie, ici, n'a plus rien à voir avec la prouesse guerrière. Elle sert de métaphore aux conquêtes amoureuses de Voiture, que le reste de la *Pompe funèbre* présente comme un amant inconstant, coquet et badin. Le chevalier est une incarnation du galant homme et cette figure prend en charge l'ambigüité de l'éthique amoureuse galante. La *Pompe funèbre* s'achève d'ailleurs par une comparaison de Voiture à Catulle, modèle de cette galanterie équivoque.

La *Pompe funèbre de Voiture* adressée par Sarasin à Ménage en 1648 donne donc au récit chevaleresque une place complexe. Il permet d'abord de rappeler le goût de Voiture pour ce type de littérature, et participe ainsi d'une légitimation des récits chevaleresques, inscrits de fait dans une culture noble et galante. L'écriture d'un sommaire de roman de chevalerie permet aussi à Sarasin d'afficher ses compétences d'auteur, et de se placer en rival et successeur de Voiture. Cette publication de compétences est adressée tout particulièrement au prince de Condé, dont Sarasin sollicite la protection. Dans ce cadre, la figure du chevalier est mobilisée de deux manières différentes : d'une part, elle permet de dire la noblesse d'un certain nombre de personnages et de mettre en avant leur prouesse guerrière, d'autre part, elle peut s'appliquer de manière exceptionnelle à l'écrivain, et désigne alors sa galanterie. Dans ce cas, la conquête amoureuse remplace la prouesse guerrière.

Les « Lettres en vieux langage » dans les *Œuvres* de Voiture publiées par Martin de Pinchesne (1650)

La *Pompe funèbre* est imprimée pour la première fois en 1649. À ce moment, Sarasin est inscrit pour occuper la première place vacante de la maison de Condé, et il est sans doute déjà le secrétaire du prince de Conti. Il a obtenu la protection qu'il cherchait. Ce n'est que l'année suivante, en 1650, que les « Lettres en vieux langage » et les « Poésies en vieux langage » sont imprimées, dans les *Œuvres de Monsieur Voiture* publiées par son neveu, Martin de Pinchesne. Les récits chevaleresques sont évoqués dès les premières lettres du recueil. Une lettre à Madame de Saintot de 1625, accompagnant l'envoi d'un exemplaire de la traduction de François de Rosset du *Roland furieux*[58], multiplie les comparaisons chevaleresques dans le cadre d'un discours amoureux : l'amour du poète est comparé à la folie de Roland et les charmes de la destinataire aux enchantements dont les *Amadis* sont pleins. Une lettre de 1627 au duc de Bellegarde, accompagnant cette fois-ci un exemplaire de l'*Amadis*, compare le destinataire au chevalier pour ses prouesses amoureuses et guerrières.

> Mais quoi que nous lisions de lui, si faut-il avouer que vos fortunes sont aussi merveilleuses que les siennes, et que de tant d'enchantements qu'il a mis à fin, il n'y en a pas un que vous n'eussiez pu achever, si ce n'est, peut-être, celui de l'Arc des loyaux amants. En effet, Monseigneur, vous avez fait voir à la France un Roger plus aimable et plus accompli que celui de Grèce et celui de l'Arioste ; et sans armes enchantées, sans le secours d'Alquife ni

[58] V. Voiture, *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, éd. cit., lettre IV, p. 16.

> d'Urgande, et sans autres charmes que ceux de votre personne, vous avez eu dans la guerre et dans l'amour les plus heureux succès qui s'y peuvent souhaiter[59].

On retrouve ici la figure du chevalier galant, liant prouesse guerrière et conquêtes amoureuses. Mais elle désigne un membre de la haute noblesse, qui entretient avec le pouvoir royal des relations de rivalité :

> Vous avez été l'ornement et le prix de trois cours différentes ; vous avez su avoir des rois pour rivaux, sans les avoir pour ennemis, et posséder en même temps leur faveur et celle de leurs maîtresses ; et en un siècle où la discrétion, la civilité et la vraie galanterie étoient bannies de cette cour, vous les avez retirées en vous, comme dans un asile où elles ont été admirées de tout le monde sans pouvoir être imitées de personne[60].

On retrouve ainsi dans ces deux lettres les deux significations de la figure du chevalier déjà repérées dans les mobilisations antérieures des récits chevaleresques : une signification éthique, qui utilise le chevalier pour tenir un discours sur l'amour, et une signification politique, qui fait du chevalier une incarnation de la noblesse et de sa prouesse guerrière. Dans les lettres de Voiture comme dans leur réécriture par Sarasin, la figure du chevalier galant, incarnant le plus souvent un amour équivoque, semble disponible aussi bien pour qualifier des personnages appartenant à la haute noblesse que pour représenter l'auteur. Mais quand la figure du chevalier désigne des membres du second ordre, elle se charge d'une dimension politique et dit à la fois leur prouesse guerrière et, parfois, leur relation avec le pouvoir royal.

Les « Lettres en vieux langages » sont regroupées à la fin de la partie du volume consacrée aux lettres. Six lettres se succèdent : les quatre premières correspondent à l'échange avec le comte de Saint-Aignan, alors que les deux dernières sont des pièces isolées. Les vers en vieux langage sont regroupés plus loin dans le volume. La mise en valeur dans la table des matières des lettres et des poèmes en vieux langage, si elle ne semble pas être au service de la construction d'une identité nobiliaire, participe en revanche de la mise en place d'une esthétique, associée à un groupe d'auteurs et à leurs protecteurs. Martin de Pinchesne, le neveu de Voiture, dédie l'édition des *Œuvres* au prince de Condé, et remercie Chapelain et Conrart pour l'aide qu'ils lui ont apportée. Il nomme aussi Guez de Balzac à plusieurs reprises. Ces quelques éléments associés à la publication d'une correspondance dont les destinataires sont toujours nommés font des *Œuvres* le lieu de publication d'un groupe d'auteurs. Les *Œuvres* revendiquent en outre pour ce groupe un ensemble de valeurs esthétiques et éthiques. La *Vie de Voiture* par Pinchesne qui ouvre les œuvres insiste sur les qualités mondaines du poète :

> Il avoit plusieurs talents avantageux dans le commerce du monde, et entre autres ceux de réussir admirablement en conversation familière, et d'accompagner d'une grâce qui n'est pas ordinaire tout ce qu'il vouloit faire ou qu'il vouloit dire. Il avoit la parole agréable, la rencontre heureuse, la contenance bien composée, et quoi qu'il fût petit et d'une complexion

[59] *Id.*, lettre III, p. 13.

[60] *Ibid.*

> délicate, il étoit fort bien fait et extrêmement propre sur soi. Encore qu'il ait passé la meilleure partie de sa vie dans les divertissements de la cour, il ne laissoit pas d'avoir beaucoup d'étude et de connoissance des bons auteurs. Il possédoit bien ce qu'on appelle les belles lettres : et ce qui l'a fait valoir d'avantage est qu'il en savoit autant que personne le droit usage, et avoit une grande adresse à s'en servir. Quand il traitoit de quelque point de science, ou qu'il donnoit son jugement de quelque opinion, il le faisoit avec beaucoup de plaisir de ceux qui l'écoutoient, d'autant plus qu'il s'y prenoit toujours d'une façon galante, enjouée, et qui ne sentoit point le chagrin et la contention de l'école. Il entendait la belle raillerie, et tournoit également en jeu les entretiens les plus sérieux. Cette merveilleuse adresse d'esprit l'a fait bien accueillir des premiers seigneurs de la cour et des princes mêmes. Il avoit une noble hardiesse à se produire, tempérée d'une douceur et d'une civilité polie, avec laquelle il savoit se démêler judicieusement de la compagnie du grand monde : et en cela particulièrement il a réussi et a été de pair avec les plus galants hommes de son temps[61].

Ce modèle de comportement est résumé d'une formule : il est ce que « les italiens nous décrivent sous le nom de parfait courtisan, et que les François appellent un galant homme ». Le propre du galant homme est de plaire, et particulièrement de plaire à la cour et aux dames :

> Mais je me trompe si le suffrage d'aucun homme, pour qualifié qu'il soit dans l'ordre de la fortune et de la suffisance, lui est plus avantageux que l'approbation de ces femmes illustres, qui ont fait de son entretien et de ses écrits l'un de leurs plus agréables divertissements. Ce sexe a le goût très-exquis pour la délicatesse de l'esprit, et il faut prendre ses mesures bien justes pour être toujours lu ou écouté favorablement au cercle et au cabinet ; c'est en quoi celui dont je t'entretiens a été un grand maître. Il a très bien pratiqué cet oracle d'un ancien, que c'est souvent un tour d'adresse que d'éviter de plaire aux docteurs : aussi vouloit il plaire à d'autres, je veux dire à la cour, dont les dames sont la plus belle partie[62].

La *Vie de Voiture* associe une esthétique fondée sur le naturel et la variété, une éthique mondaine, un public (la cour et les dames) et un groupe d'auteurs. Cette définition de la galanterie inclut un intérêt pour le « vieux langage » et les récits chevaleresques : leur mise en valeur dans la table des matières en fait un élément saillant de l'écriture de Voiture, et par conséquent de l'esthétique galante en construction.

La *Pompe funèbre de Voiture* dans les *Œuvres de Sarasin* publiées par Ménage et Pellisson (1656)

Les *Œuvres de Voiture* connaissent un grand succès dès 1650 et sont régulièrement rééditées dans la suite de la période. La *Pompe funèbre de Voiture* en revanche ne connaît aucune réédition jusqu'à la mort de Sarasin et la publication de ses *Œuvres* par Ménage et Pellisson en 1656[63]. Ces *Œuvres* s'ouvrent sur une dédicace de Ménage à M^lle^ de Scudéry. Suivent les ouvrages en prose, puis les ouvrages « meslez de prose et de vers », dont le premier est la *Pompe funèbre de Voiture*. La dernière

[61] *Id.*, « Au lecteur », n.p.

[62] *Ibid*.

[63] J.-F. Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1656.

partie des *Œuvres* est consacrée aux poésies, et le tout est clos par un *Discours sur les Œuvres de M. Sarrasin* par Paul Pellisson[64].

La *Pompe funèbre* se trouve ainsi intégrée à un ensemble complexe, que le *Discours* final transforme en manifeste de l'esthétique galante. Ce discours, tout en travaillant à la consécration de Sarasin, capte sa notoriété au profit d'un groupe –le « groupe Scudéry »[65] – et d'une esthétique. Cette esthétique a beaucoup en commun avec celle revendiquée par la *Vie de Voiture* : naturel, variété, désir de plaire aux dames… Mais le *Discours*, justement, cherche à s'approprier cette esthétique contre Voiture, qu'il s'agit de détrôner de son statut de modèle au profit de Sarasin. En ce sens, le *Discours* prolonge la démarche de la *Pompe funèbre*, et s'inscrit dans une série de querelles suscitées par la publication des *Œuvres* de Voiture[66]. L'esthétique galante revendiquée par Pellisson s'écarte de celle mise en place par les *Œuvres* de Voiture sur un point essentiel : le rapport aux doctes. Alors que la *Vie de Voiture* se plaçait du côté d'un public mondain contre le jugement des doctes, Pellisson tente une alliance et construit un moyen terme, capable de réunir les suffrages à la fois de l'Académie et du salon de M^lle^ de Scudéry et incarné dans la figure de Sarasin. La publication des *Œuvres* apparaît alors comme une revendication d'héritage, un passage de témoin d'une première génération galante – autour de Voiture et du salon de M^me^ de Rambouillet – à une génération nouvelle incarnée par Pellisson. Entre eux, Ménage, Guez de Balzac ou même Sarasin font figure de médiateurs[67]. Ce dispositif a aussi un versant politique : le « groupe Scudéry » est lié à Fouquet et à Gondi, l'ancien patron de Sarasin. Il est constitué d'auteurs et de patrons caractérisés par leur ralliement au pouvoir royal après la Fronde.

Ce dispositif donne à la *Pompe funèbre* un rôle important : elle est l'œuvre par laquelle Sarasin rivalise le plus clairement avec Voiture. Pellisson, dans son *Discours*, n'y consacre que quelques lignes, comme pour mieux souligner l'absence de critique possible :

> Mais quant à la *Pompe funèbre de Voiture*, ce chef d'œuvre d'esprit, de galanterie, de délicatesse et d'invention, je ne sais si je dois, ou en parler, ou m'en taire. Car si je n'en dis rien, il me semble que je lui fais trop d'injustice. Mais si je m'arrête à la louer, qui est-ce, me dira-t-on, qui la blâme ? Les honnêtes gens ne sont-ils pas d'accord sur ce sujet avec le vulgaire ? Les ennemis même de M. Sarrasin ne l'ont-ils pas admirée autant que ses amis[68] ?

---

[64] Dans les éditions suivantes des *Œuvres*, le *Discours* est placé en tête du volume, directement après la dédicace. Ce déplacement est révélateur de son importance. Pour une analyse des enjeux esthétiques, sociologiques et politiques de ce discours, voir A. Viala (dir.), E. Mortgat et C. Nédélec, *L'esthétique galante*, Toulouse, 1989.

[65] *Id*, p. 24-25.

[66] Sur le détail de ces querelles, voir A. Viala (dir.), E. Mortgat et C. Nédélec, *L'esthétique galante*, éd. cit., p. 20-21.

[67] *Id.*, p. 26.

[68] P. Pellisson, « Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin », dans J.-F. Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, éd. cit., p. 18.

Dans les quelques remarques qui suivent, et qui louent la « variété » de l'ouvrage, Pellisson ne fait aucune mention du rôle qu'y jouent le vieux langage et les récits chevaleresques. L'ensemble des *Œuvres*, cependant, tend à donner de l'importance à cet aspect, en rapprochant la *Pompe funèbre* de plusieurs autres textes exploitant les récits chevaleresques. Le dialogue *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* fait l'éloge du *Perceforest*[69]. L'auteur n'hésite pas à s'y représenter lui-même en chevalier. La lettre sur *Les Opinions du Nom et du Jeu des Echecs*, placée entre le dialogue et la *Pompe funèbre*, se termine par l'évocation des *Quatre Fils Aymon* et de la partie d'échecs de Gauvain dans la seconde continuation du *Conte du Graal* :

> Et en vérité aussi je ne pense pas qu'on le puisse jouer sans colère, tesmoin Renaud de Montauban qui d'un coup d'Eschiquier cassa la teste à Charlot Neveu de l'Empereur Charlemagne, tant que mort s'ensuivit, et tesmoin encore ce qui arriva à Gauvain le neveu du Roi Artus de la Grand Bretagne, lequel à ce que raconte le roman de la Conqueste du Sainct Graal ; estant arrivé au Chastel du Roi Pescheur se mit à jouer contre des Eschets qui jouoient d'eux mêmes et les mal mena parce qu'ils le gagnèrent, si vous ne m'en croyez ; voici le vrai texte, *Puis void l'Eschiquier et les Eschets assis au Tablier d'or, les uns d'ivoire, les autres d'or. Messire Gauvain trait celle part, et se prend à jouer, et touche les Eschets d'ivoire, et ceux d'or saillent encontre lui sans que nul y touche, si joua Messire Gauvain par deux fois, et fut matte : à la tierce, voulut sa revanche, mais quand il vit qu'il eut le pire il se leva et dépeça le jeu.* Cependant je ne m'aperçois pas que je vous matte vous-mesme à force de lire, et que je dois craindre que vous ne traitiez mon papier comme Messire Gauvain fit les Eschets du Roi Pêcheur. Pourtant je vous tiens à trop meilleur chevalier, et trop plus courtois que lui ; quoi qu'il fut un des preux de la Table Ronde, et à tant vous suffise[70].

Les récits chevaleresques semblent appartenir à la culture galante, et y faire figure de lieu de rencontre entre le jeu mondain et l'érudition savante. Cet usage à la fois ludique et érudit correspond pleinement à la tentative d'alliance à la fois stratégique et esthétique entre doctes et mondains promue par le discours de Pellisson.

Les *Œuvres* de Sarasin apparaissent ainsi comme un moment crucial dans la construction de la galanterie comme esthétique. Elles captent un héritage et promeuvent un groupe. Les récits chevaleresques sont mis au service de cette opération, parce qu'ils permettent d'y faire intervenir différents types de passé. Ils participent d'abord de la construction d'une généalogie galante, qui permet au groupe Scudéry d'hériter de la légitimité de Voiture et du salon de Madame de Rambouillet. D'autre part, leur statut de textes anciens, venus du passé, en fait des documents possibles pour l'érudition. C'est en tant que tels qu'ils sont convoqués dans la lettre sur *Les Opinions du Nom et du Jeu des Eschets*, même si l'érudition s'y transforme vite en badinage mondain, ce qui ramène les récits chevaleresques à leur inscription dans les pratiques ludiques de salon. Ces deux aspects de la mobilisation des récits chevaleresques dans les *Œuvres* de Sarasin attachent en tous cas ces récits à un passé : ils ne sont pas seulement utilisés comme des figures permettant de dire le présent sur un mode analogique, comme c'est le cas dans les « Lettres en vieux langage » de Voiture ou dans certains

[69] Sur ce dialogue, voir *infra*, chapitre VII.

[70] J. F. Sarasin, « Les Opinions du Nom et du Jeu des Echecs », *Les Œuvres de M. Sarasin*, éd. cit., p. 277.

passages de la *Pompe funèbre*, mais aussi comme des lieux de construction et d'appropriation d'une généalogie.

Chevalerie et modernité nationale (1) : poèmes et romans héroïques

Dès les années 1650, des écrivains galants investissent la tradition chevaleresque d'un nouvel enjeu politique : celui de la construction d'une littérature et d'une idéologie nationale, au service de la promotion de la monarchie française. Les milieux lettrés produisent alors un certain nombre d'épopées chrétiennes et nationales qui ont pour double objectif de hausser la littérature française au niveau des littératures antiques en la dotant de poèmes héroïques dignes d'Homère ou de Virgile et de glorifier le pouvoir monarchique en mettant son passé en récits. Clovis, Jeanne d'Arc ou Saint Louis sont les héros de ces grands récits des origines[71], qui scénarisent les valeurs fondatrices d'une identité monarchique et nationale. George de Scudéry dédie *Alaric ou Rome vaincue* à la reine Christine de Suède qu'il présente comme une descendante de son héros[72]. Jean Chapelain écrit sa *Pucelle* pour le duc de Longueville, dont Dunois, le compagnon d'armes de Jeanne d'Arc, serait l'ancêtre. Desmarets de Saint-Sorlin met en scène les origines de la monarchie française dans son *Clovis* et y fait la louange du cardinal de Richelieu à travers le personnage d'Aurèle, conseiller de Clovis et ancêtre du cardinal. Si le genre épique se distingue volontiers du roman, ces différents textes n'en exploitent pas moins la tradition chevaleresque, en particulier sous l'influence de la *Jérusalem délivrée* du Tasse et dans une démarche de substitution d'un merveilleux chrétien, souvent fait d'enchantements, au merveilleux païen des épopées antiques. Cet usage nouveau des récits chevaleresques est une fois encore situé à l'intersection de milieux érudits et de milieux mondains. Chapelain est un ancien habitué de l'hôtel de Rambouillet comme de l'académie des frères Dupuy. Le groupe Scudéry joue un rôle important dans la production de ces poèmes et dans l'importante publicité qui les accompagne. Les récits adoptent le plus souvent une éthique mondaine et galante et font une large place aux intrigues amoureuses. Les milieux lettrés, à la fois mondains et érudits, sont donc à l'initiative d'un usage à la fois généalogique et politique de la tradition chevaleresque, qu'ils utilisent pour élaborer un passé national. Ils se mettent ainsi ostensiblement au service du pouvoir politique : ce geste est d'autant plus important que nombre d'entre eux sont des ralliés récents.

Les principales épopées nationales sont écrites au cours des années 1640, et publiées dans la décennie suivante. La vogue épique se prolonge au début des années 1660, avec les deux

---

[71] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, A. Courbé, 1657 ; J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Paris, A. Courbé, 1656 et P. Le Moine, *Saint Louis ou le héros chrétien*, Paris, C. du Mesnil, 1656. J'étudierai ces épopées dans le chapitre VII et le chapitre XII sera plus précisément consacré au *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin.

[72] G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, A. Courbé et J. Sambix, 1654.

Charlemagne de Louis Le Laboureur et de Nicolas Courtin[73], mais les formes d'écriture du passé national semblent alors se diversifier. Avec le *Faramond* de La Calprenède[74], dont les premiers volumes paraissent en 1661, le roman héroïque prend le relais du poème épique pour retracer les origines de la nation. L'imaginaire chevaleresque et médiéval n'est pas étranger à La Calprenède. Il l'a déjà utilisé dans plusieurs de ses tragicomédies : *Bradamante* en 1637, *Jeanne Reine d'Angleterre* en 1638, *Le Comte d'Essex* en 1639, *Edouard* en 1640 ou *Hermenigilde* en 1643. Aucune de ces pièces ne mettait cependant en scène un passé spécifiquement national. Les précédents romans héroïques de La Calprenède exploitaient quant à eux une matière antique : l'antiquité grecque dans *Cassandre* et l'histoire romaine dans *Cléopâtre*. La Calprenède se justifie dans l'avis au lecteur du *Faramond* de ce changement d'inspiration :

> On me dira que le siècle que j'ai choisi pour ce dernier ouvrage est bien différent de ceux des deux premiers, et qu'après l'esclat des Alexandres et des Cesars il n'y a rien qui ne doive estre obscur dans le monde. J'advoüerai facilement cette vérité ; mais outre qu'il n'estoit point en mon pouvoir de faire un troisième siècle semblable à ces deux premiers, je ne demeure pas d'accord que la prétendue obscurité de celui-ci me soit aussi désavantageuse qu'on se l'imagine. Elle me laisse pour l'invention une liberté beaucoup plus grande que je ne l'avais dans des veritez connues à tout le monde. […] D'ailleurs il est certain que le siècle que j'ai choisi a ses beautez, et des beautez mesmes qui s'accomodent mieux à mon dessein que celles des premiers et me laissent un champ plus vaste pour les diversités. Avec la décadence de l'Empire, on y voit le commencement de notre belle Monarchie. […] Je parle maintenant pour nous, et non pas pour les estrangers, et j'oblige ma Nation en écrivant son histoire d'une autre manière qu'elle ne l'avoit esté jusques ici[75].

L'auteur est d'abord sur la défensive, et s'excuse de l'« obscurité » du passé qu'il met en scène en faisant valoir un argument esthétique : cette obscurité est plus propre à l'écriture romanesque, parce qu'elle laisse plus de place à l'invention, ailleurs bridée par la connaissance des « vérités » historiques. Mais dans un second temps, il développe un argument politique : le passé raconté est à la fois monarchique et national. Le roman n'est plus alors opposé à l'histoire, au contraire, il se confond avec elle, il est une forme nouvelle et originale d'écriture de l'histoire. Le passé dont il rend compte est à la fois celui de la monarchie – c'est-à-dire d'un régime politique, mais aussi d'une dynastie, d'une lignée incarnée dans le souverain actuel – et celui d'un « nous » défini comme nation, qui rassemble l'auteur et son lectorat. La dédicace au roi insiste sur la valeur politique de l'écriture du passé proposée par le roman :

---

[73] L. Le Laboureur, *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, L. Billaine, 1664 et N. Courtin, *Charlemagne ou le rétablissement de l'Empire romain*, Paris, T. Jolly, 1666. Voir *infra*, chapitre X.

[74] G. de Coste, sieur de La Calprenède, *Faramond ou l'histoire de France*, Paris, Sommaville, 1661-1663 ; volumes 8 à 12 par P. d'Ortigues de Vaumorières, Paris, Sommaville et alii, 1664-1670. Spire Pitou a consacré une thèse à ce roman : S. Pitou, *La Calprenède's Faramond, A study of the sources, structure and reputation of the novel*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1938. Voir aussi l'article de Mark Bannister, « La Calprenède et la politique des années Mazarin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2004, n°56, p. 379-395 et celui de M.-G. Lallemand, « La Calprenède et l'épopée », à paraître dans F. Wild (dir.), *Épopée et mémoire nationale au milieu du XVII^e siècle*, Presses Universitaires de Caen, 2011.

[75] G. de Coste, sieur de La Calprenède, *op. cit.*, t. I., « Au lecteur », n.p.

> En offrant à nostre Monarque l'illustre fondateur de cette belle monarchie, dans laquelle on le void régner avec tant de gloire ; et en ne donnant le premier de nos rois qu'au plus grand de ses successeurs. J'ai dit seulement de ses successeurs, quoi qu'il me fust peut-estre permis de dire de ses Neveus, et que dans des Nations mesmes qui ne prennent point d'interest à la gloire de la nostre, ces mesmes Pepins de qui la troisième race de nos Rois ne tire pas moins son origine que la seconde, descendent directement de Marcomire frère de Faramond, et prince de la Franconie[76].

Le roman se propose de faire le récit des origines à la fois de la monarchie et de la nation. La succession ininterrompue des rois (Louis étant le « plus grand des successeurs » de Faramond) fonde une identité politique et nationale. La valeur de cette identité et la légitimité du régime comme du souverain sont dans un deuxième temps renforcées par la correction : le texte substitue le descendance généalogique (« ses Neveux ») à la simple succession politique. Ce passage est révélateur du lien étroit entre le récent changement de dynastie et le regain d'intérêt pour le passé national : l'ancienneté de la maison royale est, depuis l'avènement d'Henri IV, problématique, et il importe de produire de la continuité, de l'identité, pour asseoir la légitimité du souverain. Il faut cependant constater que cette identité n'est pas d'abord ou pas seulement produite par le pouvoir, dans une démarche de propagande : dans le *Faramond* comme dans les poèmes héroïques nationaux, l'initiative vient d'hommes de lettres qui s'adressent à la fois au pouvoir et à un public élargi et mondain. En outre, l'identité de la lignée est présentée comme seconde par rapport à une identité politique et nationale qui la dépasse : le texte construit bien une nation et non une dynastie. La résolution du problème posé par le changement dynastique ne passe donc pas seulement, ni même principalement, par l'affirmation d'une continuité dynastique, mais plutôt par la production d'une identité politique et nationale qui dépasse et englobe la lignée[77].

La production de cette identité va de pair avec des choix éthiques et esthétiques : le roman héroïque s'inscrit dans la continuité de genres modernes et galants, s'adresse à un public mondain et valorise le plaisir. Le *Faramond* est mis en relation, par son auteur et par sa forme matérielle, à la fois avec le genre de la tragi-comédie et avec celui du poème héroïque. Il partage avec ces genres récents un lectorat commun, mondain. Le péritexte du roman instaure pourtant un dialogue avec un genre et un public différents : ceux de l'histoire érudite. Le roman revendique pour lui-même le statut d'écriture historique jusque dans son titre – *Faramond ou l'histoire de France* – et exhibe une source érudite, les *Primae partis opera historica* de Trithemius[78]. L'ambition affichée de l'auteur est d'inventer une nouvelle façon d'écrire l'histoire : « j'oblige ma Nation en écrivant son histoire d'une autre manière

---

[76] *Id.*, « Au Roi », n.p.

[77] Sur la construction au XVII^e^ siècle d'une idéologie nationale qui ne repose pas, ou pas seulement, sur la lignée, voir *supra*, introduction, p. 15-16.

[78] J. Trithemius, *Primae partis opera historica quotquot hactenus reperiri potuerunt omnia... ex bibliotheca Marquardi Freheri*, Francofurti, typis Wechelianis, 1601.

qu'elle ne l'avoit esté jusques ici ». Cette « manière » nouvelle est fondée sur le choix des ornements et du plaisir :

> J'ai toute ma vie aimé le plaisir, et hay la peine, et qu'ayant embrassé le plaisir préférablement à toutes choses autant que mon devoir et l'honnesteté me l'ont pu permettre, j'ai fui la peine avec une répugnance, qui me rendoit odieux tout ce qui m'en pouvoit donner[79].

Le roman est une écriture de plaisir, qui divertit aussi bien son auteur que son lecteur. Cette esthétique galante est présentée comme la forme d'écriture du passé la plus adaptée au passé national. L'« obscurité » de la période, d'abord, le peu de connaissances historiques avérées, en font un objet privilégié pour l'invention romanesque et les ornements : si le passé national est objet impossible pour l'histoire érudite, il doit donc au contraire être un objet privilégié pour toute écriture qui cherche à plaire[80]. En outre, la revendication d'une valeur politique de l'écriture du passé national suppose de pouvoir toucher un public large. Ce public élargi, mondain, est plus sensible à une esthétique du plaisir (et aux genres qui lui sont associés : le roman ou la tragi-comédie) qu'à l'écriture érudite. La valorisation du passé médiéval dans le cadre d'une identité nationale va donc de pair avec la promotion de formes nouvelles d'écriture du passé qui tiennent leur légitimité de leur capacité à toucher un large public. Les genres modernes et l'esthétique galante sont légitimés par leur possible utilité politique.

Dans ce dispositif, la tradition chevaleresque occupe une place équivoque. Dans le cadre de sa réflexion esthétique sur le roman comme forme possible d'une écriture historique, La Calprenède convoque les romans de chevalerie comme des contre-modèles :

> Au lieu de les appeler des Romans, comme les Amadis, et autres semblables, dans lesquels il n'y a ni vérité, ni vraisemblance, ni charte, ni chronologie, on les pourroit regarder comme des Histoires embellies de quelque invention, et qui par ces ornemens ne perdent peut-estre rien de leur beauté[81].

Une fois de plus, les *Amadis* représentent le mauvais roman : ils sont absolument opposés à l'histoire, comme le mensonge et l'invraisemblance à la vérité. Mais quelques pages plus loin, la chevalerie fait retour dans le texte sous une forme nouvelle :

> Vous verrez ici l'usage de la lance au lieu du javelot, et le mot de chevalier que vous y treuverez assez souvent m'est permis dans ce siècle, quoi qu'il ne l'ait pas été dans les autres[82].

La chevalerie est détachée du genre auquel elle appartient – le roman de chevalerie – pour devenir un fait historique valorisé par son appartenance au passé national. La réappropriation de la tradition

---

[79] G. de Coste, sieur de La Calprenède, *op. cit.*, t. I., « Au lecteur », n.p.

[80] Il faut remarquer la similitude entre le raisonnement de la Calprenède et celui développé au même moment par Sorel dans la *Guide de l'Histoire de France* : le passé national est décidément le temps des fables et des mythes. Voir *supra*, chapitre II.

[81] G. de Coste, sieur de La Calprenède, *op. cit.*, t. I., « Au lecteur », n.p.

[82] *Ibid*.

chevaleresque comme élément de l'identité nationale passe donc ici – sans doute parce que l'un des enjeux du texte est de légitimer l'usage de la forme romanesque pour écrire le passé – par le rejet de la tradition littéraire des récits chevaleresques.

Les années 1650 et le début des années 1660 semblent ainsi être le moment d'une revalorisation du passé national et de la tradition chevaleresque qui y est incluse par les milieux lettrés, dans le cadre d'un projet à la fois esthétique et politique. Les poèmes héroïques, le *Faramond*, comme la *Bibliothèque françoise* ou la *Guide de l'Histoire de France* de Sorel, travaillent à la construction d'une idéologie nationale par la production de récits du passé. Poèmes et romans héroïques associent cette construction identitaire à la mobilisation d'une esthétique galante fondée sur le plaisir et à la volonté de toucher un public élargi et mondain. Ce faisant, ils mettent à la disposition du pouvoir – confronté aux problèmes de légitimité posés par le récent changement de dynastie – un ensemble de récits et de valeurs susceptibles de lui être utile, et dans le même temps construisent leur propre légitimité, celle d'auteurs nouveaux ou ralliés au pouvoir royal après la Fronde, celle de genres relativement récents, celle d'un public nouveau et non-érudit, en la fondant sur une revendication d'utilité politique. Le passé national et chevaleresque est le lieu d'une alliance possible entre des hommes de lettres (partageant une esthétique galante, mais aussi ayant des positions sociales similaires) et le pouvoir royal : la façon dont ce pouvoir utilise la tradition chevaleresque à la même période, en s'appropriant progressivement les valeurs galantes, témoigne du succès de cette alliance. Mais il importe de souligner que l'on ne constate pas ici les effets d'une propagande réussie : l'initiative semble au contraire venir des milieux lettrés et la construction de l'idéologie monarchique, nationale et galante est le fruit d'une véritable convergence d'intérêts entre des hommes de lettres, des imprimeurs et le pouvoir politique.

Ballets, carrousels et fêtes : la chevalerie dans la politique de la gloire

Les années 1650 – 1660 sont marquées par l'installation de la galanterie à la cour et à la ville. La chevalerie reste un élément important de la manière galante telle qu'elle s'impose alors. La question de sa signification politique se pose en d'autres termes à partir du moment où les galants se rapprochent du pouvoir, et où la galanterie devient l'idéologie officielle du royaume.

Le *Ballet de la nuit* (1653) : éthique galante et ralliement

Le *Ballet de la nuit*, dansé par le roi le 23 février 1653, met en scène dans sa deuxième partie le chevalier Roger donnant le bal à Bradamante. Il s'inscrit ainsi dans la tradition du ballet chevaleresque, tout en en modifiant les données : le chevalier n'est pas ici un preux combattant, mais un amant galant. Le ballet ne met en scène aucun combat. Pourquoi alors choisir de représenter des chevaliers ? Le livret publié chez Ballard s'en justifie ainsi :

> On feint que Roger donne le bal à Bradamante, avec un ballet des Nopces de Thetis et une Comédie de Plaute ; où sont conviez Angélique, Médor, Marphise, Richardet, Fleur d'Espine : et ces noms-là ont été choisis plus volontiers que d'autres, à cause qu'on les a jugés plus spécieux et plus propres à authoriser cette sorte de galanterie[83].

Les personnages du *Roland furieux* sont ici explicitement liés à la galanterie, non pas comme mouvement littéraire ou comme esthétique, mais comme éthique, comme pratique de l'amour. On retrouve ici l'enjeu éthique présent dans les ballets chevaleresques depuis Louis XIII, mais formulé de manière nouvelle : l'amour n'est plus condamné au nom de la gloire, il semble même pouvoir aller de pair avec elle. Au début de la seconde partie du ballet, Vénus s'adresse à Louis XIV en lui promettant l'amour. Louis, représentant l'un des Jeux qui vont à la suite de Vénus, lui répond par ces vers :

> Vous triomphez, mère d'Amour,
> Et votre gloire est sans seconde,
> Puisque le plus grand roi du monde
> Commence à vous faire la Cour :
> […]
> Mais vous ne le garderez guère,
> Son âme héroïque et sévère
> Aime trop les sanglants hazards ;
> Déjà ses grands projets s'ébauchent,
> Et je crains que l'Honneur et Mars
> À la fin ne vous le débauchent.
> […]
> Mais vostre culte estant si doux,
> Lui pourriez-vous pas faire croire,
> Que pour arriver à la gloire
> On y peut aller par chez vous ?
> La jeunesse a mauvaise grâce
> Quand trop sérieuse elle passe
> Sans voir le Palais de l'Amour,
> Il faut qu'elle entre et pour le Sage
> Si ce n'est pas son vrai séjour,
> C'est un giste sur son passage[84].

Ces vers associent d'abord la gloire du roi et la promotion de l'amour, avant de convoquer la traditionnelle opposition entre amour et gloire. Mais finalement, cette opposition ne débouche pas sur un refus de l'amour. Au contraire, les plaisirs de l'amour sont présentés comme une étape dans l'éducation du roi, à la fois compatible avec sa gloire future et nécessaire à sa formation. Après ce récit, les chevaliers et leurs dames entrent en dansant des « branles à la vieille mode ». Leur origine à la fois ancienne et romanesque est soulignée par les vers qui les introduisent :

> Pour arriver ici je ne sçay pas comment,
> À dessein d'honorer cette feste publique,
> Nous avons traversé des pais de Romans ;
> Apres estre sortis d'une vieille chronique[85].

---

[83] I. de Benserade, *Ballet royal de la nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles : et dansé par sa Majesté le 23 février 1653*, Paris, R. Ballard, 1653, « Avant-propos », n.p.

[84] *Id.*, p. 23-24.

De la chronique au ballet en passant par le roman, c'est toute la tradition chevaleresque qui est évoquée. Elle n'est pas prétexte à des variations burlesques, comme dans les ballets des années 1630 ou 1640. Le discours amoureux reste du côté de la belle galanterie et du badinage.

La figure du chevalier galant construite par le *Ballet de la Nuit* occulte ainsi toute la dimension guerrière de l'imaginaire chevaleresque pour l'investir de valeurs galantes. Dans la représentation du pouvoir, la chevalerie n'est pas utilisée sur un mode analogique, comme dans les ballets du début du siècle. Elle permet plutôt de mettre en images et en récits les valeurs galantes auxquelles le pouvoir veut être associé : le plaisir et l'amour.

Carrousels et fêtes de cour : vers un investissement politique de la chevalerie galante

Les années 1660 marquent une nouvelle phase dans les divertissements de cour et la façon dont ils figurent le pouvoir. Les auteurs galants ont accédé à des positions de pouvoir et les nobles parvenus qui les protègent sont récompensés de leur fidélité au roi. Saint-Aignan est ainsi fait duc et pair du royaume en 1663. Ralliés et parvenus ont à cœur de célébrer la paix et l'union du royaume qui légitime leur nouvelle position. Parallèlement, le début du règne personnel de Louis XIV est marqué par la mise en place d'une politique de la gloire qui transforme les divertissements royaux et les met au service de la construction d'un portrait du roi.

Dès 1662, Louis XIV renoue avec la pratique des carrousels en organisant le « grand carrousel du Roi »[86]. Cinq quadrilles s'y affrontent pendant trois jours en différentes courses, de bague ou de têtes : la quadrille des Romains, menée par Louis XIV, celle des Persans, menée par Monsieur, celle des Turcs par Condé, celle des Moscovites par son fils, le duc d'Enghien, et enfin celle des Mores, ou des Sauvages, menée par le duc de Guise. Tout est mis en œuvre pour donner la plus grande publicité possible à l'événement : de nombreux imprimés sont publiés plusieurs semaines avant les courses, l'entrainement des participants a lieu en public et les cortèges défilent longuement dans les rues de la ville. Comme en 1612, ce carrousel a pour but de célébrer le mariage du roi et la paix qui en résulte. Les publications qui précèdent le carrousel insistent sur cette continuité :

> Ce n'est pas qu'on appelle toûjours Carousel, toutes sortes de courses ; Louis XIII. d'heureuse memoire, nomma de ce nom celle qui se fit sous son regne dans la Place Royalle, les 5. 6. et 7. d'avril, l'an 1612, pour son mariage avec Anne d'Autriche, Infante d'Espagne, aujourd'hui mere de nostre Auguste Monarque, qui fut veritablement pompeuse, et où les François firent paroistre autant de richesse et de somptuosité, qu'ils montrerent de courage et d'adresse[87].

---

[85] *Id.*, p. 25.

[86] Sur ce carrousel, voir S. Castelluccio, *Les carrousels en France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, L'Insulaire, 2002. L'édition de l'exemplaire royal de la relation du carrousel donne lieu à une riche préface sur l'histoire et les conditions pratiques de réalisation des carrousels. Voir aussi M. Roussillon, « Les carrousels : configurer l'espace social de la noblesse », à paraître dans *La Cour et la Ville*, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, juin 2011.

[87] *Relation des magnificences du grand carrousel du roi Louis XIV (2-5 juin), avec les noms des princes et seigneurs qui doivent courir la bague, les têtes et la Meduse, pendant les jours destinez pour cette Action*

Contrairement au carrousel des Chevaliers de la Gloire, le carrousel de 1662 n'utilise pas, dans sa mise en scène, de récits chevaleresques. Par contre, les textes qui le publient le situent dans une histoire de la pratique des tournois qui remonte aux temps de la chevalerie :

> Les Roys ses predecesseurs qualifierent ces courses d'un autre tiltre, puisque tantost ils les appelerent Tournois, tantost ils les nommerent Combats, d'autres fois Voltes ou Jouxtes : Ces Combats, Jouxtes, Tournois ou Carousels, sont si anciens qu'il est difficile d'en découvrir sur le champ l'origine ; l'histoire est toute remplie des prouesses ordinaires que faisoient paroistre ces Chevaliers, et ces Preux de l'Antiquité dans ces sortes d'exercices ; mais quoy qu'elle ait pû dire en leur loüange, tout cela n'approche en rien des magnificences royalles qui doivent éclatter à Paris, dans le Tournoy qui se prepare. Je ne sçay s'il doit estre appelé de ce nom, puis qu'il n'est en effet ni Carousel, ni Combat, ni Jouxte, et qu'il est neantmoins toutes ces choses ensemble[88].

La convocation dans le même texte de ces deux passés – passé proche du mariage de Louis XIII et passé lointain des « preux de l'Antiquité » – inscrit le carrousel dans une histoire, qui est aussi celle de la monarchie :

> Ceci efface tout ce que les siecles passez ont admiré, et que les Historiens veulent encore que l'on admire. Apres tout, qui peut s'estonner si l'on void des choses si surprenantes et si magnifiques, sous le regne heureux d'un Monarque qui est la magnificence mesme ; toutes les belles actions sembloient estre reservées pour le siecle de ce grand Prince, et tout ce que l'on avoit veu depuis plus de quinze cens ans qu'a fleury cette grande Monarchie, sembloit n'estre que la figure des veritez éclattantes qui paroissent maintenant à nos yeux[89].

L'histoire des tournois est ainsi mise au service de la gloire du roi de deux manières distinctes. D'une part, elle permet d'affirmer la continuité de la monarchie française depuis les origines[90]. D'autre part, elle est le support d'une revendication de supériorité du présent sur le passé. Il s'agit à la fois d'affirmer la légitimité du souverain, héritier d'une longue histoire, incarnant une monarchie puissante et ancienne, et de dire sa puissance sur un mode hyperbolique. Le siècle de Louis XIV est un temps exceptionnel, à la fois inscrit dans une histoire et effaçant tout souvenir de cette histoire. La fête est le signe de la continuité d'une histoire monarchique et nationale et dans le même temps le dépassement de cette histoire, le signe d'une magnificence et d'une puissance nouvelles, qui se manifestent essentiellement par l'abolition du temps. La splendeur du « siecle de ce grand Prince » efface les siècles passés, les fait oublier tout en les accomplissant parfaitement, et condense ainsi toute l'histoire dans son propre présent. La puissance royale elle-même agit dans l'immédiateté et se rend visible par sa négation du temps, de la durée, des délais :

> Le Roy […] n'eut pas plutôt projeté le dessein d'un Tournoy qu'en mesme temps on prepara toutes choses sur ce sujet. Jamais on ne vid la plus surprenante et la plus prompte

---

Royalle, les nations qu'ils représentent, leurs couleurs, devises, habits, équipages, et autres particularités remarquables ; ensemble l'ordre des marches pendant les trois jours, Paris, J.-B. Loyson, 1662, n.p.

[88] *Ibid*.

[89] *Ibid*.

[90] Et même un peu avant : les « quinze cents ans » cités par le texte feraient remonter la monarchie à la fin du IIe siècle après J.-C., alors que les histoires de l'époque ne font régner Pharamond que vers 400…

> metamorphose. Un Jardin qui depuis tant d'années se miroit dans la beauté d'un parterre, et qui servoit d'ornement à ce que l'on appeloit autrefois le Pavillon, ou le Dome de Mademoiselle, vis à vis le Jardin des Tuileries, devint en huit jours une vaste et magnifique carriere ou place carrée, environnée de superbes echaffaux, et de longues et fortes barrieres[91].

La réalisation du projet royal est donnée comme immédiate, et sa puissance est magique, puisqu'elle provoque une « métamorphose ». Le carrousel est ainsi mis au service de la gloire du roi dans la mesure où il convoque un passé – celui de la continuité monarchique – et l'abolit dans le même mouvement pour donner à voir une puissance royale sans passé, sans histoire, immédiate. Les études portant sur ce carrousel insistent habituellement sur le rôle des devises des différents chevaliers dans la figuration d'une noblesse soumise au roi[92]. Mais alors que cette figuration hiérarchisée de la cour a des antécédents, notamment dans les ballets chevaleresques de Louis XIII, l'usage du passé dans la représentation du pouvoir révèle une rupture. La chevalerie ici n'est pas traitée comme une image, une métaphore ou une analogie. Elle n'est jamais interprétée par les textes comme un signe donnant à voir la puissance militaire des combattants. Elle n'est convoquée et utilisée que pour sa temporalité propre : c'est en tant qu'elle est inscrite dans une histoire, qu'elle donne à voir un passé, qu'elle participe de la représentation du pouvoir royal.

Les fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*, deux ans plus tard, héritent de ce dispositif. Certes, le récit chevaleresque mobilisé reprend la vieille thématique de la délivrance et les enjeux éthiques de l'opposition entre amour et gloire, mais cette utilisation traditionnelle est déplacée et remodelée dans le cadre d'un nouveau dispositif de représentation du pouvoir[93]. D'abord, la lecture éthique du récit chevaleresque est modifiée dans le sens d'une conciliation de la gloire et des plaisirs, dans la continuité du discours tenu par le *Ballet de la Nuit*. Il ne s'agit plus de renoncer à l'amour pour accéder à la gloire, mais d'acquérir un nouveau type de gloire, distinct de la gloire militaire et fondé sur un plaisir légitime et réciproque. L'organisation des fêtes se substitue à la guerre comme source de gloire et le pouvoir royal se traduit par sa capacité à faire plaisir et à susciter chez ses sujets le désir de lui plaire. D'autre part, le sens de la figure du chevalier galant mobilisée par les fêtes ne s'épuise pas dans une lecture analogique. Cette figure complexe vise à intégrer un passé aristocratique et une esthétique galante dans un imaginaire unifiant. En ce sens, elle joue sur le lien entre le personnage du chevalier et un passé : la mobilisation de l'imaginaire chevaleresque permet de convoquer ce passé pour permettre son appropriation par des acteurs nouveaux. Ces deux mouvements vont de pair avec la promotion, dans le carrousel puis dans les fêtes, d'élites nouvelles. Ainsi le comte de Saint-Aignan,

---

[91] *Relation des magnificences du grand carrousel du roi Louis XIV*, *op. cit.*, n.p.

[92] Voir par exemple N. Ferrier-Caverivière, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, PUF, 1981, p. 75, ou J.-M. Apostolidès, *Le roi-machine*, éd. cit., p. 42.

[93] Voir *supra*, chapitre I, et *infra*, chapitres IX et X. Le chapitre IX portera sur les usages de la figure de Charlemagne et le chapitre X sur les différentes mises en images des *Plaisirs de l'île enchantée*.

premier gentilhomme de la chambre du roi, remporte le prix d'une des courses qui précède le carrousel de 1662 et, devenu duc, organise les fêtes de 1664.

Cet aperçu de la présence des récits chevaleresques dans les divertissements royaux ne doit pas occulter leur diffusion importante à la ville. La cour et la ville apparaissent de ce point de vue comme des espaces poreux, se nourrissant mutuellement. Le carrousel de 1662 se déroule dans Paris, devant un public extrêmement nombreux, et encore élargi par les publications imprimées. Les fêtes de cour se déroulent certes à Versailles, mais le public autorisé à y assister va croissant, et surtout les relations et gravures circulent largement. Lorsque Gabriel Gilbert donne en 1664 *Les Amours d'Angélique et de Médor* à l'Hôtel de Bourgogne et loue Louis XIV en le comparant à Charlemagne, il est sans doute influencé par la présence de récits chevaleresques dans les divertissements de la cour, et cherche à s'intégrer à la politique de la gloire qui commence à se mettre en place. La période installe donc dans un même mouvement un lien fort entre les récits chevaleresques et la galanterie, un usage politique des récits chevaleresques et l'investissement dans ces récits de visions du passé. Ce dispositif, forgé d'abord par des milieux lettrés, puis approprié par le pouvoir, fait retour vers la ville dans un mouvement de diffusion et d'imitation.

Récits chevaleresques et critique de la galanterie (1) : l'*Histoire du royaume des Amans* de de Busens

La construction de l'hégémonie galante s'accompagne du développement d'une critique à la fois éthique, esthétique et politique de la galanterie, qui mobilise parfois la figure du chevalier. L'*Histoire du royaume des amans, avec les loix et les coustumes que les peuples y observent et leur origine du païs des Amadis* de De Busens, publiée en 1666, affirme dès son titre le lien étroit entre galanterie et récits chevaleresques. Les « amants » désignent les promoteurs de la galanterie et sont les héritiers de la chevalerie des *Amadis*. Ce texte se présente dans sa dédicace comme un complément à la *Carte de Tendre* : alors que celle-ci décrit la géographie du pays des amants, le texte de De Busens en propose l'histoire. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des représentations allégoriques du champ littéraire ou du groupe galant[94]. Les récits chevaleresques sont mobilisés sur le mode généalogique comme un passé, une origine. Mais il ne s'agit pas d'un passé monarchique ou national, partagé. Au contraire, le texte assigne ce passé à un groupe précis – les galants – pour mieux le disqualifier.

L'*Histoire* commence par une généalogie galante qui fait remonter les origines de la galanterie aux romans de chevalerie :

> Quoi que la renommée de ces fameux peuples, qui habitent le royaume d'Amour, soit assez espandue dans l'univers, il y a toutefois assez peu de personnes qui en sçachent la véritable origine, qu'à peine se trouve-t-il quelqu'un qui puisse se souvenir du commencement de leur monarchie dans les terres qu'ils habitent aujourd'hui. Les historiographes du pays disent qu'ils

[94] Sur ces représentations, voir D. Denis, *Le Parnasse galant*, éd. cit., en particulier le premier chapitre, p. 21-56.

> sont descendus de certains peuples barbares, qu'on appeloit anciennement *Amadis*, scituez dans la zone torride, et qui comme les salamandres n'avoient accoutumé de se nourrir que de feux et de flammes[95].

Une note marginale définit les *Amadis* comme « un vieux roman de l'ancienne cour où les actions passent la vraisemblance ». Ancienneté et invraisemblance sont mises au service d'une disqualification du texte. La suite du récit décrit les mœurs du peuple des « Amadis » en prenant au pied de la lettre toutes les métaphores traditionnelles du discours amoureux : les Amadis dressent des autels à des cheveux, à des bouches ou à des regards. La même ironie critique est utilisée contre l'aspect héroïque de ces romans :

> Leur coutume estoit d'aller toujours armez de toutes pièces, et certes ce n'estoit pas sans raison : car ils estoient les plus querelleux hommes du monde et pour le moindre petit mot lâché en leur présence à la louange de quelque beauté, il se falloit préparer d'entrer en champ clos avec eux pour y soutenir à la pointe de la lance la vérité de ces paroles, ou confesser que la Dame qu'ils adoroient estoit la seule qui pût mériter les respects de tous les hommes. Il est facile de juger s'il estoit avantageux d'avoir quelque chose à démêler avec de telles gens, puisque la victoire les suivoit en tous lieux, quand mesme ils auroient eux seuls combattus contre des armées entières ; ils avaloient une teste, un bras et une jambe avec autant de facilité qu'ils mettoient la main à l'espée. Et lors qu'ils estoient bien animés, fendre des Lions par le milieu, faire voler la mort de toutes parts, entasser des monceaux de morts, et abattre à leurs pieds les Taureaux les plus indomptez et les géants les plus farouches, ce n'estoit qu'un effet du plus faible de leurs revers[96].

L'invraisemblance des romans de chevalerie est critiquée dans des termes qui rappellent ceux de Sorel dans les *Remarques sur le Berger extravagant* ou *La Bibliothèque françoise*. Plus loin, de Busens évoque les « Chevaliers errants », ces « amoureux que les faiseurs de romans faisoient courir pour chercher des aventures »[97] et fait de Don Quichotte leur modèle. En construisant une histoire fictive et allégorique de la galanterie, le texte met en avant l'invraisemblance des récits chevaleresques pour mieux critiquer la galanterie qui en est l'héritière. La suite du texte s'attache avec la même ironie aux différents romans héroïques galants et ridiculise leur style et l'éthique amoureuse qu'ils promeuvent, qualifiée d'« amour coquet ».

La critique de l'invraisemblance des récits chevaleresques est donc mise au service d'une critique de la galanterie. Cet usage critique de l'assignation du passé chevaleresque aux galants éclaire par contraste les enjeux de la revendication nationale ou monarchique du passé chevaleresque à l'œuvre dans les spectacles de cour. Si attribuer le passé chevaleresque aux galants permet de les disqualifier, l'attribuer au contraire à l'ensemble de la monarchie donne à la galanterie le statut d'esthétique officielle du royaume, voire d'idéologie nationale.

---

[95] De Busens, *Histoire du royaume des amans, avec les loix et les coustumes que les peuples y observent et leur origine du païs des Amadis*, Toulouse, B. Bosc, 1666, p. 1.

[96] *Id.* p. 3-5.

[97] *Id.* p. 8.

Chevalerie et modernité nationale (2) : les prises de position du Chevalier de Méré

L'intérêt pour la chevalerie dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle est étroitement lié à la promotion et à la légitimation de la modernité monarchique et nationale. Les poèmes héroïques, les ballets et les fêtes de cour précédemment étudiés donnent à voir une chronologie longue de cette modernité : celle-ci n'apparaît pas à la fin du siècle avec le *Siècle de Louis le Grand* de Charles Perrault. Elle est construite est revendiquée par les milieux lettrés dès le début des années 1650, puis appropriée par le pouvoir dans les années 1660. Dans ce processus, la chevalerie se voit investie d'enjeux éthiques et esthétiques, mais aussi d'enjeux sociaux de représentation et de configuration d'une nouvelle classe dominante et d'enjeux politiques de légitimation du pouvoir. C'est dans la continuité de ce mouvement qu'il convient d'aborder la fameuse « Querelle des Anciens et des Modernes »[98], le rôle qu'y jouent les récits chevaleresques et la façon dont le conflit en reconfigure les significations.

La réécriture de la *Jérusalem délivrée* par le Chevalier de Méré est révélatrice du lien qui unit galanterie et récits chevaleresques, tout en s'inscrivant pleinement dans le débat sur la modernité et la relation aux autorités antiques. Les *Aventures de Renaud et d'Armide*, publiées en 1678, revendiquent une éthique et une esthétique galantes. L'auteur présente son œuvre comme le résultat de son obéissance à la demande d'une dame. Le texte des *Aventures* s'attarde longuement, bien plus longuement que ne le fait le Tasse, sur les sentiments des personnages. La naissance de l'amour chez l'un et chez l'autre et la difficulté de passer aux aveux sont l'objet de très nombreuses pages. Certes, Renaud finit bien par quitter Armide pour rejoindre l'armée de Charlemagne. Mais à peine la bataille terminée, il assure la jeune femme de son amour et lui promet de la suivre partout où elle le voudra. Méré s'émancipe même du récit du Tasse pour nous promettre un mariage :

> Le Tasse qui pour obliger quelques Princes d'Italie, les fait descendre de ce brave Renaud, n'a pas voulu dire d'Armide et de lui, tout ce qu'il en sçavoit, mais il insinue assez ce qu'on en doit croire. D'ailleurs un Auteur arabe qui rapporte plusieurs circonstances de leur vie, prouve par des raisons convaincantes, qu'Armide se faisant chrestienne épousa Renaud à Constantinople dans l'Eglise de Sainte Sophie, et que jamais mariage ne fut plus heureux[99].

Pas de réelle opposition donc entre gloire et amour dans cette réécriture galante de la *Jérusalem délivrée*. Le récit chevaleresque est utilisé pour promouvoir une éthique où le plaisir et l'amour ne sont pas condamnés, s'ils sont réciproques et respectueux. Le péché des deux héros, qui consomment leur amour dès le milieu du roman et dont le mariage n'est encore qu'annoncé à la dernière page, est à peine évoqué.

---

[98] Sur cette querelle, voir M. Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », préface à *La Querelles des anciens et des modernes*, Paris, Gallimard, 2001 ; *Seventeenth Century French Studies*, 29/1, 2007, *Modernités/ Modernities* et *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, CMR 17, 1987.

[99] A. Gombaud, chevalier de Méré, *Les Avantures de Renaud et d'Armide*, Paris, Barbin, 1678, p. 196-197.

Si le récit chevaleresque se prête à l'affirmation d'une éthique galante, l'auteur se montre cependant gêné par son invraisemblance, en particulier lorsque le merveilleux intervient. Dès le début du roman, la légitimation de l'amour des héros implique d'effacer le caractère diabolique du personnage d'Armide. Celle-ci n'est donc plus une magicienne et, comme la Mélusine du *Roman de Mélusine*, elle ne doit qu'aux superstitions populaires de passer pour telle :

> Elle sçavoit tous les secrets de la nature ; et c'estoit peut-être par là, qu'elle faisoit des choses si surprenantes, qu'on la croyoit magicienne. Mais un sçavant Arabe qui avoit tiré son horoscope, nous apprend qu'elle n'avoit nul engagement de sortilège, et que c'estoit son ascendant qui lui donnoit un empire absolu sur les esprits[100].

Ailleurs, lorsque le cours du récit nécessite l'intervention du merveilleux, le narrateur s'adresse au lecteur pour marquer sa distance :

> Cela semble fort étrange, et j'avoue qu'il est bien malaisé de le croire, à moins que d'estre persuadé des mystères de la poésie. Mais pour peu qu'on prenne cet esprit, on n'en doutera pas : le Tasse, et d'excellens poètes d'Arabie, nous en assurent[101].

C'est ici l'autorité du poète qui justifie le recours au merveilleux[102]. Si le chevalier de Méré se montre gêné par l'invraisemblance caractéristique des récits chevaleresques, pourquoi choisit-il d'en réécrire un ? Les affinités entre récits chevaleresques et éthique galante ne sauraient suffire à rendre compte de ce choix. L'Avis au lecteur des *Aventures de Renaud et Armide* en donne à voir un autre élément déterminant : la modernité des récits chevaleresques, qui peuvent être comparés, et opposés, aux épopées antiques.

> Depuis l'Illiade et l'Eneide, on n'a point vu un si beau poème que celui du Tasse, et c'est peut-estre le seul qu'on puisse justement comparer à ces deux grands chefs d'œuvres. Si la Jerusalem ne les égale pas en tout, il me semble qu'elle les surpasse à de certains égards, et je crois que j'en pourrois faire demeurer d'accord les plus savants, quoi que d'ordinaire ils soient prévenus de l'Antiquité[103].

Méré s'oppose ici aux « savants », aux doctes, et place résolument la galanterie du côté de la modernité. Il développe cette position dans une lettre adressée à Costar, dans laquelle la critique de

---

[100] *Id.*, p. 2-3.

[101] *Id.*, p. 102.

[102] La justification est récurrente, mais devient plus difficile lorsque l'auteur qu'il faut convoquer perd lui-même de sa légitimité, comme en témoigne la préface de la *Bradamante* de Thomas Corneille (T. Corneille, *Bradamante, tragédie*, Paris, H. Desbordes, 1696, n.p.) :

> Il y a plus de quinze ans que cette pièce aurait paru au théâtre, si je n'eusse pas appréhendé que la réputation de l'Arioste, tout fameux qu'il est, n'eust pas été d'un assez grand poids, pour autoriser l'incident, sur lequel toute l'œconomie en est fondée. Voir un Amant combattre pour son Rival contre sa propre maîtresse, est une chose si éloignée de nos mœurs, qu'on a demandé pourquoi Roger n'a pas combattu Leon, en lui déclarant qui il estoit, plutôt que d'estre si religieux observateur de sa parole.

En 1696, il semble plus difficile de renvoyer le lecteur à l'autorité de l'Arioste pour lui faire accepter l'invraisemblance du récit, soit que la sensibilité du public ait évoluée, soit que l'Arioste soit de toute façon moins légitime que le Tasse.

[103] Méré, *op.cit.*, n.p.

l'*Énéide* et la promotion du Tasse et de l'Arioste rejoignent plus explicitement l'affirmation d'une esthétique galante :

> Il me semble que celui dont nous parlons [Virgile] écrivoit plus en poète qu'en galant homme, et que pour les choses qui regardent le commerce du monde il ne connoissoit pas les bienséances. Son Roman n'est pas agréable, et ses inventions n'ont rien d'égayé ni qui surprenne de bonne grâce. Et sans mentir son Eneide est si triste et si peu divertissante que je connois des gens de bon goût qui ne la sauroient lire un quart d'heure, sans quitter le livre avec de grands signes de s'y estre ennuyez. […] D'où croyez-vous qu'en lisant des vers, il arrive à toute heure qu'on s'ennuye incontinent, quoique tout y paroisse beau et régulier ? Pour moi je m'imagine que cela vient de quelques laideurs secrettes qui ne se communiquent qu'au sentiment, et que ces gens si Doctes qui d'ordinaire ont beaucoup d'Art et peu de goût ne les sentent pas. Car je prends garde que ceux qui s'attachent fort aux règles n'ont que bien peu de goût, et c'est pourtant le bon goût qui doit faire les bonnes règles pour tout ce qui regarde la bienséance. Les plus savants qui ne goûtent pas l'aventure d'Angélique et de Médor sont charmez de celle de Nisus et d'Eurialus ; mais quelle différence de l'une à l'autre ! L'invention de l'italien est aimable et galante, et celle du Latin, outre qu'elle est de mauvais exemple, n'est encore à dire le vrai qu'un ouvrage de pédant. Tous ces gens si doctes, si ce n'est peut-être vous, Monsieur, ne font pas difficulté de préférer Virgile en tout à l'Arioste et au Tasse, et mesme au Grand-Homere un des plus hauts génies, et le plus admirable poète du monde. Il est pourtant vrai que ces deux Italiens avoient d'excellentes choses qui manquoient à Virgile, et qu'Homere me paroit au-dessus de lui[104].

La critique de Virgile est formulée au nom d'une esthétique galante. Le critère de jugement principal est le plaisir du lecteur : l'œuvre doit être « agréable », surprendre et divertir. La compétence essentielle du bon lecteur est le goût, que Méré oppose aux règles. La seule règle qui tienne est alors celle de la bienséance, et l'invention prime sur la disposition. L'ensemble du texte oppose galanterie et érudition pédante : Virgile n'est pas un galant homme, mais un pédant, alors que la *Jérusalem délivrée* est « aimable et galante ». Les récits chevaleresques – ou plutôt certains récits chevaleresques, les ouvrages de l'Arioste et du Tasse – sont mis au service de la condamnation de Virgile et des doctes et d'une revendication de modernité.

Dans l'avis au lecteur des *Aventures de Renaud et Armide*, Méré accompagne l'affirmation de la supériorité du Tasse sur Virgile d'un refus de la traduction, à laquelle il préfère la réécriture, qui permet de rivaliser avec le texte de départ, voire de le dépasser.

> Et sans mentir il seroit à souhaiter que ceux qui se sont acquis l'art d'écrire, et la perfection de nostre langue, nous voulussent donner en François Demostene, Ciceron, et tant d'autres bons autheurs Grecs et Latins. Il ne faudroit pas se contenter de les faire entendre, comme la pluspart de ceux qui s'en sont meslez ; il faudroit leur disputer tout l'avantage de bien écrire, et tâcher d'aller du pair avec eux, et mesme de les précéder. Cette émulation contribueroit à la beauté et aux richesses de nostre langue[105].

Il s'agit encore une fois d'une revendication de modernité : les auteurs modernes peuvent faire aussi bien et mieux que les Anciens et doivent en tous cas s'y essayer, dans l'intérêt du progrès de la langue

---

[104] A. Gombaud, chevalier de Méré, *Lettres de Monsieur le chevalier de Méré, première partie*, Paris, D. Thierry et C. Barbin, 1682, Lettre XXII, À Monsieur Costar, p. 135-139.

[105] Méré, *Les Aventures de Renaud et d'Armide*, éd. cit., n.p.

française. Cette affirmation rappelle une querelle qui a eu lieu quelques années auparavant autour d'une autre réécriture de récit chevaleresque : le débat opposant le *Joconde* de Bouillon, traduction du récit de l'Arioste, à celui de La Fontaine, qui s'apparente plus à une réécriture. Il est révélateur de constater que dans un cas comme dans l'autre, la question de la relation aux textes passés et de la modernité est posée à partir de récits chevaleresques.

Les prises de position du Chevalier de Méré affirment donc la modernité des récits chevaleresques, dans le cadre d'un conflit double : une rivalité entre doctes et galants et une querelle esthétique sur la valeur des Anciens et des Modernes. Cette inscription des récits chevaleresques dans la modernité permet de jeter un regard nouveau sur leur usage du merveilleux. Loin d'être condamnable, il pourrait constituer un signe de cette modernité, qui substitue le merveilleux chrétien au merveilleux païen. Elle donne aussi un cadre de compréhension des réécritures de récits chevaleresques et de leur diversité générique. Si les récits chevaleresques ne sont pas cantonnés dans le genre romanesque, les genres qui les exploitent sont cependant majoritairement des genres modernes et susceptibles d'utiliser le merveilleux : l'opéra, le conte, etc. Enfin, les prises de position du chevalier de Méré permettent d'envisager de manière nouvelle la question de la politisation des récits chevaleresques, en prenant pour point de départ non plus des conflits entre groupes d'auteurs, mais une querelle esthétique, qui engage des positions vis-à-vis du pouvoir. En effet, la modernité n'est pas seulement une position esthétique. Elle tient aussi un discours politique sur la supériorité du règne de Louis XIV, et lie étroitement littérature et politique, dans une relation de dépendance mutuelle. La grande littérature et le grand règne ne vont pas l'un sans l'autre. La modernité opère ainsi une politisation de la littérature, dont les récits chevaleresques semblent être l'un des supports[106].

Les opéras : un nouveau genre pour la chevalerie, la galanterie et la politique de la gloire

L'opéra, qui se développe en France dans la seconde moitié des années 1670, constitue le genre moderne par excellence : historiquement récent et fondé sur une esthétique mixte, il est l'objet de querelles dès son apparition. La Querelle d'*Alceste* qui éclate en 1674 est traditionnellement considérée comme la première étape de la Querelle des Anciens et des Modernes. Plus tard, la pérennisation du genre ne fait pas taire les critiques, et l'opéra reste un spectacle polémique. Il introduit en outre une rupture importante dans les divertissements royaux et dans la politique de la gloire : le roi ne se donne plus en spectacle, comme il le faisait dans les ballets et dans les fêtes.

Après les *Plaisirs de l'île enchantée*, deux autres fêtes sont organisées à Versailles, en 1668 et en 1674. Si ces fêtes ne sont pas construites autour d'un récit unifiant les différents divertissements, elles sont cependant le lieu de carrousels, et mobilisent donc, même marginalement, un imaginaire

[106] Voir *infra*, chapitre XI, sur le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin et la querelle du merveilleux chrétien.

chevaleresque. Après 1674, l'opéra semble prendre le relais de la fête de cour à la fois dans les divertissements royaux et comme instrument de la politique de la gloire. Les carrousels ne disparaissent cependant pas immédiatement : le duc de Saint-Aignan – toujours lui – en organise encore un le 4 juin 1685[107] avant de faire fonction de juge de camp dans un autre le 28 mai 1686. Mais les carrousels alors ne bénéficient plus que d'une faible publicité, et la mise en représentation du pouvoir se fait essentiellement à travers l'opéra. Ce déplacement peut être expliqué par le retour d'un contexte de guerre[108]. L'opéra, exigeant des machines complexes, est un spectacle d'intérieur et un divertissement d'hiver, alors que les fêtes s'organisent plutôt l'été. Or pendant les années 1670, la France est entrée dans un cycle de guerre : l'été, le roi et la cour sont souvent aux armées. Pendant l'hiver au contraire, les campagnes militaires sont suspendues et il faut à la fois divertir la cour et publier la gloire acquise par le roi sur les champs de bataille. La reprise de la politique de guerre modifie donc les conditions matérielles du divertissement royal. Dans le même temps, un tournant s'opère dans les modalités de la représentation du pouvoir : le roi se cantonne dans la position de spectateur. Alors que les fêtes exhibaient la personne du monarque, l'opéra rassemble le roi et les courtisans dans la contemplation d'images du pouvoir.

Le modèle chevaleresque dans la critique de l'opéra : *Les Opéra* de Saint-Évremond (1676)

Lully et Quinault donnent la première tragédie lyrique française en 1673, avec *Cadmus et Hermione*, puis en produisent une par an jusqu'en 1677[109]. Toutes sont inspirées de la mythologie. Après une courte période de disgrâce, Quinault revient à l'opéra en 1680, toujours comme librettiste de Lully. Le couple donne alors un nouvel opéra chaque année, jusqu'à la mort de Lully en 1687. Les trois premiers ont des sujets mythologiques : *Proserpine* (1680), *Phaéton* (1682) et *Persée* (1683). Les trois suivants s'inspirent de récits chevaleresques : *Amadis* (1684), *Roland* (1685) et *Armide* (1686). Dès la naissance du genre, et alors qu'il ne s'inspire encore que des mythes antiques, Saint-Evremond souligne la parenté de l'opéra avec la tradition chevaleresque en reprenant dans sa comédie *Les Opéra* le dispositif critique élaboré dans le *Don Quichotte* de Cervantès : la jeune Crisottine, fille d'un conseiller au Parlement de Lyon, devient folle à force de lire et d'entendre des opéras, et ne s'exprime

[107] P. de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau*, t. I, éd. cit., entrées du 8 mars et surtout du 4 juin 1685, p. 133 et p. 184-186.

[108] A. Viala, *La France galante…*, éd. cit., p. 309-310.

[109] Sur les opéras de Lully et Quinault, voir P. Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Fayard, 1992 ; J. de la Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002 ; W. Brooks, *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at Court from 1655 to 1687*, Paris, Philidor, Centre de Musique baroque de Versailles, 2005 ; B. Norman, *Quinault librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wevre, Mardaga, 2009.

plus qu'en chantant[110]. La parenté de sa maladie avec celle de l'hidalgo lecteur de romans de chevalerie est soulignée par le médecin de la pièce :

> Comme la folie de Mademoiselle vôtre fille approche fort de celle de *Don Quichotte*, *Perrette* a eu raison de faire la mesme chose des Opera, que firent la bonne Nièce, et la Servante, des Livres de Chevalerie ; et en attendant que Mademoiselle se réveille, nous en ferons l'examen, s'il vous plaît, à l'exemple du Curé, et de Maître Nicolas[111].

La mention de *Don Quichotte* introduit un examen critique des livrets d'opéras. La scène ajoute ainsi une critique explicite des opéras récents aux nombreux passages de critique chantée dans lesquels Crisottine s'exprime en reprenant, en imitant et en détournant des airs connus. Les récits chevaleresques sont une fois encore convoqués comme archétypes de la fiction dangereuse, dans le cadre de la critique d'un genre moderne.

Les opéras ne sont pas seulement rapprochés des romans de chevalerie, mais aussi, et de manière plus fréquente, des romans pastoraux et des romans héroïques. Crisottine a été une « bergère extravagante » avant d'être une folle d'opéras :

> N'est-ce pas vous qui lui avez fourni tous ses romans, et ses autres livres d'amourettes ? N'est-ce pas vous qui l'avez habillée cent fois en Bergère, avec ce beau penon de Trisolet ? Parbleu, vous m'avez fait plus de dépenses en houlettes, que ne valent mes gages de Conseillers[112].

Son désir d'imiter les héros de ses lectures est général, et la folie opératique n'en est que le dernier avatar :

> Les Astrées lui avoient donné la fantaisie d'estre bergère ; les Romans lui avoient inspiré le désir des Avantures ; et ce que nous voyons aujourd'hui, est l'ouvrage des Opera[113].

L'opéra est ainsi inséré dans une liste de genres illégitimes, voire dangereux, qui ont en commun d'être relativement récents, partagent la même éthique amoureuse et galante et le même public jeune, peu éduqué, particulièrement susceptible d'une lecture naïve et sujet à la passion amoureuse. La frustration amoureuse et sexuelle est en effet le fondement de la folie de Crisottine, qui utilise la fiction pour échanger des déclarations d'amour avec Trisolet, que ses parents ne veulent pas lui donner pour époux. Le médecin ne manque d'ailleurs pas de proposer le mariage comme remède.

Crisottine n'apparaît finalement pas comme le personnage le plus fou de la pièce : sa folie lui permet de refuser un époux dont elle ne veut pas pour d'excellentes raisons et elle se montre tout à fait capable de parler comme tout le monde quand cela lui semble nécessaire. La pièce ne se termine

---

[110] Sur cette pièce, voir J. Leblanc, « *Les Opera*, un manifeste esthétique et libertin en forme de comédie », *Saint-Évremond au miroir du temps. Actes du Colloque du tricentenaire de sa mort*, Caen-Saint-Lô (9-11 octobre 2003), éd. Suzanne Guellouz, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2005, p. 99-118.

[111] C. de Saint-Évremond, *Les Opéras*, éd. présentée, établie et annotée par Robert Finch et Eugène Joliat, Genève, Droz, 1979, I, 4, p. 61.

[112] *Id.*, II, 1. p. 54.

[113] *Id.*, III, 2. p. 69.

d'ailleurs pas par sa guérison, mais par son départ : accompagnée de son amant, elle va rejoindre Paris et l'Académie Royale de Musique. Les parents de la jeune fille et le prétendant qu'elle refuse semblent au contraire d'autant plus fous qu'ils se croient raisonnables. Le prétendant est un hobereau de province, pauvre et lâche, qui tient à se faire passer pour un courtisan favorisé du roi. Son avarice et sa prétention sont des ressorts comiques importants de la pièce. La mère de Crisottine souffre de la même vanité : elle ne cesse de revendiquer ses origines nobles, pourtant bien obscures, et de dénigrer sa situation sociale actuelle. La folie de son époux est différente : il explique dans le premier acte comment il a défendu ses deux amis, le médecin et le théologien, accusés d'imposture, en montrant que tous les médecins et tous les théologiens avaient toujours été des imposteurs et qu'il serait par conséquent injuste de punir deux individus pour les fautes de toute leur profession. On le voit, la pièce, malgré son titre, ne se contente pas de faire la critique des opéras. Cette charge est étroitement associée d'une part à une réflexion sur la mode, l'ambition et le désir d'imiter la cour et d'autre part à une attaque de la religion comme imposture. La critique des opéras apparaît parfois plus comme un prétexte que comme le cœur de la pièce. Ainsi, l'examen des livrets d'opéras est l'occasion de jugements très nuancés et souvent positifs, mais se conclut sur la condamnation de la mode des opéras et du désir toujours plus large d'imiter les pratiques de la cour. Quant à la critique bien connue de l'invraisemblance des opéras et de leur usage des dieux antiques, elle offre surtout la possibilité d'une démystification de la religion. Crisottine, obsédée par ses opéras, a abandonné le christianisme pour les dieux païens : pour la guérir, le théologien propose de la laisser rejoindre les chanteurs de l'opéra ; là, elle ne pourra que constater que leurs divinités sont fausses.

> L'opinion que votre fille a des dieux, scandalise tout le monde, et il n'y a que l'Opera qui lui puisse faire perdre l'extravagance de son opinion. Quand elle verra que les machines les plus merveilleuses ne sont rien que des toiles peintes ; que les Dieux et les Déesses qui descendent sur le théâtre, ne sont que des Chanteurs et des chanteuses de l'Opéra, quand elle touchera les cordes, par le moyen desquelles se font les vols les plus surprenans ; Adieu *Jupiter* et *Apollon*, Adieu *Minerve* et *Vénus*[114].

La critique de l'opéra et de ses machines sert surtout de prétexte à un discours démystificateur sur la religion.

La comparaison des opéras aux romans de chevalerie et le dispositif critique emprunté à *Don Quichotte* associent plusieurs genres – l'opéra, la pastorale et le roman héroïque – et leur attribuent une éthique, une esthétique et un public communs : « livres d'amourettes », ils nourrissent les passions d'un public jeune et naïf en leur fournissant des récits invraisemblables. Cependant, ces lieux communs ne fondent pas de véritable critique des opéras. La question de la vraisemblance et de l'adhésion provoquée par les fictions est un prétexte pour mettre en doute toutes les croyances, en particulier religieuses. Si la modernité est attaquée, ce n'est pas tant sur le plan esthétique que sur le plan social : l'imitation quasi religieuse de la cour dans les milieux qui sont le plus éloignés d'elle (la

[114] *Id.*, V, 3. p. 105.

bourgeoisie de province), l'acceptation non réfléchie de ses normes et de ses valeurs, est elle aussi traitée comme une croyance infondée et ridicule, une superstition à combattre. En ridiculisant Crisottine, la comédie ne cherche pas tant à imposer un ordre social de la lecture, qui interdirait les lectures amoureuses aux jeunes ou aux femmes ou le divertissement curial aux bourgeois, qu'à condamner les mécanismes sociaux de reproduction et de dissémination des valeurs qui privent des individus de leur jugement et les font adhérer aux formes les plus extravagantes de l'idéologie dominante. Les genres modernes sont condamnés non pas tant pour leur esthétique que pour la politique qu'ils impliquent : ils sont désignés comme des genres de cour, qui ne tiennent leur valeur que de leur relation au pouvoir. La pièce fait ainsi apparaître la modernité comme un ensemble de valeurs visant avant tout l'adhésion au pouvoir monarchique.

Les opéras chevaleresques de Lully et Quinault : *Amadis*, *Roland* et *Armide*.

L'imaginaire chevaleresque ne fait cependant sa véritable entrée dans la tragédie lyrique que près de dix ans après la comédie de Saint-Évremond, lorsque Quinault et Lully donnent successivement trois opéras aux sujets chevaleresques : *Amadis* (1684), *Roland* (1685) et *Armide* (1686). Ces trois opéras adaptent assez librement les romans dont ils sont inspirés, et s'adressent à un public dont la connaissance des textes est indirecte et limitée. Le livret d'*Amadis* réorganise, transpose et modifie les événements racontés dans le roman[115]. Quinault se permet même des inventions et ajouts, comme à l'acte II l'amour d'Arcabonne pour Amadis. De même, dans *Roland*, Quinault n'emprunte que de rares épisodes à l'Arioste : l'épisode de l'anneau magique, celui de la grotte, celui des bergers, et bien sûr la scène centrale de la folie. Le dernier acte, consacré à la guérison du héros, est entièrement original. Le livret d'*Armide* est celui qui suit de plus près le récit original, sans doute mieux connu des contemporains notamment grâce aux réécritures de cet épisode de la *Jérusalem délivrée*, comme *Les Aventures de Renaud et d'Armide* du Chevalier de Méré (1678). Mais une fois encore Quinault se permet des ajouts, en particulier dans le troisième acte, qui met en scène les amours de Renaud et d'Armide dans l'île enchantée, et présente une Armide déchirée entre son amour et son désir de vengeance. Plus que du poème du Tasse, l'*Armide* de Quinault est inspirée du cinquième acte de sa *Comédie sans comédie*, jouée au théâtre du Marais en 1654, dans lequel des comédiens jouent une tragi-comédie représentant les amours de Renaud et d'Armide. Encore une fois, la tradition chevaleresque ne saurait être réduite aux relations entre une source et une réécriture : l'opéra se nourrit de la succession des appropriations de la *Jérusalem délivrée* et n'entretient pas de rapport direct avec elle.

Ces réorganisations permettent à Quinault de centrer ses livrets sur des intrigues amoureuses, tout en utilisant les récits chevaleresques pour poser les traditionnelles questions éthiques : le choix entre l'amour et la gloire (Roland), entre l'amour et la vengeance (Arcabonne dans *Amadis*, Armide). Les

[115] Sur *Amadis*, voir *infra*, chapitre XII.

trois opéras s'inscrivent dans une éthique et une esthétique galantes. Les prologues font l'éloge des jeux et des plaisirs, et du même coup l'éloge de l'opéra, défini avant tout comme un plaisir royal. Les trois opéras sont dominés par une affirmation de la puissance de l'amour : les amants constants (Amadis et Oriane, ou Angélique et Médor) triomphent, et les personnages rebelles à l'amour sont punis. Ainsi Armide, qui refuse l'amour au début de l'acte I, est finalement soumise à sa puissance au point de refuser l'aide de la Haine à l'acte III, et de finir désespérée. Dans *Amadis*, la magicienne Arcabonne subit à peu près le même sort : elle aussi amoureuse de son ennemi, elle abandonne sa vengeance au profit de son amour, et finit, désespérée, par se suicider. Dans *Roland*, le héros renonce bien à l'amour au profit de la gloire. Mais le couple formé par Angélique et Médor n'est pas pour autant condamné, et fait même l'essentiel de l'intrigue. Les récits chevaleresques sont donc le support d'une éthique galante, dans la continuité des ballets et des fêtes des décennies précédentes.

La mise en place d'un discours politique et d'une représentation du pouvoir royal est réservée aux prologues des opéras et à leurs dédicaces dans les versions imprimées. Les prologues de *Proserpine* et de *Phaéton* mettaient ainsi en scène des allégories (de la Paix, de la Victoire, de la Sagesse, etc.) permettant de donner en spectacle la louange du roi. Avec *Amadis* et *Roland*, Quinault innove dans la forme des prologues[116], en tâchant de les adapter au caractère chevaleresque et non plus mythologique du sujet. Plus d'allégories, donc, ni de personnages mythologiques, mais, à la place, des enchanteurs et des fées, plus adaptés à l'univers de ces opéras. Le prologue d'*Amadis* est un dialogue entre Alquif et Urgande, deux personnages tirés du roman de Montalvo. Quinault ne manque pas de souligner la référence littéraire en précisant dans le livret, à la suite du nom de ces personnages, « célèbre enchanteur » et « célèbre enchanteresse ». La même structure est reprise dans le prologue de *Roland*, mais dans une relation plus lâche au sujet choisi. L'enchanteur est ici incarné par Démogorgon, « roi des fées, et le premier des génies de la terre », et il est accompagné de la « reine des fées ». Ces différents personnages chantent les louanges de Louis XIV en le comparant au héros chevaleresque de l'opéra qui va suivre : à l'incarnation des ballets et des fêtes, dans lesquels le roi jouait des rôles de chevalier, s'est substitué un discours analogique. Dans ce discours, la figure du chevalier permet à nouveau de dire la puissance guerrière du roi :

> Lorsqu'Amadis perit, une douleur profonde
> Nous fit retirer dans ces lieux.
> Un charme assoupissant devoit fermer nos yeux
> Jusqu'au temps fortuné que le destin du monde
> Despendroit d'un heros encor plus glorieux[117].

---

[116] Voir B. Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Mardaga, 2009. Chapitre I : « Prologues », p. 49-69. « Seuls les prologues d'*Amadis*, de *Roland* et d'*Armide* établissent des liens thématiques entre le prologue et l'opéra qui suit » (p. 49).

[117] P. Quinault, *Amadis*, dans *Livrets d'opéra*, éd. B. Norman, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1999, t.II, p. 154.

La comparaison à Amadis permet de dire l'héroïsme guerrier du roi. Mais ce nouveau héros ne se contente pas de vaincre, il veut encore offrir la paix à son peuple et l'imposer à ses ennemis :

> Ce héros triomphant veut que tout soit tranquille.
> En vain mille envieux s'arment de toutes parts,
> D'un mot, d'un seul de ses regards,
> Il sait rendre, à son gré, leur fureur inutile[118].

Le prologue d'*Amadis* dresse ainsi un portrait du roi en guerrier pacificateur, encore amplifié dans le prologue de *Roland* par l'évocation de la trêve de Ratisbonne, conclue le 15 août 1684 :

> Tout cède au plus grand des Héros,
> En vain l'envie et la Rage s'assemblent ;
> Il ne punit ses ennemis qui tremblent,
> Qu'en les condamnant au repos[119].

Ces prologues s'inscrivent dans la continuité d'une politique de la gloire fondée sur la paix. Ici comme dans les ballets et les fêtes des décennies précédentes, la paix est liée à l'amour, aux plaisirs et aux arts. La rime oppose de manière récurrente les « armes », ou les « alarmes » de la guerre aux « charmes » de la paix : les plaisirs et les jeux. Dans le prologue d'*Amadis* :

> Les plaisirs nous suivront désormais
> Nous allons voir nos désirs satisfaits.
> Vivons sans alarmes ;
> Vivons tous en paix.
> Revenez, reprenez tous vos charmes,
> Jeux innocents revenez pour jamais[120].

On retrouve le même jeu de rimes dans le prologue de *Roland* :

> On n'entend plus le bruit des armes.
> Doux plaisirs, reprenez vos charmes.
> Jeux innocents, venez vous rassembler.
> Rien ne vous peut troubler[121].

Ou dans la dédicace de *Roland* écrite par La Fontaine et signée par Lully :

> Ici les Muses sans alarmes
> Se promènent parmi les bois :
> Leurs chants en sont plus beaux, aussi bien que leurs voix.
> Si j'en crois Apollon, les miens ont quelques charmes :
> Puissent-ils relâcher tous vos soins désormais !
> Vous imposez silence à la fureur des armes ;
> Goûtez dans nos chansons les douceurs de la paix[122].

---

[118] *Ibid.*

[119] P. Quinault, *Roland*, dans *Livrets d'opéras*, éd. cit., t. II, p. 199.

[120] P. Quinault, *Amadis*, éd. cit., p. 153-154.

[121] P. Quinault, *Roland*, éd. cit., p. 199.

[122] J. de La Fontaine, « Au Roi pour Lulli, qui dédie à Sa Majesté l'opéra de *Roland* », *Œuvres complètes*, II, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, 1958 [1942], p. 622. Cette dédicace a paru d'abord dans *Roland, tragédie en musique, représentée devant S. M., à Versailles, le huitième janvier 1685*, Paris, Ballard, 1685 puis dans J. de La Fontaine et F. de Maucroix, *Ouvrages de prose et de poésie*, Paris, Barbin, 1685.

Cette représentation galante du pouvoir pacificateur et source de plaisirs est cependant modifiée par le contexte de reprise de la guerre : le roi représenté par les opéras est un guerrier pacificateur, qui associe au rayonnement des plaisirs propres aux temps de paix une véritable gloire militaire. Cette figure du guerrier pacificateur n'est pas particulièrement associée au personnage du chevalier : elle est présente dès les prologues des premiers opéras. La comparaison chevaleresque ne dit donc de ce point de vue rien de plus que ce que disaient la comparaison mythologique ou les allégories dans les opéras précédents.

Mais contrairement aux allégories ou aux héros de la mythologie, les chevaliers des prologues d'opéra ont pour particularité d'évoquer un passé. Dans le prologue d'*Amadis*, l'intrigue mise en scène par l'opéra est située explicitement dans un « autrefois » qui est le passé de la monarchie française :

> Retirons Amadis de la Nuit éternelle.
> Le Ciel nous le permet, un sort nouveau l'appelle
> Où son sang régnait autrefois[123].

Cet « Amadis français » n'est pas si incongru qu'il peut nous paraître. Le titre du roman de Montalvo, *Amadis de Gaule*, et le fait que le père d'Amadis, Périon, soit « roi des Gaules », sont en effet interprétés par les critiques français du XVII^e^ siècle comme la trace d'une origine française du roman, ce qui permet à la France de revendiquer la paternité du roman de chevalerie, et du genre romanesque en général. Roland appartient plus évidemment encore au passé national :

> Du celebre Roland renouvellons l'histoire.
> La France lui donna le jour.
> Montrons les erreurs où l'Amour
> Peut engager un cœur qui néglige la Gloire[124].

Comme dans le carrousel de 1662, la figure du chevalier apparaît ici chargée d'un passé. Ce passé est parfois convoqué pour dire la supériorité du présent. C'est le cas par exemple dans la dédicace de *Roland*, qui compare Louis XIV à Charlemagne :

> Charlemagne vous cède : il vainquit, mais la suite
> Détruisit après lui ces grands événements.
> Maintenant notre empire a, par votre conduite,
> D'inébranlables fondements[125].

Dans les prologues, la convocation du passé n'est cependant pas mise au service d'une comparaison avec le présent. Elle sert plutôt la construction d'une continuité, voire d'une identité, qui est à la fois monarchique et nationale. De ce point de vue, le prologue d'*Armide* se distingue de ceux des deux opéras précédents : écrit et représenté au lendemain de la révocation de l'édit de Nantes, il adopte une forme allégorique pour chanter la victoire du roi contre l'hérésie.

---

[123] P. Quinault, *Amadis*, éd. cit., p. 155.

[124] P. Quinault, *Roland*, éd. cit., p. 200.

[125] J. de La Fontaine, « Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra de *Roland* », éd. cit., p. 622.

Des ballets aux opéras, en passant par les carrousels et les fêtes, les divertissements royaux de la seconde moitié du XVII^e^ siècle mettent en place une politique de la gloire qui utilise l'esthétique et l'éthique galantes pour susciter l'adhésion à la puissance royale. Dans un premier temps, la galanterie rend possible la construction d'une gloire fondée sur la paix, en l'absence de gloire militaire. Quand la guerre reprend, le roi est représenté en guerrier pacificateur, alliant ainsi la traditionnelle gloire militaire et la nouvelle gloire galante. Dans ce cadre, les récits chevaleresques sont convoqués, comme la mythologie, pour figurer la puissance du roi sur un mode analogique : le roi est comparé aux chevaliers et aux héros. Mais surtout, l'usage généalogique des récits chevaleresques se développe : ils sont fréquemment convoqués comme porteurs d'un passé qui légitime le présent et lui donne sens. La représentation du pouvoir royal peut enfin passer par une reconfiguration de cet usage généalogique dans laquelle les récits chevaleresques ne sont plus convoqués comme porteurs d'un passé, mais comme les figures d'une temporalité historique annulée par le présent du pouvoir royal. Ils rendent ainsi possible l'inscription de Louis XIV dans le temps du mythe.

Récits chevaleresques et critique de la galanterie (2) : *La Naissance d'Amadis* de Regnard (1694)

Chaque nouvelle création d'opéra à l'Académie Royale de Musique suscite des réécritures parodiques, en particulier à l'Hôtel de Bourgogne, où jouent les Comédiens italiens. Ces parodies sont le lieu d'une concurrence entre différentes troupes, et du même coup entre différents genres[126]. Dans un premier temps, avant l'interdiction du Théâtre Italien, les parodies ne reprennent le plus souvent aux opéras qui leur servent de modèle que quelques airs, s'inscrivant pour le reste dans le registre habituel de la troupe qui les exécute. Ainsi, *Arlequin Chevalier du Soleil* de Fatouville, parodie d'*Amadis* représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1685, met en scène Arlequin tentant de se faire passer pour un médecin. La référence à l'opéra se fait parfois plus explicite dans le cadre d'une critique de l'invraisemblance du genre lyrique. C'est le cas par exemple dans la comédie de Dancourt, *Renaud et Armide*, jouée à la Comédie Française en 1687. La pièce se moque de l'*Armide* de Quinault en représentant une vieille femme folle d'opéra jouant Armide auprès de son jeune amant qu'elle appelle Renaud. Le jeune homme finit par s'enfuir avec sa nièce, à laquelle il donne le nom de « La Gloire » pour mieux se conformer à l'intrigue de l'opéra. Le comique résulte de la rencontre burlesque entre le registre tragique des chants de l'opéra et un cadre comique : des personnages bourgeois, une intrigue amoureuse traditionnelle. Au Théâtre Italien comme à la Comédie Française, il est donc rare que les parodies mettent réellement en débat l'usage que les opéras font des récits chevaleresques.

[126] Judith Leblanc a récemment consacré une thèse aux parodies d'opéra (*Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, à paraître chez Garnier) dont elle a bien voulu me communiquer les résultats. Sur ces parodies, on pourra aussi consulter les travaux de David Trott, son ouvrage *Théâtre du XVIII^e^ siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000 et son site internet consacré au recensement des œuvres parodiées : http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/par-op.htm, ainsi que la base de données du Calendrier électronique des spectacles de l'Ancien Régime (CESAR) : http://www.cesar.org.uk/cesar2/.

C'est pourtant le cas de l'une de ces parodies, *La Naissance d'Amadis* de Regnard, jouée par les comédiens italiens à l'Hôtel de Bourgogne en février 1694. La pièce de Regnard s'inspire moins de l'opéra qu'elle parodie (l'*Amadis* de Quinault et Lully, qui n'est d'ailleurs pas représenté à Paris lorsque la parodie est créée) que des deux premiers livres du roman. Il faut souligner l'originalité de cet écart entre création de la parodie et représentation de l'opéra, qui donne à la comédie de Regnard une véritable autonomie.

La pièce présente les amours de Périon, chevalier errant, et d'Elisène, fille du roi des Gaules. À leur premier rendez-vous, les amants sont surpris par le père d'Élisène, qui condamne immédiatement Périon au bûcher. L'apparition d'une ombre qui prédit la naissance d'Amadis sauve Périon *in extremis* et permet le mariage des amants. La réécriture d'*Amadis* est associée à des choix stylistiques : les personnages s'expriment dans une langue truffée de mots anciens et d'un vocabulaire propre aux romans de chevalerie. Le récit chevaleresque permet de nombreuses scènes spectaculaires : Périon combat un lion sur scène, le roi interrompt le rendez-vous des amants accompagné de toute sa garde, un spectre apparaît dans la dernière scène et le bûcher auquel les amants étaient destinés se transforme en feu de joie. Le comique de la pièce réside dans le détournement de l'éthique amoureuse du roman et de l'éthique galante de l'opéra de Quinault et Lully. Périon est volage et paillard, et la sexualité est très présente dans l'ensemble du texte. Galaor, l'écuyer de Périon, évoque ainsi les amours de son maître :

> Sans cesse l'on vous voit voler de fille en fille ;
> A chaque gîte, enfin, vous changez chaque jour.
> Si vous vous plaignez de l'amour,
> C'est fort bien fait s'il vous houspille[127].

Les allusions sexuelles ne sont pas réservées aux personnages de valets. Lorsque Périon rencontre la suivante de sa maîtresse, leur dialogue est pour le moins fleuri :

> PÉRION
>
> Ah, Dariolette ! que je serois heureux si j'étois le jardinier d'une aussi jolie plante que ta maîtresse ! Je la cultiverois, je la labourerois, et devant qu'il fût un an, j'en aurois de la graine.
>
> DARIOLETTE
>
> Ah, seigneur ! ma maîtresse n'est point une fille à monter en graine ; on ne la laissera pas si longtemps sans lui donner un mari[128].

On retrouve un comique burlesque ou carnavalesque lié à l'évocation du corps que l'on avait déjà pu repérer dans les ballets chevaleresques des années 1630, mais qui est ici confronté, par le procédé de la parodie, à l'éthique galante défendue par l'opéra de Quinault et Lully. À la fin de la pièce, un

---

[127] J.-F. Regnard, *La Naissance d'Amadis,* dans *Œuvres complètes de J.-F. Regnard, nouvelle édition avec des variantes et des notes*, Paris, J.-L.-J. Brière, 1823, vol. VI., sc. 1, p. 118.

[128] *Id.*, sc. 4, p. 122.

« Gaulois » chante un air comparant explicitement l'amour d'autrefois à l'amour d'aujourd'hui, pour mieux critiquer ce dernier.

Au bon vieux temps,
On s'aimait d'amour sincère ;
Qui plus aimait, savait plaire :
Les amants étaient constants
Au bon vieux temps.
L'amour à présent dégénère :
Ce n'est que feinte et mystère :
Ne verrons-nous de nos ans
S'aimer comme on soulait faire
Au bon vieux temps[129] ?

Cette conclusion semble d'abord paradoxale, voire ironique : Périon ne nous a-t-il pas été présenté comme volage et inconstant ? Mais cette inconstance et cette grivoiserie sont ici des signes de naïveté, de naturel, de franchise, alors que la galanterie contemporaine est accusée d'être artificieuse, faite de « feintes » et de « mystères ». Le récit chevaleresque est ainsi convoqué pour mettre en scène un passé à la fois grossier et naïf, ridicule mais présenté finalement comme un modèle. La pièce mobilise différentes connotations associées au passé médiéval, que l'on retrouve quasiment à l'identique dans les différents sens du mot « gaulois » attestés par Furetière et par le *Dictionnaire de l'Académie*. Le « vieux Gaulois » peut désigner à la fois un homme « à la vieille mode » et un homme simple, franc. Les dictionnaires parlent d'ailleurs de « franc gaulois » ou de « bon gaulois ». Furetière indique encore une troisième acception : « les *Gaulois* estoient hommes gais et aimants joye et liesse ». Vieux et dépassés, les Gaulois sont aussi simples et francs, et par conséquent d'une gaieté sans finesse, parfois grossière.

Les récits chevaleresques, parce qu'ils permettent la convocation de ce passé gaulois, permettent ainsi de jouer sur l'équivocité de l'éthique galante. Alors que certains écrits galants revendiquent et prennent en charge cette équivocité, la pièce de Regnard l'utilise dans le cadre d'une critique de la galanterie comme « feinte », comme hypocrisie. Elle s'inscrit ainsi dans un mouvement plus général de critique de la galanterie, qui se développe à partir de la fin des années 1660 et tout au long des dernières décennies du XVII^e^ siècle[130]. Ces critiques se positionnent d'abord sur le plan éthique, et assimilent la galanterie à la licence et au libertinage. Mais le plus souvent, ce retournement de l'éthique galante débouche sur une critique politique : Louis XIV, roi galant, devient un roi libertin, plus préoccupé de ses plaisirs privés que du bien public.

Les usages des récits chevaleresques dans les années 1650-1700 semblent très précisément situés, à la fois dans une esthétique galante et dans un rapport étroit avec le pouvoir politique et sa politique de

[129] *Id.*, « Divertissement », p. 136.

[130] A. Viala, *La France galante*, op. cit., p. 203 sqq.

la gloire. Il en résulte une politisation des récits chevaleresques, à l'œuvre d'une part dans le divertissement de cour et d'autre part dans des querelles et des conflits qui lient questions esthétiques, éthiques et relation au pouvoir. Dans ce cadre, l'usage généalogique des récits chevaleresques se développe à côté du traditionnel usage analogique. De qui les récits chevaleresques sont-ils le passé ? Cette attribution du passé chevaleresque, qu'il soit présenté comme légitimant ou comme disqualifiant, devient enjeu de conflits. S'agit-il du passé des galants, de celui de la noblesse, voire d'un passé monarchique ou national ? Quoi qu'il en soit, si le passé chevaleresque est placé aux origines du présent, c'est le plus souvent pour être dépassé par ce dernier. Il est ainsi investi d'une temporalité moderne, qui utilise le passé pour promouvoir le présent. Galant et moderne, l'imaginaire chevaleresque sert le plus souvent la production d'adhésion au pouvoir monarchique. C'est le cas bien sûr dans la politique de la gloire, mais aussi dès les années 1650 dans les poèmes héroïques. Il faut remarquer que la mobilisation des récits chevaleresque comme passé de la monarchie est d'abord l'œuvre de milieux lettrés, qui proposent au pouvoir des récits capables d'asseoir sa légitimité dans un contexte ou la continuité dynastique et l'ancienneté du lignage du roi sont problématiques. Ce contexte pousse à construire une véritable idéologie nationale, englobant et dépassant le lignage royal. L'appropriation monarchique de l'imaginaire chevaleresque dans le cadre de pratiques de divertissement, ne semble cependant accorder qu'une importance réduite à cette idéologie nationale. Le plus souvent, les récits chevaleresques utilisés dans le cadre de représentations du pouvoir permettent de briser la continuité historique et d'inscrire le règne de Louis XIV dans un dépassement radical du passé qui s'apparente à une temporalité mythique. La seconde moitié du XVII^{e} siècle apparaît ainsi comme un moment de reconfiguration des usages des récits chevaleresques : la tradition chevaleresque est associée aux valeurs modernes et galantes, et utilisée pour susciter l'adhésion au pouvoir.

III. 1700-1720 : DÉVELOPPEMENT ET CONTINUITÉ, LA TRADITION CHEVALERESQUE AU CŒUR DES GENRES MODERNES

Les dernières années de la période semblent d'abord prolonger les usages des récits chevaleresques inventés dans la période précédente : les genres les plus récents, comme l'opéra et le conte de fées, utilisent fréquemment l'imaginaire chevaleresque. Les opéras chevaleresques de Lully et Quinault sont repris et font l'objet de nouvelles parodies. De nouveaux opéras exploitent la veine chevaleresque jusqu'en 1750 et au delà. L'opéra prend ainsi le relais des fêtes et des carrousels comme divertissement de la cour, et s'inscrit dans la continuité de l'exploitation de la tradition chevaleresque par ces pratiques curiales. Par ailleurs, le début du XVIII^{e} siècle voit aussi se développer d'autres genres modernes : le conte et la nouvelle. L'un et l'autre semblent particulièrement susceptibles de

mobiliser la tradition chevaleresque : le conte de fées utilise un type de merveilleux très proche de celui des romans de chevalerie, et la nouvelle, souvent « historique et galante », s'intéresse de manière privilégiée au passé national. Le début du XVIII[e] siècle serait donc marqué par l'investissement de la tradition chevaleresque par des genres nouveaux, qui prennent le relais d'autres formes de l'écriture et du spectacle chevaleresque sans introduire de véritable rupture : la chevalerie reste un élément d'un imaginaire à la fois moderne et galant.

Reprises, rééditions et développement de l'opéra chevaleresque

Reprises et rééditions des opéras chevaleresques de Quinault et Lully

Les reprises et rééditions des opéras chevaleresques de Quinault et Lully constituent l'élément le plus important de continuité de la production chevaleresque entre 1685 et 1750. Les trois opéras sont remis sur scène à intervalles réguliers, et chaque reprise donne lieu à de nouvelles éditions des livrets et à de nouvelles parodies. *Armide*, qui rencontre dès sa création un succès supérieur à celui des deux opéras précédents, est remise sur la scène du Palais-Royal dès 1697. Elle est ensuite reprise quatre fois jusqu'en 1750. *Amadis* n'est repris pour la première fois qu'en 1701, et *Roland* attend jusqu'en 1705. Mais ensuite, l'un et l'autre sont aussi repris quatre fois. Les trois opéras sont par ailleurs publiés dans les nombreux recueils imprimés à Paris ou en Hollande. En 1715, les œuvres théâtrales de Quinault sont rassemblées et publiées, signe de la consécration du librettiste. Elles sont précédées d'une vie du poète par son neveu, l'architecte Germain Boffrand, dédicacée à Charles de Versoris[131]. Germain Boffrand cite dans cette dédicace les deux premiers opéras chevaleresques de Quinault, et reprend à son compte l'idée d'un choix du sujet par le roi :

> Je me flatte, MONSIEUR, que vous ne laisserez pas de l'agréer, lorsque vous vous souviendrez que non seulement notre grand Monarque a honoré de son approbation les ouvrages de M. Quinault, mais aussi qu'il a quelquefois daigné lui-même lui inspirer des sujets d'opéra. Tels sont ceux d'Amadis et de Roland, que le roi lui commanda d'executer sur les plans qu'il lui en avoit donnez. Une circonstance d'un si grand poids peut seule tenir lieu du plus grand éloge[132].

Les opéras sont ainsi désignés non seulement comme des divertissements royaux, mais comme des œuvres du roi. Alors que les différents récits diffusés au moment de la création des opéras affirmaient le rôle du roi dans le choix du sujet pour en faire le véritable auteur des œuvres, et placer Quinault dans une position de service, Boffrand amplifie le rôle du roi – qui aurait cette fois donné les « plans » des deux opéras à Quinault – pour mieux légitimer l'ensemble de l'œuvre de son oncle, placée par

---

[131] Celui-ci semble n'être qu'un intermédiaire pour louer Daniel Voisin de la Noiraye, son protecteur, ministre de la guerre depuis 1710 et devenu Garde des Sceaux en 1714.

[132] P. Quinault, *Le théâtre de Mr Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéras. Dernière édition, augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra*, Paris, Pierre Ribou, 1715, t. I., p. 2.

l'intervention royale hors de portée de toute critique. Il est d'ailleurs révélateur que Boffrand ne mentionne le choix du roi que pour les deux premiers opéras chevaleresques, *Roland* et *Amadis*, et pas pour *Armide* : ce dernier opéra, parce qu'il a rencontré un immense succès, n'a pas besoin de l'autorité royale pour échapper à la critique.

La *Vie de Quinault* qui suit la dédicace s'inscrit dans la même perspective de dialogue avec les critiques des œuvres du poète. Elle cite de nombreux textes pour ou contre les œuvres de Quinault, créant une sorte d'anthologie des querelles suscitées par les pièces et les opéras. Elle situe ainsi ces opéras dans un double contexte : celui de la galanterie d'abord, en rappelant les critiques adressées à Quinault par Somaize dans son *Dictionnaire des Précieuses*, et celui de la modernité ensuite, opposant fréquemment les attaques de Boileau aux éloges de Perrault. Dans sa revue des œuvres de Quinault, la *Vie* passe rapidement sur *Roland* et *Amadis*, mais s'attarde sur *Armide*, le « chef-d'œuvre » du poète et le meilleur des opéras jamais écrit. Ce développement est l'occasion de proposer une poétique de l'opéra qui insiste sur la disposition et la construction de l'intrigue. Le sujet chevaleresque d'*Armide* n'est évoqué qu'une seule fois, dans le cadre d'une comparaison avec l'*Énéide* de Virgile :

> Didon dans Virgile fait verser des pleurs ; Armide dans Quinault m'arrache des larmes et des soupirs ; je m'intéresse pour elle, et plains également le perfide Renaud et l'infortunée Armide. J'ose même avancer que le Héros de Quinault est plus grand en cette occasion que celui de Virgile. L'un obéit aux Dieux, l'autre obéit à la gloire : celui-là fuit en secret la Reine de Carthage, comme un timide qui se défie de ses forces ; celui-ci abandonne la Princesse de Damas, malgré les charmes et les plaisirs qu'il trouve auprès d'elle ; le Troyen n'étoit pas fort sensible, le François est plus amoureux, et supporte avec fermeté la violence qu'il se fait dans un adieu si douloureux : le sacrifice du pieux Enée est moins grand et moins héroïque que celui du courageux Renaud[133].

La comparaison du Tasse et de Virgile est traditionnelle et on l'a déjà observée chez le chevalier Méré. Ici, l'affirmation de modernité est encore amplifiée par l'effacement du Tasse au profit de Quinault, dont le nom est répété à deux reprises. Il ne s'agit plus de comparer deux épopées, l'une latine et l'autre italienne, mais de confronter une épopée antique et un opéra français. Quinault devient ainsi le défenseur de la modernité nationale, l'auteur qui a mis la poésie française au dessus de celle de l'Antiquité. La *Vie* affirme d'ailleurs que la dernière scène d'*Armide* est « le triomphe en abrégé de la Poésie Françoise ».

La répétition et la réédition des opéras chevaleresques de Quinault semblent ainsi en avoir effacé la spécificité. Ils ne se distinguent de ses autres œuvres que par une relation plus étroite au pouvoir royal et une disponibilité plus grande à la revendication de modernité.

L'opéra, nouveau genre de la chevalerie

Les reprises régulières des opéras chevaleresques de Lully et de Quinault s'accompagnent dans les années 1700-1710 de la création de nouveaux opéras chevaleresques et les récits chevaleresques

[133] *Id.,* p. 57.

semblent devenir sources de sujets pour l'opéra au même titre que la mythologie. La reprise d'*Armide* en 1697 ouvre une période de succès du genre : non seulement les trois opéras de Lully et Quinault sont repris, mais on crée *Amadis de Grèce* d'Houdar de la Motte (1699), *Tancrède* (1702) et *Alcine* (1705) de Danchet, *Bradamante* de Roy (1707), *Manto la fée* de Mennesson (1711) et la *Jérusalem délivrée* de Longepierre et Philippe d'Orléans (1712). Parmi ces opéras, seuls *Amadis de Grèce* et *Tancrède* rencontrent un succès significatif et sont fréquemment repris. Aucun nouvel opéra chevaleresque n'est créé après 1712, mais les opéras de Quinault, Houdar de la Motte et Danchet sont joués jusqu'à la fin de la période et même au-delà.

L'opéra succède aux romans et aux fêtes et devient le nouveau genre de la tradition chevaleresque. Il est aussi le nouveau genre du divertissement de cour : la monarchie ne donne plus de fêtes depuis 1674 et les derniers carrousels ont eu lieu à la fin des années 1680. Avec l'opéra, la tradition du spectacle chevaleresque, incarnée entre autres par la tragi-comédie, et celle du divertissement de cour chevaleresque fusionnent en une même forme. Tous les opéras chevaleresques du début du siècle s'inscrivent dans une logique de divertissement de cour. Houdar de la Motte, Danchet et Roy sont par ailleurs des auteurs de ballets et de fêtes galantes. Tous trois ont travaillé avec le compositeur André Campra, qui prend la suite de Lully pour la composition des divertissements royaux et deviendra directeur de l'opéra en 1730. Mennesson, beaucoup moins prolixe que les précédents, est cependant aussi l'auteur d'un ballet, *Les Plaisirs de la paix*. Quant au baron de Longepierre, si le reste de ses œuvres s'inscrit dans une démarche érudite, sa *Jérusalem délivrée*, représentée à Fontainebleau en 1712 et jamais imprimée avant le XIX^e^ siècle relève évidemment du divertissement de cour. Pour certains de ces compositeurs, Houdar et Danchet au moins, l'enjeu est alors celui de la succession de Quinault. Il s'agit de devenir le producteur attitré des divertissements royaux. La composition d'opéras chevaleresques permet de revendiquer l'héritage de Quinault en affirmant une continuité avec ses dernières pièces. Le titre de l'*Amadis de Grèce* de Houdar joue ainsi sur une confusion possible avec l'*Amadis* de Quinault. La confusion, d'ailleurs, a souvent été faite : dans l'approbation de l'édition de 1699 *d'Amadis de Grèce* chez Ballard, d'abord, qui indique : « J'ai lû par ordre de Monseigneur le Chancelier *la Vie et le Théâtre de M. Quinault*. J'ai crû que le public en verrait avec plaisir cette nouvelle édition. Fait à Paris ce I. Mai 1714. *Signé* Burette » ; et plus tard dans les *Œuvres de M. Quinault* de 1715, qui annoncent dans leur table des matières *Amadis de Grèce* à la place d'*Amadis*. Quant à Danchet, il lui arrive à plusieurs reprises d'adapter des livrets de Quinault pour leur reprise à la scène, et il crée *Tancrède* en même temps que des *Fragments de M. Lully*.

Ces opéras chevaleresques s'inscrivent par ailleurs majoritairement dans une esthétique galante : une intrigue amoureuse fait l'essentiel de leur sujet, et le récit chevaleresque, dans la continuité des opéras de Quinault, permet l'exhibition d'une éthique. Dans *Amadis de Grèce* comme dans *Alcine* et dans *Manto la fée*, des amants fidèles sont persécutés par des enchanteurs et des magiciennes qui cherchent à les séparer. La fin heureuse de l'opéra permet un éloge de l'amour constant des héros,

opposé aux passions déréglées des enchanteurs et des magiciennes, souvent inconstants et toujours déchirés entre amour et désir de vengeance. Le *Tancrède* de Danchet est plus complexe, et utilise à la fois les ressorts de la jalousie – Tancrède et Clorinde sont persécutés par Herminie, aidée de l'enchanteur Isménor – et ceux de l'opposition traditionnelle entre amour et gloire, qui semble avoir disparu des autres opéras. Avant leur combat final, Clorinde et Tancrède décident en effet de se séparer et de sacrifier leur amour à leur gloire. La fin tragique de l'opéra, conforme au dénouement du Tasse, contribue à affirmer l'incompatibilité de l'amour et de la gloire : Tancrède, croyant affronter son ennemi Argant, tue Clorinde et cherche à se suicider lorsqu'il la reconnaît. La pièce rompt ainsi avec l'éthique galante, en opposant violemment amour et gloire. La *Jérusalem délivrée* de Longepierre exploite le même sujet de façon fort différente : elle entrelace l'histoire de Tancrède et Clorinde avec celle de Renaud et Armide. Après la mort de Clorinde, Tancrède finit par épouser Herminie, et Renaud, ayant vaincu tous ses adversaires, épouse Armide. Les héros payent leur tribut à la gloire pour mieux pouvoir jouir de l'amour. Les opéras de Lully et Quinault semblent donc avoir définitivement identifié les sujets chevaleresques à des intrigues amoureuses. La spécificité du chevaleresque, dans ce cadre, ne tient plus guère qu'à son caractère spectaculaire. Les récits chevaleresques sont propices aux enchantements, et par conséquent aux machines complexes et surprenantes. *Amadis de Grèce* met ainsi en scène un perron enflammé, l'arrivée de Mélisse sur un dragon, l'enlèvement de l'héroïne par des démons, une fontaine enchantée et l'apparition d'un spectre. La forêt enchantée de *Tancrède* et de la *Jérusalem délivrée*, l'île enchantée d'*Alcine* ou de *Manto la fée* sont autant de lieux typiquement chevaleresques et propres aux métamorphoses et aux changements de décors rapides.

Leurs intrigues et leur esthétique inscrivent donc ces opéras dans la continuité des opéras chevaleresques de Lully et de Quinault. Dans ces opéras, la spécificité des sujets chevaleresques résidait surtout dans la manière dont ils permettaient d'articuler esthétique et politique, dans le cadre de la représentation du pouvoir royal proposée par les prologues. De ce point de vue, les opéras chevaleresques des années 1700-1710 sont très divers. La *Jérusalem délivrée* de Longepierre, sans doute parce qu'elle relève du divertissement privé et ne s'adresse pas au roi, n'a pas de prologue. Le modèle chevaleresque instauré par les prologues de *Roland* et d'*Amadis* de Quinault est exploité par trois des cinq autres opéras (*Amadis de Grèce*, *Tancrède* et *Bradamante*), qui mettent en scène des enchanteurs et des magiciennes, entourés de leurs suites. Les prologues de Danchet se distinguent par leur usage de l'allégorie : celui de *Tancrède* mêle chevalerie et allégorie, puisqu'un « sage enchanteur » y discute avec « La Paix », et celui d'*Alcine* est entièrement allégorique, la Gloire y affrontant le Temps. Lorsque les prologues font allusion au sujet chevaleresque de l'opéra, c'est le plus souvent sur le mode analogique, pour comparer le roi au héros. Louis XIV est ainsi comparé par Houdar de la Motte à Amadis, qu'il surpasse bien évidemment :

> Tout celebre ici le courage
> d'un vainqueur dont le monde admira les travaux.
> Ce monument est un hommage

Que mon art voulut rendre au plus grand des héros :
D'Amadis, j'y traçai l'histoire,
Mais on ne lui doit plus ce titre glorieux,
Ce séjour n'est plus fait pour annoncer sa gloire
D'autres exploits vont embellir ces lieux[134].

Et plus loin :

Après avoir servi sa gloire,
Il faut pour ses plaisirs nous unir aujourd'hui,
Qu'un spectacle charmant lui retrace l'Histoire
D'un illustre Vainqueur qui ne cède qu'à lui[135].

Dans le prologue de *Bradamante*, le roi est comparé à la fois à l'enchanteur Athlant, dont il rend par ses actions la magie inutile, et à Roger :

Je viens de vos travaux interrompre le cours.
Un Heros a rendu vôtre soin inutile ;
L'innocence n'a plus besoin d'autre secours ;
Auprès de ce Héros elle trouve un asile.

Il regne dans l'empire, où Roger autrefois
Défendoit, et vangeoit la Vertu gemissante ;
Les vices abatus, et l'Envie impuissante
Expirent sous ses justes loix.

On l'aime, on l'admire sans cesse ;
Tout est soumis à ses commandements :
Il fait plus aujourd'hui par sa seule sagesse,
Que les plus grands Heros par nos enchantements[136].

Cependant, ces comparaisons n'utilisent pas les récits chevaleresques de manière spécifique. Ceux-ci ne semblent pas chargés d'une portée politique précise. Seul le prologue de *Tancrède* crée une continuité de type généalogique entre un passé chevaleresque et un présent glorieux. Mais le roi n'est pas le support de cette continuité. L'enchanteur part de la situation de Tancrède et des croisades pour se lancer dans une prophétie concernant non pas le roi de France, mais « les peuples de la Seine » :

Les peuples renommés des Rives de la Seine ;
Doivent, d'un joug barbare affranchir ces climats ;
La Gloire suit partout leurs pas,
Leur victoire est toujours certaine.
Leur pouvoir, leur grandeur interessent les Dieux,
Je vois dans l'avenir ces peuples glorieux,
Et dans la Paix, et dans la Guerre !
Ils étendent par tout leurs loix !
Je les vois, qui donnent des Rois
Aux autres peuples de la Terre !
Mille voisins jaloux
En fremissent de rage !…

---

[134] A. Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie, représentée par l'Académie Royale de musique*, Paris, C. Ballard, 1699, « prologue », sc. 1, p. 7-8.

[135] *Id.*, p. 11.

[136] P.-C. Roy, *Bradamante, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le... 2e jour de mai 1707*, Paris, C. Ballard, 1707, « Prologue », p. 3.

Tremblez, audacieux, redoutez leur courage,
Vous allez tomber sous leurs coups…
Mais dans le sein de la victoire,
Ils épargnent leurs Ennemis,
Et ne comptent pour rien la Gloire,
S'ils ne donnent la paix à ceux qu'ils ont soumis[137].

Le prologue mobilise l'image traditionnelle du guerrier pacificateur mais l'attribue à l'ensemble de la nation. Cet usage national du passé chevaleresque reste isolé dans les opéras de la période.

Deux autres prologues s'abstiennent de toute allusion au pouvoir royal. Le prologue d'*Alcine*, comme celui de *Tancrède*, est un prologue politique, mais qui ne mentionne pas la personne royale. La Gloire y vante le mérite des guerriers et assure leur immortalité. Ce prologue rompt entièrement avec la politique galante fondée sur la promotion de la paix, à la fois comme source de gloire, comme but de la guerre et comme espace privilégié du plaisir. C'est ici au contraire la guerre qui est liée à la gloire, à l'amour et aux plaisirs :

Amants qui voulez être heureux
Suivez Bellone et la Victoire
L'Amour comble toujours les vœux
De ceux que couronne la Gloire[138].

La paix n'est qu'un intermède entre deux périodes de combat, et l'opéra n'est plus tant le divertissement du roi que celui de ses guerriers :

Jusqu'au retour de la saison des fleurs,
Amours, à nos guerriers offrez mille douceurs ;
Pour vous efforcer à leur plaire
Vous n'avez que peu de moments :
La Gloire est leur unique affaire,
Vous êtes leurs Amusements[139].

Le prologue de *Manto la fée*, enfin, renonce à tout discours politique pour privilégier un éloge de l'amour. La représentation du pouvoir est entièrement absente de ce prologue, qui met en scène l'enchanteur Merlin, « le plus parfait des amants », réveillé de son sommeil et libéré de sa prison d'amour par l'enchanteresse Mélisse. Le prologue prépare ainsi l'intervention ultérieure de Merlin, qui viendra secourir les héros au cours de l'opéra. La dépolitisation du prologue va de pair avec son intégration dans l'intrigue principale.

Les opéras chevaleresques des années 1700-1710 exploitent et ressassent le modèle proposé par Quinault et Lully dans leurs derniers opéras. Dans ce ressassement, se joue une dépolitisation à la fois du genre de l'opéra et de l'esthétique galante. Certes, l'opéra reste un divertissement de cour. Mais le

---

[137] A. Danchet, *Tancrède, tragédie, représentée pour la premiere fois par l'Academie royale de musique le septiéme jour de novembre 1702*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1729, « Prologue », p. 8.

[138] A. Danchet, *Alcine, tragédie, représentée pour la prémiere fois par l'Academie royale de musique, le quinziéme jour de janvier 1705*, Paris, C. Ballard, 1705, « Prologue », sc. 1, p. vi.

[139] *Id.*, « Prologue », sc. 4, p. ix.

pouvoir n'est plus son destinataire privilégié : les prologues politiques, à la louange du roi, disparaissent ou ne sont plus représentés. Lorsque le *Tancrède* de Danchet est représenté à Versailles, à l'hiver 1748-49, pourtant dans le lieu même du pouvoir, son prologue n'est pas joué. À la fin de la période, la politique de la gloire est supplantée par le théâtre de société, avec sa dimension privée et dépolitisée. Quant à la galanterie, si elle perdure comme éthique dans la plupart des opéras, elle semble perdre sa portée politique : elle n'est plus systématiquement liée à la paix et peut même, dans l'*Alcine* de Danchet, voisiner avec un éloge de la guerre et de la gloire militaire. Dans ce cadre, le récit chevaleresque n'est plus qu'un sujet comme un autre, propice aux intrigues amoureuses et aux effets spectaculaires, mais sans lien particulier avec le passé ou avec le pouvoir.

Les parodies de la foire et du nouveau théâtre italien

Les reprises d'opéras chevaleresques donnent lieu, tout au long de la période, à de nouvelles parodies[140]. La fermeture du théâtre italien en 1697 permet le développement des parodies à la foire. Les comédiens forains trouvent dans les parodies d'airs et les vaudevilles le moyen de jouer tout en obéissant à l'interdiction qui leur est faite de parler. Par la suite, lorsque le chant leur est aussi interdit, ils inventent la parodie par marionnettes ou les écriteaux qui permettent au public de chanter à la place des comédiens. Les nouveaux comédiens italiens s'installent à Paris en 1717 et renouent avec le genre de la parodie. Certains auteurs passent alors de la Foire au Nouveau Théâtre Italien, comme Fuzelier ou Biancolelli. Cette circulation des auteurs, tout comme la publication de recueils de parodies en 1731 et en 1738, témoignent de la constitution de la parodie en genre. La préface de Fuzelier au recueil de 1738, intitulée « Discours sur les parodies à l'occasion d'un discours de MDLM [Houdar de la Motte] » donne même à voir la théorisation polémique de ce genre. La construction du genre parodique semble aller de pair avec une uniformisation des pièces parodiques, ne laissant pas de véritable place à une spécificité des parodies chevaleresques. Certes, les parodies d'opéras chevaleresques de la Foire et du Nouveau Théâtre Italien, parce qu'elles collent plus précisément à l'intrigue de l'opéra qui leur sert de modèle que celles de l'ancien Théâtre italien, sont aussi plus chevaleresques. Elles ne se contentent plus de parodier quelques airs des opéras, mais reprennent et modifient l'ensemble du livret, conservant les noms des personnages, ainsi que le fil conducteur de l'intrigue. Mais construisant la parodie comme genre, c'est le genre de l'opéra qu'elles mettent le plus souvent en discussion, et pas les spécificités de tel ou tel opéra. *Amadis le cadet* de Fuzelier suit ainsi l'intrigue d'*Amadis de Grèce*. Le texte de la parodie souligne fréquemment les invraisemblances et les incohérences de l'opéra. Dans l'édition imprimée, des notes amplifient ces critiques en renvoyant explicitement aux passages de l'opéra concernés. La parodie se met en scène comme un discours critique sur l'opéra.

[140] Sur le théâtre de la foire, voir Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire, des tréteaux au boulevard*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002 ; Françoise Rubelin (dir.), *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Montpellier, Espaces 34, 2005.

Dans *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, Fuzelier reprend aussi l'essentiel de l'intrigue du *Roland* de Quinault, en la transposant dans un registre plus bas. L'action se déroule dans une taverne. Olivette aime Pierrot et en est aimée. Pour éprouver son amour, elle inscrit sur un piédestal, au lieu où elle lui a donné rendez-vous, de fausses déclarations d'amour entre un Colin imaginaire et elle-même. Pierrot, désespéré, noie son chagrin dans le vin. Olivette est ainsi une nouvelle Angélique, et Colin remplit la fonction de Médor. Mais ici le rival est fictif, et le spectateur connaît dès le début le stratagème d'Olivette, ce qui permet d'éliminer dans la parodie tout élément tragique. Ce déplacement du tragique au comique et du noble au bas a pour première cible les conceptions de l'amour : la parodie remplace la galanterie par la paillardise. Dans la dernière scène Pierrot chante « une espèce de pot pourri, composé de grands airs de l'Opéra et de chansons de Pont-neuf les plus ridicules et dont les paroles étaient assez gaillardes »[141].

La parodie d'*Armide* par Bailly[142], en 1725, opère le même type de déplacements. Une fois encore, l'intrigue de l'opéra est précisément suivie par la parodie. Dans ce cas, elle n'est même pas transposée : les lieux sont les mêmes, ainsi que les noms des personnages. Mais Armide est présentée comme une coquette, inconstante et vénale. La parodie fait ainsi à la fois la critique de l'opéra – plusieurs piques sont parsemées au fil du texte contre l'*Armide* de Quinault en particulier et le genre de l'opéra en général – et de certains types sociaux contemporains. Une fois encore, la principale manifestation de ces glissements touche à l'éthique amoureuse portée par la pièce. À l'éloge de l'amour galant chanté par les nymphes dans l'opéra de Quinault se substitue un éloge de l'amour vénal chanté par des bouquetières :

> Qu'un galant adroit, coquet,
> Fasse présent d'un bouquet
> À quelque aimable fillette,
> On écoute son ardeur,
> On assure son bonheur
> Le tout pour une fleurette.
>
> Un petit maître amoureux
> Fait tout pour se rendre heureux,
> S'il le faut même il l'achète ;
> Qu'une Coquette entre nous
> En fait mettre à ses genous,
> Le tout pour une fleurette.
>
> Pour plaire un jeune Plumet,
> Se vante d'être discret ;
> Mais en arriere il caquette,

---

[141] Les Frères Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. IV, p. 141.

[142] J. Bailly, *Armide, parodie, par M.B**, representée pour la premiere fois par les Comédiens italiens ordinaires du Roy, le 21. janvier 1725*, Paris, F. Flahault, 1725. Sur cette parodie, voir G. Costa Colajanni, « Les parodies d'Armide et d'Alceste du nouveau théâtre italien », *Le théâtre en musique et son double (1600-1762), actes du colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra », Rome, 4-5 février 2000*, éd. Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano, Paris, Champion, 2005, p. 121-140.

Plus inconstant que le vent,
On le voit changer souvent,
Le tout pour une fleurette[143].

Encore une fois, rien dans cette parodie ne vise spécifiquement le récit chevaleresque, ou ne l'associe particulièrement avec l'esthétique ou l'éthique mis en cause. Il en va de même à la fin de la période avec *Amadis gaulé*, parodie d'*Amadis des Gaules* publiée en 1741. Amadis y est un vantard, un gascon, qui cherche obstinément les faveurs d'Oriane et fuit avec tout autant d'acharnement toutes les occasions de combattre. Il finit, comme l'indique le titre, par recevoir de nombreux coups de bâtons.

La constitution de la parodie comme genre au début du XVIII[e] siècle passe ainsi d'une part par la valorisation d'un discours critique sur l'opéra, la parodie se présentant comme une forme de discours esthétique et théorique, et d'autre part par la mise en lumière de traits caractéristiques rapprochant les différentes parodies entre elles et en permettant une réception autonome. Comme les parodies de l'ancien Théâtre Italien, celles du Nouveau Théâtre Italien et de la Foire mettent en débat l'éthique galante, mais de manière tout à fait indépendante de la mobilisation des récits chevaleresques. La généalogie chevaleresque de la galanterie est effacée, et les parodies insistent surtout sur le lien entre éthique galante et esthétique de l'opéra, construisant ainsi un débat proprement littéraire, indépendant de tout conflit extérieur au champ.

La chevalerie dans les contes de fées et les nouvelles

Ce renouveau des spectacles chevaleresques a son équivalent du côté des récits : entre 1700 et 1750, de nombreuses adaptations et réactualisations de récits chevaleresques sont imprimées dans des genres divers. Le conte de fées joue un rôle privilégié dans ce nouveau développement de la tradition chevaleresque : c'est un genre neuf et son usage du merveilleux est très proche de celui de l'opéra. Élaboré dans les milieux mondains, il met en œuvre lui aussi une éthique et une esthétique galantes. Cependant, là aussi, la spécificité de la tradition chevaleresque semble s'effacer : la chevalerie n'est plus le lieu privilégié de débats éthiques ou de revendications politiques, mais devient une matière parmi d'autres.

Contes de fées et nouvelles

En 1709, la comtesse d'Auneuil, déjà auteure de plusieurs contes de fées[144], publie un recueil intitulé *Les Chevaliers errans et le Génie familier*. Le premier et le plus long des deux textes, *Les Chevaliers errans*, retrace la quête d'Elmedor de Grenade, « chevalier de la funeste épée », pour délivrer la belle Alzayde de la prison d'un enchanteur malveillant. Il rencontre en chemin plusieurs

[143] J. Bailly, *op. cit.*, sc. 7, n.p.

[144] L. de Bossigny, Comtesse d'Auneuil, *La Tiranie des fées détruite, nouveaux contes dédiés à Madame la duchesse de Bourgogne*, Paris, Veuve R. Chevillon, 1702.

dames qui lui racontent leurs propres aventures et qu'il s'engage à secourir. Il participe à de nombreux combats, qui sont l'occasion de décrire armures et devises. La tradition chevaleresque croise ici un imaginaire orientalisant, et le texte tient beaucoup du conte de fées : la Fée des Plaisirs et la Fée des Grandeurs reçoivent les aventuriers dans leurs palais, tandis que la Fée Désirée retient les chevaliers prisonniers dans son île. L'ensemble du texte donne à voir les rapports étroits qu'entretient le genre du conte de fée avec la tradition chevaleresque, sans pour autant que cette tradition soit spécifiquement revendiquée. Les personnages et les lieux empruntés à la chevalerie ne sont jamais chargés d'enjeux spécifiques, ni rattachés à un passé, qu'il soit littéraire ou politique.

Une autre conteuse mobilise fréquemment la tradition chevaleresque : Marie-Jeanne L'Héritier, qui se réclame des troubadours pour donner une origine au genre du conte[145], exploite aussi les récits chevaleresques dans ses nouvelles. Elle en publie en 1718 un recueil, *Les Caprices du destin ou Recueil d'histoires singulières ou amusantes arrivées de nos jours*, qui comprend malgré son titre deux « Histoires anciennes », dont l'une réécrit un épisode du *Roland furieux*. *La princesse Olympe ou l'Ariane de Hollande* raconte en effet les aventures d'Olympe trahie par Birène que l'Arioste rapporte dans les chants IX à XI du *Roland furieux*. L'Héritier retrace dans son « Avertissement » l'histoire du texte :

> [L'Histoire] de l'Ariane de Hollande est tirée d'un Autheur, qui a este copié par plusieurs de nos vieux Romanciers, et aussi par divers Auteurs Italiens[146].

L'Arioste n'est pas cité nommément. Par contre, une note marginale indique l'identité de l'auteur original : il s'agit de « Richard I. Roi d'Angleterre, surnommé Cœur de Lion, à cause de son grand courage ». Ce n'est pas la première fois que L'Héritier revendique une telle source, puisqu'elle a déjà publié en 1705 *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais, accompagnés d'historiettes et tirés d'une ancienne chronique composée par Richard, surnommé Cœur de Lion, roi d'Angleterre, avec le récit des diverses aventures de ce roi*[147]. L'Héritier privilégie ainsi la source anglaise plutôt que la source italienne, choix que l'on pourrait expliquer par l'alliance récente de la France et de l'Angleterre et l'intérêt que cette alliance a suscité pour ce pays. Mais surtout, L'Héritier choisit de mettre en valeur une source ancienne et peu connue et fait ainsi de son écriture non pas la poursuite d'une tradition mais l'exhumation d'un texte ancien.

Dans la suite de l'Avertissement, l'auteure s'explique sur sa réécriture du récit chevaleresque :

> Du reste ils ont mis dans cette Histoire cent bizarreries étranges, et y ont fait un mélange monstrueux des miracles de la vraie Religion, et des prétendus miracles des faux Dieux, dont

---

[145] M.-J. L'Héritier de Villandon, « Lettre à Mme D*** G*** », *Œuvres meslées*, Paris, J. Guignard, 1696. Voir *infra*, chapitre XIII.

[146] M.-J. L'Héritier de Villandon, *Les Caprices du destin ou Recueil d'histoires singulières ou amusantes arrivées de nos jours*, Paris, P.-M. Huart, 1718, « Avertissement », n.p.

[147] Sur ce texte, voir *infra*, chapitre XIII.

> ils parlent toujours comme s'ils estoient des divinitez réelles, et à qui ils font faire sans cesse des prodiges. J'ai tâché à ne pas tomber dans des fautes si grossières. J'ai pris seulement le fond de l'histoire et en ai retranché plusieurs choses qui m'ont parues ou ennuyeuses, ou du moins inutiles ; j'en ai ajoutées beaucoup d'autres, et y ai mis des épisodes, qui m'ont parus propres à conserver plus de vraye-semblance dans l'historiette, et propres aussi à la conduire d'une manière plus naturelle à son dénouement. Mais je n'ai pas pu me dispenser de conserver la Fable de la Guerre des Maures contre Charlemagne[148].

La vraisemblance est le critère principal de la réécriture, et l'on retrouve les critiques traditionnelles du merveilleux chevaleresque. Plus originale est la relation au passé mise en place par la dernière phrase. La situation historique du récit dans le passé pose problème à l'adaptatrice : elle semble avoir voulu l'effacer, sans y parvenir, et qualifie ce passé de « fable ». Le passé auquel les récits chevaleresques sont liés est ici présenté, au même titre que le merveilleux, comme un élément d'invraisemblance, qui éloigne le récit du lecteur. Le projet du recueil, au contraire, repose sur un lien étroit entre vraisemblance et contemporain : il s'agit de raconter des histoires « arrivées de nos jours » avec « la plus exacte sincérité »[149]. Ce projet trouve à s'exercer même dans l'autre « histoire ancienne », celle de *L'Amazone Française*. L'Héritier explique en effet dans l'Avertissement avoir utilisé cette histoire « qui apparemment tire aussi son origine de nos anciens romanciers » pour raconter les aventures « d'une Fille de qualité de ce Siecle-ci »[150] :

> La conformité de sa destiné avec celle de Marmoisan-Léonore me fit prendre le parti de mettre ses principales aventures sous le nom de cette ancienne Guerriere[151].

L'histoire d'Olympe est donc la seule nouvelle du recueil à maintenir une situation dans le passé. La nouvelle, comme le conte de fées, peut utiliser et revendiquer l'ancienneté de l'histoire qu'elle raconte pour asseoir sa légitimité de genre nouveau. Mais contrairement au conte de fées, ses choix esthétiques fondés sur la vraisemblance l'obligent à une prise de distance importante avec le récit chevaleresque dont elle refuse à la fois le merveilleux et la vision du passé.

La Comtesse de Vergi : une nouvelle historique, galante… et chevaleresque ?

Si L'Héritier cherche à situer ses nouvelles dans un temps contemporain de celui de ses lecteurs, ce n'est cependant pas le cas de tous les nouvellistes, et le genre de la nouvelle historique rencontre un grand succès dans les premières décennies du XVIII[e] siècle[152]. Mais même lorsque ces nouvelles se situent dans un passé médiéval, elles ne reprennent pas à leur compte les visions de ce passé

---

[148] M.-J. L'Héritier de Villandon, *Les Caprices du destin ou Recueil d'histoires singulières ou amusantes arrivées de nos jours*, éd. cit., « Avertissement », n.p.

[149] *Ibid*.

[150] Aucune indication de ce type ne figurait dans la première édition de ce texte, en tant que « conte », dans les *Œuvres meslées* de 1696. La revendication d'actualité est donc bien la conséquence d'un projet cohérent du recueil de 1718.

[151] M.-J. L'Héritier de Villandon, *Les Caprices du destin ou Recueil d'histoires singulières ou amusantes arrivées de nos jours*, éd. cit., « Avertissement », n.p.

[152] Voir C. Zonza, *op. cit.*

construites dans les récits chevaleresques. *La Comtesse de Vergi* d'Adrien de la Vieuville de Vignacourt, publiée pour la première fois en 1722 et reprise dans divers recueils de nouvelles historiques, exploite ainsi un récit chevaleresque et médiéval dont on connaît au moins une édition de la fin du XVI^e^ siècle[153]. Cependant, dans son avertissement, l'auteur fait à peine référence à cette source :

> L'envie de tirer parti d'une ennuyeuse campagne où j'ai passé six semaines, m'a fait chercher le moyen de m'y amuser : une Bibliotheque assez complette qui s'est par hasard trouvée dans le lieu où j'étois, m'a mis dans le goût de la lecture. En parcourant plusieurs livres, j'ai trouvé une aventure assez curieuse pour la mettre au jour et y ajouter les ornements dont elle pourroit estre susceptible[154].

Contrairement à L'Héritier, Adrien de la Vieuville maintient le cadre médiéval de sa nouvelle, et en fait même l'un des intérêts essentiels du texte. *La Comtesse de Vergi* se déroule sous le règne de Philippe Auguste et commence avec la bataille de Bouvines. Mais pour construire ce cadre, il ne s'en rapporte pas à la vision du passé proposée par le récit chevaleresque qu'il réécrit. Il préfère faire référence aux historiens contemporains, et en particulier à Mézeray :

> J'ai rassemblé à la hâte quelques traits historiques que j'ai cousus à mon texte pour m'en débarrasser ; je les ai tirez de Mézeray et des historiens de Bourgogne. Il est vrai que le premier ne dit point qu'aucun duc de ce nom ne ce soit trouvé à la bataille de Bouvines ; mais S. Julien assure qu'Eude III s'y est distingué glorieusement. Je n'ai point voulu me rompre la tête dans une exacte observation de la Cronologie ; j'ai de gaieté de cœur renversé l'ordre des temps quoique je sache fort bien que ce fut Hugues I. qui tua sa femme, qui mourut à Clugny en 1078 et par conséquent près de 200 ans avant cet Eudes dont je parle dans mon histoire : la seule raison qui m'a engagé à me servir de l'un plutôt que de l'autre, est l'envie d'employer Laure de Loraine dont le nom pouvoit prévenir avantageusement, et qui vivoit dans ce temps. Tout le monde sait ou doit savoir les fréquentes alliances que la Maison de Vergi a eu l'honneur de faire avec celle de Bourgogne ; d'ailleurs je me suis fait un plaisir de nommer une partie des noms de cette province dont l'Antiquité est assez connue pour remonter jusqu'au regne de Philipe Auguste[155].

On retrouve ici un usage généalogique du récit chevaleresque déjà repéré dans les réécritures érudites de l'*Histoire du chevalier Bayard* par exemple : le récit donne l'occasion d'exhiber l'ancienneté de la noblesse de Bourgogne. Mais surtout, on trouve dans un texte de fiction, et qui se revendique comme tel, la convocation d'un savoir sur le passé constitué en dehors de lui, qui se substitue aux visions du passé construites dans la tradition chevaleresque. Une reconfiguration de la relation au passé semble se jouer ici. L'écriture historique est présentée comme le lieu légitime de construction d'un savoir sur le passé et comme l'instance légitimante des visions du passé proposées par la fiction. Celle-ci n'est pas soumise à l'histoire : la nouvelle manipule l'histoire et s'autorise des bouleversements chronologiques.

---

[153] *La chastelaine du Vergier : livre d'amours du chevalier et de la dame chastellaine du vergier, comprenant l'estat de leur amour et comment elle fut continuee jusque à la mort*, Paris, s.n., s.d. [16 ??].

[154] A. de La Vieuville d'Orville, comte de Vignacourt, *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique*, Paris, Jean Pépingué, 1722, « Avertissement », n.p.

[155] *Ibid*.

La matière revendiquée pour construire des représentations du passé médiéval est le savoir historique élaboré par les contemporains et non plus la tradition chevaleresque.

La tradition chevaleresque est encore utilisée, au début du XVIII^e^ siècle, dans des genres récents et inscrits dans une esthétique galante : le conte de fées et la nouvelle galante. Elle ne semble cependant plus investie des enjeux éthiques, esthétiques et politiques dont elle était porteuse au siècle précédent. Elle n'est pas non plus toujours chargée d'un rapport au passé médiéval. Les genres nouveaux peuvent utiliser l'ancienneté des textes dont ils s'inspirent pour affirmer leur propre légitimité. Mais lorsque le conte de fées mobilise des personnages et un merveilleux issus de la tradition chevaleresque, il efface dans le même temps tout ce qui pourrait situer son intrigue dans un passé précis. La nouvelle historique, au contraire, revendique une situation précise dans le passé, un cadre historique. Mais ce passé n'est pas celui que la tradition chevaleresque a construit. Au contraire, ce que la tradition chevaleresque porte de visions du passé est évacué pour laisser la place à un savoir sur le passé constitué en dehors de la fiction, du côté d'une écriture historique. Le passé fantasmé, vivant, sans cesse reconfiguré, de la tradition chevaleresque laisse la place à un savoir dont la fiction peut jouer mais qui est constitué en dehors d'elle. Cela ne signifie pas, bien sûr, que ces visions du passé soient des visions neutres ou objectives. La nouvelle historique choisit, manipule, interprète le passé qu'elle donne à voir. Elle privilégie ainsi massivement, en ce début de XVIII^e^ siècle, la mise en scène du règne de Philippe Auguste, roi guerrier et premier roi de France. Les visions du passé médiéval proposées par la fiction restent donc chargées de valeurs modernes et nationales. Mais elles ne sont plus construites dans le cadre de la tradition chevaleresque.

IV. 1720-1750 : EXHUMATIONS D'UN PASSÉ OUBLIÉ ET RUPTURE DE LA TRADITION

L'opéra et le conte opèrent un véritable renouvellement de la tradition chevaleresque tout en s'inscrivant dans la continuité d'un imaginaire moderne et galant. L'étude de quelques textes a cependant déjà permis de repérer des éléments de rupture avec la période précédente : une dépolitisation de l'imaginaire chevaleresque et surtout la construction d'une démarche d'exhumation des textes anciens qui occulte la continuité de la tradition chevaleresque (dans les contes de L'Héritier) voire la promotion d'une tradition alternative : celle de l'écriture historique, devenue la construction narrative légitime du passé médiéval (dans la nouvelle de la Vieuville d'Orville). La même démarche est adoptée, de manière plus explicite encore, par les éditeurs et les traducteurs de nouveau récits chevaleresques après les années 1720. Le roman de chevalerie espagnol *Tiran le Blanc* est traduit pour la première fois en français par le comte de Caylus, et Thomas-Simon Gueulette réédite *Le Petit Jehan de Saintré*. Ces exhumations de textes anciens modifient radicalement les visions du passé portées par la tradition chevaleresque. Elles ne s'inscrivent plus en effet dans une démarche généalogique,

construisant une continuité ininterrompue du passé au présent. Effaçant la sédimentation continue des appropriations dans la tradition, elles font des récits chevaleresques des objets venus directement du passé pour témoigner. Cet usage savant des récits chevaleresques contribue à les éloigner du présent de l'écriture, et donc à en occulter la portée politique ou polémique. Le renouvellement du corpus va alors de pair avec une rupture de la tradition, voire une véritable occultation de la continuité de l'écriture chevaleresque au XVII^e^ siècle.

Gueulette et Caylus éditeurs de romans de chevalerie : vers une littérature médiévale

À partir des années 1720, le corpus des récits chevaleresques se renouvelle. Des titres qui n'étaient plus imprimés depuis plus d'un siècle sont à nouveau édités. Ces éditions sont soignées : le papier est de bonne qualité, le texte est établi avec minutie, et souvent accompagné de préfaces et de notes, voire d'illustrations originales. L'ensemble est révélateur d'une démarche nouvelle : il s'agit à la fois de donner à lire les récits chevaleresques à un public d'amateurs et de les saisir dans leur dimension historique d'objets venus du passé.

Des éditions savantes, des textes venus du passé

En 1724, Thomas-Simon Gueulette propose une édition du roman d'Antoine de La Sale, *L'histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré*. Cette édition rencontre un certain succès, et Gueulette récidive en 1727 avec l'*Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rethel*, roman de chevalerie du XIII^e^ siècle, aujourd'hui connu sous le titre de *Roman de la violette*. En 1737, c'est au tour du comte de Caylus de proposer l'édition d'un roman de chevalerie oublié avec l'*Histoire du vaillant chevalier Tiran le Blanc*. Les éditions de Gueulette se présentent dès leur titre comme des éditions savantes, adoptant une démarche historique[156]. Le *Petit Jehan de Saintré* est « enrichi de notes critiques, historiques et chronologiques, d'une préface sur l'origine de la chevalerie et des anciens tournois et d'un Avertissement pour l'intelligence de l'histoire »[157]. L'*Histoire de Gérard de Nevers* est « enrichie de notes critiques et historiques »[158]. Ces deux textes sont précédés d'une préface qui cherche à les situer précisément dans le temps et sont abondamment annotés. *Tiran le blanc* a un titre plus sobre, indiquant simplement qu'il a été « traduit de

[156] Sur l'évolution de l'appareil critique des éditions de textes antiques dans la même période, voir C. Biet et S. Saïd, « L'enjeu des notes : les traductions de l'*Antigone* de Sophocle au XVIII^e^ siècle », *Poétique*, 58, 1984.

[157] Thomas-Simon Gueulette (éd.), *L'histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré, de la jeune dame des Belles Cousines, sans autre nom nommer, avecques deux autres petites histoires de messire Floridan et de la belle Ellinde et l'extrait des cronicques de Flandres, ouvrage enrichi de notes critiques, historiques et chronologiques, d'une préface sur l'origine de la chevalerie et des anciens tournois et d'un Avertissement pour l'intelligence de l'histoire*, Paris, D. Mouchet, 1724.

[158] *Histoire de très-noble et chevaleureux prince Gerard, comte de Nevers et de Rethel, et de la très-vertueuse et sage princesse Euriant de Savoie sa mie. Ouvrage enrichi de notes critiques et historiques.* Paris, S. Ravenel, 1727.

l'espagnol »[159], mais s'ouvre tout de même sur un long avertissement. Le texte n'est pas annoté, sans doute parce qu'il s'agit d'une adaptation, tout à fait intelligible pour le lecteur contemporain, ce qui n'est pas le cas des deux textes édités par Gueulette.

Dans la préface du *Petit Jehan de Saintré*, Gueulette se met en scène en antiquaire et en collectionneur, livrant au public un objet rare, venu directement du passé. Après avoir donné quelques explications sur l'histoire des tournois, il commence sa présentation du texte par un court récit qui ne parle pas du texte mais de son support, un livre ancien, de sa valeur et de la façon dont il a pu l'acquérir. Le texte est ainsi un objet rare, une antiquité :

> Si la rareté et la cherté d'un livre en font le mérite, on peut dire que celui-ci doit estre recherché avec empressement, il fut vendu en 1712 quatre-vingt dix-sept livres dix sols à la Bibliothèque de feu Mr. Bulleteau Doyen des Secrétaires du Roi, et celui dont on s'est servi pour l'impression que je présente au public a coûté au libraire cent quatre-vingt livres.
>
> C'est un petit in-octavo gothique à deux colonnes imprimé à Paris chez Philippe Le Noir en 1523 que l'Auteur qui s'appelle Antoine de la Salle, ainsi qu'il paroit par sa préface adressée à Monseigneur d'Anjou, écrivoit en 1459 ainsi qu'on le voit à la fin du livre dans une lettre adressée au même duc d'Anjou auquel il promet aussi une addition extraicte des Cronicques de Flandres[160].

La démarche de Gueulette est donc d'abord celle de l'antiquaire et du collectionneur. Il cherche ensuite à identifier l'auteur du texte, et convoque pour cela un savoir relevant de l'érudition, citant par exemple en note l'édition des *Menagiana* donnée par Bernard de La Monnoye en 1715 :

> Monsieur de la M… qui a donné au public en 1715 le *Menagiana* en quatre volumes avec des augmentations qui le rendent plus ample de moitié, dit au fol. 237 du I. volume qu'Antoine de la Sale auteur du Roman du Petit Jehan de Saintré, étoit secrétaire de Jean d'Anjou duc de Calabre et de Lorraine etc. Mais il n'en rapporte aucune preuve, ni de quelle famille il étoit[161].

Gueulette discute de la situation chronologique du roman, et cite pour se faire l'historien Mézeray. Enfin, il convoque à plusieurs reprises l'héraldique et la généalogie, que ce soit pour se féliciter qu'Antoine de la Sale « rapporte exactement les armoiries » des « Seigneurs du temps dont il écrit l'histoire », ou pour chercher à retracer la généalogie de cet auteur grâce à un manuscrit « intitulé *Mélanges pour servir à l'histoire et aux généalogies,* vol. 279 et le 3e des Gouverneurs des Provinces : au titre des Gouverneurs d'Anjou » communiqué à Gueulette par Pierre de Clairambault, généalogiste des ordres du roi. Divers savoirs sont donc convoqués pour situer précisément le texte dans un passé daté. À cela s'ajoute un travail précis d'annotation, qui porte à la fois sur le sens des termes et des expressions employés – et Gueulette cite alors fréquemment le *Dictionnaire* de Nicot – et sur l'histoire

---

[159] *Histoire du vaillant chevalier Tiran le blanc, traduite de l'espagnol*, Londres, s.d. Jean-Marie Barberà a fourni une édition moderne de ce texte : J. Martorell, *Tirant le blanc,* précédé de « *Tirant le Blanc*, les mots comme actions », par M. Vargas Llosa, et suivi de « Un gentilhomme universel, Anne-Claude de Tubières, comte de Caylus » par M. Fumaroli, Paris, Gallimard, 1997.

[160] T. S. Gueulette, *L'Histoire et plaisante chronique du Petit Jehan de Saintré*, éd. cit., préface, n. p.

[161] *Ibid*.

des coutumes et des pratiques décrites par le texte. Le travail éditorial a un objectif double : il s'agit à la fois de rendre le texte compréhensible pour un lecteur contemporain et d'en faire un document au service d'une histoire.

> Il ne me reste plus à présent qu'à avertir le lecteur, que je n'ai rien épargné pour lui rendre la lecture de ce Roman utile et agréable ; j'ai expliqué autant qu'il m'a été possible, et avec le secours des nottes d'un très-habile homme, tous les mots en vieux François qu'il étoit nécessaire de savoir, pour l'intelligence de cette histoire. J'y ai joint plusieurs traits historiques assez curieux, j'ai rapporté presque tous les noms propres et les alliances des principaux seigneurs François de ce temps là, et j'espere que le public me sçaura quelque gré de lui avoir procuré l'Édition de cette Cronique que les gens de goût attendoient depuis si longtemps avec beaucoup d'empressement[162].

Si la généalogie est convoquée, l'usage qui est fait du récit chevaleresque n'est pas généalogique : il ne s'agit pas d'affirmer une continuité du passé chevaleresque avec le présent, au contraire. Le récit chevaleresque est à la fois un document utile à l'histoire de la langue ou à celle des coutumes, et une curiosité susceptible de susciter l'intérêt des « gens de goût ».

L'édition de l'*Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rethel et de la très-vertueuse et sage princesse Euriant de Savoie sa mie* se place explicitement dans la continuité de celle du *Petit Jehan de Saintré*.

> L'Accueil favorable que le public a fait aux nouvelles éditions de nos anciens Poetes et à celle du Roman du Petit Jehan de Saintré que différentes personnes nous ont donné avec des nottes très-utiles, m'a engagé à lui présenter l'*Histoire de très-noble et chevaleureux Prince Gerard Comte de Nevers et de Rethel, et de la très-vertueuse et très-sage Princesse Euryant de Savoie sa mie*[163].

Cette fois-ci, le texte est un roman, dont l'intrigue est par conséquent plus difficile à situer historiquement. La préface s'en trouve diminuée et la dimension généalogique du travail d'édition disparaît :

> Je dirai seulement que cet Ouvrage est un pur Roman, puisqu'il n'y a même jamais eu un Gérard Comte de Nevers, ni une Euryant de Savoie, si l'on en doit croire les généalogies de ces maisons. J'ajouterai que quelques recherches que j'aye faites, je n'ai pu découvrir le nom de l'Autheur de ce roman, et que je n'ai pas non plus jugé à propos de rapporter les généalogies des personnes de qualité qui estoient à la cour de Louis le Gros ; j'ai cru cela assez inutile et même assez incertain[164].

Les notes se réfèrent au *Dictionnaire* de Nicot et à de nombreux textes médiévaux. Elles mobilisent un savoir essentiellement linguistique et étymologique, tout en continuant à s'intéresser à l'histoire des mœurs et aux coutumes féodales. La démarche de Gueulette dans ces deux éditions est donc une démarche savante, qui traite le texte chevaleresque comme une antiquité, un objet venu directement du

---

[162] *Ibid*.

[163] *L'Histoire de très-noble et chevaleureux prince Gerard*, éd. cit., « Préface », p. vii.

[164] *Id.*, « Préface », p. viii.

passé. À ce titre, il est à la fois une curiosité et un document, utilisable dans la construction et la diffusion d'un savoir historique.

La démarche du comte de Caylus est plus complexe et son travail d'adaptation du texte de *Tiran le blanc* semble en partie entrer en contradiction avec les objectifs savants énoncés par l'avertissement de Nicolas Fréret qui ouvre le volume. Cet avertissement cherche en effet à situer précisément le texte, géographiquement et chronologiquement, à l'aide d'une longue discussion mobilisant un savoir historique précis, et donne ainsi au roman un statut de document pour une histoire des mœurs :

> Si l'Auteur, dans son Argument, avoit daigné nous dire un mot du temps où il écrivoit, il auroit épargné au lecteur l'ennui de cette discussion. Après tout, on ne trouveroit pas étrange de voir à la tête d'une traduction de *Théagène et Chariclée* une dissertation sur la personne et sur le temps d'Heliodore qui en est l'Auteur. Un roman moderne qui nous peint les mœurs et la façon de penser du XV^e^ siècle, et qui par là peut servir à nous donner une plus juste idée d'un temps auquel a commencé à se former la puissante monarchie des Espagnols sous la Maison d'Autriche, ne pourra-t-il pas jouir du même privilège ? n'y aura-t-il que l'Antiquité Grecque et Romaine qui mérite notre attention et nos recherches[165] ?

Fréret mobilise l'opposition entre Anciens et Modernes pour revendiquer l'application d'une démarche savante aux textes de la modernité, et conjugue ainsi l'affirmation d'une continuité de la modernité – le passé médiéval est donné comme l'origine du présent – et la revendication d'une rupture : le roman moderne ne doit pas être considéré comme un texte susceptible d'actualité, mais comme un témoin du passé. La fin de l'avertissement, qui rend compte des choix du traducteur et de la liberté qu'il prend avec son original, semble cependant retirer au roman ce statut de document pour en faire une lecture de divertissement :

> Le Traducteur qui sans doute n'a pas cru que le public se souciât de voir la version littérale d'un ancien Roman espagnol avec tous les défauts qui l'auroient empêché de s'amuser à une lecture (dans laquelle on ne peut guerres chercher autre chose que l'amusement) a pris à cet égard toutes les libertés qu'il a crû nécessaires, non seulement en abrégeant certains récits et certaines harangues, qui n'étoient propres qu'à refroidir l'esprit du lecteur ; mais encore en faisant des suppressions ou des changements considérables toutes les fois qu'il a cru que l'intérêt des mêmes lecteurs le demandoit[166].

Un peu plus loin, Fréret tente de concilier démarche savante et adaptation du texte en assurant le lecteur que l'adaptateur a conservé ce qui dans le texte témoigne d'un passé :

> Il a cependant conservé partout avec soin, non seulement la suite des narrations, et le sens des discours, mais encore tous les détails et toutes les expressions qui pouvoient servir à peindre, soit les mœurs du siècle de l'auteur, soit ses opinions et sa manière de penser[167].

La réécriture du roman, qui cherche à en faire une lecture divertissante, passe ainsi par un travail d'effacement de son appartenance au passé, de mise en conformité avec les attentes du lecteur

---

[165] *Histoire du vaillant chevalier Tiran le blanc*, éd. cit., « Avertissement », p. xxiv-xxv.

[166] *Id.,* p. xxvi-xxvii.

[167] *Id.*, p. xxviii.

contemporain, qui entre en tension avec la volonté de donner au roman un statut d'antiquité, d'objet venu directement du passé susceptible d'être utilisé comme un document dans une histoire des mœurs.

La démarche savante proposée par ces trois éditions situe clairement les récits chevaleresque dans un passé. Mais à l'opposé de l'usage généalogique de ces récits, elle refuse toute continuité de ce passé au présent de l'écriture : le texte vient directement du passé, sans intermédiaire, pour témoigner et servir à la construction d'un savoir. Cette démarche refuse toute actualité aux textes dont elle s'empare. Le travail d'adaptation, pourtant, ne peut s'émanciper des enjeux et des débats contemporains. Il y a là une tension qui n'est pas nécessairement une contradiction. Elle est aussi révélatrice de ce sur quoi la revendication d'une démarche savante fait silence : son propre ancrage dans des conflits, sa propre construction de visions du passé au service de débats du présent.

En finir avec la chevalerie galante, construire une autre tradition

Ces trois éditions de récits chevaleresques choisissent de publier des textes qui n'appartiennent plus depuis fort longtemps à la tradition chevaleresque. Cela leur permet de présenter ces textes comme venus directement du passé, ce qui serait plus difficile avec d'autres romans, dont les appropriations sédimentées pourraient s'interposer entre le lecteur contemporain et le passé de leurs origines. Cependant, ce choix de textes hors de la tradition chevaleresque constituée permet aussi à nos éditeurs de s'émanciper de cette tradition et des usages qui en ont été faits pour construire d'autres ensembles, d'autres lieux de cohérence, et opérer un travail de recomposition du corpus chevaleresque.

Thomas-Simon Gueulette construit ainsi dans ses annotations et dans ses pratiques éditoriales un réseau de textes qui dépasse largement la tradition chevaleresque. Les notes de l'*Histoire de Gérard de Nevers* renvoient à de nombreux autres textes, notamment pour expliquer le sens d'un mot ou d'une expression : la chronique de Villehardouin, le « roman de Perceval » à plusieurs reprises, le « roman de Gauvain », la poésie de Guillaume Crétin, et celle d'Alain Chartier, ainsi que la *Farce de Maître Pathelin*. Cet ensemble dessine les contours d'un corpus cohérent, et fait apparaître l'idée d'une littérature médiévale, qui se substitue, comme corpus de référence, à la tradition chevaleresque. Il faut d'ailleurs remarquer que les grands titres de la tradition chevaleresque ne sont quasiment jamais cités par Gueulette dans ses éditions. Seul le *Roland furieux* fait une apparition, pour expliquer une mention de Ganelon dans le texte :

> *Gannelon*. Si l'on en croist Arioste, ce fut Gannelon qui livra l'armée de Charlemagne aux Sarrasins, auprès de Roncevaux, et qui fut cause de la mort de Roland et de tant de braves Paladins ; depuis le nom de Gannes ou Ganelon a passé en proverbe.
>
> Vous êtes plus traître que Ganes.
>
> Et l'italien en a fait le mot *ingannare* qui signifie tromper[168].

[168] *L'Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard* …, éd. cit., p. 7.

L'Arioste est bien cité ici comme le passeur d'une tradition, un médiateur, transmettant la mémoire d'un passé. Mais c'est la seule occurrence de ce type. Les notes mobilisent essentiellement des textes aux marges ou franchement en dehors de la tradition chevaleresque, des textes à la fois anciens et rares qui partagent avec les textes édités un même statut d'antiquité et de curiosité. Ce travail d'édition fait apparaître une littérature médiévale dont la cohérence est avant tout linguistique et qui surgit du passé comme un objet longtemps oublié.

Un autre élément de cohérence de ce corpus est suggéré par un passage de la préface du *Petit Jehan de Saintré* qui oppose l'éthique de ce roman à l'éthique amoureuse de la tradition chevaleresque. Il s'agit d'un passage où l'auteur cherche à identifier la « dame des Belles Cousines », héroïne du roman :

> Mais de quelque manière que ce puisse être, comme il y avoit encore trop peu de temps que cette histoire s'étoit passée, (si elle est fondée sur quelque vérité) je trouve qu'Antoine de la Salle a fait sagement de ne nommer son héroïne que *la Dame des Belles Cousines*. La conduite qu'elle tient avec l'Abbé depuis le Chap. 69 jusqu'à la fin, et la manière dont Saintré se venge de son infidélité et de ses mépris, exigeoient que son nom fut caché à la postérité, surtout dans un temps où les loyaux amans étoient fort à la mode[169].

Ce passage suggère que le travail éditorial de Gueulette ne substitue pas seulement la construction d'une littérature médiévale, directement issue d'un passé dont elle pourrait témoigner, à la tradition chevaleresque, mais oppose l'une à l'autre, notamment dans le cadre d'un débat éthique sur l'amour et le plaisir. Les autres ouvrages édités par Gueulette s'inscrivent aussi dans cette démarche de construction d'une littérature médiévale anti-chevaleresque et anti-galante : outre *Le Petit Jehan de* Saintré et *Gérard de Nevers*, il édite en effet les œuvres de Rabelais[170] et *Le Nouveau Pathelin*, farce médiévale qu'il attribue à François Villon. Dans sa propre production, il se revendique d'ailleurs de cette même tradition gauloise, à la fois médiévale et anti-galante. La préface des *Soirées Bretonnes*[171] définit les contes qu'elle introduit comme des fabliaux et on peut lui attribuer *Nocrion, conte allobroge*[172], une réécriture du fabliau *Du chevalier qui fit parler les cons*[173].

Caylus affirme plus explicitement encore que Gueulette la place de son travail éditorial dans la construction d'une littérature médiévale anti-chevaleresque et anti-galante, gauloise et libertine. L'avertissement de son édition de *Tiran le blanc* prend pour point de départ le roman de *Don Quichotte* et la critique qu'il fait des romans de chevalerie, critique dont il excepte *Tiran le blanc*. L'avertissement développe alors une caractérisation à la fois éthique et esthétique du roman :

---

[169] T. S. Gueulette, *L'Histoire et plaisante chronique du Petit Jehan de Saintré*, éd. cit., préface, n. p.

[170] T. S. Gueulette (éd.), *Œuvres de Maître François Rabelais*, Paris, P. Prault, 1732.

[171] T. S. Gueulette, *Les Soirées bretonnes*, Paris, Saugrain, 1712.

[172] *Nocrion, conte allobroge*, s.l., s.n., 1747.

[173] Voir *Le comte de Caylus, les Arts et les Lettres*, N. Cronk et Kris Peeters (éd), Amsterdam, New York, Rodopi, 2004.

> Quoi qu'il en soit du sens de ce passage de Cervantes, on espère que les lecteurs du Roman de Tiran le Blanc, ne seront pas plus difficiles que le *Licentié Pero Perez*, curé du village de Don Quixote, et qu'ils ne se scandaliseront pas d'une espèce de mélange de dévotion et de libertinage qui semble régner dans quelques endroits de ce livre. On aperçoit ce mélange dans tous les romans, et même dans presque tous les Ouvrages composés dans ces temps-là.
>
> Les Hommes d'alors étoient en général plus dévots que ceux d'aujourd'hui, mais sans en être pour cela plus gens de bien. On se persuadoit que l'exactitude à remplir certaines pratiques extérieures pouvoit tenir lieu de l'observation des préceptes, et dispenser même de l'observation des règles de la morale. La même idée paroit subsister encore dans certains pays où l'instruction est moins commune. Dans les Pays où les esprits sont plus éclairés, le système a changé sur cet article, dans la spéculation, sans que les choses aient cessé d'aller le même train dans la pratique, et sans que l'empire des passions sur le cœur humain n'ait rien perdu, ni de sa force ni de son étendue[174].

L'éthique du roman est placée du côté du libertinage de mœurs, et le texte affirme sa représentativité pour l'ensemble d'une période. Il construit ainsi la vision d'un Moyen Âge libertin qui s'oppose à la tradition chevaleresque et galante et à l'image moderne d'un Moyen Âge national et chrétien. La comparaison qu'il établit avec le présent permet d'affirmer une continuité de ce passé jusqu'à l'époque contemporaine, la continuité de « l'empire des passions sur le cœur humain ». Le libertinage médiéval n'est pas condamné au nom des valeurs du présent, au contraire : la confrontation du passé avec le présent fait apparaître la vanité et l'hypocrisie de toute condamnation du libertinage. L'avertissement ne manque pas d'assortir cette apologie du libertinage d'un discours prudentiel affirmant l'innocence du texte publié au regard des autorités religieuses. Il insiste ainsi sur l'existence d'une édition espagnole de *Tiran le blanc* postérieure « à l'établissement du fameux tribunal de l'Inquisition » et d'une traduction italienne « d'un temps où l'on observoit depuis plusieurs années en Italie, pour la publication des livres, les regles sévères prescrites par le Concile de Trente »[175]. L'Avertissement inscrit ainsi *Tiran le blanc* dans une tradition gauloise qui légitime le libertinage du présent.

L'opposition de cette tradition gauloise à la tradition chevaleresque et galante passe d'abord par des considérations esthétiques :

> On permettra cependant encore une observation que ceux qui ne sont pas familiarisés avec les anciens Romans Espagnols de Chevalerie ne seroient peut-être pas en état de faire. Dans ces Romans on ne donne aux héros que la bravoure et la force de corps, et tous les dénouements sont tirés du merveilleux de la féerie et des enchantements ; ou du moins de certains hasards plus incroyables encore, si on le peut dire, que le système de la féerie et de la magie, qui étoit alors le système commun. L'auteur de ce livre semble avoir affecté de prendre à cet égard le contre-pied des autres romans. Tirant, malgré sa bravoure et sa force prodigieuse, ne fait rien qui ne soit possible aux hommes, et il doit encore plus ses succès à son esprit et à son habileté militaire, qu'à sa valeur. Les moyens par lesquels l'Auteur amène les événements heureux ou malheureux de son héros, sont pris dans l'ordre naturel des choses, leur singularité a même toujours je ne sais quoi de bizarre qui fait rire l'esprit, en même temps qu'elle le surprend. Peut-être aussi n'a-t-on éprouvé un pareil sentiment en lisant cet ouvrage, qu'à cause du

[174] *Histoire du vaillant chevalier Tiran le blanc*, éd. cit., « Avertissement », p. x-xii.

[175] *Id.*, p. xxxii.

> contraste qu'il forme à cet égard avec les autres Livres de Chevalerie que l'on a lus et dont il peut passer pour une critique ingénieuse[176].

L'avertissement remobilise ici l'ancienne critique des romans de chevalerie fondée sur leur invraisemblance et leur usage du merveilleux, pour mieux faire de *Tiran le blanc* un anti-roman de chevalerie. Cette caractérisation esthétique ouvre sur des considérations éthiques qui conduisent à une reconfiguration de toute la tradition chevaleresque :

> Quelques Lecteurs pourront penser que l'Auteur auroit du faire les Demoiselles de Constantinople un peu moins faciles ; mais de son temps on ne connoissoit pas encore cet amour métaphysique qui fait la base de nos grands romans modernes, et qui n'a peut-être jamais existé hors de ces livres. Dans Tristan de Leonnois, dans Lancelot du Lac, dans Perceforest et dans les Amadis, les choses se passent à cet égard à peu près comme dans Tirant. D'ailleurs l'Auteur étoit d'un pays où l'on croit que quand un homme et une femme qui s'aiment, se trouvent seuls, ce seroit sotise que de perdre le temps en paroles ; et il pouvoit supposer que les femmes Grecques estoient encore plus vives sur cet article que les Espagnoles[177].

Tiran le blanc est d'abord opposé aux « grands romans modernes » et à la conception de l'amour qu'ils défendent. Anti-roman de chevalerie, il est aussi un anti-roman galant. La licence du texte est présentée comme une conséquence de sa vraisemblance, alors que l'amour galant est un amour invraisemblable, « qui n'a peut-être jamais existé ». Les valeurs esthétiques sont mises au service d'un renversement des valeurs éthiques. Puis dans un deuxième temps, une énumération rattache à la tradition gauloise ou licencieuse à laquelle appartient *Tiran* une série de romans de chevalerie habituellement rattachés à la tradition galante : *Tristan de Léonnois*, *Lancelot du Lac*, *Perceforest* et même *Amadis*. Plutôt que de reconfigurer le corpus chevaleresque pour lui substituer d'autres cadres de cohérence et de perception du passé, comme le fait Gueulette, l'édition de *Tiran le blanc* semble ainsi travailler à une appropriation libertine de la tradition chevaleresque.

Les *Mémoires de Littérature présentés à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* et la postérité de l'usage savant des récits chevaleresques

Le comte de Caylus, adaptateur de *Tiran le blanc*, est aussi un membre actif de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, devant laquelle il présente à la fin des années 1740 plusieurs mémoires concernant la littérature médiévale : un mémoire sur les fabliaux en juillet 1745[178], puis deux mémoires consacrés à Guillaume de Machaut en 1746[179], et en 1748 un mémoire sur l'origine de

---

[176] *Id.*, p. xxviii-xxix.

[177] *Id.*, p. xxx.

[178] A.-C. de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 352-376. Voir K. Peeters, « La découverte littéraire du Fabliau au XVIII^e^ siècle : le Comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006, 4.

[179] A.-C. de Caylus, « Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poëte et musicien dans le XIV^e^ siècle : contenant des recherches sur sa vie, avec une notice de ses principaux ouvrages » et « Second Mémoire sur les ouvrages de Guillaume de Machaut ; contenant l'histoire de la prise d'Alexandrie, et des principaux évènemens

l'ancienne chevalerie et des anciens romans[180]. L'ensemble formé par ces mémoires participe de l'invention de la littérature médiévale comme objet de savoir, plus que d'une appropriation libertine de la littérature chevaleresque. Le dernier de ces mémoires, *De l'Ancienne chevalerie et des anciens romans* est directement consacré aux romans de chevalerie. Le projet énoncé par le comte de Caylus est « de découvrir l'origine de nos anciens Romans et à peu près le siècle où les idées de la Chevalerie, telle qu'elle a passé jusqu'à nous, se sont établies dans l'Europe ». Plus précisément, il veut prouver que l'origine de la chevalerie et du roman de chevalerie est française, et que les Anglais n'ont ensuite fait qu'imiter les auteurs français :

> L'objet de ce Mémoire est donc de prouver que le règne brillant de Charlemagne est la base et la source de tous les romans de Chevalerie dont l'Europe s'est trouvée inondée dans les siècles suivants[181].

Arthur n'est alors qu'une imitation de Charlemagne, et le Graal une version anglaise de la légende française du voyage de Lazare.

> Il faut convenir que nous sommes encore sensibles, après un peu plus de neuf siècles, à la gloire de Charlemagne, quand nous lisons son histoire, et que nous regrettons de n'avoir pas plus de détails sur la vie d'un prince dont le règne a été si brillant, et dont les conquêtes ont été d'une si grande étendue. Cette idée naturelle à ceux de notre nation, et d'autant plus forte autrefois, que nos pères, plus barbares et moins éclairés, étoient plus voisins de l'événement ; cette idée, dis-je, à causé des effets différents chez nos voisins. Les Anglois, jaloux de n'avoir pas produit un aussi grand Prince, et fâchés de voir leur histoire dénuée d'un si bel ornement, ont voulu se donner un roi qui pût être comparé à Charlemagne ; et, pour le former à leur gré, ils ont choisi dans les temps ignorés un prince qui peut avoir eu quelques belles qualités, et auquel ils étoient les maîtres d'en accorder autant qu'il leur plairoit. Voilà, selon moi, ce qui nous a procuré les histoires du roi Artus[182].

Pour l'établir, Caylus s'attache successivement aux différentes versions de l'histoire d'Arthur, depuis les premières histoires de la Grande-Bretagne jusqu'au « Roman d'Artus » en passant par Geoffroy de Monmouth et Robert de Boron. Il donne ainsi à voir le processus d'amplification et d'affabulation qui a éloigné le roman de la vérité historique.

> Les ouvrages de ce temps, toujours plus simples dans leurs commencements, ont successivement augmenté en idées romanesques[183].

Le mémoire est ainsi l'occasion de donner un abrégé de la chronique de Turpin et des principaux romans arthuriens. La mise en valeur du corpus arthurien est un fait relativement nouveau, qui

---

de la vie de Pierre de Lusignan, roi de Chypre et de Jérusalem ; tirée d'un poëme de cet Ecrivain », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, éd. cit., p. 399-414 et 415-439.

[180] A.-C. de Caylus, « De l'Ancienne chevalerie et des anciens romans », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXIII, 1756. Ce texte a été réédité : Paris, J.-B. Sajou, 1813. J'utilise cette dernière édition.

[181] *Id.*, p. 4.

[182] *Id.*, p. 20-21.

[183] *Id.*, p. 32.

redéfinit le corpus chevaleresque. D'une part, elle investit la tradition chevaleresque d'une rivalité entre France et Angleterre. La Grande-Bretagne se substitue à l'Italie et à l'Espagne comme interlocuteur culturel et politique de référence dans l'affirmation de la nation française. D'autre part, la place centrale donnée aux romans arthuriens au détriment des textes italiens et espagnols comme le *Roland furieux*, la *Jérusalem délivrée* et les *Amadis*, contribue à donner une cohérence chronologique au corpus chevaleresque et à remplacer la tradition chevaleresque par un objet nouveau : la littérature médiévale. Le mémoire constitue cette littérature en objet de savoir autonome : les romans ne sont pas ici utilisés comme des documents, utiles pour faire l'histoire d'autre chose. Ils sont l'objet même de la démarche historique.

Ce mémoire du Comte de Caylus s'inscrit dans une démarche plus générale de l'Académie des inscriptions et des Belles-Lettres. De nombreux Académiciens présentent un ou plusieurs mémoires sur la littérature médiévale, souvent à partir d'une exploration des manuscrits de la Bibliothèque du Roi. L'Académie apparaît ainsi comme un lieu central dans la construction de la littérature médiévale à la fois comme corpus cohérent, se substituant à la tradition chevaleresque, et comme objet de savoir, soit autonome, soit utile à d'autres disciplines. Parmi ces académiciens, seul La Curne de Sainte-Palaye s'intéresse spécifiquement au corpus chevaleresque. Il présente d'abord, le 13 décembre 1743, un « Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie »[184], avant de se lancer, à partir de 1746, dans une série de mémoires « sur l'ancienne chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire »[185] qui utilisent régulièrement des textes romanesques comme sources. Le mémoire de 1743 est particulièrement intéressant, d'une part parce qu'il prépare et justifie l'usage qui sera fait des romans dans les mémoires ultérieurs, et d'autre part parce qu'il s'inscrit explicitement dans la continuité des exhumations d'anciens romans opérées par Gueulette et Caylus :

> Je pourrois encore faire un mérite aux Romans, de la connoissance générale qu'ils nous donnent des mœurs, du génie et du goût des siècles dans lesquels ils furent écrits […]. Et s'il restait encore quelque doute, on pourrait se rappeler avec quelle satisfaction on a vu dans les romans de Gérard de Nevers, de Saintré et de Tirant le Blanc, le tableau naïf et fidèle des mœurs antiques[186].

---

[184] J.-B. La Curne de Sainte-Palaye, « Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1741 jusques et compris l'année 1743*, t. XXVIII, Paris, Panckoucke, 1769, p. 447-468. Sur ce texte, voir Busby, Keith, « An Eighteenth-Century Plea on Behalf of the Medieval Romances : La Curne de Sainte-Palaye's Memoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie. », *Studies in Medievalism*, 3, 1, Printemps 1987, p. 55-69.

[185] J.-B. La Curne de Sainte-Palaye, « Premier [-Cinquième] Mémoire sur l'ancienne chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 597-697.

[186] J.-B. La Curne de Sainte-Palaye, « Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie », éd. cit., p. 463.

Le mémoire défend ainsi l'intérêt des romans de chevalerie comme documents utiles à la constitution de savoirs. Il examine l'utilité de cette lecture pour diverses disciplines :

> Muni de tant d'autorités respectables, je dis que les historiens et les généalogistes pourront trouver dans les anciens Romans de quoi lever plusieurs doutes, éclaircir des difficultés, et étendre leurs connoissances. À l'égard des Géographes et des Antiquaires, j'ose affirmer qu'ils y apprendront une infinité de détails curieux et importants[187].

Histoire, généalogie et géographie sont susceptibles d'utiliser les romans de chevalerie comme sources. Par le terme d'« antiquaires », La Curne de Sainte-Palaye désigne « ceux qui cherchent à démêler l'origine, et à suivre la trace de nos usages et de nos coutumes »[188]. Il s'agit d'une forme spécifique de l'histoire nationale. Mais les romans ne sont pas seulement des documents utiles à la construction de savoirs, ils sont aussi eux-mêmes les objets d'un savoir autonome, objets auxquels se consacrent les « Gens de Lettres ». En définissant la tâche de ces « Gens de Lettres », l'objet de leurs études, et l'utilité de leurs travaux pour les autres disciplines, La Curne de Sainte-Palaye participe de la constitution de la littérature comme champ autonome du savoir et de sa position dans une hiérarchie des disciplines :

> Je ne saurois trop répéter de quelle conséquence il est, pour éclaircir la matière des fiefs, de bien savoir tout ce que les Romans nous ont conservé de leurs usages. Si du Moulin, Chasseneux, et les autres savans jurisconsultes qui en ont traité, avoient été plus remplis de ces lectures, ils auroient pu répandre plus de clarté dans leurs ouvrages, et souvent se concilier dans les questions qui les ont tant de fois partagés ; parce qu'ils raisonnoient moins d'après les faits, que d'après des principes supposés. Mais ne les surchargeons pas d'un fardeau trop pénible ; et plus économes de leur temps, laissons leur le loisir de méditer sur ces faits, que nous sommes plus en état qu'eux de démêler, par la relation immédiate de cette recherche avec nos autres études : et soyons assurés qu'ils nous rendront avec usure les secours que nous leur aurons donnés, et que les uns et les autres nous goûterons les heureux fruits que ne manque jamais de produire le concert des gens de Lettres et des Savans ; lorsque dépouillés de toute passion et de toute vanité, loin de donner une exclusion absolue, ni une préférence outrée à aucun genre d'étude, ils ne s'occuperont de bonne foi que du bien général, en s'instruisant mutuellement les uns les autres[189].

De la défense de l'utilité des romans, La Curne de Sainte Palaye passe ainsi à une affirmation de la légitimité et de la dignité des études littéraires. En prônant la collaboration des « Savants » et des « Gens de Lettres », il opère un partage des objets et des tâches qui participe d'une définition des disciplines. C'est bien dans cette construction de la littérature comme domaine autonome d'élaboration du savoir que s'inscrit la fin du mémoire, qui propose aux académiciens un véritable programme de recherches :

> Si je puis me flatter d'avoir affoibli la prévention où quelques personnes pouvoient être, que la lecture des Romans de Chevalerie étoit une lecture aussi ingrate et inutile que frivole et insipide ; qu'il me soit permis de souhaiter que quelques gens de Lettres se partagent entre eux

---

[187] *Id.*, p. 453.

[188] *Id.*, p. 458-59.

[189] *Id.*, p. 462-63.

> le pénible travail de lire ces sortes d'ouvrages, dont le temps détruit tous les jours quelques morceaux, d'en faire des extraits, qu'ils rapporteront à un système général et uniforme ; afin que cessant de prendre des routes différentes, on ne soit point obligé de recommencer souvent les mêmes lectures. On pourroit ainsi parvenir à avoir une bibliothèque générale et complète de tous nos anciens romans de Chevalerie, dont la fable, rapportée très sommairement, renfermeroit ou le détail, ou du moins l'indication de ce qui regarde l'auteur, son ouvrage, et les autres auteurs du temps dont il auroit fait mention. On s'attacheroit par préférence à tout ce qui paroitroit de quelque usage pour l'Histoire, pour les généalogies, pour les Antiquités françoises et pour la Géographie : sans rien omettre de ce qui donneroit quelques lumières sur les progrès des Arts et des Sciences. On pourroit y conserver encore ce qu'il y auroit de remarquable du côté de l'esprit et de l'invention ; quelques tours délicats et naïfs, quelques traits de morale et quelques pensées ingénieuses[190].

On retrouve, dans l'énumération des intérêts d'une telle bibliothèque, le souci de constituer la littérature en domaine de savoir autonome : après l'histoire, la généalogie, les antiquités françaises et la géographie, elle apparaît comme une addition, un autre champ digne d'intérêt. La Curne de Sainte-Palaye propose ainsi de prolonger et de systématiser la démarche initiée par Caylus et Gueulette, pour créer un véritable corpus. Ce corpus n'est pas celui de la tradition chevaleresque. La Curne de Sainte-Palaye le désigne ici par l'expression « romans de chevalerie », mais y ajoute l'adjectif « anciens » : la cohérence chronologique de l'ensemble est au fondement de sa démarche historique. C'est bien un corpus de romans médiévaux qu'il s'agit de constituer.

Ce qui se joue ici, c'est la fondation d'un nouvel usage, savant et disciplinaire, des récits chevaleresques, devenus une part de la littérature médiévale : quelque chose comme la fondation des études médiévales. Le programme dessiné par La Curne de Sainte-Palaye préfigure la publication de la *Bibliothèque universelle des romans* quelques décennies plus tard, ou la vaste entreprise d'adaptations et d'éditions du Comte de Tressan, qui reprend d'ailleurs en 1780 *Le Petit Jehan de Saintré* et *Gérard de Nevers*[191]. Se dessine ainsi une rupture multiple : les contours du corpus changent, avec le retour des romans arthuriens, l'effacement des italiens et des espagnols et la mise en place d'une cohérence chronologique ; les usages de ces textes changent aussi, les débats esthétiques, éthiques ou politiques semblant s'effacer au profit d'une démarche savante et de la construction d'une discipline autonome ; la façon dont ces textes sont investis d'un rapport au passé, enfin, se modifie : la continuité de la tradition chevaleresque est occultée et une rupture est affirmée entre un passé dont les textes seraient directement issus et le présent de ceux qui les lisent. Dans cette rupture, se construit l'usage des récits chevaleresques dont nous sommes, par l'intermédiaire des premiers médiévistes du siècle suivant, les héritiers.

---

[190] *Id.*, p. 466-67.

[191] *Histoire du Petit Jehan de Saintré*, Paris, Didot l'aîné, 1780 et *Le Prince Gérard, comte de Nevers, et la belle Euriant sa mie*, Paris, Didot l'aîné, 1780.

Nouvelles traductions de récits chevaleresques et occultation de la tradition

Au même moment où ce nouvel usage des récits chevaleresques se met en place à partir d'éditions de textes oubliés, sont aussi éditées de nouvelles traductions de textes centraux dans la tradition chevaleresque : la *Jérusalem délivrée*, le *Roland furieux* et les *Amadis*. Ces traductions, pourtant, se placent de moins en moins dans la continuité de la tradition chevaleresque, et adoptent de plus en plus clairement la démarche d'exhumation caractéristique de l'usage savant. La traduction du *Chevalier du Soleil* publiée en 1749 se place ainsi explicitement dans la continuité des éditions et adaptations des « anciens romans » :

> L'accueil favorable que le public a fait depuis plusieurs années à quelques anciens Romans qui lui ont été présentés sous une forme nouvelle, a fait penser que l'on pourroit voir avec plaisir le Chevalier du Soleil dans un état bien différent de celui où il a été jusqu'à présent[192].

Cet avertissement rejoint celui de l'*Amadis* de 1750[193] pour déplorer la longueur des textes originaux, et justifier ainsi le choix de l'adaptation et de la réécriture :

> Qui peut avoir le courage de lire huit volumes énormes remplis d'un fatras insoutenable, et dont les derniers ne font que répéter d'une manière fort ennuyeuse les avantures que contiennent les premiers[194] ?
>
> La rareté des Amadis et la difficulté de les compléter, en faisoient désirer la réimpression. Mais qui auroit osé l'entreprendre en faveur du petit nombre de curieux qui ont le goût de nos vieux romans[195] ?

L'adaptation est nécessaire pour atteindre un large public et donc pour convaincre les libraires. Les modalités de cette adaptation sont approximativement les mêmes dans toutes les traductions de la période : le texte est abrégé, notamment par des coupes dans les combats et dans les dialogues, l'entrelacement est supprimé pour rendre l'intrigue plus linéaire et les comportements amoureux sont moralisés pour respecter la bienséance.

Lesage traducteur du *Roland amoureux*

La traduction de François de Rosset du *Roland amoureux* de Boiardo n'a plus été éditée depuis 1619 lorsqu'Alain René Lesage publie une nouvelle traduction en 1717 : cette traduction, ou plutôt

---

[192] [J.-B. Torchet de Boismêlé, trad..], *Histoire du Chevalier du Soleil*, Londres, 1749, « Avertissement », n.p.

[193] Sur cet ouvrage, voir A. C. Montoya, « D'un Amadis à l'autre. Anciens et Modernes devant la littérature médiévale, 1684-1750 », dans T. Coignard, P. Davis et A.C. Montoya (éd.), *Lumières et histoire / Enlightenment and History (Etudes internationales du XVIII^e siècle)*, Paris, Champion, 2010, p. 135-153 et Y. Giraud, « Amadis 'rhabillé' par M^lle de Lubert » dans *Nouveaux destins des vieux récits : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992, p. 75-90.

[194] *Ibid*.

[195] M. de Lubert, *Amadis des Gaules, avec figures*, Amsterdam, J.-F. Jolly, 1750, « Avertissement », n.p.

cette adaptation, ressemble fort, de ce fait, à une exhumation[196]. Dans sa préface, Lesage insiste sur la rareté du texte :

> Nous en avons pourtant une traduction par le Sieur de Rosset. Elle ne vaut pas celle qu'il a faite de *Roland le furieux*. Aussi a-t-on négligé de la réimprimer, et les exemplaires en sont devenus si rares, qu'on les vend fort chers. Encore n'en voit on pas un qui ne soit défectueux[197].

Le *Roland amoureux* est présenté comme un objet rare, une curiosité que Lesage donne à voir au public, dans une démarche très proche de celle de Gueulette :

> Il m'a semblé qu'en cela je ferais d'autant plus de plaisir au public que *Roland l'Amoureux* n'est presque connu que des gens de Lettres[198].

Un autre intérêt du texte de Boiardo tient à la place qu'il occupe dans ce qui ressemble à une histoire littéraire :

> Le Boyard et l'Arioste, fameux poètes italiens, ont fait dans leur temps trop de bruit par leurs ouvrages, pour n'être pas connus de tous les gens de Lettres. Ils ont écrit tous deux en vers l'histoire fabuleuse de Roland : le premier l'a commencée sous le titre de *Roland l'amoureux*, et le dernier l'a continuée sous celui de *Roland le furieux*.
>
> Ces auteurs ont donné carrière à leur imagination. Ils l'avaient également noble et vive ; mais si l'un a le mérite de l'invention, l'autre en récompense l'emporte pour le style, et la copie sans doute a beaucoup d'avantages sur l'original. En effet l'Arioste a plus de politesse. Sa diction est pure et châtiée. Il possède toutes les grâces de sa langue. Ses vers ont du son et de l'énergie, ses descriptions sont admirables et souvent pompeuses. Le Boyard, au contraire, est toujours bas, rude et languissant. L'Arioste, soit qu'il garde son sérieux, soit qu'il plaisante, n'a ni langueur ni bassesse. Il divertit partout et conserve de la majesté jusque dans son badinage. C'est le seul auteur qui a su marier le sérieux avec le comique, et l'héroïque avec le galant et le naïf.
>
> Par-là il est original lui-même ; mais on peut dire que c'est un original que personne jusqu'ici n'a pu imiter heureusement. Il n'y a point de lecteur, pour peu qu'il ait le goût délicat, qui ne sente dans la lecture de *Roland le furieux* ce que je viens de remarquer.
>
> Il y a longtemps que j'ai dessein de traduire ce poème admirable, quelque difficile qu'il me paraisse d'en conserver dans une traduction en prose toutes les grâces et la force ; mais comme ce serait commencer par la fin, et qu'il est absolument nécessaire de savoir toute l'histoire de Roland pour bien entendre toutes les aventures qui sont dans l'Arioste, j'ai cru devoir débuter par l'ouvrage du Boyard avant d'entreprendre l'autre qui n'en est que la continuation[199].

Lesage n'a finalement jamais traduit le *Roland furieux*. Quoi qu'il en soit de la réalité de son projet, l'argumentation utilisée ici pour justifier la traduction et la publication du *Roland amoureux* donne à

---

[196] Ce texte a fait l'objet de deux éditions critiques récentes : A.-R. Lesage, *Traduction de Roland l'amoureux de Boiardo*, texte établi, présenté et annoté par D. Alexandre-Gras, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001 et A. R. Lesage, *Nouvelle traduction de Roland l'Amoureux*, texte établi, introduit et commenté par G. Dotoli et M. Leopizzi, dans les *Œuvres complètes*, t. 10, *Œuvres « adaptées »*, II, Paris, Champion, 2009. C'est à cette dernière édition que je me réfererai.

[197] A.-R. Lesage, *Nouvelle traduction de Roland l'amoureux de Matheo Maria Boyardo, conte di Scandiano*, Paris, P. Ribou, 1717, « Préface du traducteur » p. 101-102.

[198] *Id.*, p. 101.

[199] *Ibid*.

voir la construction de la littérature comme domaine autonome, doté de ses valeurs propres, et de sa propre histoire. Si ce n'est pas la qualité littéraire du texte, critiqué comme « bas, rude et languissant », qui justifie la traduction, la formulation de ce jugement dans le cadre d'une comparaison est cependant l'occasion pour Lesage de décrire ce qui fait la valeur d'un texte. Cette valeur n'est absolument pas celle d'un document utile dans la construction d'un savoir historique sur les mœurs, comme c'est le cas pour les éditions de Gueulette ou de Caylus. Au contraire, l'évaluation du texte se fait entièrement à partir de critères esthétiques : le style, la diction, la langue, les vers, les descriptions… Seule la forme du texte est envisagée. Le jugement formulé à partir de ces critères condamne le *Roland amoureux*. La traduction s'appuie alors sur une autre justification : la nécessité absolue de connaître le poème de Boiardo pour comprendre celui de l'Arioste. Il faut remarquer que cette nécessité, formulée de manière si impérieuse chez Le Sage, est une nouveauté. Le *Roland furieux* est lu depuis plus d'un siècle indépendamment du *Roland amoureux*, dont la traduction française n'a jamais été rééditée. La continuité entre le *Roland amoureux* et le *Roland furieux* n'est pas une évidence, elle ne correspond pas aux pratiques de lecture des décennies précédentes. Sa construction dans ce texte est révélatrice d'un regard nouveau sur les deux poèmes : elle les situe dans un savoir, propre aux « gens de lettres », et dans une chronologie autonome qui n'est jamais rapportée ni à la chronologie politique, ni à l'évolution des mœurs. Cette histoire proprement littéraire est une source de valeur et de légitimité. C'est la place que le *Roland amoureux* y occupe qui justifie sa traduction, alors même qu'il n'en est pas digne d'un point de vue esthétique. Le récit chevaleresque est bien considéré comme porteur d'un passé, mais ce passé est redéfini : c'est le passé d'un autre récit, qui en est la « continuation ». Se joue ici la construction d'un domaine de savoir autonome : la littérature.

Dans cette perspective, Le Sage n'a pas besoin, pour constituer le récit chevaleresque en passé littéraire, d'en respecter la lettre. Il fait donc le choix de l'adaptation. Les modifications, revendiquées ou non, qu'il apporte au texte de Boiardo sont révélatrices des problèmes esthétiques, éthiques et politiques posés par le *Roland amoureux*. Lesage reprend à son compte la critique traditionnelle de l'invraisemblance des récits chevaleresque et condamne le « mélange du vrai et du faux » qui a « quelque chose d'extravagant et de monstrueux ». Il revendique ainsi dans sa préface des corrections géographiques touchant aux noms des pays évoqués par le texte. S'il n'évoque pas le merveilleux dans sa préface, il n'en cherche pas moins à l'atténuer dans sa réécriture, et reconstruit le récit de manière à en renforcer la vraisemblance. Il rejoint aussi les critiques traditionnelles des récits chevaleresques en supprimant le plus possible l'entrelacement des intrigues, alors même qu'il maintient et développe les récits enchâssés. Il supprime tous les passages allégoriques et redéfinit ainsi la portée éthique du texte. L'épisode de la fée Morgane (chapitres XIII, XIV et XV du livre VI de la version de Lesage) est ainsi réduit à une simple aventure merveilleuse, alors qu'il est porteur dans le texte de Boiardo d'une réflexion sur la fortune et la vertu. Par ailleurs, de nombreuses modifications visent à promouvoir la belle galanterie et à moraliser le texte. Les chevaliers de Boiardo sont souvent brutaux et méprisants

lorsqu'ils ont affaire à une femme. Ceux de Lesage au contraire sont respectueux, et s'expriment galamment. Les héroïnes quant à elles sont fidèles, respectueuses des liens du mariage et pleines de pudeur : les provocations d'Angélique cherchant à séduire les chevaliers, les histoires d'adultère et les couples non mariés sont supprimées. L'ensemble des comportements amoureux est ainsi à la fois policé et moralisé. Enfin, quelques unes des modifications de Lesage ont un enjeu politique : là où Boiardo se moquait parfois des Français, et cherchait à glorifier les Lombards, Lesage n'hésite pas à modifier l'intrigue pour faire l'éloge de la nation française. Ces quelques modifications ne lient pas ensemble valeurs esthétiques, éthiques et politiques. Elles sont révélatrices des problèmes posés par le récit chevaleresque dans ces trois ordres, sans en faire un système cohérent.

Mirabaud traducteur du Tasse et de l'Arioste

Mirabaud, plus encore que Lesage, participe avec sa traduction de la *Jérusalem délivrée* à la construction d'un savoir littéraire autonome. Le texte est en effet précédé d'une longue préface critique et d'une vie du Tasse. La préface inscrit la traduction dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes, dont Mirabaud retrace l'histoire à travers celle de la réception de la *Jérusalem délivrée*. Il évoque ainsi les critiques de Boileau, et les réponses qui lui ont été faites, défend l'usage du merveilleux chrétien, et cite ironiquement Anne Dacier :

> Il s'en faut bien que j'aie pour mon original le même respect que Me Dacier avoit pour le sien. Cette illustre traductrice a cependant adouci, changé même, quelques endroits d'Homère : pourquoi me refuseroit-on cette liberté ? Me Dacier l'a fait, dit-elle, pour ménager la foiblesse des François, incapables de goûter aujourd'hui les idées mâles d'Homère : moi j'en ai usé ainsi pour ne pas blesser la justesse de leur esprit, la délicatesse de leur goût[200].

La traduction de la *Jérusalem délivrée* se place résolument du côté des modernes, et les modifications apportées par le traducteur vont dans ce sens. Il supprime ainsi toutes les références à la mythologie antique, pour uniformiser le merveilleux utilisé par le texte :

> Les Italiens ne sont pas blessés comme nous de trouver dans des poésies chrétiennes un mélange de nos idées avec celles des payens. Les noms de Michel et de Gabriel, à côté de ceux de Pluton et d'Alecto, ne les choquent point ou fort peu. Non seulement ce mélange d'idées profanes et sacrées, dans un Poème Chrétien, nous blesse : mais même il peut répandre sur l'ouvrage entier une espèce de ridicule qui nous empêcheroit d'en apercevoir les beautés[201].

La traduction s'apparente donc à une adaptation en prose, qui cherche à se conformer au goût des lecteurs contemporains plus qu'au texte italien. Mirabaud insiste sur le caractère national de ce goût, opposant la raison française à l'imagination italienne, et montrant que ce qui est une qualité pour les uns peut devenir un défaut pour les autres.

---

[200] J.-B. de Mirabaud (trad.), *Jérusalem délivrée, poème héroïque du Tasse, nouvellement traduit en françois*, Paris, F. Barois, 1724, p. xlv.

[201] *Id.*, p. xliii.

Cette adaptation provoque immédiatement des réactions, d'abord dans le *Journal des Savants*, qui publie en février 1725 un extrait annoté de la *Jérusalem délivrée* de Mirabaud, puis avec la parution, chez les mêmes éditeurs, d'un opuscule d'Elena Riccoboni intitulé *Lettre de Mademoiselle R*** à M. l'abbé C***, au sujet de la nouvelle traduction de la Jérusalem délivrée du Tasse*. C'est la première œuvre en français de la comédienne, plus connue alors comme la Flaminia du Nouveau Théâtre Italien. Elle s'y pose en théoricienne et en critique, et tente, grâce à sa connaissance de la langue et de la littérature italienne, de se construire à Paris une position de lettrée équivalente à celle qu'elle occupait en Italie avant son départ. Le texte conjugue ainsi modestie féminine et remarques savantes. Un système de notes permet de mettre les critiques les plus violentes à distance de l'auteur, en les attribuant à un de ses « amis ». La critique de la traduction de Mirabaud développée par M^lle^ Riccoboni dépasse largement le cadre de la Querelle des Anciens et des Modernes et fait apparaître d'autres enjeux. Elle défend la traduction littérale contre l'adaptation, fait l'éloge de Madame Dacier et prend la défense de Boileau. Elle critique le style galant des « romans et des nouvelles », qu'elle qualifie de « froid et fade » et lui préfère le style poétique et ses images. Elle défend aussi l'usage que fait le Tasse de la mythologie. Mais elle n'en condamne pas pour autant le merveilleux chrétien. La cohérence de ses positions tient surtout à une défense de la littérature et du goût italiens contre un traducteur qui défigure l'une et médit de l'autre. Dès le début du texte, M^lle^ Riccoboni met en avant sa connaissance de la langue italienne. Elle cite ensuite de nombreuses pièces de théâtres italiennes anciennes ou plus récentes, avant de traduire elle-même quelques passages du Tasse. Elle publie ainsi son savoir tout en faisant de la *Jérusalem délivrée* et de sa traduction l'enjeu d'un conflit national.

La traduction du *Roland furieux* publiée par le même Jean-Baptiste de Mirabaud en 1741 ne renonce ni au choix de l'adaptation, ni à la critique du goût italien. Le dispositif critique est le même que pour la *Jérusalem délivrée* : le texte est précédé d'une vie de l'Arioste et d'une préface justifiant les choix du traducteur. Mais la préface de 1741 ne fait pas du tout apparaître les mêmes problèmes que celle de 1724 : la question de la modernité est laissée de côté, et le débat esthétique sur le merveilleux et l'invraisemblance du récit chevaleresque est neutralisé par une discussion d'apparence érudite sur une anecdote de la vie de l'Arioste.

> On prétend que l'Arioste ayant présenté son poème au Cardinal d'Este, celui-ci après l'avoir lû, lui dit : « Où diable, Seigneur Arioste, avez-vous pris toutes ces balivernes ? *Ove diavolo, Signor Ariosto, avette pigliate tante coglionerie ?* » Personne n'ignore ce mot du Cardinal de Ferrare, pas même ceux qui ne connoissent notre auteur que de nom […]. Le fait en est-il pour cela mieux prouvé et plus constant ? C'est ce qu'il faut examiner.
>
> Lorsque l'Arioste fit paroitre pour la première fois son poème en 1515, il y avoit déjà près de trente ans que le poème du Boiardo avoit paru, et il y en avoit peut-être cinquante que celui du Pulci étoit imprimé. Ces deux ouvrages jusques-là fort estimés des Italiens, contenoient encore plus d'extravagances et d'imaginations folles, que le Roland de l'Arioste ; sans en avoir ni l'élégance, ni la beauté, ni les grâces. Hyppolite qui étoit un homme fort lettré, avoit sans doute lû ces Poëmes dès sa jeunesse : il connoissoit tout le merveilleux dont ils sont pleins : les imaginations du Pulci et du Boiardo dévoient lui estre familières : il ne pouvoient même ignorer que les ouvrages de cette nature sont susceptibles de fictions dénuées de toute

> vraisemblance. Cependant, on le fait parler comme si les Géants, les Paladins, les Fées, les Enchanteurs et autres pareilles imaginations eussent été nouvelles pour lui[202].

Situer le *Roland furieux* dans une tradition passée, et même dépassée, neutralise le débat esthétique sur le merveilleux chevaleresque. Ce merveilleux n'est plus envisagé comme un problème esthétique mais comme un fait historique, la trace d'un goût doublement étranger, parce qu'il est propre à une nation, l'Italie, et à une époque historique. Par contre, la préface pose de manière aigue et actuelle la question de la morale du texte. Là aussi, l'auteur tente d'abord de neutraliser le débat en faisant de la licence de l'Arioste un trait historique :

> Ces libertés au reste que l'Arioste a prises dans son poème, et qui nous paroissent aujourd'hui si étranges, sont moins un défaut du poète, qu'un défaut de son siècle. Ce que nous condamnons à présent, étoit regardé il y a deux cens ans comme un simple badinage, et comme des plaisanteries qui ne faisoient aucune impression […]. Cette retenue dans le discours, qui fait une partie essentielle de la politesse, a commencé à s'introduire dans notre langue au temps de la renaissance des lettres. Elle a toujours continué depuis, et elle continue encore à s'y établir de plus en plus[203].

Cette caractérisation historique semble cependant ne pas suffire et la licence reste un problème, que Mirabaud tente de résoudre de deux manières. Il formule d'abord une critique de la pudeur excessive de ses contemporains comme hypocrite, affirmant l'universalité de l'empire des passions sur l'homme :

> Je pourrois néanmoins demander, si la modestie de notre Langue influe beaucoup aujourd'hui sur notre conduite, si nos mœurs en sont plus pures, et si dans tous les temps le cœur ne conserve pas ses droits[204].

Mais la critique n'est faite qu'en passant, et Mirabaud poursuit par une stratégie prudentielle très proche de celle adoptée dans la préface de *Tiran le Blanc* : il mentionne les éditions précédentes du texte et les autorités qui les ont légitimées, s'appropriant ainsi leur protection.

> Avec ces précautions raisonnables, j'ai cru pouvoir traduire un poème, dont une traduction très littérale a été dédiée à une de nos Reines, sans que le Traducteur[205] ait été blâmé de son audace : un Poëme si estimé en Italie, qu'il s'y en est déjà fait près de cent Editions, et qu'à la tête de la plus belle de toutes, on voit le nom d'un Religieux[206] très distingué dans son ordre, qui a bien voulu y donner ses soins : un Ouvrage enfin où dans aucune de ces éditions, on ne s'est point avisé encore de rien supprimer ou de rien changer, quoiqu'il soit écrit dans la langue naturelle du Pays, c'est-à-dire dans une langue que les jeunes filles et les Religieuses sont à portée d'entendre[207].

---

[202] *Id.*, p. vii-ix.

[203] *Id.*, p. xxiii-xxiv.

[204] *Id.*, p. xxv-xxvi.

[205] Il s'agit de François de Rosset.

[206] Une note précise : « Le Pere Raimond Missori de l'ordre des Freres Mineurs a pris soin de la belle édition in-folio faite à Venise en 1730, chez Stephano Orlandini, de quoi l'Imprimeur lui marque sa reconnaissance à la tête de l'ouvrage. Quel est aujourd'hui le régulier parmi nous, qui osât se charger d'un pareil soin ? »

[207] *Id.*, p. xxviii-xxix.

La question de la licence de l'Arioste est ainsi posée par Mirabaud à peu près dans les mêmes termes que le faisait la préface de *Tiran le blanc*.

Cette traduction se distingue cependant de celle de *Tiran le blanc* par le refus marqué de l'érudition, revendiqué par l'auteur dans les dernières lignes de sa préface.

> Mon premier dessein étoit de mettre quelques notes aux endroits de ma traduction qui ont rapport à l'histoire de la Maison d'Este. J'ai fait depuis réflexion, que ces endroits étant ceux du poème qui intéresseront le moins nos lecteurs François, on me sauroit apparemment peu de gré de mes notes, et qu'on ne les liroit peut-être pas. J'ai songé encore que cela donneroit à un ouvrage comme le mien un air d'érudition qui quadreroit assez mal avec l'Hippogriffe et avec l'Ogre[208].

Le refus de l'érudition semble dans un premier temps aller à l'encontre de la démarche savante proposée par l'ensemble de l'appareil critique. En fait, ces deux démarches se rejoignent dans un même effacement de ce qui fait le caractère polémique et donc potentiellement actuel de l'œuvre. Alors que la *Vie* de l'Arioste permet de neutraliser les conflits esthétiques en les rejetant dans le passé, le refus des notes érudites efface la portée politique de l'œuvre et rend impossible un usage généalogique du récit qui le mettrait au service de la gloire d'une famille ou d'une nation. Le texte est ainsi déchargé de toute actualité possible : objet du passé, il ne peut rien dire au lecteur de son présent.

De quoi les romans de chevalerie font-ils l'histoire ? *Amadis des Gaules* (1750)

La longue préface de l'*Amadis des Gaules* de 1750[209] reprend beaucoup des enjeux de la série d'exhumations de récits chevaleresques observée ici. Tout d'abord, elle présente le roman comme une antiquité, dans la continuité de la démarche de Gueulette : elle affirme la rareté du texte, et tâche d'en faire un texte oublié, peu connu, malgré les fréquentes adaptations à la scène dont il est l'objet.

> Les Amadis (comme on appelle l'ancien Roman que nous publions), sont de ces livres souvent cités, peu lus, et moins connus encore de la plupart de ceux qui en parlent. On sçait vaguement que c'est un roman de chevalerie ; on en connoît par nos Opéras quelques personnages : mais peu de gens ont eu le courage d'en entreprendre la lecture. En effet, il faut convenir que la prolixité, le Gothisme et les mœurs de ce vieux roman, ne sont pas fort attrayans aujourd'hui. On l'estime cependant, et les Curieux lui donnent un rang distingué dans leur cabinet[210].

La mention des cabinets de curiosité, renforcée plus loin par la comparaison du roman à « une Antique », apparente la démarche de l'éditeur à celle du collectionneur ou de l'antiquaire et transforme le texte en objet venu du passé. Cette démarche est similaire à celle de Gueulette, mais elle ne s'applique pas cette fois-ci à un texte réellement oublié : les *Amadis* ont été constamment adaptés et réécrits pendant le siècle qui a précédé. Ces appropriations successives sont ici niées, effacées, pour

---

[208] *Id.*, p. xxxii.

[209] Dans une lettre à Louis-George de Bréquigny, Marguerite de Lubert affirme avoir été encouragée dans son adaptation d'*Amadis* par La Curne de Sainte-Palaye (lettre datée du 28 mai 1781, citée dans L. Gossman, *Medievalism and the idéologies of the Enlightenment*, Baltimore, 1968, p. 328). On peut faire l'hypothèse que ce dernier est l'auteur de la préface.

[210] *Amadis des Gaules, avec figures*, Amsterdam, J.-F. Jolly, 1750, t. I, « Préface », p. i.

donner au roman un statut d'objet venu directement du passé et le faire témoigner de ce passé. L'opération est en quelque sorte radicalisée par son application à un objet central de la tradition chevaleresque. Ce geste, qui repousse les *Amadis* dans un passé éloigné et affirme une rupture avec ce passé, une longue période d'oubli, est constitutif d'un nouveau rapport à la littérature chevaleresque. À la sédimentation des appropriations qui maintenait une tradition vivante se substitue l'effacement de ces appropriations et l'assignation du texte à un passé constitué et clos : objet du passé, le texte peut témoigner, mais son actualité, ses actualisations possibles sont niées. En ce sens, l'exhumation est aussi un enterrement. Cette reconfiguration des liens entre littérature chevaleresque et passé implique la négation de toutes les appropriations qui ont nourri la tradition depuis les origines du texte jusqu'au présent de son édition : on voit ici apparaître l'idée longtemps reprise par l'histoire littéraire d'un oubli, d'une ignorance de la littérature chevaleresque pendant la période classique.

L'assignation au texte d'un passé sur lequel il peut témoigner passe par une démarche érudite et historique qui cherche à situer précisément le temps de l'écriture du roman et celui de son intrigue. La préface discute ainsi des différentes attributions du roman et fait l'histoire de ses traductions. Dès l'incipit du roman, l'adaptatrice, Marguerite de Lubert, situe l'intrigue dans un passé daté :

> Vers l'an du monde mil ou douze cens selon l'Ere chrétienne, vivoit un roi de la petite Bretagne, nommé Garniter[211].

Les illustrations enfin ne reprennent pas les représentations conventionnelles utilisées le plus souvent, en particulier dans les opéras. Elles donnent à voir une imagerie datée : des châteaux aux tours crénelées remplacent les traditionnelles colonnades, des armures complètes en métal se substituent aux « armures à l'antique » des héros tragiques et des participants aux ballets et carrousels. Tout est fait donc pour situer le texte dans un passé défini à partir d'un savoir historique. Le roman peut alors témoigner. Mais témoigner de quoi ? De quoi ce roman devenu document fait-il l'histoire ?

Lorsque la préface rend compte des modifications apportées par l'adaptatrice du texte, elle attire l'attention du lecteur sur la préservation de tout ce qui dans le roman témoigne des mœurs du passé :

> Dans ce retranchement, ne sont point compris ces précieux traits de simplicité qui peignent les mœurs de nos premiers âges, à l'exception pourtant de ceux qui pouvoient blesser la pudeur et l'honnêteté[212].

L'*Amadis* peut donc servir à une histoire des mœurs, et plus particulièrement à une histoire de la galanterie française :

> *Les Romans de chevalerie*, dit l'Auteur de l'Esprit des Loix, *donnèrent à une partie de l'Europe cet esprit de galanterie peu connu par les Anciens.* C'est donc dans les Romans de Chevalerie qu'on trouve la source de nos mœurs, et de cette politesse nationale que nous

---

[211] *Id.*, t. I, p. 1.

[212] *Id.*, t. I, « préface », p. x-xi.

> devons constamment à la galanterie. Madame de Sévigné qui nous fait l'aveu, *qu'elle aimoit les grands coups d'épée*, n'avoit lu et relu *Amadis* que dans cet esprit[213].

Du statut de témoin, l'*Amadis* passe à celui de source et d'origine : non seulement il rend compte des mœurs passées, mais il les a influencées, au point d'avoir créé et diffusé la galanterie. Le jeu des citations donne à voir la continuité de cette lecture galante des romans de chevaleries depuis les premiers lecteurs d'*Amadis* jusqu'au présent et à Montesquieu, en passant par Madame de Sévigné. L'adaptatrice elle-même est présentée comme un auteur galant, là aussi au moyen d'une comparaison avec un auteur du siècle précédent : elle est une « rivale des Villedieu ». *Amadis* est donc placé à l'origine de la galanterie, le XVII^e^ siècle est désigné comme le moment de son apogée et elle est définie comme une caractéristique proprement nationale. L'histoire des mœurs est alors aussi une histoire de la nation et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre le pronom possessif fréquemment employé dans la préface : « nos mœurs », « nos premiers âges » désignent les mœurs et le passé français. Le débat sur l'auteur du roman, et le maintien, malgré toutes les informations rassemblées par la préface, de l'hypothèse d'une origine picarde du texte, s'inscrit aussi dans le cadre d'une revendication nationale.

Cette approche historienne de la galanterie et plus largement de l'éthique du texte s'accompagne d'une neutralisation de l'ensemble des débats éthiques qu'il peut susciter. Le débat traditionnel sur la mauvaise influence des romans est ainsi rejeté dans le passé :

> Avec tout le bien qu'on a dit et qu'on peut dire encore d'Amadis, il ne faut pas dissimuler le mal qu'il a fait. On ne peut sans doute lui pardonner d'avoir fait courir les champs à tout ce que l'Espagne avoit de plus brave et d'avoir introduit en France la folie des Duels. Car cette folie meurtrière est un symptôme, un accident et une suite de la Chevalerie errante, ce qui fait avancer à La Noue dans un de ses discours politiques : *Que la lecture d'Amadis n'est pas moins pernicieuse aux jeunes gens, que celle de Machiavel l'est aux vieillards.* La censure de ce brave homme, qui peut-être en avoit fait l'expérience, étoit juste pour le temps où il écrivoit ; mais n'a plus lieu, grâce à nos mœurs. Il n'y a point à craindre aujourd'hui que la lecture d'Amadis fasse des impressions si funestes et prenne rien sur le bon sens[214].

Quant au débat sur l'éthique du roman et les comportements amoureux peu conformes à la morale chrétienne des personnages, il est lui aussi neutralisé : l'adaptatrice a supprimé toutes les conduites blessant « la pudeur et l'honnêteté » ainsi que tous les passages où une dévotion trop ostentatoire voisine avec des attitudes mondaines.

> On a longtemps été indécis sur certains actes de piété qui précèdent, accompagnent et suivent les combats des Chevaliers et leurs réceptions. Mais, quoiqu'ils soient un peu burlesques, comme ils sont dans la vérité des mœurs, et qu'ils servent à caractériser l'innocence de ces temps-là, on a jugé à propos de les conserver. Il n'en est pas de même des signes de croix que font les princesses en mille circonstances profanes, quoiqu'en elles-mêmes innocentes ; comme lorsque Grassinde veut disputer le prix de la beauté avec Oriane, en franchissant les

[213] *Id.*, t. I, « préface », p. iii-iv.

[214] *Id.*, t. I, « préface », p. vii-viii.

> perrons du Palais d'Apollidon. On les a supprimés, pour ôter tout prétexte de dérision à ceux qui confondent l'esprit des plus saintes pratiques avec leurs abus[215].

L'adaptatrice supprime ainsi le « mélange de libertinage et de dévotion » qui faisait l'intérêt de *Tiran le blanc* pour Caylus. La suppression est polémique, et veut empêcher une appropriation libertine du texte. La modification du texte cherche à rendre le conflit impossible, mais la préface, en revenant sur cette modification, fait apparaître sa dimension de prise de parti. Le conflit est dans le même temps effacé et publié. La neutralisation du débat éthique n'est pas neutre : elle apparaît comme elle-même porteuse de prises de positions. Le statut d'antiquité, de témoin donné au texte peut alors être compris comme un moyen de naturaliser et de donner comme évidentes ou neutres des prises de positions qui sont en fait polémiques, inscrites dans des conflits. À la fin de la préface, l'auteur se lance ainsi dans une discussion étonnante, réfutant la possibilité que Thérèse d'Avila soit l'auteur des *Amadis* :

> Plusieurs personnes pensent encore aujourd'hui, sans le moindre fondement et sans aucune preuve, qu'une grande sainte, aussi célèbre par ses écrits que par l'éclat de sa vertu, a composé les Amadis : il est aisé de démontrer leur erreur[216].

L'argumentation est érudite et mobilise un savoir historique, citant les écrits de Thérèse et rétablissant la chronologie de sa vie. Cependant, les considérations qui précèdent permettent de replacer ce développement dans le contexte non pas d'un débat érudit mais d'un conflit éthique. Attribuer les *Amadis* à Thérèse, c'est reproduire, au niveau du discours critique, le mélange de libertinage et de dévotion dont l'adaptatrice a justement expurgé le roman. La prise de position éthique adopte ainsi les formes du discours historique pour ôter toute visibilité au débat et se donner comme savoir objectif. En devenant document dans une histoire, le récit chevaleresque reste un lieu de conflits. Mais l'écriture savante tend à rendre ces conflits invisibles, et à imposer ses prises de position comme naturelles.

Témoin et acteur d'une histoire des mœurs, *Amadis* est aussi construit comme élément important dans une histoire littéraire autonome. Au début de la préface, l'auteur semble même rejeter l'instrumentalisation du texte dans la construction d'un savoir historique érudit pour revendiquer une valeur intrinsèque du roman :

> Rien ne seroit mieux placé sans doute, à la tête de cet Ouvrage, qu'un beau morceau d'érudition sur l'origine, les progrès et l'extinction de la chevalerie ; et il y a lieu de s'étonner, qu'un sujet de Littérature et d'Histoire, aussi intéressant, aussi neuf, et susceptible d'agrémens, n'invite aucun de nos sçavans à défricher cette matière. Mais un monument de ce genre a-t-il besoin de tant d'appareil, et n'a-t-il pas, dans son propre fond, de quoi piquer notre curiosité[217] ?

---

[215] *Id.*, t. I, « préface », p. xvi-xvii.

[216] *Id.*, t. I, « préface », p. xx.

[217] *Id.*, t. I, « préface », p. iii.

Cette valeur est alors construite dans le cadre d'une histoire littéraire. Comme le *Roland amoureux* de Lesage, *Amadis* est lié à une autre œuvre littéraire, plus légitime et plus reconnue, qui la valorise en retour :

> Amadis est proprement la clé du roman que nous lisons le plus. Il est difficile de bien goûter *Don Quichotte*, et même de l'entendre parfaitement, sans avoir au moins quelques notions de la Chevalerie errante : Et qu'il est curieux de rapprocher deux romans, dont l'un a renversé autrefois les meilleurs cerveaux de l'Espagne, et l'autre les a rétablis ! *Don Quichotte* est la parodie d'*Amadis* : Or pour bien juger du mérite de la satyre, il faut connoitre l'original dont elle copie les ridicules[218].

La valeur d'*Amadis* tient ainsi à son lien avec *Don Quichotte*, dont il est la source, tout comme le *Roland amoureux* est la source du *Roland furieux*. La lecture d'*Amadis* participe de la construction d'un savoir sur la littérature : elle permet de « bien juger » de *Don Quichotte*. Mieux encore, *Amadis* est présenté comme l'origine et le modèle du genre romanesque :

> On trouve dans le seul *Amadis* tout ce qui fait la matière des autres romans ; en sorte qu'on peut dire, sans rien outrer, qu'*Amadis* est pour nos *Faitistes* ce que l'*Iliade* est pour les poètes, le fond du merveilleux romanesque, comme l'*Iliade* l'est de la Fable[219].

La comparaison avec l'épopée antique reprend un lieu commun des polémiques qui ont opposé partisans de la modernité et partisans de l'antiquité, au-delà des limites chronologiques de la querelle des Anciens et des Modernes. Mais la comparaison est ici neutralisée dans le cadre de la construction d'un savoir propre à la littérature. Il ne s'agit pas de comparer des valeurs esthétiques pour établir des hiérarchies, mais de persuader le lecteur de l'utilité d'*Amadis* pour la construction d'un savoir. Cependant, ici aussi, la neutralisation n'est pas neutre. Même s'il ne s'agit pas d'établir des hiérarchies esthétiques, *Amadis* est tout de même valorisé par la comparaison : sa place dans l'histoire littéraire lui donne de la valeur, et même une valeur égale à celle de l'*Iliade* d'Homère. Le débat esthétique n'a pas disparu, mais il est reconfiguré par l'ambition historique de l'écriture.

Les démarches de ces traducteurs de la première moitié du XVIII^e^ siècle rejoignent ainsi et prolongent par bien des aspects l'usage savant des récits chevaleresques mis en place par les exhumations de textes anciens de Gueulette et de Caylus. Les ruptures constatées à partir de ces premiers cas atteignent avec ces traductions l'ensemble de la tradition chevaleresque : les récits chevaleresques sont utilisés dans le cadre de la production d'un savoir sur le passé, et plus précisément sur le passé de la littérature, qui s'affirme comme un domaine autonome. Ces usages ont pour effet de nier ou d'occulter l'actualité possible des textes : les conflits esthétiques, éthiques et politiques dont ils sont les lieux et les instruments sont neutralisés et renvoyés au passé. Pourtant, chacune de ces traductions est porteuse de prises de positions. Mais ces prises de positions sont naturalisées, et légitimées, par la forme savante du discours.

---

[218] *Id.*, t. I, « préface », p. iiii-v.

[219] *Id.*, t. I, « préface », p. v-vi.

Les années 1700-1750 sont marquées par une rupture de la tradition chevaleresque et la construction d'un corpus concurrent, la littérature médiévale, chargé d'un autre rapport au passé et mobilisé dans des usages différents. Alors que la tradition chevaleresque, dans ses reprises, n'est plus perçue dans sa spécificité, des démarches d'exhumation de textes anciens font apparaître un corpus nouveau, dont la cohérence est essentiellement chronologique. Ce corpus de la littérature médiévale, d'abord concurrent de la tradition chevaleresque, dont il permet parfois de critiquer les appropriations galantes, en vient progressivement à intégrer les textes les plus centraux de cette tradition. Cette reconfiguration chronologique va de pair avec la réapparition des romans arthuriens. Absents de la tradition chevaleresque depuis la fin du XVI^e^ siècle, ils jouent un rôle essentiel dans la construction de la littérature médiévale : ils en renforcent la cohérence chronologique tout en permettant la mise en place d'une rivalité entre France et Angleterre, qui voisine avec les rivalités plus anciennes entre France et Italie et Espagne, voire s'y substitue. La construction de la littérature médiévale est aussi, dans cette perspective, la construction d'une littérature nationale qui fait de la nation elle-même un objet d'études et de savoir.

Cette reconfiguration du corpus redéfinit aussi le rapport des récits chevaleresques à un passé. En faisant de ces récits des objets venus directement du passé pour en témoigner, dans le cadre de la construction d'un savoir, elle occulte la sédimentation des appropriations constitutive de la tradition. Cet usage des récits chevaleresques prolonge de fait la tradition : il est une appropriation parmi et après d'autres. Mais dans le même temps, il nie cette tradition, il la masque, pour affirmer l'immédiateté du témoignage sur le passé tenu par les textes. Il exhibe ainsi une rupture entre le passé et le présent, notamment en inventant un discours de l'oubli : les textes utilisés doivent avoir été oubliés pour pouvoir être exhumés, et constituer des témoins légitimes, de véritables objets du passé. Ce discours de l'oubli est aux origines de la vision traditionnelle d'un âge classique ignorant ou méprisant son passé médiéval. C'est sur ce discours que se construit un usage savant des récits chevaleresques, et plus largement c'est lui qui rend possible l'émergence du Moyen Âge comme objet de savoir.

Car ce qui se joue dans cette période, c'est bien la naissance des études médiévales et l'émergence d'un objet de savoir et d'un modèle de construction et de formulation de ce savoir dont nous sommes les héritiers. Cette émergence est étroitement liée à l'autonomisation de la littérature à la fois comme pratique culturelle et comme discipline scientifique. La valeur des textes chevaleresques ne tient plus à ce qu'ils sont capables de dire de l'actualité et en particulier de l'actualité politique, mais à la place qu'ils occupent dans l'histoire littéraire. La littérature se dote d'une valeur autonome, qui implique, pour être affirmée, que les éléments hétéronomes soient effacés. C'est ainsi que l'on passe d'une temporalité moderne des récits chevaleresques, qui affirmait leur actualité possible, notamment en lien avec des débats éthiques et politiques, à une temporalité savante qui efface cette actualité pour

affirmer une valeur autonome des textes tenant soit (mais c'est rarement le cas) à leurs qualités esthétiques, soit à leur place dans une histoire littéraire, elle aussi autonome. De ce point de vue, l'évolution de la comparaison entre les romans de chevalerie et les textes antiques est révélatrice. Alors qu'à la fin du XVII^e^ siècle, l'opposition des uns aux autres était directement articulée à l'affirmation d'une supériorité culturelle et politique de la modernité nationale, dans les années 1740, la comparaison est utilisée pour donner aux romans modernes un statut d'objets de savoirs comparable à celui des textes antiques. À un passé lié au présent sur le mode généalogique se substitue l'affirmation d'une rupture entre passé et présent qui fonde la possibilité d'un savoir autonome, indépendant du pouvoir politique et de ses procédures de légitimation. Les usages des récits chevaleresques se dépolitisent ainsi de manière frappante entre 1700 et 1750. Non qu'ils perdent toute portée politique : il est évident que l'affirmation d'une culture nationale, notamment dans le cadre d'une rivalité avec l'Angleterre, est politique. Mais cette portée politique est effacée, occultée par les procédures du discours savant. Il en va de même des enjeux éthiques ou esthétiques, et plus largement de toutes les prises de positions portées par l'usage des récits chevaleresques : la construction d'un discours savant et l'autonomisation croissante de la littérature comme domaine à la fois de pratiques et de savoirs contribuent à les masquer, et du même coup à les naturaliser.

*
**

Des ballets chevaleresques de Louis XIII aux mémoires sur la chevalerie de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, la tradition chevaleresque subit entre 1600 et 1750 de multiples métamorphoses. Elle est investie par des genres différents, mobilisée dans des conflits à la fois esthétiques, éthiques et politiques, chargée de visions du passé diverses. Mais quelle que soit la diversité de ses usages, elle se maintient et se transmet de manière continue. L'idée d'une période d'oubli, d'une rupture entre les romans de chevalerie du Moyen Âge et un moment de redécouverte est une invention de la fin de la période : c'est la construction d'un usage savant des récits chevaleresques dans les années 1740 qui a occulté la continuité de la tradition chevaleresque et mis en place un discours critique encore vivace aujourd'hui.

Cette invention dans les années 1740 d'une rupture entre le passé des récits chevaleresque et le présent est caractéristique d'un nouvel usage de ces récits, chargé d'un nouveau mode d'appréhension du passé. Alors que la première moitié du XVII^e^ siècle utilise les récits chevaleresque essentiellement sur un mode analogique, comme des figures de situations présentes, et par conséquent sans les associer à un passé, la mobilisation des récits chevaleresques à partir des années 1650 est de plus en plus la convocation d'un passé. La question est alors, dans un premier temps : de qui les récits chevaleresques

sont-ils le passé ? Les conflits portent sur les appropriations et les assignations possibles de ce passé chevaleresque diversement valorisé. Cet usage généalogique des récits chevaleresques s'inscrit essentiellement dans une temporalité moderne : le passé chevaleresque est utilisé pour dire l'actualité et pour valoriser le présent. L'apparition dans les premières décennies du XVIII^e^ siècle d'un usage savant des récits chevaleresques, fondé sur une rupture entre passé et présent, rompt avec cette modernité. Cet usage savant va de pair avec l'autonomisation de la littérature, et construit sa légitimité dans l'occultation de ses enjeux politiques et polémiques. La question n'est plus de qui les récits chevaleresques sont-ils le passé ? mais de quoi permettent-ils de faire l'histoire ? Tout en continuant à mobiliser les récits chevaleresques dans les débats du présent, l'usage savant nie donc leur actualité, leurs possibles actualisations. L'usage généalogique ne disparaît pas au profit de cet usage savant, mais s'y fond, et s'en trouve masqué.

Cette chronologie fait apparaître la seconde moitié du XVII^e^ siècle comme un moment particulièrement intéressant. La tradition chevaleresque y est investie de valeurs nouvelles, modernes et galantes, et prise dans un dispositif de représentation du pouvoir. Les querelles et les conflits de la période rendent visibles les enjeux éthiques et esthétiques et politiques de la construction du passé médiéval, avant que l'approche savante des années 1720-1750 ne les occulte. Les querelles galantes et l'opposition entre belle galanterie et galanterie licencieuse ou « gauloiserie » reprennent ainsi le débat éthique sur la régulation des passions et l'articulation entre public et privé qui était déjà figuré dans les ballets de Louis XIII et que l'on retrouve dans les tentatives d'appropriations libertines de la littérature chevaleresque ou la promotion de la tradition gauloise issue du fabliau au XVIII^e^ siècle. Le problème de la modernité, des rapports entre littérature et pouvoir, et de l'usage politique de la culture comme instrument de domination, s'il est posé de manière particulièrement frappante pendant la Querelle des Anciens et des Modernes, ne disparaît pas ensuite : on a vu la récurrence de la comparaison antique dans les discours sur la littérature chevaleresque au XVIII^e^ siècle, et l'installation progressive de la nation comme référence et comme valeur. Les débats sur la place de la noblesse dans la société, son identité et ses valeurs, enfin, ressurgissent régulièrement en lien avec des visions du passé médiéval : les thèses de Boulainvilliers et les polémiques qu'elles ont suscitées sont bien connues. Les années 1650-1700 ont l'intérêt de voir toutes ces questions se poser en même temps, de manière articulée, dans le cadre de querelles qui passent pour une large part par la production d'écrits. En cela, elles constituent un lieu d'étude privilégié des usages des récits chevaleresques et des visions du passé qu'ils mobilisent.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

TROIS USAGES DE LA CHEVALERIE : MODERNITÉ, MONARCHIE, NOBLESSE

Les pages qui précèdent montrent que la tradition chevaleresque se développe de manière continue entre le début du XVII^e^ siècle et les années 1720, contrairement à l'idée trop répandue d'un âge classique méprisant son passé médiéval. Ce mythe a été élaboré à la fin de la période, dans les années 1720-1750, dans un moment où l'usage savant des récits chevaleresques s'est développé et où des traditions et des corpus concurrents ont été construits. Mais jusqu'à ce moment de rupture, les appropriations des récits chevaleresques ont régulièrement reconfiguré et réinventé la tradition. La constitution des romans de chevalerie comme corpus cohérent a été marquée, dès le XVI^e^ siècle, par des polémiques à la fois éthiques et esthétiques, sur la valeur du plaisir, sur le genre romanesque ou sur l'ordre social de la lecture. Les appropriations successives dont ce corpus est l'objet tout au long de l'âge classique prennent position dans ces débats tout en en redéfinissant les enjeux et en investissant la tradition chevaleresque de valeurs nouvelles. Reste alors à comprendre ce que sont ces valeurs : quel est l'intérêt des récits chevaleresques pour l'âge classique ? Jusqu'à la rupture des années 1720, on peut repérer deux espaces principaux de mobilisation de la tradition chevaleresque : les divertissements de cour, d'une part, des carrousels et des ballets de Louis XIII jusqu'aux opéras du début du XVIII^e^ siècle en passant par les fêtes de Louis XIV ; et les genres modernes et récents d'autre part. Si le genre romanesque occupe finalement une place réduite dans la tradition, la tragi-comédie, l'épopée nationale, les contes de fées et encore une fois l'opéra utilisent volontiers un imaginaire chevaleresque. Ces genres ont en commun leur apparition récente, leur destination mondaine et leur esthétique moderne. La tradition chevaleresque n'apparaît donc ni comme une survivance, ni comme marginale. Elle est présente dans des espaces centraux de la société (la cour, les pratiques mondaines) et participe du renouvellement des pratiques littéraires.

Dans les genres récents, la chevalerie est associée à la volonté de toucher un public large et mondain, ainsi qu'au choix d'une éthique et d'une esthétique galantes, fondées sur le plaisir et le désir de plaire, et à des prises de position modernes. Le *Faramond* de La Calprenède utilise ainsi l'imaginaire chevaleresque dans la construction d'une histoire nationale capable à la fois de rivaliser avec l'histoire antique et de plaire à un large public. À la fin des années 1670, le chevalier de Méré articule plus explicitement encore une esthétique galante et des prises de position modernes. Sa réécriture de la *Jérusalem délivrée* veut rivaliser avec les épopées antiques et promeut une éthique amoureuse galante. Enfin, l'opéra et le conte de fées, qui mobilisent à leur tour l'imaginaire chevaleresque à la fin du siècle, sont des genres dont la modernité est affichée et polémique. Les récits chevaleresques fournissent d'abord à la modernité une tradition nationale, susceptible d'être opposée

aux modèles antiques. Ils participent ainsi de la construction d'une idéologie nationale[1]. Les généalogies chevaleresques construites par La Calprenède, par le Chevalier de Méré ou par les galants ne s'identifient pas à un lignage : la chevalerie ne permet pas seulement de mettre en scène l'ancienneté de la famille royale ou celle de la noblesse du pays. Elle est utilisée aussi pour dire l'ancienneté de la monarchie (et la succession des rois importe alors plus que leur parenté) et celle de la culture française (de l'éthique galante, de l'écriture romanesque…). Il s'agit donc bien d'une identité nationale en construction, et pas seulement d'un « patriotisme centré sur le roi »[2]. Dans cette identité nationale, les hommes de lettres prétendent jouer un rôle majeur. La « Vie de M. Quinault » publiée au début de ses *Œuvres* conjugue ainsi l'affirmation d'une esthétique moderne et la revendication d'un service du roi. La modernité se définit alors non seulement comme une esthétique, mais aussi et surtout comme un projet politique : une tentative de configurer les relations entre les écrivains et le pouvoir.

Les valeurs modernes et galantes dont la chevalerie est investie sont ainsi orientées à partir des années 1640-1650 vers la production d'une adhésion au pouvoir royal. C'est le cas dans les épopées nationales, dans les ballets et les fêtes, dans les opéras. Dans ce cadre, les récits chevaleresques fournissent des scénarios pour associer ces valeurs modernes et galantes à la représentation du pouvoir et susciter l'adhésion à la monarchie. Les fêtes mettent en scène un roi brave et galant, dont le pouvoir est agréable et désirable. Les opéras de la fin du règne représentent le pouvoir de Louis XIV comme doux et plaisant.

Dans le même temps, on observe une évolution de la place accordée à la noblesse dans cette représentation du pouvoir qui peut être interprétée comme l'un des éléments d'une redéfinition de son rôle social. Les divertissements de cour utilisent la tradition chevaleresque à la fois dans le cadre de pratiques nobiliaires – c'est le cas notamment des carrousels – et dans la construction de représentations du pouvoir. Les récits chevaleresques permettent alors de configurer les relations de la noblesse et du pouvoir monarchique. Ainsi dans les ballets de Louis XIII, la comparaison chevaleresque permet au roi de mettre en scène sa cour, de la hiérarchiser, et de construire des images de son pouvoir. Dans l'*Histoire du chevalier Bayard* éditée par Théodore Godefroy, le récit chevaleresque propose à la noblesse des valeurs et des modes de comportement : la chevalerie, incarnant à la fois la bravoure guerrière et la soumission au roi, est érigée en modèle et en norme pour la noblesse du présent. Dans les ballets du début du règne de Louis XIV, la chevalerie participe toujours d'une représentation du pouvoir, mais la noblesse semble moins impliquée : c'est le roi qu'il

---

[1] J'emploie ici le terme « idéologie », plutôt que celui plus répandu d'« identité », pour marquer le caractère historiquement construit de la nation. L'« identité » n'est pas un fait historique mais une revendication. C'est cette revendication que le terme « idéologie nationale » désigne. Voir *supra*, introduction, p. 21.

[2] « King-centered patriotism ». W. Church, « chapter II : France », dans O. Ranum, *National consciousness, history and political culture in early-modern Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1975, p.43-66. Voir *supra*, introduction, p. 15-16.

s'agit de représenter. Dans cette perspective, l'imaginaire chevaleresque a souvent été assigné à une noblesse en crise[3]. Les « Lettres en vieux langage » de Voiture ont ainsi été commentées comme les manifestations d'une nostalgie nobiliaire. Les nobles qui participent à cet échange ont pourtant bien peu de raisons d'être nostalgiques. L'Hôtel de Rambouillet, que fréquentent les principaux destinataires des « Lettres en vieux langage », est proche de la cour et ses principales figures – le duc de Montausier ou Julie d'Angennes – sont des courtisans assidus, inscrits dans des trajectoires d'ascension sociale[4]. Le comte de Saint-Aignan, initiateur de la correspondance en vieux langage, est fait duc en 1664, et c'est lui qui organise *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Il incarne une noblesse en pleine ascension sociale, et son usage des récits chevaleresques ne peut pas être compris comme un repli identitaire. Des nobles utilisent donc les récits chevaleresques en dehors de tout contexte de crise et participent ainsi de la redéfinition de leurs relations avec le pouvoir plus qu'ils ne la subissent. Quels sont les enjeux de cette redéfinition ? Comment caractériser cet usage noble des récits chevaleresques ?

Un premier élément de réponse consiste à remettre en cause l'idée même d'un usage spécifiquement noble de ces récits, ou plutôt à poser la question de l'unité de la noblesse. Quels sont en effet ces « usages nobles » des récits chevaleresques ? Les ballets de cour sont le fait autant de professionnels des lettres que de la noblesse et du pouvoir royal. L'*Histoire du Chevalier Bayard* est éditée par un érudit. Les « Lettres en vieux langage » sont l'œuvre des comtes de Saint-Aignan et de Guiche, mais aussi de Voiture. Les nobles qui utilisent l'imaginaire chevaleresque pour se mettre en scène ou pour configurer leurs relations avec le pouvoir sont en lien étroit avec des milieux lettrés, les mêmes milieux lettrés qui inventent des genres nouveaux et une littérature moderne. La chevalerie apparaît alors comme le lieu d'une restructuration de la classe dominante qui divise la noblesse.

L'usage noble et l'usage moderne des récits chevaleresques partagent une approche généalogique du passé, qui utilise la figure du chevalier comme celle d'un ancêtre pour promouvoir une identité (identité sociale de la noblesse ou identité nationale) fondée sur des valeurs. Ces valeurs semblent d'abord divergentes : dans les années 1640, l'édition de l'*Histoire du Chevalier Bayard* par Théodore Godefroy met en avant la bravoure guerrière des chevaliers alors que les tragi-comédies privilégient un chevalier amoureux et galant. Mais le chevalier tragi-comique est aussi un brave guerrier, et les guerriers de Théodore Godefroy ne sont des héros et des modèles que parce qu'ils soumettent leur force aux désirs non d'une dame mais du roi. En outre, dans un cas comme dans l'autre, le chevalier est une figure du mérite personnel : il ne tient pas sa valeur de son lignage mais de ses actions. Dans

---

[3] Depuis les analyses de N. Elias sur le « romantisme aristocratique » (*La Société de cour*, Paris, Calmann-Levy, 1975). Voir *supra*, introduction, p. 13.

[4] Voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., N. Schapira, *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle : Valentin Conrart, une histoire sociale*, éd. cit. et sur Montausier, D. Lopez, *La plume et l'épée : Montausier (1610-1690)*, éd. cit.

les années suivantes, la convergence des usages moderne et noble s'affirme autour des valeurs de la galanterie : le chevalier est une figure du désir de plaire, du service (de la dame ou du roi). Son mérite ne vaut que d'être évalué par un juge : la femme aimée, le souverain, et le plus souvent les deux à la fois. Le héros de l'*Histoire trage-comique de Lisandre et Caliste* doit ainsi obtenir par ses exploits et par ses démonstrations de soumission le double pardon de la femme qu'il aime et de son roi. La figure du chevalier galant n'est donc pas seulement une figure éthique : elle est investie de valeurs à la fois éthiques et politiques, partagées par une fraction de la noblesse et par un groupe d'hommes de lettres, celles du mérite personnel, de la soumission et de l'adhésion au pouvoir royal.

Un autre élément qui rapproche l'usage noble et l'usage moderne des récits chevaleresques est la similitude des positions sociales de leurs promoteurs au moment où ces usages se développent et convergent, dans les années 1650-1660 : ce sont des ralliés et des parvenus. Le comte de Saint-Aignan comme le comte de Guiche par exemple ont été fidèles au roi pendant la Fronde et lui doivent leur ascension sociale : ce sont des parvenus. Du côté des hommes de lettres, Alain Viala a montré dans *La France galante*[5] que les promoteurs de la galanterie ne sont le plus souvent pas riches et ont donc besoin de patrons puissants pour trouver des ressources : La Fontaine est issu de la moyenne bourgeoisie, Quinault d'un milieu plus humble encore. Politiquement, ces artistes sont souvent des ralliés : après avoir appartenu à la clientèle d'un grand seigneur en concurrence avec le pouvoir royal (Conti ou Condé pendant la Fronde, comme c'est le cas de Sarasin ou de Scudéry, ou Fouquet plus tard, comme c'est le cas de La Fontaine), ils se rapprochent du pouvoir dans les années 1650 - 1660 et ce ralliement est souvent récompensé par l'accès à des positions de pouvoir dans les décennies suivantes. Ces parvenus et ses ralliés ont donc un intérêt commun à solliciter le pouvoir en faisant la promotion du mérite personnel et en se présentant en nouveaux chevaliers prêts à servir la monarchie.

La tentative de caractériser ces usages des récits chevaleresques –moderne, monarchique et noble – fait apparaître de nouvelles scansions chronologiques. La deuxième moitié du XVII^e^ siècle apparaît comme un moment particulièrement intéressant : la tradition chevaleresque y est investie d'enjeux nouveaux, rendus ensuite invisibles par le mouvement d'occultation des années 1720-1750. Les décennies 1640-1650, d'abord, semblent être le moment où la tradition chevaleresque est associée aux valeurs modernes et galantes : des « Lettres en vieux langage » aux épopées nationales, un groupe d'auteurs s'empare du passé médiéval et de la tradition chevaleresque et l'utilise pour promouvoir les valeurs galantes et l'idéologie nationale et proposer ses services au pouvoir. La question de la réaction du pouvoir monarchique et de la manière dont il s'approprie ces propositions se pose dans un deuxième temps, dans les années 1660, avec la mise en place de la politique de la gloire et l'organisation des *Plaisirs de l'île enchantée*. Les chevaliers entrent à Versailles et les valeurs qu'ils

[5] A. Viala, *La France galante*, éd. cit., p. 176-180.

portent s'en trouvent nécessairement modifiées. Les dernières années du siècle, des opéras de Lully et Quinault aux contes de fées, constituent un troisième temps dans l'évolution de ces usages des récits chevaleresques : d'une part, la Querelle des Anciens et des Modernes qui se développe semble renforcer l'interprétation moderne de la tradition chevaleresque, mais d'autre part, l'usage noble semble s'effacer, tout particulièrement dans la représentation du pouvoir. Les trois parties suivantes aborderont successivement ces trois moments à partir d'étude de cas et explorerons plus précisément les articulations entre modernité, noblesse et monarchie dans l'usage des récits chevaleresques. Ces études de cas s'appuieront sur les recensements d'éditions, d'adaptations et de réécritures de récits chevaleresques réalisés jusqu'ici pour faire surgir des objets nouveaux, des usages de la tradition chevaleresque difficilement repérables dans le cadre d'un recensement exhaustif. Elles permettront ainsi de faire dialoguer l'analyse d'objets singuliers et précisément situés avec les axes d'interprétations dégagés par l'étude systématique d'un corpus précisément défini.

TROISIÈME PARTIE

GÉNÉALOGIES CHEVALERESQUES ET INVENTION DE LA MODERNITÉ (LES DÉCENNIES 1640 ET 1650)

Nous sommes frères de légendes
Par l'amour et par les héros
Et vienne le jour qui nous rende
La geste et le romancero

Louis Aragon, *Elsa*, 1959.

CHAPITRE VI

LE MOYEN ÂGE D'AUGUSTIN COURBÉ : LA FABRICATION D'UNE LITTÉRATURE MODERNE

Les décennies 1640 et 1650 sont apparues dans les pages qui précèdent comme le moment où la tradition chevaleresque se voit investie de valeurs modernes. Elle est mobilisée dans des genres nouveaux et sert de plus en plus souvent à produire l'adhésion au pouvoir monarchique. Augustin Courbé est l'un des principaux éditeurs de récits chevaleresques dans cette période : il imprime le *Roman des romans* de Gilbert Saulnier du Verdier[1], le *Roman héroïque* d'Henri de Maron[2], le *Roland furieux* traduit par François de Rosset[3] et les *Œuvres* de Voiture[4]. En outre, sa production s'adresse de manière privilégiée à la cour et au public mondain, deux espaces qui sont au cœur des usages des récits chevaleresques.

Augustin Courbé est le libraire de Monsieur depuis 1635. Il est aussi spécialiste de « nouveautés », c'est-à-dire d'ouvrages récents, relevant le plus souvent du domaine des Belles-Lettres, et susceptibles de toucher un public mondain. Dans ce cadre, il travaille à plusieurs reprises avec d'autres figures importantes de la librairie parisienne comme Sommaville ou Toussaint Quinet. Dans les années 1640-1660, alors que le monde de la librairie parisienne est en crise, Augustin Courbé fait partie des rares éditeurs qui élargissent leur clientèle et s'enrichissent. Henri-Jean Martin indique que dans les années 1640-1650, les affaires de Courbé « prennent une extension considérable, évidemment liée au développement du goût pour le théâtre, le roman, la nouvelle, et plus généralement pour les ouvrages littéraires modernes, français ou espagnols »[5], rapportant ainsi son succès à l'extension du public mondain et à des choix modernes.

Mon objet ici n'est pas de retracer la carrière d'Augustin Courbé, mais de construire un contexte permettant de saisir et d'interpréter les usages des récits chevaleresques dans la conjoncture des années 1640 et 1650. Les deux principaux espaces de dynamisme de la tradition chevaleresque se rencontrent dans la production d'Augustin Courbé : la cour et les genres nouveaux. Étudier cette production doit

---

[1] G. Saulnier du Verdier, *Le Romant des romans, où on verra la suitte et la conclusion de Don Bellanis de Grèce, du Chevalier du Soleil et des Amadis*, Paris, T. du Bray, A. Courbé et A. de Sommaville, G. Loyson, J. Lacquehay, N. Bessin, 1626-1629.

[2] H. de Maron, sieur de Logeas, *Le Romant héroïque, où sont contenus les mémorables faits d'armes de dom Rosidor, prince de Constantinople, et de Clarisel le Fortuné, œuvre pleine d'agréables divertissemens, d'histoires estranges et de plusieurs aventures d'amour et de guerre, arrivées de nostre temps à quantité de chevaliers et de dames, en la cour des plus grands princes du monde, escritte à la façon des anciens romans par le sieur de Logeas*, Paris, A. Courbé, 1632.

[3] F. de Rosset, *Le divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643.

[4] V. Voiture, *Œuvres*, éd. cit.

[5] H.-J. Martin, *Livres, pouvoirs et société*, éd. cit., p. 639.

donc permettre de préciser la manière dont les récits chevaleresques participent d'une redéfinition des relations entre les différents acteurs de ces deux espaces. Quel rôle jouent-ils dans la tentative des auteurs et du libraire d'atteindre le public le plus large possible tout en restant légitimes ? En outre, l'étude des usages des récits chevaleresques dans la production d'Augustin Courbé permettra de rapprocher cette analyse des publics de la chevalerie d'une réflexion sur les modalités de représentation du passé : les genres modernes et le public mondain sont-ils associés à un usage spécifique du passé ?

I. LE PASSÉ ENTRE ÉRUDITION ET MONDANITÉ : LES RÉCITS CHEVALERESQUES AU SERVICE DE L'ÉLARGISSEMENT DU PUBLIC

Le passé médiéval dans la production d'Augustin Courbé

Dans les années 1640-1650, Augustin Courbé publie des textes mobilisant des récits chevaleresques dans des genres variés : le *Roland furieux* traduit par François de Rosset et la suite que le même en a composée[6], la tragi-comédie de Mairet inspirée du même *Roland furieux*[7], les œuvres de Voiture avec les « Lettres en vieux langage » et celles de Sarasin avec la *Pompe funèbre de Voiture*[8]. Sa production manifeste un intérêt plus large pour le passé médiéval, visible par exemple dans quelques-unes des nombreuses tragi-comédies dont il est l'éditeur[9]. Courbé publie ainsi en 1636 *Le Vassal généreux* de Georges de Scudéry[10], inspiré de « l'Histoire de Childéric, de Silviane et d'Andrimarte » dans l'*Astrée*[11], puis en 1640 *Édouard*, tragi-comédie de La Calprenède[12] consacrée à Édouard III d'Angleterre, et l'année suivante la tragi-comédie de Gabriel Gilbert, *Marguerite de France*[13], dont le personnage éponyme est la fille de Louis VII. Cet intérêt pour les représentations du

---

[6] F. de Rosset, *Le divin Arioste, ou Roland le furieux, op. cit.*

[7] J. Mairet, *Le Roland furieux, tragicomédie*, Paris, A. Courbé, 1640.

[8] V. Voiture, *Œuvres*, éd. cit. et J. F. Sarasin, *Œuvres*, éd. cit.

[9] La production d'Augustin Courbé dans les années 1640-1650 fait une large part à la tragi-comédie et à la tragédie. Elle s'inscrit de ce point de vue dans un phénomène plus large : la tragédie et la tragi-comédie sont alors des genres à la mode, comme le montrent les études quantitatives d'H.-J. Martin (*Livres, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, éd. cit., planche XV).

[10] G. de Scudéry, *Le Vassal généreux, poème tragi-comique*, Paris, A. Courbé, 1636.

[11] Honoré d'Urfé, *L'Astrée* (1607 sqq), édition numérisée, éd. R. Krüger *et alii*, Version 1.0.0. http://www.pays-astree.com/astree-livre/, « Histoire de Childéric, de Silviane et d'Andrimarte », troisième partie, livre XII, p. 649 et « Suite de l'histoire de Childéric, de Silviane et d'Andrimarte », cinquième partie, livre III, p. 124. Voir l'édition critique du *Vassal généreux* par Sophie Maillard, Bibliothèque dramatique du Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre : http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/bibliotheque-dramatique/scudery-georges-de-le-vassal-genereux-poeme-tragi-comique-1636-ed-sophie-maillard/.

[12] G. de Coste, sieur de La Calprenède, *Édouard, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1640.

[13] G. Gilbert, *Marguerite de France*, Paris, A. Courbé, 1641.

passé se manifeste aussi dans d'autres genres. Courbé publie ainsi des tragédies historiques, avec *La Pucelle d'Orléans* de François Hédelin d'Aubignac, mise en vers par Benserade ou par La Mesnardière[14] (1642) et *Pertharite* de Corneille[15] (1654), mais également des épopées inspirées de l'histoire médiévale : *Alaric ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry[16], *La Pucelle* de Jean Chapelain[17], *Clovis ou la France chrétienne* de Desmarets de Saint-Sorlin[18] et *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise* du père Le Moine[19]. La production de Courbé dans les décennies 1640 et 1650 révèle donc un intérêt soutenu pour le passé médiéval.

Plus frappant encore, Augustin Courbé, malgré sa spécialisation dans les Belles-Lettres, publie aussi des textes érudits proposant d'autres modes d'écriture du passé. Il donne ainsi en 1640 la traduction française par Jean Baudoin d'une vie de Suger en latin, intitulée *Le Ministre fidèle. Représenté sous Louis VI en la personne de Suger, abbé de S. Denys en France, et regent du royaume sous Louis VII : tiré du manuscrit latin de F. Guillaume*[20]. Puis en 1648, il édite l'ouvrage de Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie ou Le Miroir héroïque de la noblesse*[21], et en 1650 *Les Origines de la langue françoise* de Ménage[22]. Ce corpus érudit mobilise des savoirs très divers (histoire, généalogie, héraldique, étymologie) autour d'un même objet : le passé national ou féodal. La production d'Augustin Courbé dans les années 1640-1650 rend ainsi visible un intérêt pour le passé qui se manifeste aussi bien du côté de la fiction et des genres à la mode que de celui de l'érudition.

Un examen des supports de publication de ces différents textes invite à nuancer l'opposition entre représentations érudites et représentations fictionnelles du passé. Ces ouvrages cherchaient en effet visiblement à toucher un public au moins en partie commun. Si les tragi-comédies adoptent presque

---

[14] *La Pucelle d'Orléans, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642. L'attribution de la version en vers est douteuse.

[15] P. Corneille, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1654.

[16] G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, A. Courbé, 1654. Une édition critique de ce texte a été établie par R. Galli Pellegrini et C. Bernazzoli (*Alaric ou Rome vaincue,* Fasano, Schena ; Paris, Didier érudition, 1998).

[17] J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée, poème héroïque*, Paris, A. Courbé, 1656.

[18] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrestienne, poème héroïque*, Paris, A. Courbé, 1657. Sur ce texte, voir *Clovis ou la France chrestienne, poème héroïque par Jean Desmarests de Saint-Sorlin. Texte de 1657 publié avec une introduction, des notes, des variantes de l'édition de 1673, un glossaire... des appendices... par Félix R. Freudmann,... et avec une notice bibliographique par H. Gaston Hall,...*, Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1972.

[19] P. Le Moine, *Saint Louis ou la Couronne reconquise*, Paris, A. Courbé, 1658.

[20] G. de Saint-Denis, J. Baudouin (trad.), *Le ministre fidèle. Représenté sous Louis VI en la personne de Suger, abbé de S. Denys en France, et regent du royaume sous Louis VII : tiré du manuscrit latin de F. Guillaume. Avecque des lettres historiques du pape Eugène III. du roy Louis VII. & de quelques autres princes & prélats : adressées au mesme Suger. Le tout de la traduction de J. Baudoin*, Paris, A. Courbé, 1640.

[21] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie ou Le Miroir héroïque de la noblesse*, Paris, A. Courbé, 1648.

[22] G. Ménage, *Les Origines de la langue françoise*, Paris, A. Courbé, 1650.

toutes le même format, un in-quarto peu épais et rarement illustré, les autres genres n'ont pas la même cohérence. Les épopées des années 1650 sont ainsi éditées à la fois dans de grands volumes illustrés (in-quarto ou in-folio) et dans de petits formats plus économiques (in-12, sans illustrations). La frontière entre érudition et fiction, considérée du point de vue des supports de publication, est poreuse : les *Œuvres* de Voiture et celles de Sarasin partagent avec *Les Origines de la langue française* de Ménage et le *Trésor de Recherches et Antiquitez gauloises et françoises* de Borel l'épais in-quarto. C'est aussi le cas du *Clovis* de Desmarets, qui se distingue cependant par ses illustrations. Mais les illustrations ne sont pas réservées aux ouvrages de fiction : le *Grand Théâtre d'honneur et de chevalerie* est un gros in-folio illustré, comme la première édition de l'*Alaric* de Scudéry. Les supports de publication mettent donc en lumière la proximité entre différents types d'écriture du passé, voire la circulation de modes communs d'appréhension de celui-ci (notamment l'illustration) dans différents genres. La production d'Augustin Courbé dessine ainsi des voisinages inattendus entre fiction et érudition, et entre genres récents (comme la tragi-comédie) et « grands genres » (comme la tragédie ou l'épopée). Ce faisant, elle met au jour un intérêt pour le passé médiéval qui résiste aussi bien aux distinctions génériques qu'aux frontières esthétiques.

Cette proximité entre des modes érudits et des modes fictionnels de représentation du passé peut être éclairée par les stratégies éditoriales d'Augustin Courbé et par celles des auteurs qu'il publie. Parmi les succès importants de l'éditeur dans les années 1650 figurent les *Œuvres* de Voiture et celles de Sarasin. Les *Œuvres* de Voiture sont publiées pour la première fois en 1650 et rééditées quatre fois par Courbé avant 1660[23]. Quant aux *Œuvres de M. Sarasin*, publiées pour la première fois en 1656, elles sont rééditées en 1657 et en 1658. L'une des raisons de ce succès est sans doute à chercher dans la polémique qui entoure ces ouvrages… et dont Courbé est aussi, pour partie, l'éditeur. Il publie en effet la *Défense des ouvrages de Voiture* de Costar et ses *Entretiens de Monsieur Voiture et de Monsieur Costar* en 1654, sa *Suite de la Défense des œuvres de Voiture* et la *Response du sieur de Girac* en 1655. Le libraire participe ainsi de la publication de la continuité entre Voiture et Sarasin, entre le groupe Rambouillet et le groupe Scudéry. Plus précisément, il est le lieu où l'héritage et la légitimité du groupe Rambouillet sont constitués, par la publication des *Œuvres* de Voiture, et deviennent un enjeu de conflits. Il s'approprie ces conflits dans le cadre d'une opération de publication, construisant un réseau de textes dont chaque élément renforce la valeur et le succès des autres. La querelle publiée par ces textes porte essentiellement sur les relations entre galanterie et érudition. C'est en érudit que Girac attaque Voiture, et Costar lui répond en conciliant usage de l'érudition et valeurs mondaines. On a vu déjà comment le discours de Pellisson sur les œuvres de Sarasin cherche à capter l'héritage mondain et galant de Voiture, et à l'associer à l'approbation des

[23] Elles sont publiées pour la première fois en 1650, puis rééditées en 1652, 1656, 1658 (avec les *Nouvelles Œuvres* qui paraissent la même année) et en 1660 (avec la première réédition des *Nouvelles Œuvres*).

doctes et à la légitimité des groupes érudits[24] dans le cadre d'une stratégie de « multiple alliance »[25] : c'est aussi l'enjeu du débat entre Costar et Girac. La dédicace de la *Suite de la Défense des Œuvres de Voiture* ajoute un troisième élément à cette alliance en mettant en scène Mazarin en amateur de Voiture :

> Cet Illustre, Monseigneur, a eu le bonheur de vous plaire durant sa vie, et vostre Eminence m'a fait la grâce de m'escrire depuis quelque mois que le souvenir vous en estoit doux, et qu'il n'estoit pas au pouvoir du temps de l'esloigner de vostre pensée[26].

Dans ce contexte, revendiquer l'héritage de Voiture, c'est aussi revendiquer l'approbation du pouvoir. Cette triple légitimité est mise au profit d'un groupe d'écrivains, le groupe Scudéry (Ménage est aussi l'éditeur des *Œuvres de Monsieur Sarasin*, qu'il dédie à M^lle^ de Scudéry), qui cherche à renforcer ses positions auprès du public, dans les institutions et auprès du pouvoir, ce qui n'est pas indifférent pour un groupe composé essentiellement, après la Fronde, de ralliés au pouvoir[27].

La publication des œuvres de Voiture et de Sarasin et plus largement le lien entretenu par Courbé avec les membres du groupe Scudéry (il est l'éditeur du frère et de la sœur ainsi que de Ménage) jettent une lumière nouvelle sur les liens entre écritures érudites et fictionnelles du passé dans la production de l'imprimeur. Pour le groupe Scudéry, l'écriture du passé médiéval est l'un des lieux privilégié d'une alliance entre la légitimité érudite (ce qui fait d'eux des « nouveaux doctes »[28]), la volonté de toucher le public élargi des mondains et l'appui du pouvoir politique (Scudéry et Chapelain sont aussi auteurs d'épopées nationales). La pratique éditoriale de Courbé amplifie cette stratégie. Il ne se contente pas d'imprimer les ouvrages des membres du groupe Scudéry, qu'ils soient érudits (*Les Origines de la Langue Française* de Ménage), fictionnels (les tragi-comédies de Scudéry) ou qu'ils cherchent à lier dans leur écriture même érudition et mondanité (*Les Femmes illustres* de Madeleine de Scudéry[29], par exemple) ; mais il publie aussi les ouvrages d'érudits sans liens avec le groupe Scudéry : Vulson de la Colombière, ou l'académicien Jean Baudoin. Si pour le groupe Scudéry, l'alliance entre érudition et mondanité est un moyen de conquérir de la légitimité et une position dominante dans le champ littéraire, pour Courbé, elle doit permettre un élargissement significatif du public : le libraire travaille à la valorisation marchande des prises de position symboliques de ses auteurs. La production d'Augustin Courbé fait ainsi apparaître l'écriture du passé comme un lieu privilégié des différentes stratégies visant à faire la synthèse de l'héritage mondain et de l'héritage érudit, dans le cadre d'opérations de légitimation et de la recherche d'un public élargi. L'étude de deux

---

[24] Voir *supra*, chapitre V, p. 182-184.

[25] Voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, éd. cit., p. 167.

[26] P. Costar, *Suite de la défense des œuvres de M. Voiture, à M. Ménage*, Paris, A. Courbé, 1655, « Epistre », n.p.

[27] Voir *supra*, chapitre V, p. 175-184.

[28] Pour reprendre une expression d'Alain Viala, dans *La Naissance de l'écrivain*, éd. cit., p. 33.

[29] M. de Scudéry, *Les femmes illustres, ou Les harangues héroïques de Mr de Scudéry, avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

ouvrages représentant le passé médiéval, l'un de manière plutôt érudite (le *Trésor de Recherches et Antiquités Gauloises et Françoises* de Pierre Borel) et l'autre de manière plutôt fictionnelle (*La Pucelle ou la France délivrée, poème héroïque* de Jean Chapelain), ainsi que l'observation des opérations éditoriales qui ont entouré leur publication chez Augustin Courbé, permettront de mettre en lumière la manière dont cette stratégie de multiple alliance informe les écritures du passé.

Le Trésor de Recherches et Antiquités Gauloises et Françoises *de Pierre Borel*

Au moment même où il publie la querelle autour des œuvres de Voiture, en 1655, Augustin Courbé publie aussi le *Trésor de Recherches et Antiquités Gauloises et Françoises* de Pierre Borel[30]. Ouvrage d'érudition, ce dictionnaire de l'ancien français mobilise pourtant quelques récits chevaleresques, dans lesquels il puise ses exemples. Il cite ainsi *Amadis de Gaule*, *Artus de Bretagne*, *Galien Restauré*, un « roman de Gauvain » manuscrit, le *Roman du Saint Graal*, *Huon de Bordeaux*, un roman de Merlin manuscrit appartenant à Valentin Conrart, *Lancelot du lac*, *Ogier le Danois*, le *Roman de Perceforest*, un *Perceval* manuscrit et quelques autres, aux côtés de sources plus érudites. Mieux encore, tous ces titres sont rassemblés au début de l'ouvrage, dans une « Bibliothèque ou catalogue des anciens Poëtes François et autres livres, tant manuscrits qu'autres, dont je me suis servi en cet ouvrage », qui leur donne une visibilité accrue et semble les mettre en avant pour susciter l'intérêt du lecteur. Le livre associe ainsi de manière explicite tradition chevaleresque et travail érudit.

L'ouvrage s'ouvre sur une épître dédicatoire de Pierre Borel à Valentin Conrart, suivie d'un « Jugement » en latin d'Antoine Charpentier sur l'ouvrage, d'une série de poèmes latins vantant les mérites de l'auteur, d'un catalogue des œuvres de Pierre Borel, imprimées ou en projet, du « catalogue des anciens Poëtes François » et d'une longue préface « où il est traité des progrès et des changements des langues, particulièrement de la Française, et de l'utilité de cet ouvrage ». L'ensemble de ce péritexte affirme un ancrage érudit. Ainsi, la préface contient de nombreuses citations grecques et latines et des références à des érudits et antiquaires contemporains. Le catalogue des œuvres de Pierre Borel publie lui aussi son érudition : il contient des traités latins sur des questions de médecine ou de philosophie et un « rôle des raretez de son cabinet ». L'auteur est donc présenté comme un curieux et un antiquaire. Borel est en outre l'auteur d'*Antiquitez et raretez de la ville de Castres d'Albigeois*, ouvrage imprimé à Castres en 1649, qui associe son érudition à un lieu précis. L'identité des signataires des poèmes latins renforce cet ancrage dans l'érudition : on y trouve un avocat à la Chambre de l'Édit de Castres nommé Dalegre (qui signe I. Alegrius), Clément Durand, aumônier de la Reine, le médecin Antoine Charpentier, auteur de plusieurs traités latins, et Jacques Conrart, frère du dédicataire.

---

[30] P. Borel, *Trésor de Recherches et Antiquitez Gauloises et Françoises réduites en ordre alphabétique*, Paris, A. Courbé, 1655.

Ces poésies constituent un réseau où érudition locale et érudition parisienne dialoguent. Ce dialogue est plus clairement publié encore dans les listes des personnes auxquelles Borel adresse ses remerciements dans la dédicace et à la fin de sa préface. On y croise plusieurs érudits locaux, non seulement du Languedoc – on retrouve Dalegre, aux côtés de « M. Dumas de Castres, advocat au conseil » et de « M. de Masnau, conseiller du Roi en la Grand'Chambre du Parlement de Toulouse » – mais aussi d'autres régions, comme « M. Chesneau, médecin de Marseille », aux côtés des grands noms de l'érudition parisienne : les frères Conrart, les frères Dupuy, l'abbé de Marolles, Jean Chapelain, La Mothe le Vayer, Guy Patin ou Gassendi, ainsi que Gilles Ménage. Ménage constitue une première figure rattachant Borel au groupe Scudéry et à sa tentative d'allier mondanité et érudition, mais il n'est cité par Borel qu'en tant que « docte ». Il est plus intéressant de constater que dans ses deux listes de remerciements, Borel cite Pellisson, l'auteur galant du « Discours sur les Œuvres de M. Sarasin ». Pellisson est en effet, comme Borel, originaire de Castres et Borel a assisté, dès 1649, aux réunions de l'Académie de Castres dont Pellisson avait été l'un des fondateurs l'année précédente[31]. C'est Pellisson qui, en 1653, délivre à Pierre Borel le privilège pour le *Trésor de Recherches et Antiquités Gauloises et Françoises*[32]. C'est ici le réseau local qui devient le lieu de l'alliance entre érudition et galanterie.

Il en va de même dans la suite de l'ouvrage. C'est dans la promotion d'une langue et d'une littérature locales, celles des troubadours, que Pierre Borel en vient à convoquer les valeurs galantes aux côtés du savoir érudit.

> Ce sont les principaux poètes qui ont honoré l'amour par leurs escrits, après les Grecs et les Latins. On en peut voir la vie dans les livres qu'en ont fait *Nostradamus*, et autres ; on en voit encore un rare volume à Tolose, dont j'ai cité beaucoup de fragmens dans le corps de cet Ouvrage. Ces Poëtes s'estoient eslevez et évertuez les uns à l'envi des autres, à cause que les Princes de ce pays-là avoient beaucoup d'affection pour la Poësie, et récompensoient dignement les Poëtes. Ainsi l'a-t-on veue fleurir sous François I. et derechef sous M. le Cardinal de Richelieu, pour la mesme raison. Mais il semble qu'elle est naturelle à la Provence et au Languedoc, puisqu'on y void encore de rares Poëtes, nonobstant le mépris qu'on en fait, et le peu d'appui qu'ils trouvent chez les Grands[33].

Le passé, et plus particulièrement le passé local dont Pierre Borel fait la promotion, est le lieu de l'alliance possible entre savoirs érudits et valeurs et pratiques galantes.

Cette alliance est revendiquée par Pierre Borel dès sa préface, lorsqu'il définit l'utilité de son ouvrage. Il établit alors une liste d'usages possibles de son livre qui construit la légitimité de l'écriture

---

[31] D'après A. Niderst, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, PUF, 1976, p. 80-84. Le 7 décembre 1649, Pierre Borel aurait offert ses *Antiquités de la Ville de Castres* à l'Académie. Il n'en est élu membre qu'en 1658. Voir aussi P. Chabbert, « Pierre Borel (1620-1671) », dans *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1968, Tome 21, n°4, p. 303-343 et J.-P. Cavaillé, « Pierre Borel (1620-1671), médecin et polygraphe castrais, un curieux et ses mondes », *Revue du Tarn*, Eté 1992.

[32] Sur l'activité de Pellisson comme secrétaire du roi, voir N. Schapira, *op. cit.*, p. 121-122.

[33] P. Borel, *Trésor*, *op. cit.*, « Préface où il est traité des progrès et des changements des langues, et particulièrement de la Françoise, et de l'utilité de cet Ouvrage », n.p.

et l'image d'un public à la fois érudit et mondain. Les premiers usages mentionnés sont des usages érudits, qui mettent le dictionnaire de Pierre Borel au service de la production de différents savoirs : le droit, la théologie, l'étude de la langue, l'interprétation des inscriptions et des monuments, l'héraldique, l'histoire, l'explication des chartes, etc. Mais les deux derniers usages sont plus étonnants, et concernent les Belles Lettres et les pratiques mondaines :

> X. Il sera aussi extrêmement utile à ceux qui voudront composer des Vers Burlesques, puisqu'ils y trouveront des mots très-propres à leur dessein.
>
> XI. Enfin on peut aussi trouver du divertissement à composer des Ouvrages de raillerie en ce vieux langage de nos pères, ainsi que l'a fait M. *Voiture* avec ses amis, dont on voit les Lettres en ce vieux Langage imprimées dans ses Œuvres. J'en ai aussi composé quelques vers pour un de mes amis, que j'ai mis au fond de ce Livre, quoiqu'ils soient faits avec assez de précipitation et en fort peu d'heures[34].

Le dictionnaire élargit ici son public bien au-delà des cercles érudits, du côté des mondains. Lui aussi se place dans la continuité des œuvres de Voiture pour en revendiquer l'héritage, et tenter la synthèse des différents publics.

La mise en œuvre de cette alliance des publics passe par l'intégration, dans l'objet érudit que constitue le dictionnaire, d'écritures ressortissant à la mondanité. Ce sont d'abord les vers finaux, que Borel place ici dans la continuité de ceux de Voiture. Ces vers convoquent fréquemment le vocabulaire juridique et semblent s'inscrire dans le cadre d'une sociabilité érudite et robine. Le poète s'y compare cependant à « Orpheus ». Mais la revendication mondaine, peu visible donc dans les vers eux-mêmes, est amplifiée par la publication dans le contexte parisien. La « Bibliothèque ou catalogue des anciens poètes François et autres livres, tant manuscrits qu'autres, dont je me suis servi en cet ouvrage. Outre divers arrests, titres et chartres, etc. » placée en tête du dictionnaire est un autre lieu d'exhibition d'une hétérogénéité de l'écriture. Elle associe dans une même liste des ouvrages très divers : romans, coutumes, chroniques et même textes d'érudits contemporains. Si l'usage qui est fait des textes de fiction comme exemples dans les différents articles n'est pas spécialement original, la mise en avant de la présence de fictions, en tête de l'ouvrage, et de manière privilégiée par rapport aux sources plus traditionnelles de l'érudition, est remarquable : elle associe érudition et Belles Lettres pour mieux séduire le public mondain.

Dans ce catalogue, les troubadours occupent une place importante. Borel leur donne même une visibilité particulière, en associant systématiquement à leur nom la mention « poète provençal ». La « Bibliothèque », comme la préface, s'inscrit dans une démarche de promotion de la littérature locale dont elle exhibe l'antiquité. La mise en valeur de la fiction et de la poésie dans le texte érudit permet de promouvoir une poésie locale, celle des troubadours et de leurs continuateurs. Cependant, cette promotion passe par l'intégration à une littérature nationale. Les troubadours ne sont pas

---

[34] *Ibid.*

seulement convoqués par Borel comme « poètes provençaux » : ils sont inclus dans un catalogue de « poètes François », et fournissent des exemples pour un « dictionnaire des termes du vieux François ». Borel avoue même dans sa préface avoir inclus « des mots qui ne sont pas anciens, qui sont seulement Provinciaux » mais qu'il lui semble « nécessaire de connoistre pour comprendre les bons livres qui se trouvent écrits en ces idiomes ». Le dictionnaire fabrique une langue et une histoire nationale à partir de littératures locales. L'alliance entre érudition et mondanité s'inscrit ainsi à la fois dans une forte dimension locale, autour de Castres et des troubadours, et dans une démarche de construction nationale, la nation étant ici l'instrument de la promotion du local. Le lieu de la construction d'un public unifié, rassemblant érudits et mondains, et donc aussi celui de la construction d'une langue et d'une littérature nationales intégrant la langue et la littérature locale. Le passé national, tel qu'il est construit par l'écriture de Pierre Borel, apparaît comme puissamment intégrateur : il réunit autour d'objets et de valeurs communs les mondains et les érudits, les Castrais et les Parisiens, les « poètes provençaux » et les « poètes français ».

Le *Trésor* de Pierre Borel utilise ainsi le passé chevaleresque pour construire une alliance plus large encore que celle des publics mondains et érudits. Il s'agit non seulement de réconcilier légitimité érudite et succès mondain, mais aussi et surtout de cumuler une légitimité locale et une légitimité parisienne susceptibles de se renforcer mutuellement. La position de Borel est fragile aussi bien à Castres qu'à Paris : s'il n'est à Paris qu'un érudit de province, il y est tout de même lié à Pellisson et introduit auprès de Conrart. À Castres, il n'est pas, malgré son érudition et ses publications, membre de l'Académie locale. La promotion du passé et de la littérature locale lui permettent alors à la fois de se présenter à Paris avec la légitimité de l'érudit local, de ne pas s'aliéner le public mondain, et de revenir à Castres revêtu d'une légitimité nouvelle, fruit des succès parisiens et de l'intégration des poètes locaux dans la littérature nationale.

La Pucelle *de Jean Chapelain*

Si le *Trésor* de Pierre Borel est *a priori* un ouvrage érudit, le poème héroïque de Jean Chapelain, intitulé *La Pucelle ou la France délivrée* et dont les premiers livres sont publiés par Augustin Courbé en 1656, représente le passé dans une écriture fictionnelle. Il s'inscrit cependant dans le genre de l'épopée, genre ancien et réglé, et par conséquent dans une poésie savante. Les stratégies de l'auteur et celles de l'éditeur convergent alors pour élargir le public du poème épique et toucher à la fois les lecteurs érudits et le public mondain.

En 1642, Augustin Courbé publie *La Pucelle d'Orléans*, une tragédie de d'Aubignac mise en vers par Benserade ou La Mesnardière[35]. La pièce met en scène le procès de Jeanne d'Arc et utilise

[35] *La Pucelle d'Orléans, tragédie*, éd. cit. La version en prose est publiée la même année chez Targa.

massivement le merveilleux chrétien. L'héroïne y est en butte aux persécutions non seulement de ses juges anglais, mais aussi du duc de Varvic qui en est amoureux et de la duchesse sa femme qui en est jalouse. Les épreuves qu'elle traverse et sa constance en font une héroïne à la fois chrétienne et nationale. Elle est l'objet de miracles, est appelée « sainte », prophétise la victoire de la France et vante la loi salique. À l'occasion de l'une de ces prophéties, Jeanne annonce une œuvre future consacrée à sa mémoire :

> Mais parce que le marbre et la bronze durable
> N'évitent point du temps la force inévitable
> Qui les dissipe enfin malgré leur dureté,
> Et qu'on va par ailleurs à l'immortalité ;
> Quand deux siècles passez rendront ma perte antique
> Un celebre Héros, un Prince magnifique
> Un Duc tout généreux, héritier à la fois
> Des vertus et du nom de ce vaillant Dunois,
> Relevera l'éclat d'une gloire si belle
> Et fera travailler à me rendre immortelle
> Par un ouvrage grand et seul semblable à soi
> Bien digne de lui-mesme et bien digne de moi[36].

Le duc de Longueville, qui se vante de descendre de Dunois, verse en effet une pension à Jean Chapelain, et l'on attend du poète une grande œuvre épique à la gloire de Jeanne d'Arc et de Dunois. Ce n'est qu'en 1656, soit quatorze ans après la publication de la tragédie, que paraissent les premiers livres du poème de Chapelain, dans une splendide édition in-folio illustrée. Le poème rencontre d'abord un certain succès, puisqu'il connaît six éditions en deux ans, contrefaçons comprises[37], succès sans doute dû à la vaste entreprise de publicité dont il est l'objet depuis plusieurs années.

Dans la préface de cette première édition de la *Pucelle*, Chapelain lui-même met en scène cette publicité. La préface s'ouvre sur ces lignes :

> Je fay si peu de fondement, pour le bon succès de mon Poëme, sur l'impatience qu'on a tesmoignée de sa publication, que je considere un si grand honneur, comme son plus grand desavantage. Car sans parlé de ceux, qui n'ont souhaité de le voir, que pour y trouver à redire, il est certain que ceux-là mesme, qui l'ont désiré, pour leur divertissement, en auront un plus grand desgout, si les beautés n'y respondent pas à leur attente, que s'ils ne l'eussent point desiré du tout, et que le présent que je leur en fay leur fust une chose toute nouvelle. Sur quoi je les supplie d'agréer que je leur représente, que la bonne opinion qu'ils en peuvent avoir conceüe, ne leur a point este inspirée par moi, et que l'excessive faveur qu'ils m'ont faite, ne doit estre imputée, ni à mes persuasions, ni à mes prières[38].

---

[36] *Op. cit.*, p. 50-51.

[37] Sur la genèse de *La Pucelle*, son succès et la polémique qui a suivi, voir G. Collas, *Un Poète protecteur des lettres au XVII^e siècle, Jean Chapelain (1595-1674)*, Paris, Perrin, 1912 et Anne Duprat, « Introduction » dans J. Chapelain, *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 2007. Sur la carrière de Chapelain, voir aussi A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, éd. cit. ; C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., chapitre II, p. 97-150 et « L'identité sociale d'un homme de lettres : Jean Chapelain (1695-1674) », *Annales*, 94, 2, p. 311-348.

[38] J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Paris, A. Courbé, 1656, n.p.

Chapelain se tient ainsi à distance de la publicité faite à son œuvre, se plaignant qu'elle a créé des attentes auxquelles peut-être son poème ne répondra pas. Mais dans le même temps, il la convoque et en rappelle l'existence, s'inscrivant ainsi dans la continuité d'une série de publications de longue durée.

La préface poursuit avec une argumentation sur l'héroïsme féminin qui sert de support à une opération symétrique. Chapelain justifie le choix de son sujet contre ceux « qui pensent que les femmes ne peuvent estre prises pour Héroïnes, dans les Poëmes Epiques », et présente son argumentation comme une réponse nécessaire à des attaques. Cependant, ce débat n'est pas tant une polémique d'actualité que l'actualisation d'une argumentation ancienne sur l'héroïsme féminin. Chapelain s'incrit ici dans la continuité de textes publiés chez Courbé dès les années 1640 : *Les Femmes illustres* de Scudéry (1642) et *La Femme héroïque* de Du Bosc (1645), qui s'inscrivaient à la fois dans le contexte de la régence et dans le cadre de la promotion d'une éthique galante. La querelle a été réactualisée depuis quelques années lorsque *La Pucelle* paraît. Gabriel Gilbert a publié en 1650, chez Augustin Courbé, un *Panégyrique des Dames* dédié à la Grande Mademoiselle, et Scudéry, dans sa préface à *Alaric* en 1654, prend lui aussi la défense des « femmes vaillantes », avant d'annoncer l'argumentation de Chapelain :

> Mais je ne veux pas m'estendre davantage sur cette Matiere : elle regarde l'illustre Autheur de la Pucelle plus que moi : et je lui veux laisser le soin de défendre toutes les Dames vaillantes, en défendant sa généreuse Bergere[39].

En substituant à la défense de son poème une argumentation sur l'héroïsme féminin, Chapelain amplifie la publicité faite à la *Pucelle* en augmentant le nombre des textes qui l'anticipent. Il construit en outre une image de son poème en œuvre galante. L'argumentation sur l'héroïsme féminin permet de concilier théorie de l'épopée et promotion des valeurs du public mondain.

La fin de la préface, enfin, inscrit *La Pucelle* dans la continuité d'une autre série de textes : les épopées nationales publiées dans les années 1650.

> Venant, d'ailleurs, apres tant d'Escrivains illustres, et dont le mérite a occupé la faveur du Peuple, ne dois-je pas fort appréhender qu'il me refuse l'applaudissement, que j'en eusse peut-estre obtenu ; si je me fusse fait voir aussi bien le premier dans la carrière, que j'ai paru le premier sur les rangs ? En effet, qu'est-ce que la PUCELLE peut opposer, dans la peinture parlante, au MOYSE de M. De S. Amand ; dans la hardiesse, et dans la vivacité, au SAINT LOUIS du Rd Pere le Moine ; dans la pureté, dans la facilité, et dans la majesté, au SAINT PAUL de M. l'Eveque de Vence ; dans l'abondance et dans la pompe à l'ALARIC de M. de Scudery ; enfin, dans la diversité et dans les agrémens, au CLOVIS de M. Desmarets[40] ?

Le *Moyse sauvé* de Saint-Amant a été publié chez Augustin Courbé en 1653, l'*Alaric* de Scudéry en 1654. Le *Clovis* de Desmarets paraitra, toujours chez Courbé, en 1657. Quant au *Saint Louis* du père Le Moine, il a été publié chez du Mesnil en 1653, mais sera réédité par Courbé en 1658. Parmi les

---

[39] G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, « Préface », n.p.

[40] J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, éd. cit., n.p.

épopées citées par Chapelain, seul le *Saint Paul* d'Antoine Godeau n'a donc pas été publié par Courbé[41]. *La Pucelle*, opération longuement préparée, apparaît ainsi non seulement comme l'expérience d'un auteur voulant mettre sa théorie en pratique, mais comme un coup éditorial réussi. L'attente créée autour du poème bénéficie à une série de publications d'Augustin Courbé, qui se renforcent et se légitiment l'une l'autre, au point que l'éditeur finit par s'approprier des poèmes épiques publiés ailleurs – le *Saint Louis* de Le Moine – pour étayer sa production et mieux profiter du succès du genre, dont il a été l'un des artisans. Le résultat de ces opérations est la production d'une littérature nationale, racontant le passé national, cherchant à toucher un large public et glorifiant le pouvoir monarchique. Chacun des poèmes épiques, pris isolément, ne se conforme pas à ce projet : *Alaric* traite bien d'un passé national, mais de celui de la Suède ; *Saint Louis* est avant tout un poème chrétien ; même *La Pucelle* vante tout autant le lignage de son commanditaire que le passé de la monarchie française. Mais l'opération éditoriale de Courbé rapproche ces textes et en modifie de ce fait la portée : l'ambition d'élargir le public rejoint une fois de plus le projet moderne d'une littérature monarchique et nationale.

Ces opérations éditoriales permettent de saisir quelques-uns des enjeux de la représentation du passé dans la production d'Augustin Courbé. L'écriture du passé est un des lieux de l'élargissement du public : elle est informée par une stratégie de multiple alliance qui associe l'écriture savante voire érudite et une esthétique galante permettant de toucher un public mondain. Les écrivains cherchent ainsi à cumuler l'approbation des savants et le succès auprès d'un large public. Le libraire convertit ces positions symboliques en valeur marchande : il amplifie la démarche pour toucher une clientèle la plus large possible. Dans le même temps, l'écriture du passé sert la promotion de la nation et de la monarchie. Les auteurs du groupe Scudéry, qui sont essentiellement, on l'a vu, des ralliés et des parvenus, s'adressent au pouvoir politique et lui offrent leurs services. Ils sollicitent ainsi un troisième partenaire dans la multiple alliance : à la légitimité érudite et aux succès mondains ils veulent associer la protection du pouvoir. Encore une fois, l'éditeur amplifie cette démarche : en rassemblant, autour des textes du groupe Scudéry, d'autres textes susceptibles de profiter de leur succès, il participe de la construction d'une littérature moderne. L'écriture moderne du passé associe ainsi des choix sociologiques (la multiple alliance et la volonté de toucher un public élargi), esthétiques (les valeurs galantes) et politiques (la revendication d'une littérature au service du pouvoir).

[41] Il a été publié par Pierre Le Petit, libraire de l'Académie française, plus spécialisé dans les ouvrages religieux. Pierre Le Petit avait déjà publié une *Paraphrase des Psaumes de David* d'Antoine Godeau en 1648 et une *Vie de Saint Augustin* du même auteur en 1652. Il est aussi le libraire privilégié de Port-Royal.

II. Le passé entre distance et identité : portée politique de la construction littéraire du passé médiéval

L'écriture du passé et l'utilisation de la tradition chevaleresque dans la production d'Augustin Courbé ont donc indéniablement une portée politique. Il ne s'agit pas seulement d'accroître la légitimité des auteurs ou d'étendre la clientèle du libraire, mais aussi de revendiquer une utilité politique de la littérature et de configurer les relations entre les hommes de lettres et le pouvoir. Cette démarche politique informe elle aussi les représentations du passé. La production d'Augustin Courbé donne à voir différentes conceptions de la portée politique du passé médiéval : d'une part, le passé peut être construit comme un espace à distance du présent dans lequel des questions politiques sont mises en débat : c'est le cas dans la plupart des tragi-comédies publiées par Courbé dans les années 1640 ; d'autre part, il peut être figuré comme un moment où le présent s'origine et servir à définir les valeurs du présent dans une démarche identitaire : c'est le cas dans les épopées nationales des années 1650.

Des tragi-comédies aux épopées

Dans les années 1640, les tragi-comédies publiées par Courbé qui mettent en scène le passé médiéval privilégient un passé féodal qui leur permet de débattre des fondements de la souveraineté et de poser la question de la rébellion. *Le Vassal généreux* de Georges de Scudéry (1636)[42] montre un couple d'amants fidèles persécuté par un roi injuste. Lorsque le peuple et la noblesse se révoltent contre le roi, le héros, « vassal généreux », le rétablit sur son trône. Le roi sort grandi de l'épreuve, apprend à maîtriser ses passions et devient véritablement souverain. *Édouard*, tragi-comédie de La Calprenède représentée à Paris en 1638 et publiée en 1640[43], met en scène le souverain anglais Édouard III, sa mère, Isabelle de France, et le favori de cette dernière, le duc Mortimer. La prise de pouvoir d'Édouard III et l'exécution de Mortimer sont rapportées à une intrigue amoureuse : Édouard aime Ellips dont il veut faire sa maîtresse ; Isabelle et Mortimer, de peur de perdre leur pouvoir, lui font croire qu'elle a comploté sa mort. Édouard accuse Ellips, qui ne se défend pas, par soumission aux désirs de son souverain. La vérité éclate cependant, le roi condamne les coupables et épouse Ellips. Dans *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert (1641)[44], enfin, Marguerite, fille de Louis VII et épouse d'Henri le jeune, est enlevée par son beau-père Henri II qui l'aime et veut l'épouser. Le fils se révolte alors contre le père et la guerre qui les oppose prend une dimension internationale avec

[42] G. de Scudéry, *Le Vassal généreux*, éd. cit.

[43] G. de Coste, sieur de La Calprenède, *Édouard*, éd. cit.

[44] G. Gilbert, *Marguerite de France*, éd. cit.

l'intervention des Français aux côtés du prince. Dans le combat, Henri épargne son père. De retour au camp, celui-ci apprend la (fausse) nouvelle de la mort de son fils et se repent. Lorsqu'Henri le jeune réapparaît, les amants sont réunis par la main du roi. Dans les trois pièces, le roi est aux prises avec des passions qui le rendent injuste et les seigneurs qui l'entourent sont tentés par la désobéissance. La résolution de ces conflits et la reconstruction d'une figure du roi juste impliquent le plus souvent l'exécution d'un mauvais conseiller (Philidaspe dans *Le Vassal généreux*, Mortimer dans *Édouard*) et la traversée d'une épreuve (la destitution dans *Le Vassal généreux*, la fausse mort du jeune Henri dans *Marguerite de France*).

La mise en débat de la légitimité royale passe par la mise en scène d'une sorte de procès du roi par le roi[45] : le souverain est amené à se juger et à condamner ses propres passions. Un événement déclencheur – la révolte, réelle ou supposée, d'un sujet – amène le roi à entamer un procès qui se révèle être le sien. Édouard, croyant Ellips coupable d'avoir voulu l'assassiner, organise un procès qui débouche sur une double condamnation : la condamnation du traître, Mortimer, qui est aussitôt exécuté, et celle du roi lui-même et de ses prétentions injustes. La justice peut alors être rétablie : le roi décide d'épouser Ellips et convertit ainsi sa passion déshonorante en amour vertueux, ses exigences injustes en justes demandes, auxquelles ses sujets – Ellips et son père – obéissent avec joie. Dans *Marguerite de France*, la rébellion du fils du roi, suivie de l'annonce de sa mort, obligent le roi à s'examiner et à renoncer à ses prétentions tyranniques sur la femme de son fils. Là aussi, cette structure juridique se traduit dans une scène de procès : à la fin de la pièce, le roi Henri doit se prononcer sur le sort du fils rebelle et de son épouse, qui lui demandent à genoux leur grâce. En les jugeant, c'est lui-même et ses passions que le roi juge. Dans *Le Vassal généreux*, le procédé est poussé jusqu'au châtiment du roi lui-même : la révolte du peuple et de la noblesse pousse le roi à mettre en œuvre son propre procès. La reconnaissance de son injustice se traduit d'abord par la condamnation et l'exécution immédiate du mauvais conseiller. Mais le roi doit encore fuir, se déguiser et traverser l'épreuve de la destitution avant de pouvoir se rétablir sur le trône et pardonner à ses sujets rebelles. Les tragi-comédies utilisent ainsi un passé féodal pour mettre en place un débat sur la légitimité du roi et définir les conditions d'un pouvoir juste. Le passé est mis à distance et permet d'expérimenter des situations politiques qui seraient inacceptables si elles étaient dites dans le langage de l'actualité.

Dans les années 1650, la tragi-comédie n'est plus le genre privilégié de la représentation du passé dans la production d'Augustin Courbé : elle est supplantée par l'épopée. Le passé donné à voir par les épopées des années 1650 n'est pas le lieu de débats politiques. L'obéissance au roi n'y fait pas problème, pas plus que la justice du souverain. Si le Clovis de Desmarets est parfois travaillé par ses passions, elles ne lui font jamais commettre d'injustices : c'est même son amour pour Clotilde qui le

[45] Sur le modèle du procès dans le théâtre du début du XVII[e] siècle, voir C. Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien régime : le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002, p. 76.

pousse à la conversion. Le seul souverain épique susceptible de mauvaises passions est le roi Charles dans *La Pucelle*. Les héros de l'épopée de Chapelain – Jeanne et Dunois – ont à affronter de mauvais conseillers qui détournent Charles de la justice. Mais jamais la désobéissance n'est envisagée : le héros ne peut être qu'un serviteur du pouvoir et il n'a pas de valeur indépendante de ce service. Le choix des sujets de ces épopées est révélateur de cette mise à l'écart des enjeux féodaux. Les conflits qui font les nœuds de l'action n'opposent pas le roi et ses seigneurs, mais l'ensemble du royaume à une force étrangère et non-chrétienne : les Sarrasins, les Saxons ou les Anglais. Ces épopées donnent alors à voir des moments importants dans la construction et l'union de la nation autour de son souverain : le passé féodal est congédié au profit d'un passé national, mis au service de la glorification du pouvoir en place. Dans ce dispositif, le passé n'est pas mis à distance. Il est figuré comme lieu où le présent s'origine : un usage généalogique et identitaire du passé se construit, qui affirme une continuité de valeurs entre passé et présent. Cet usage est aussi un usage moderne : il utilise la représentation du passé pour valoriser le présent.

Cette comparaison entre deux moments de la production du libraire Augustin Courbé permet de faire l'hypothèse d'une évolution des usages du passé médiéval dans les décennies 1640-1650, qui passerait de la mobilisation d'un passé féodal à la construction d'un passé national et de la mise en débat du pouvoir à sa glorification univoque. Dans le passage de l'un à l'autre, s'inaugurerait un usage moderne du passé. Cette hypothèse pourrait facilement être rapportée aux analyses critiques qui font de la Fronde une scansion majeure dans les rapports entre littérature et pouvoir, soit que l'on y voie une étape importante de la domestication de la noblesse et de la construction de l'absolutisme, soit qu'elle soit mobilisée dans le cadre de l'histoire littéraire comme une frontière entre un âge baroque (auquel appartiendraient les tragi-comédies) et un âge classique (auquel appartiendraient les poèmes héroïques). La construction d'un usage généalogique et identitaire du passé relève cependant d'un mouvement continu, initié dès avant la Fronde[46]. La plupart des épopées nationales ont été rédigées dans les années 1640 et des figures d'un passé national apparaissent dès les années 1640 dans l'érudition – avec le *Ministre fidèle* traduit et édité par Jean Baudoin en 1640 – et dans la tragédie, avec *La Pucelle* de d'Aubignac. La construction narrative d'un passé national apparaît donc comme un mouvement continu et non comme la réaction à un bouleversement politique. Elle s'inscrit dans la construction, dès les années 1640 et 1650, d'une littérature moderne, qui affirme son utilité politique et propose ses services aux pouvoirs. Dans ce processus, les hommes de lettres prennent l'initiative : la production d'un passé national n'est pas le fruit d'une action concertée du pouvoir politique, mais doit être rapprochée opérations d'élargissement du public et d'alliance des mondains et des érudits mises en œuvre par divers acteurs de la production imprimée.

[46] Le rôle de la Fronde dans ce processus peut alors être éclairé par les analyses de Christian Jouhaud, qui y voit un moment d'emballement du processus de *littérarisation* des formes d'expression et un « retour du refoulé politique » après un moment de *dépolitisation* du débat public. Voir C. Jouhaud, « Vingt ans après », préface à la réédition de *Mazarinades, la Fronde des mots*, Paris, Aubier-Flammarion, 2009 [1985].

L'adoubement dans Le Vassal généreux *et* Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie

Comparer le traitement d'éléments associés au passé chevaleresque dans différents textes édités par Courbé doit permettre d'observer le travail de construction de cet usage moderne du passé et d'en préciser les enjeux politiques. La cérémonie d'adoubement est ainsi un élément essentiel du caractère fastueux et spectaculaire de la tragi-comédie de Scudéry, *Le Vassal généreux*. Cette même cérémonie est saisie dans une écriture très différente dans le *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* de Vulson de la Colombière, qui en fait un élément définitoire de l'identité nobiliaire. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de configurer les relations entre le souverain et la noblesse.

Le Vassal généreux s'ouvre sur une veillée d'armes dans un temple. Une didascalie précise qu'il s'agit d'une « cérémonie des chevaliers anciens ». La veillée d'armes est suivie de l'adoubement du héros, Théandre, à la scène 3 de l'acte I. Cette scène est particulièrement spectaculaire et pompeuse. Dix personnages sont présents sur la scène, accompagnés d'un chœur de trompettes. Le roi et sa cour entrent dans le temple où se trouve le héros, dont les paroles soulignent la magnificence du spectacle :

> Mais le Roi n'est pas loin des trompettes qui sonnent
> Le Temple retentit, ses voûtes en raisonnent [*sic*] ;
> Toute la Cour paroist, je commence à le voir,
> Ce carreau préparé m'enseigne mon devoir. *Il s'agenouille*[47].

Le spectateur voit ici le temple dans lequel le héros était enfermé s'ouvrir, et toute la cour entrer au son des trompettes. Suit une scène solennelle, où le futur chevalier, à genoux, répond aux interrogations du roi. La didascalie souligne le caractère rituel des paroles échangées en indiquant qu'il s'agit d'un « Serment de l'Ordre de Chevalerie ». Le serment prononcé, le roi ordonne : « Chaussez-lui l'esperon, donnez-lui l'accollée ». Encore une fois, une didascalie précise : « cérémonies antiques et mots essentiels »[48]. Une dernière étape complète la cérémonie : le nouveau chevalier doit choisir une dame pour lui ceindre l'épée. Théandre choisit Rosilée, et le spectacle de l'adoubement permet ainsi de donner à voir à la fois la relation féodale et la relation amoureuse, deux relations dont le conflit fera le nœud de la pièce.

Cette scène a en effet son pendant à la toute fin de la pièce, lorsque Théandre est couronné roi par les grands du royaume. Le roi légitime a été destitué par ses sujets révoltés après avoir tenté d'enlever Rosilée. La scène se passe à nouveau dans le temple, le chœur de trompettes est à nouveau présent, et la pompe est encore renforcée par la présence d'un « chœur de peuples ». Théandre est élu et porté sur un pavois :

> Or puis qu'il est eleu par la commune voix
> Soldats, eslevez-le dessus vostre pavois.

---

[47] G. de Scudéry, *Le Vassal généreux,* éd. cit., 1636, p. 20.

[48] *Id.*, p. 21.

Ce nom est aussi vieux que la cérémonie ;
Jamais l'antiquité ne doit estre bannie ;
Que la Trompette sonne ; et qu'on crie après moi,
Vive le Roi, vive le Roi.[49]

La didascalie insiste sur l'ancienneté déjà mentionnée par la réplique en indiquant : « Ceremonie antique du couronnement des rois de France ». Les cris, les trompettes, renforcent le caractère spectaculaire de la scène. Théandre est alors progressivement et solennellement revêtu des attributs du roi de France (le manteau royal, la couronne, le sceptre et la main de justice), tandis que les nobles énumèrent les devoirs royaux dont ils sont le symbole. Finalement, il s'assied sur le trône. La splendeur de ce couronnement est immédiatement suivie d'une restitution tout aussi spectaculaire : le premier geste du nouveau roi est de se dépouiller de ces attributs pour les remettre au roi légitime, qu'il dévoile en levant une tapisserie.

Le *Vassal généreux* donne ainsi à voir deux cérémonies, caractérisées par leur ancienneté à la fois dans les paroles des acteurs et dans les didascalies du texte imprimé. Ces cérémonies jouent un rôle important dans la mise en place du spectaculaire de la tragi-comédie : elles introduisent des moments de pompe et de faste. En outre, l'adoubement permet de mettre en spectacle la relation vassalique qui est au cœur de la pièce, et de lui conférer ainsi une présence équivalente à celle de la relation amoureuse, sans laquelle le comportement du héros serait difficilement acceptable par le spectateur. La mise en parallèle des deux cérémonies d'adoubement et de couronnement participe enfin d'une représentation du pouvoir où l'ordre tire sa légitimité de son ancienneté : « Jamais l'antiquité ne doit estre bannie ». Ce précepte qui s'applique dans la bouche du personnage aux anciennes cérémonies pourrait à l'échelle de la pièce s'appliquer à l'ancienneté de l'ordre et de la dynastie. Le changement ne peut être légitime : c'est ce que montre la double cérémonie finale. Un premier temps de la cérémonie subvertit l'ordre donné en spectacle par l'adoubement, puis la cérémonie est défaite et refaite pour confirmer cet ordre : le roi redevient roi, et le vassal reprend sa place de vassal. La mise en spectacle du passé permet ainsi de dire un ordre politique et son ancienneté, garante de sa pérennité. Cette représentation du passé ne se fait cependant pas sur le mode généalogique ou identitaire : la pièce ne montre pas « l'antiquité » pour la donner en modèle au présent. La tragi-comédie explore un cas de subversion de l'ordre ancien et en montre les conséquences. Le passé est conçu comme une source de légitimité, mais il est montré par la pièce comme un lieu d'expérimentation.

Le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* de Vulson de la Colombière décrit la cérémonie de l'adoubement d'une manière bien différente, historique et érudite. C'est l'objet du début du deuxième chapitre intitulé « De l'ordre de Chevalerie des Anciens, et des cérémonies qui s'observoient à leur réception, et des principales choses qu'ils estoient obligez de garder par leur serment »[50].

---

[49] *Id.*, V, 1, p. 113.

[50] M. Vulson de la Colombière, *op. cit.* p. 15.

L'adoubement y est saisi comme un fait du passé, reconstitué dans l'écriture historienne. Vulson mentionne plusieurs récits chevaleresques comme sources de son propre récit : le récit de l'adoubement de François I^er^ par le Chevalier Bayard est assez longuement cité, le roi Arthur est évoqué et à son propos Vulson convoque « les véritables Historiens » aussi bien que les romans. Mais dans l'ensemble, son texte mobilise peu de références et ne propose pas de discussion des sources. Ce qui importe avant tout est de donner le récit d'un adoubement.

Dans ce récit, l'adoubement est présenté comme le moment où se construit et se publie une identité : identité noble d'abord puisque le nouveau chevalier doit « avoir fait preuve de sa noblesse »[51], mais la naissance ne suffit pas et l'adoubement est aussi le moment de consécration d'un mérite personnel. Le nouveau chevalier doit « avoir fait voir par bons certificats qu'il avoit été victorieux dans quelqu'un des sept dangers que les Nobles qui suivent le mestier de la guerre sont obligez d'expérimenter dans le monde »[52]. La chevalerie apparaît ainsi comme une « récompense »[53] donnée par les rois aux nobles les plus méritants. Pourtant, Vulson insiste quelques lignes plus loin sur la possibilité pour des souverains d'être adoubés par leurs sujets et convoque l'image forte de François I^er^ adoubé par Bayard. L'ordre politique semble alors entrer en tension avec un autre ordre, celui du mérite et de la valeur guerrière, sanctionné par la chevalerie. Mais le texte ne va pas plus loin dans la confrontation et n'utilise pas le récit de l'adoubement pour mettre en débat l'ordre politique. Ce qui importe ici est plutôt de mettre en scène les valeurs qui fondent la chevalerie (naissance et prouesse militaire) pour les proposer comme modèles à la noblesse du présent. La cérémonie d'adoubement est présentée par le récit comme un moment de publication de l'identité nobiliaire, fondée sur la naissance et la valeur. Le récit lui-même utilise la cérémonie pour dire ce qu'est la noblesse : en interprétant l'adoubement, il construit une identité nobiliaire et la légitime en l'ancrant dans un passé.

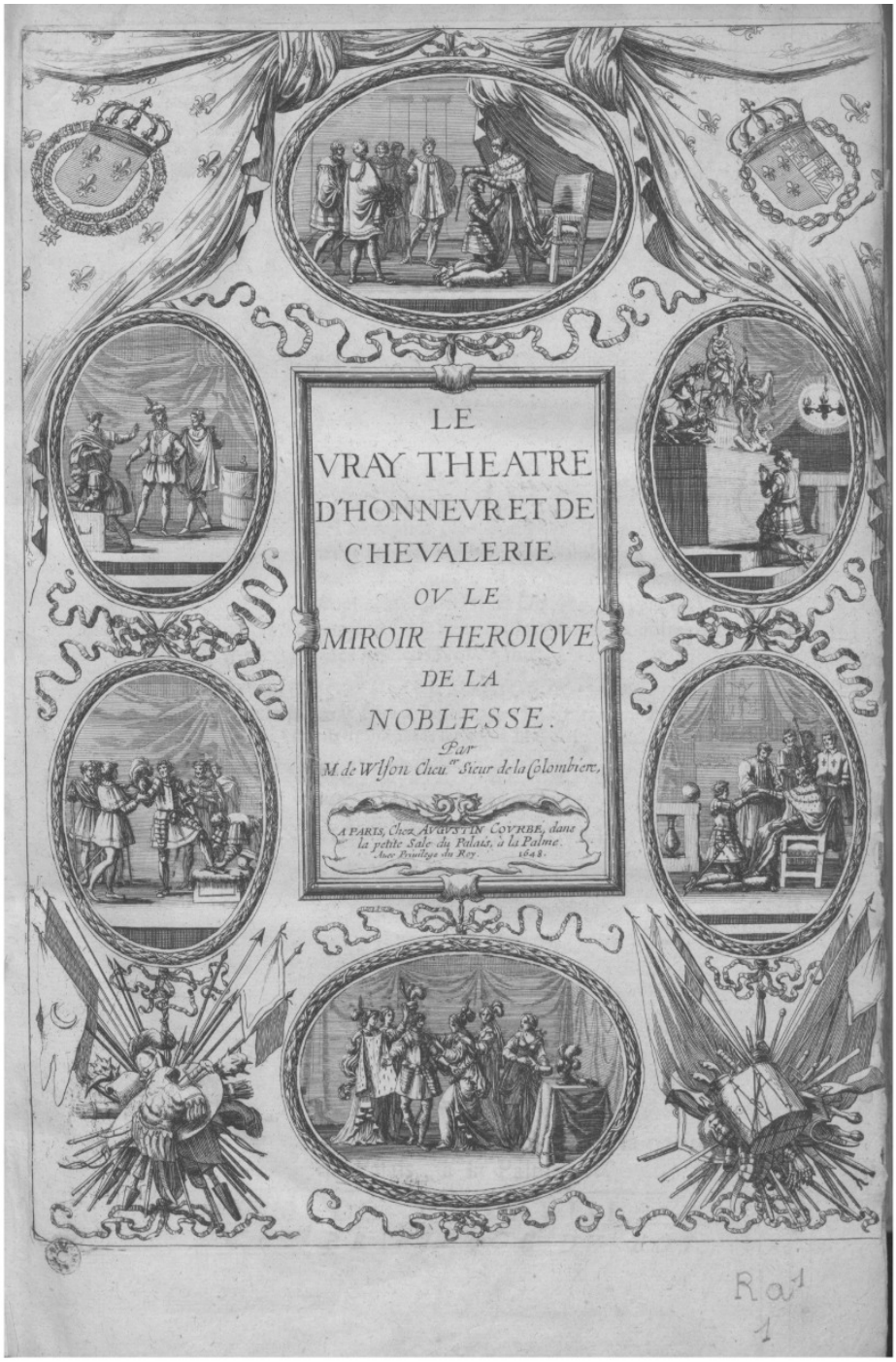
---

[51] *Id.*, p. 17.

[52] *Ibid.* Les « sept dangers », énumérés par Vulson quelques lignes plus bas, sont : le combat singulier à outrance, la joute, l'entrée dans une ville assiégée, soit en montant le premier sur une échelle, soit en passant le premier par une brèche, l'assaut d'un navire ennemi, le gain de l'étendard ennemi dans une bataille rangée et la capture d'un prisonnier important dans une bataille.

[53] *Id.*, p. 15.

Figure 3. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, Paris, A. Courbé, 1648, t. I, frontispice.



Alors que la tragi-comédie de Scudéry, en insistant sur la relation vassalique, fait du chevalier un sujet et insiste sur la soumission due au souverain par la noblesse, le traité de Vulson utilise l'adoubement pour mettre en lumière la valeur propre de la noblesse et ne l'inscrit dans aucune dépendance. La noblesse du XVII^e^ siècle est présentée comme l'héritière de la chevalerie, des valeurs et de la légitimité publiées par l'adoubement, dans une relation généalogique au passé. Cet héritage est à la fois légitimant et contraignant : il dit l'ancienneté de la noblesse, il la valorise, mais il exige d'elle une certaine conformité au modèle proposé. L'usage généalogique du passé chevaleresque est en ce sens fondateur d'une identité : il suppose qu'il y a du commun, de l'identique, entre passé et présent, entre chevalerie et noblesse, et ce faisant il utilise le passé pour configurer le présent.

Le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* exploite, comme la tragi-comédie de Scudéry, la dimension spectaculaire de l'adoubement. La page de faux titre [*Figure 3*] sur laquelle s'ouvre le livre donne à voir, dans des médaillons, les différentes étapes de l'adoubement décrites par Vulson dans son deuxième chapitre. Six saynettes représentent le chevalier produisant des témoins de sa valeur, passant la nuit en prières, prêtant serment, recevant l'accolade, se faisant armer et désarmer. Ces médaillons sont inclus dans un dispositif complexe : au centre de la page, un encadré contient le titre de l'ouvrage, assorti des mentions du nom de l'auteur et de l'adresse de l'éditeur ; les médaillons entourent ce cadre et sont surmontés par un drapé fleur-de-lysé sur lequel sont dessinées des armoiries ; en bas de la page deux faisceaux d'armes sont positionnés en vis-à-vis, l'un contenant les armes de l'ancienne chevalerie, armure, bouclier, épée, l'autre celles de la noblesse contemporaine et notamment des armes à feu. Les faisceaux d'armes et les blasons figurent les éléments mis en avant par Vulson comme fondements de la noblesse dans le récit de l'adoubement : la naissance et la valeur militaire. Dans le même temps, ces deux figures rendent visible l'usage généalogique et identitaire du passé : l'armoirie dit cette présence du passé, cette continuité inscrite dans une identité ; et la juxtaposition des armes du passé et de celles du présent montre l'actualité revendiquée du discours sur la chevalerie.

Les saynettes représentées dans les médaillons sont construites sur le modèle théâtral : les personnages sont placés sur une scène légèrement surélevée, devant un arrière-plan de draperies. Cependant, la miniaturisation des scènes dans les médaillons leur ôte leur dimension spectaculaire et leur disposition, qui ne suit pas l'ordre du récit de l'adoubement, ne permet pas de les considérer comme autant d'étapes dans une action. L'image ici ne sert pas un récit, même théâtralisé. Pourquoi alors avoir choisi de représenter les étapes d'un adoubement sur le frontispice ? Le titre de l'ouvrage donne une interprétation de ces images en associant les deux termes de « théâtre » et de « miroir ». Ils sont utilisés de manière métaphorique pour désigner le texte. Le « miroir » est un exemple à vocation pédagogique et Vulson adapte ici à la noblesse le genre répandu des « miroirs du prince ». Quant au « théâtre » il peut désigner tout traité à but éducatif. Mais ces termes indiquent aussi une interprétation des dispositifs de visualisation mis en œuvre par l'ouvrage. Si le « théâtre » de la chevalerie est aussi un miroir c'est qu'il s'inscrit dans une logique de l'identique, de l'identité : le présent peut se voir

dans le passé comme dans un reflet, la noblesse peut se contempler dans la chevalerie. La représentation des scènes de l'adoubement n'a pas alors pour rôle de reconstituer un récit : ce qui importe n'est pas le déroulement de la cérémonie, mais les éléments de l'identité nobiliaire qu'elle rend visible. Les médaillons sont autant de théâtres-miroirs dans lesquels la noblesse peut se voir, voir les valeurs qui lui donnent sa légitimité et auxquelles elle doit se conformer : la naissance et la valeur attestées par le témoin de l'une des scènes, la foi du chevalier en prière, la fidélité vassalique, etc. Les médaillons, même s'ils représentent des scènes et pas seulement des symboles, fonctionnent comme les armoiries et les faisceaux d'armes : ils figurent l'identité nobiliaire et sa continuité du passé chevaleresque jusqu'au présent.

Le spectacle de l'adoubement, tout en restant associé à un passé féodal, est ainsi saisi différemment dans la tragi-comédie de Scudéry et dans le traité de Vulson de la Colombière. Dans le *Vassal généreux*, il est mobilisé dans le cadre d'un procès qui met en débat la légitimité royale. À cette logique du spectacle comme dramatisation d'un débat, le *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* oppose une logique du miroir, dans laquelle le passé représenté est assigné à un groupe social, la noblesse, dont il donne à voir l'identité. La logique identitaire de Vulson ne laisse place à aucun débat et met la représentation de l'adoubement au service d'une glorification univoque de la noblesse. L'usage généalogique du passé chevaleresque n'est donc pas le propre des épopées nationales : il est ici mis au service de la construction d'une identité non pas nationale, mais nobiliaire.

La production d'Augustin Courbé permet de déceler, dans les décennies 1640 et 1650, une tension entre différents usages politiques de la représentation du passé. D'un côté, le passé peut être utilisé comme un espace à distance et servir à mettre en débat des cas politiques indicibles dans les termes de l'actualité. D'un autre côté, l'usage généalogique du passé affirme une continuité entre le passé et le présent et utilise la représentation du passé pour configurer les valeurs du présent et construire des identités : l'identité nationale dans le cas des épopées, l'identité noble dans le traité de Vulson de la Colombière. Comment ces choix politiques s'articulent-ils avec les choix en termes de public et d'esthétique ? On pourrait faire l'hypothèse que l'écriture érudite s'accommode plus volontiers d'une mise à distance du passé, et associer l'usage identitaire du passé au choix d'un élargissement du public : le traité de Vulson suffit cependant à montrer que l'érudition peut aussi avoir une visée identitaire. En attendant de revenir sur ce traité[54], l'étude de deux cas significatifs, *Pertharite* de Corneille et les épopées nationales des années 1650, permettra d'explorer cette question et de mettre au jour la construction d'un dispositif moderne.

[54] Voir *infra*, chapitre VIII.

III. L'ÉCHEC DE *PERTHARITE* DE CORNEILLE

Pendant les décennies 1640 et 1650, plusieurs modes de représentation du passé coexistent donc dans la production d'Augustin Courbé. À une construction du passé comme espace à distance permettant de mettre en débat les hiérarchies et les valeurs du présent s'oppose une relation généalogique au passé, qui met la représentation du passé au service de la valorisation du présent et l'oriente vers la construction d'identités glorieuses. En outre, le passé médiéval est tantôt représenté comme un passé féodal, structuré par une hiérarchie nobiliaire, et tantôt comme un passé national figurant les origines de la monarchie. Dans la production d'Augustin Courbé, une œuvre occupe une place privilégiée pour l'étude de ces différentes visions du passé et des relations entre littérature et politique qu'elles construisent : celle de Pierre Corneille. Augustin Courbé a édité, seul ou avec d'autres, de nombreuses pièces de Corneille[55]. Il est aussi, dans les décennies qui nous intéressent, l'éditeur d'*Œuvres* de Corneille en 1644 et en 1654. L'œuvre théâtrale de Pierre Corneille a été construite par la critique comme un objet emblématique d'une esthétique liée à la féodalité et aux valeurs de la noblesse et condamnée par la Fronde et la montée de l'absolutisme. L'étude d'une tragédie inspirée du passé féodal, *Pertharite*, permettra de mieux comprendre les enjeux politiques de la représentation du passé dans la conjoncture des décennies 1640-1650.

Pour Paul Bénichou, l'œuvre théâtrale de Corneille relève d'une éthique « féodale »[56] et d'une esthétique « courtoise » ou « chevaleresque » qu'il rapporte à un groupe social : la noblesse[57]. Corneille s'inscrirait dans la tradition chevaleresque et en constituerait même à la fois l'apogée et la dernière manifestation. Bénichou associe en effet un quatrième terme à la configuration cornélienne : un contexte politique d'agitation nobiliaire, auquel la Fronde et l'avènement du règne personnel de Louis XIV mettront définitivement fin. Corneille serait ainsi la manifestation littéraire d'une conjoncture spécifique, celle des années 1640-1650 (de la mort de Richelieu à la fin de la Fronde), caractérisée par un sursaut de l'identité nobiliaire se manifestant à la fois sur le plan culturel et sur le plan politique. Pour désigner le versant culturel de cette conjoncture, Bénichou utilise parfois la même formule qu'emploie Norbert Elias dans son analyse de l'*Astrée* : le « romantisme aristocratique ».

---

[55] Avant 1659, il édite *Le Cid* avec F. Targa, puis seul *La Galerie du Palais, La Place Royale, La Suivante* et *Horace*. Il édite avec Sommaville *Polyeucte*, *Le Menteur*, *La Mort de Pompée* et *La Suite du Menteur*. Il publie seul *Théodore, Héraclius, Rodogune, Don Sanche d'Aragon, Nicomède* et *Pertharite*.

[56] Il écrit ainsi (*Morales du Grand Siècle*, éd. cit., p. 19) : « Le terme de *féodal*, appliqué à l'inspiration de Corneille, peut, à première vue, sembler anachronique. Mais il n'en est pas d'autre pour désigner ce qui, dans la psychologie des gentilshommes du XVII^e^ siècle, persiste des vieilles idées d'héroïsme et de bravade, de magnanimité, de dévouement et d'amour idéal, ce qui s'oppose aux tendances plus modernes de l'aristocratie à la simple élégance morale ou à l'« honnêteté » ».

[57] *Id.*, p. 20.

La dernière pièce créée par Corneille dans cette conjoncture particulière, *Pertharite*, pourrait occuper une place de choix dans cette analyse. Elle est la première après *Le Cid* à exploiter un passé féodal, et contrairement au *Cid*, elle est apparemment directement inspirée de textes historiques, sans intermédiaire dramatique : un passage de l'*Historia Langobardorum* ou *Histoire des Lombards* de Paul Diacre, traduit par Antoine Du Verdier dans ses *Diverses Leçons*[58] et un autre de l'*Historiae insubricae* d'Henri Dupuis (de son nom flamand Van der Putte)[59]. Jouée pendant la saison théâtrale de l'hiver 1651-1652, dans un contexte politique marqué par la guerre civile, elle rencontre, de l'aveu de l'auteur lui-même, un cuisant échec, et provoque le retrait de Corneille de la scène théâtrale jusqu'à la création d'*Œdipe* en janvier 1659. Tout semble faire de *Pertharite* un exemple parfait de l'échec, dans les années 1650, d'une écriture politisée du passé féodal, devenue archaïque ou inconvenante.

L'écriture du passé dans Pertharite *et l'alliance entre érudits et mondains*

Dans l'édition de *Pertharite* imprimée par Courbé en 1654, Corneille fait précéder la pièce d'un avis au lecteur dans lequel il revient sur l'échec de la pièce, annonce sa « retraite » et donne quelques éléments sur le choix du sujet de la tragédie :

> Je ne vous dirai rien pour la justification de Pertharite, ce n'est pas ma coutume de m'opposer au jugement du Public, mais vous ne serez pas fâché que je vous fasse voir à mon Ordinaire les Originaux dont j'ai tiré cet évenement, afin que vous puissiez séparer le faux d'avec le vrai, et les embellissemens de nos feintes d'avec la pureté de l'Histoire. Celui qui l'a écrite le premier a este Paul Diacre, à la fin de son quatrième livre, et au commencement du cinquième des Gestes des Lombards ; et pour n'y mesler rien du mien, je vous en donne la traduction fidelle qu'en a faite Antoine du Verdier dans ses diverses leçons. J'y adjouste un mot d'Erycus Puteanus, pour quelques circonstances en quoi ils diffèrent, et je le laisse en Latin, de peur de corrompre le beauté de son langage par la foiblesse de mes expressions. Flavius Blondus dans son Histoire de l'Empire Romain parle encore de Pertharite, mais comme il le fait chasser de son Royaume estant encor enfant, sans nommer Rodelinde qu'à la fin de sa vie, je n'ai pas creu qu'il fust à propos de vous produire un témoin qui ne dit rien de ce que je traite[60].

L'avertissement s'achève ainsi, et les deux textes annoncés suivent immédiatement : celui de Du Verdier en français, puis celui de Puteanus, beaucoup plus court, en latin. La reproduction des sources de la pièce dans l'avis au lecteur est fréquente dans les publications de Corneille. *Pertharite* n'a rien d'original de ce point de vue. Il faut cependant remarquer que la publication mobilise ainsi une écriture érudite, dont la pièce est désignée comme une adaptation. La pièce imprimée, beaucoup plus que la pièce jouée, est définie par ce geste comme une écriture du passé et confrontée à un autre type d'écriture du passé, l'écriture savante.

---

[58] A. Du Verdier, *Les diverses leçons d'Antoine Duverdier, suivant celles de P. Messie*, Lyon, 1576, livre IV, chapitre XII. Rééditions en 1584, 1592 et 1605.

[59] Ericius Puteanus, *Historiae insubricae libri VI, qui irruptiones barbarorum in Italiam continent (ab anno CLVII ad annum LCCCCLXXIII). Fax barbarici temporis*, Lovanii, typis J. C. Flavii apud L. Elzevirium, 1614.

[60] P. Corneille, *Pertharite*, Paris, Courbé, 1654, p. 580-581.

La publication des sources invite le lecteur de la pièce imprimée à la comparaison. Le récit de Du Verdier fournit à Corneille l'essentiel de l'intrigue politique de la pièce : Grimoald usurpe la couronne des Lombards, sur les conseils du perfide Garibald ; Pertharite, le roi légitime, fuit en abandonnant sa femme Rodelinde et son fils ; n'ayant pu trouver aucun refuge, il retourne dans son royaume et se présente devant Grimoald, qui lui permet d'abord de vivre en sûreté dans le royaume, avant d'être influencé par de mauvais conseillers et de projeter le meurtre de Pertharite ; celui-ci parvient à s'enfuir avec l'aide d'un gentilhomme fidèle, Unulphe ; Grimoald, l'apprenant, récompense Unulphe et fait ainsi la preuve de sa générosité. Le récit latin de Puteanus ajoute un détail à cette intrigue : Grimoald aurait épousé la sœur de Pertharite avant le retour de ce dernier, rendant ainsi son règne plus légitime.

> Et sic in familia Ariperti Regium permanere nomen videbatur : quippe post filios gener diadema sumpserat[61].

La pièce de Corneille ajoute deux éléments importants à l'intrigue que lui fournissent ses sources : l'abdication finale de Grimoald et une intrigue amoureuse complexe. Grimoald, fiancé à Edwige, sœur de Pertharite et reine d'une partie de la Lombardie, aime Rodelinde et croyant Pertharite mort, veut l'épouser. Garibalde, conseiller de Pertharite, veut quant à lui épouser Edwige pour pouvoir ensuite renverser Grimoald. Il encourage donc la passion de son maître pour Rodelinde et cherche à lui faire commettre des actes tyranniques pour le renverser plus facilement. Rodelinde quant à elle reste fidèle à son époux et se fait un devoir de haïr l'usurpateur. Alors que la source latine ne mentionne qu'une seule alliance et lui donne avant tout des motifs politiques, Corneille insiste sur le rôle de la passion amoureuse dans l'intrigue. L'amour de Grimoald pour Rodelinde peut se couvrir de prétextes politiques, mais le sentiment est premier. Avec cette intrigue amoureuse, Corneille ajoute un intérêt à sa pièce et répond aux attentes du public mondain. La publication de *Pertharite*, comme les opérations éditoriales de Courbé précédemment étudiées, s'inscrit ainsi dans une stratégie de la multiple alliance : elle s'adresse à la fois à un public érudit et à un public mondain.

Cette alliance est caractéristique de la carrière de Corneille, dont Alain Viala a fait le modèle de la « stratégie du succès »[62]. La retraite de Corneille après l'échec de *Pertharite* peut alors être interprétée comme une réaction à une rupture de l'alliance, et être mise en parallèle avec le premier « silence » de Corneille, entre *Le Cid* et *Horace*[63]. Alors que pendant la querelle du *Cid*, Corneille avait eu à

---

[61] « Et ainsi on voyait le nom des rois rester dans la famille d'Aripert [le père de Pertharite] : en effet après ses fils, c'était son gendre qui avait pris la couronne » (*Id.*, p. 590-591).

[62] A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, éd. cit., p. 225.

[63] Sylvaine Guyot a consacré un article au « silence » de Corneille dans lequel elle montre d'une part que ce « silence » est essentiellement une construction critique et n'a pas été perçu comme une rupture par les contemporains et d'autre part que Corneille y construit, par des écritures diverses, une figure de praticien du théâtre qui reprend et reconfigure les arguments majeurs de la Querelle du *Cid* (S. Guyot, « *À partir d'Œdipe* : pratiques du silence cornélien », *Pratiques de Corneille*, Actes du colloque international organisé à Rouen les 6-9 juin 2006 par l'Université de Rouen, Paris IV et le Mouvement Corneille-Centre International Pierre Corneille, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, à paraître en 2010).

affronter le jugement des doctes, et avait pu s'appuyer sur le succès de sa pièce auprès des mondains, ce sont cette fois-ci les mondains qui manquent à l'alliance, alors que le soutien des doctes lui est acquis depuis son entrée à l'Académie française en 1647. Dans un cas comme dans l'autre, la rupture de l'alliance conduit Corneille à une « retraite ». Le silence de Corneille après *Pertharite* apparaît comme une réplique de son silence après *Le Cid*. *Pertharite* fournit donc l'exemple d'un échec dans la stratégie de multiple alliance qui est caractéristique de l'usage des représentations du passé dans la production d'Augustin Courbé. Dans quelle mesure cet échec peut-il être associé à des choix politiques de représentation du passé ?

La mise en scène du passé féodal comme figure d'un cas politique : un usurpateur peut-il être juste ?

Les modifications apportées par Corneille à ses sources pour construire l'intrigue de *Pertharite* renforcent la dimension politique de la pièce, qui apparaît ainsi comme une mise en action des débats théoriques contemporains sur la nature du pouvoir royal et les limites qui séparent la royauté juste et la tyrannie. Grimoald incarne le cas de l'usurpateur juste, symétrique de celui du roi injuste exploité par les tragi-comédies des années 1640. Rodelinde, l'épouse de Pertharite, rend compte de ce paradoxe dès la deuxième scène de la pièce :

> Il est vaillant, il regne, et comme il faut régner,
> Mais toutes ses vertus me le font dédaigner ;
> Je hais dans sa valeur l'effort qui le couronne,
> Je hais dans sa bonté les cœurs qu'elle lui donne,
> Je hais dans sa prudence un grand peuple charmé,
> Je hais dans sa justice un tyran trop aimé,
> Je hais ce grand secret d'asseurer sa conqueste,
> D'attacher fortement ma couronne à sa teste,
> Et le hay d'autant plus que je voy moins de jour
> À détruire un vainqueur qui regne avec amour[64].

Tout le mouvement de la pièce consiste à rétablir l'ordre des choses : il faut que l'usurpateur soit un tyran, c'est-à-dire qu'il devienne injuste, ou s'il veut rester juste qu'il cesse d'être usurpateur. Dans un premier temps, le roi légitime est cru mort et l'action de la pièce se concentre sur la volonté de Grimoald d'épouser sa veuve, Rodelinde. Ce mariage, désiré comme un mariage d'amour, semble d'abord pouvoir offrir une solution au problème politique de la pièce : en épousant la reine, Grimoald rendrait la couronne à son fils, et cesserait d'être usurpateur sans cesser de régner. Edwige, la sœur de Pertharite promise à Grimoald et à présent dédaignée par lui, énonce l'enjeu politique du mariage :

> Mais si tu veux trahir, trouve du moins, ingrat,
> De plus belles couleurs dans les raisons d'Estat.
> Dis qu'un usurpateur doit amuser la haine
> Des peuples mal domptez en épousant leur Reine,

[64] P. Corneille, *Pertharite*, éd. cit., p. 600.

Leur faire présumer qu'il veut rendre à son fils
Un sceptre sur le père injustement conquis,
Qu'il ne veut gouverner que durant son enfance,
Qu'il ne veut qu'en depost la suprême puissance,
Qu'il ne veut d'autre titre en leur donnant la loi
Que d'époux de la Reine et de tuteur du Roi :
Dis que sans cet Hymen ta puissance t'échape,
Qu'un vieil amour des Rois la détruit et la sappe,
Dis qu'un tyran qui règne en pays ennemi
N'y sauroit voir son trône autrement affermi[65].

Mais Rodelinde rend ce choix impossible : pour être juste, il faut rendre le trône au fils sans épouser la mère. Le mariage n'est qu'un pas de plus dans l'usurpation. Réalisé par force, il fait de Grimoald un tyran. Durant toute la pièce, deux personnages empêchent systématiquement toute solution de compromis et poussent Grimoald à choisir entre abdication et tyrannie : Garibalde, le conseiller machiavélique qui veut faire de Grimoald un tyran pour mieux le renverser, et Rodelinde, la reine soucieuse de sa gloire. Le premier temps de la pièce s'achève sur une expression fortement dramatisée de l'alternative politique qui s'offre à Grimoald : Rodelinde, que Grimoald a menacée de tuer son fils si elle persiste à refuser de l'épouser, lui répond en lui accordant sa main à la condition qu'il tue l'enfant (III, 3) :

Après un tel serment j'obéïs et m'explique.
Je veux donc d'un tyran un acte tyrannique,
Puisqu'il en veut le nom, qu'il le soit tout à fait,
Que toute sa vertu meure en un grand forfait,
Qu'il renonce à jamais aux glorieuses marques
Qui le mettoient au rang des plus dignes Monarques,
Et pour le voir méchant, lâche, impie, inhumain,
Je veux voir ce fils même immolé de sa main[66].

Rodelinde veut ainsi rétablir l'ordre en faisant de l'usurpateur un tyran, puisqu'elle a perdu l'espoir de voir le roi légitime revenir sur le trône. Les conditions du choix sont alors modifiées par l'irruption soudaine de Pertharite (III, 4) : le roi légitime est vivant, et se met lui-même entre les mains de l'usurpateur. Le retour à l'ordre ne peut alors passer que par l'abdication de Grimoald ou par l'assassinat de Pertharite, qui ferait de Grimoald un tyran et reconnaîtrait la royauté de Pertharite.

Je mourrai comme roi né pour le diadème
Et bien-tost mes Sujets détrompez par toi-mesme
Connoistront par ma mort qu'ils n'adoroient en toi
Que de fausses couleurs qui te peignoient en Roi[67].

Dans un cas comme dans l'autre, Grimoald ne peut plus prétendre à une royauté légitime. La pièce explore un moment d'autres pistes, qui toutes se révèlent impossibles. Pertharite caresse l'espoir de

[65] *Id.*, p. 607.

[66] *Id.*, p. 631.

[67] *Id.*, p. 649.

renoncer à sa couronne pour vivre avec Rodelinde ou de mourir pour la laisser libre de répondre à l'amour de Grimoald (IV, 5).

> Aimez plustost, Madame, un vainqueur qui vous aime.
> Vous avez assez fait pour moi, pour vostre honneur,
> Il est temps de tourner du costé du bonheur,
> De ne plus embrasser des destins trop sévères,
> Et de laisser finir mes jours et vos misères[68].

Mais ces solutions heureuses ne peuvent résoudre la question politique de la pièce. Des deux options, Corneille choisit de développer la plus optimiste : Grimoald abdique et rend son trône à Pertharite. Quittant la royauté, il fait la preuve de sa valeur et de sa générosité, et devient ainsi véritablement digne de régner. Il épouse alors Edwige, et devient ainsi roi, mais légitimement cette fois.

La progression de la pièce obéit à une logique du procès. Il s'agit de juger de la légitimité de Grimoald, à travers une série de cas juridiques : la mort supposée du roi, qui pourrait autoriser la veuve à se remarier, l'adoption de l'héritier et les droits ouverts par le tutorat, puis le retour du roi et le problème de sa reconnaissance. Autant de situations problématiques au regard du droit, et utilisées ici pour rendre problématique la souveraineté. La mise en procès de la légitimité royale est complexifiée, dans le cas de l'usurpation, par l'absence de figure du juge : si Grimoald est illégitime en tant que souverain, il l'est aussi en tant que juge. Quant à Pertharite, il ne réapparaît qu'au milieu de la pièce et encore est-ce d'abord pour abandonner sa royauté. Dans toute la première partie de la pièce, c'est donc Rodelinde, la reine, qui assume la figure du juge : c'est elle qui dit la vertu et l'illégitimité de Grimoald et qui le condamne à la tyrannie en lui demandant de tuer le prince ; c'est elle aussi qui juge Pertharite à son retour et refuse de reconnaître en lui la légitimité du souverain. Puisqu'il est prêt à renoncer à sa couronne, c'est qu'il n'est pas le roi : « c'est lui et ce n'est pas lui », déclare-t-elle, reconnaissant Pertharite, mais pas le roi. C'est le second retour de Pertharite, après sa fuite, qui permet le véritable développement du procès : Grimoald est en situation de juger Pertharite, qui s'est enfui et a tué Garibalde. Mais en le jugeant, il doit se juger : accepter de le condamner, alors qu'il est le souverain légitime, c'est devenir un tyran. Ne pas le condamner, c'est reconnaître sa souveraineté : il faut alors abdiquer. Grimoald se juge imposteur et abdique. Parallèlement, Pertharite entame lui aussi son propre procès, et se condamne d'avoir voulu renoncer à la royauté : ce faisant, il redevient roi. Dans ce contexte, l'accession finale de Grimoald à la royauté par son mariage avec Edwige n'est pas un compromis avec l'usurpation. Le trône d'Edwige avait en effet été usurpé par Pertharite après une guerre fratricide. Le geste de Pertharite, qui rend à Edwige son trône, est symétrique de l'abdication de Grimoald. Pertharite, redevenu roi, refuse d'être un tyran et un usurpateur.

Pertharite met ainsi en action un problème politique : celui de l'usurpation. À la question : peut-il exister un bon usurpateur ?, Corneille répond clairement par la négative. Le cas de Grimoald est

---

[68] *Id.*, p. 652.

significatif : il est le meilleur usurpateur possible, et sa vertu le conduit à renoncer à son usurpation. Le problème politique théorique posé par *Pertharite* a une certaine actualité dans la France de l'hiver 1651. George Couton a proposé de considérer Pertharite comme un « figuratif » de Charles I[er] d'Angleterre, puis de son fils Charles II. Tous deux ont dû fuir devant l'usurpation de Cromwell. Dans les deux cas, Cromwell semble avoir voulu éviter dans un premier temps le procès et l'exécution pour ne pas faire du roi un martyr et de lui-même un tyran, et avoir favorisé l'évasion. Charles I[er] a cependant été repris après son évasion (c'est aussi le cas de Pertharite dans le dernier acte) et semble alors avoir refusé de fuir à nouveau. Cromwell, contrairement à Grimoald, n'a pas abdiqué, et Charles a été jugé puis exécuté le 27 janvier 1649. Son fils Charles II, vaincu le 3 septembre 1651, a dû fuir à son tour, et est arrivé au Louvre le 30 octobre 1651. Cette actualité anglaise est donc bien connue des spectateurs français de *Pertharite*. Il n'existe cependant aucune trace de réception établissant un lien entre la pièce et ces événements. Mais les échos de la pièce ne sont pas seulement étrangers : ils résonnent aussi en direction de l'actualité française, à un moment où la révolte du Prince de Condé peut ressembler à une tentative d'usurpation. L'usurpateur généreux, capable de rendre son trône au souverain légitime, serait-il un exemple offert à Condé ? Corneille proposerait alors avec *Pertharite* le rêve d'une nation réconciliée, et d'une Fronde dont chacun ressortirait grandi. Cependant, penser que *Pertharite* constitue, comme l'écrit Georges Couton, un examen « de la situation politique pendant la Fronde, qui comporte même des prises de position », c'est ignorer la dimension théorique, quasi-juridique, de la configuration mise en place par la pièce. Le cas de l'usurpateur légitime est certes un cas d'actualité. Mais il est donné à voir par Corneille dans sa pureté de cas, dans le cadre d'une expérimentation dramatique. Grimoald n'est pas plus Condé que Cromwell : il incarne un problème théorique posé par ces deux individus. Cette mise à distance du passé qui rend possible des expérimentations politiques rapproche *Pertharite* des tragi-comédies féodales des années 1640, qui posaient le problème de la légitimité de la révolte face à un roi injuste, sans pour autant aller jusqu'à l'usurpation. La mise en spectacle du passé est dans un cas comme dans l'autre le support d'une réflexion politique d'ordre théorique, valable aussi bien pour le passé que pour le présent. *Pertharite*, dans la continuité des tragi-comédies des années 1640, utilise le passé féodal pour figurer un problème politique, et proposer une réponse. Que signifie alors l'échec de *Pertharite*, au regard du succès des tragi-comédies des années 1640 ? Doit-on en conclure la perte de pertinence de l'usage politique du passé féodal, voire son impertinence dans le contexte politique de la Fronde ?

Pertharite ***et la question de l'unité nationale***

Pertharite n'est pas une pièce provocante, ou impertinente, au regard de la situation politique. Appliquée à la situation française, elle prend clairement parti contre Condé. C'est pourtant bien à son contenu politique que Corneille attribue son échec, plusieurs années plus tard, lorsqu'il y revient dans l'« Examen » de la pièce :

> Ce qui l'a fait avorter au théâtre est l'événement extraordinaire qui me l'avait fait choisir. On n'a pu y supporter qu'un roi dépouillé de son royaume après avoir tout fait pour y rentrer se voyant sans forces, et sans amis, en cède à son vainqueur les droits inutiles afin de retirer sa femme prisonnière de ses mains ; tant les vertus de bon mari sont peu à la mode[69].

L'échec aurait ainsi à voir avec l'image peu glorieuse du roi légitime, prêt à sacrifier sa gloire et son royaume pour sauver son amour et vivre retiré avec son épouse. Cette explication peut paraître étonnante : l'éthique galante en formation ne donne-t-elle pas à l'amour une valeur au moins équivalente à celle de la gloire ? Quant à l'image du souverain, Pertharite ne reste-t-il pas un roi bien plus acceptable que le Henri II violent et incestueux de *Marguerite de France* ou que le jeune roi du *Vassal généreux* ? Il semblerait que ce qui était acceptable dans les années 1640 ne le soit plus en 1651 et qu'on ne puisse plus représenter un roi détourné de sa gloire par ses passions, même les plus légitimes.

L'échec de *Pertharite* révèle alors la tension entre deux usages du passé. Alors que la pièce traite le passé comme un espace à distance, dans lequel le politique peut être mis en débat, l'« Examen » met en lumière un autre usage possible du passé, orienté vers le présent. Si l'image du roi doit être toute glorieuse, c'est parce que la fiction n'est pas considérée comme le lieu d'un débat possible, mais comme un discours directement en prise sur l'actualité. Pertharite n'est pas considéré comme une figure de roi dans le cadre d'une réflexion théorique sur le fonctionnement du pouvoir, mais comme une figure du roi en exercice. L'image du roi, alors, ne saurait souffrir la moindre faille. Tout se passe comme si la fiction était happée, monopolisée, par un discours politique univoque à la gloire du pouvoir royal. La représentation du passé doit servir à la valorisation du présent. Cet usage moderne du passé rend le discours de réconciliation porté par *Pertharite* inacceptable non pas dans son contenu, mais dans sa forme, qui suppose la possibilité d'une division, d'un conflit, d'un débat, avant d'y apporter une résolution.

L'échec de *Pertharite* a donc une double dimension : il tient à la fois à une rupture de la multiple alliance et à un mauvais usage de la représentation du passé. Il permet alors de formuler l'hypothèse d'une convergence entre le choix à la fois social et esthétique de la multiple alliance et le choix politique d'un usage généalogique et identitaire du passé. Le cas des poèmes héroïques des années 1650, qui proposent une association réussie de ces différents choix, permettra d'approfondir cette hypothèse : la représentation identitaire d'un passé national y apparaît comme étroitement liée au choix d'un public mondain et d'une esthétique galante.

---

[69] P. Corneille, *Pertharite*, « Examen », dans *Théâtre*, II, Paris, Gallimard, 1950, p. 467-468.

IV. LES POÈMES HÉROÏQUES DES ANNÉES 1650 : UNE LITTÉRATURE MODERNE

Au discours de réconciliation porté par *Pertharite*, les poèmes héroïques des années 1650 opposent l'image d'une unité jamais remise en cause, antique et pérenne. La portée politique de la représentation du passé est redéfinie : le débat politique et la mise en scène du conflit laissent la place au spectacle d'une unité glorieuse. Le conflit épique n'est pas un conflit interne à la nation ou au royaume, il oppose toujours la nation, incarnée par le roi, à une figure de l'altérité : un peuple étranger, parfois monstrueux, toujours hérétique. Ce conflit-là ne saurait se résoudre dans une réconciliation : il n'y a de place que pour la victoire du roi, de la nation et de la chrétienté.

Les poèmes héroïques des années 1650 constituent un corpus très cohérent[70] : leur publication est étalée sur un petit nombre d'années, et leurs préfaces et avant-propos instaurent un dialogue sur le genre et ses règles. Dans cette vague de publications, Augustin Courbé joue un rôle essentiel. Il édite *Alaric ou Rome vaincue* de Scudéry (1654), *La Pucelle ou la France délivrée* de Jean Chapelain (1656), *Clovis ou la France Chrestienne* de Desmarets de Saint-Sorlin (1657) et réédite *Saint Louis ou la Sainte Couronne reconquise* du père Le Moine (1658). Ces poèmes ont en commun de choisir leurs sujets dans un passé à la fois chrétien et profane. Comme l'écrit Scudéry dans sa « Préface » à *Alaric* :

> Il faut donc que l'Argument du Poëme Epique, soit pris de l'Histoire Chrestienne, mais non pas de l'Histoire Sainte : d'autant qu'on ne peut sans prophanation, en altérer la vérité : et que sans l'invention, qui est la principale partie du Poëte, il est presque impossible que l'épopée puisse avoir toute sa beauté[71].

Ce passé chrétien est aussi un passé national, qui permet de glorifier le pouvoir du roi actuel. Le *Clovis* et la *Pucelle* mentionnent la France dans leurs titres. Saint Louis est une figure fondatrice de la monarchie française. Quant à Alaric, si ce héros n'est pas français, il ne s'en inscrit pas moins dans une démarche nationale : Scudéry en fait un ancêtre des rois de Suède, et il dédie son poème à la Reine Christine. Ces textes mettent ainsi les écritures du passé au service de la gloire du pouvoir royal. Alors qu'à la même époque *Pertharite* met en procès la souveraineté royale, les épopées en montrent le plus souvent l'élaboration : le récit construit progressivement la figure du roi. Dans *La Pucelle*, il s'agit pour le roi de reconquérir sa couronne et son territoire. Dans *Clovis*, ce sont tous les attributs de la royauté française qui sont peu à peu conquis par le héros. En montrant comment la souveraineté, la monarchie, l'unité nationale se sont construites, les épopées leur confèrent valeur et légitimité et suscitent l'adhésion.

---

[70] Voir R. A. Sayce, *The French Biblical Epic in the 17th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1955 ; K. Csüros, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999 et F. Wild (dir.), *Les Formes de la mémoire nationale et religieuse dans l'épopée vers 1650*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011 (à paraître).

[71] G. de Scudéry, *Alaric*, éd. cit., Préface, n.p.

Mobilisation de la tradition chevaleresque et multiple alliance

Les préfaces et les avant-propos des épopées éditées par Courbé mettent en scène le genre épique comme un genre à la fois prestigieux et fortement codifié. En s'y confrontant, les auteurs prennent position dans des débats poétiques et publient leurs compétences d'hommes de lettres. Ces prises de position, adressées à un public de doctes, entrent parfois en tension avec la volonté des auteurs et de l'éditeur de toucher un public élargi aux mondains. C'est le cas en particulier en ce qui concerne la tradition chevaleresque : parfois violemment rejetée dans les préfaces, elle n'en est pas moins mobilisée dans l'écriture ou dans la mise en forme de l'imprimé ; peu légitime auprès des doctes, elle fait partie de l'univers de référence du public mondain auquel il s'agit de plaire.

Les épopées nationales des années 1650 se présentent de prime abord comme appartenant à un genre savant, issu de l'Antiquité. Toutes les épopées publiées par Courbé sont précédées de préfaces érudites qui proposent une théorie du genre inspirée d'Aristote et sont semées de citations latines, voire grecques. Scudéry insiste dans la préface d'*Alaric* sur le rôle joué par le savoir dans l'écriture épique :

> Plus on voit de sçavoir dans un Poëme, plus son Autheur en mérite de loüange. […] Je sçay bien qu'il ne faut pas que la Science soit toute crue, pour ainsi dire, dans le Poëme Epique comme dans l'Escole : mais enfin il faut qu'elle y soit : et mesme d'autant plus droite, qu'elle est plus cachée[72].

Pour Chapelain, l'auteur d'un poème héroïque doit être « versé en toutes les disciplines »[73]. Le père Le Moine, enfin, fait de l'épopée la « gouvernante » des princes :

> Le Poëme héroïque n'est pas un jeu d'esprit, inventé pour l'amusement du Peuple. On ne joue pas avec tant de peines ni à si grands frais : et les yeux du peuple n'aiment pas les spectacles, où il y a tant de justesse et tant de conduite à observer. Si nous en considérons la fin, qui est d'instruire les Grands, et d'apprendre aux Rois l'art de régner, c'est le plus noble et le plus important de tous les ouvrages de l'esprit[74].

Les poèmes héroïques des années 1650 sont ainsi bien situés par leurs auteurs dans le cadre d'un genre noble, savant et lié à l'Antiquité. Ces préfaces théoriques semblent donc établir une rupture claire entre les textes qu'elles présentent et la tradition chevaleresque, ou d'autres écritures fictionnelles du passé comme les tragi-comédies des années 1640. Cependant, certaines de ces préfaces mentionnent, aux côtés des modèles anciens du genre épique que sont l'*Odyssée*, l'*Iliade* et l'*Énéide*, la *Jérusalem délivrée* du Tasse – ce qui n'est pas étonnant au regard du statut ambigu de ce texte, plus légitime que le reste de la tradition chevaleresque – mais aussi le *Roland furieux* de l'Arioste, et même parfois le *Roland amoureux* de Boiardo. Scudéry, dans sa préface à *Alaric*, place souvent ces textes sur le même

---

[72] *Ibid.*

[73] J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, éd. cit., Préface, n.p.

[74] P. Le Moine, *Traité du Poëme Héroïque*, dans *Saint Louis ou la couronne reconquise*, éd. cit., n.p.

plan. Lui-même auteur de romans, il revendique la parenté entre roman et épopée, et s'appuie sur cette parenté pour construire sa poétique et pour affirmer sa légitimité d'écrivain :

> Comme le Poëme Epique a beaucoup de rapport, quant à la constitution, avec ces ingénieuses fables que nous appelons Romans ; il est presque superflu que j'en parle ici : puisque j'en ai traitté assez amplement, dans l'Avant-propos de mon Illustre Bassa : et que d'ailleurs l'heureux succès de ce Grand Vizir, et celui du Grand Cyrus qui l'a suivi, ont assez fait voir, ce me semble, que je n'ignore pas absolument ce genre d'escrire, dont je me mesle quelquefois. Neantmoins, comme il pourroit estre qu'une partie de ceux qui liront ce poème, n'auroient pas veu ces autres Ouvrages ; j'ai creu que je ne ferois pas mal, de mettre en ce lieu un Discours de l'Épopée[75].

Dans ce passage, Scudéry ne s'adresse pas à un lecteur érudit, capable de déchiffrer ses citations latines, mais à un lecteur familier de ses romans, à un public mondain. Il est possible, écrit-il, « qu'une partie de ceux qui liront ce poème » n'aient pas lu ses autres ouvrages. C'est supposer que le lectorat d'*Alaric* est d'abord fait de lecteurs de romans.

Le père Le Moine, contrairement à Scudéry, condamne les ouvrages de l'Arioste. Mais comme lui, il ne semble s'y attacher que parce que ces ouvrages sont connus de ses lecteurs, et font partie de leur univers de référence.

> Et en cet endroit, on me doit permettre de crier de toute ma force, qu'on se garde des écueils, qui sont vers les costes d'Italie ; qu'on ne se laisse point emporter aux mauvais exemples du Pulci, du Boyardo, de l'Arioste, et des autres semblables poètes de ce pays-là. Ils nous ont fait des monstres en vers, des corps sans forme, et à plusieurs formes. […] Disons leur encore, que le Poëme Roman est une Fabrique Moderne, mais informe et capricieuse ; qu'il ne s'en trouve point de plan ni de modele dans la bonne Antiquité ; qu'il ne s'en voit pas mesme un seul vestige dans les histoires fabuleuses d'Anaxagoras, de Iamblicus, d'Achilles Tatius, d'Heliodore ; et qu'il n'estoit pas connu dans le monde, avant que les Amadis et les autres Preux extravagants aussi bizarres que les Centaures et les Geryons, y fussent venus faire la guerre au bon sens et à la raison. Et certes le mémorable compliment avec lequel le cardinal d'Este receut l'Arioste, apres la lecture de son *Roland*, est un assez bel exemple du jugement qu'il faut faire de cette sorte de compositions irrégulières[76].

L'Arioste et Boiardo, s'ils sont condamnés, n'en trouvent pas moins leur place dans une théorie du poème épique : ils font partie des modèles pour ou contre lesquels le théoricien doit prendre position. Le Moine ne les cite pas seulement à cause de leur statut ambigu de « Poèmes Romans », à mi-chemin entre romanesque et épique : il leur joint en effet les *Amadis*, dont le statut générique est parfaitement clair. C'est bien la tradition chevaleresque qui est convoquée ici comme un modèle potentiel de l'écriture épique, pour être rejetée. Ce passage avoue une parenté entre récits chevaleresques et épopée, même s'il la refuse dans le même temps vigoureusement.

Cette parenté est plus visible encore si l'on quitte un moment le discours théorique tenu par les auteurs dans le souci de légitimer leur entreprise, et qu'on s'attache au format des différents ouvrages concernés. Les livres dans lesquels ces épopées sont matérialisées ont beaucoup en commun avec ceux

---

[75] G. de Scudéry, *Alaric*, éd. cit., Préface, n.p.

[76] P. Le Moine, *Traité du Poëme Héroïque*, éd. cit., n.p.

qui ont servi de support, quelques décennies plus tôt, aux derniers avatars du roman de chevalerie. *Alaric*, *La Pucelle* et *Clovis* sont d'abord édités dans des ouvrages coûteux, de grand format, illustrés de gravures originales. Ils adoptent alors une forme très proche de l'édition que Courbé, en association avec d'autres imprimeurs, a donné du *Roland furieux* traduit par François de Rosset en 1643-44. Il s'agissait aussi d'un in-4° abondamment illustré de planches gravées en pleine page. Dans un second temps, *Alaric* et *La Pucelle* sont rééditées dans des formats moins coûteux : in-12, sans illustration ou avec un simple frontispice. Elles peuvent alors toucher un public plus large, qui ne saurait s'identifier au public érudit. Le *Saint Louis* de Pierre Le Moine est d'abord édité chez Charles Du Mesnil, libraire spécialisé dans les ouvrages de dévotion. Ce n'est qu'en 1658 que Courbé choisit de l'éditer. Cette réédition réagit au succès des poèmes héroïques de Scudéry, Desmarets et Chapelain auprès du public mondain : Courbé cherche à poursuivre l'exploitation de ce filon. Mais pour présenter le *Saint Louis* à son public, il opère un certain nombre de modifications : il introduit à la fin de chaque chant des « Remarques » explicitant un certain nombre d'expressions et de formules et demande à François Chauveau d'illustrer le poème. Ces modifications semblent révélatrices d'un changement – anticipé ou désiré – de public : au-delà du public érudit, Courbé, par la mise en forme du poème héroïque, vise un public mondain lecteur de romans.

Si le discours préfaciel des auteurs de poèmes héroïques révèle un voisinage entre ces textes et la tradition chevaleresque, cette continuité est largement confirmée par l'examen de leurs supports matériels. Épopées nationales, tragi-comédies et romans de chevalerie n'ont pas seulement en commun un éditeur : elles semblent aussi partager un même public, qui s'étend au-delà du petit nombre des érudits, au public élargi des mondains. L'Avis au lecteur du *Clovis* de Desmarets est particulièrement clair sur ce point. Le poème héroïque n'est pas destiné seulement aux doctes, mais vise un public bien plus large :

> Ceux-là se trompent, qui pensent que les poèmes héroïques ne sont faits que pour les sçavans, et ne peuvent plaire à tout le reste du monde, et particulierement aux Dames ; à cause de certains termes hardis ou anciens, dont on se sert pour s'élever au-dessus du commun, et qui sont soufferts avec peine par leurs oreilles délicates, et accoutumées aux termes les plus doux, et les plus authorisez par l'usage.
>
> Ils croyent qu'il faut estre trop versé dans l'Histoire, dans la Fable, dans la Géographie ancienne et moderne, et dans le stile des plus fameux Poëtes, pour y entendre mille choses qui n'y sont représentées que sous le voile des figures. Mais il faut avoir bien peu fréquenté les Dames de la plus haute qualité, pour ignorer que la plupart sçavent l'Histoire, la Fable et la Geographie ; qu'elles ont l'intelligence tres-subtile, pour debrouiller tous ces agréables nuages dont on couvre les pensées ; et que les hommes leur doivent ceder en la science de penetrer facilement le secret des expressions figurées. Enfin, ce seroit avoir d'elles une opinion bien injuste, de croire qu'elles ne fussent pas capable de goûter ce que la poésie a de plus haut et de plus merveilleux ; et qu'un ouvrage pust leur déplaire, où l'amour se mesle si agreablement parmi la guerre ; et où il se couvre d'habits si modestes, qu'il se fait mesme recevoir parmi les choses les plus saintes.
>
> Toutefois, pour faciliter la lecture de ce Poëme à plusieurs autres personnes, qui ne sçavent pas tout ce que le Poète présume qu'elles peuvent sçavoir ; on a desiré que je misse en

> quelques lieux de legeres annotations à la marge, pour l'intelligence de certains termes, afin qu'en lisant ce Poëme l'on n'ait pas besoin à toute heure du secours des Doctes[77].

Les Dames figurent ici la volonté de l'auteur d'atteindre un public large et mondain, défini par sa « qualité » plus que par son érudition. Cependant, la volonté de plaire à ce public élargi entre en tension avec la poétique de l'épopée dans ce qu'elle a de savant et d'érudit. Viser un public large et mondain rend nécessaire l'élaboration d'une écriture qui réponde aux critères de définition du genre épique tout en procurant du plaisir à un lectorat non érudit. Desmarets tente de concilier ces deux exigences à l'aide de procédés d'écriture dont le plus frappant est l'usage de notes marginales, qui explicitent les mots anciens ou les allusions historiques. Scudéry emploie un procédé très proche, lorsqu'il fait suivre sa préface d'un lexique des termes savants employés dans le poème et les « Remarques » insérées à la fin de chaque chant du *Saint Louis* jouent le même rôle. Ces procédés d'annotation du texte inscrivent ainsi dans l'écriture la stratégie de multiple alliance dont ces auteurs ou leur éditeur ont fait le choix (Courbé est à l'initiative des « remarques » du *Saint Louis* et l'on pourrait interpréter l'Avis au lecteur du *Clovis* dans le même sens : Desmarets n'écrit-il pas « on a désiré que je misse […] de légères annotations » ?). Ils répondent aux tensions nées de la volonté de plaire à un public élargi tout en conservant le suffrage des doctes et des institutions littéraires.

Le choix de faire une place importante aux aventures amoureuses dans l'intrigue des poèmes relève de la même démarche. Le poème annexe alors un imaginaire romanesque et galant, appartenant à l'univers de référence du public mondain. À peine Alaric a-t-il reçu l'ordre divin d'aller attaquer Rome, qu'il tremble de devoir se séparer de la belle Amalasonthe. Son désarroi s'exprime alors dans des termes dignes d'un héros de roman ou de tragi-comédie :

> Tu veux quitter l'Objet dont ton ame est ravie ;
> Et le pourras-tu perdre, et conserver la vie ?
> Et si tu peux, ingrat, y penser seulement,
> Responds à ta Raison, fus-tu jamais Amant ?
> Connois-tu ce que vaut cette Illustre Personne ?
> La dois-tu balancer avec une couronne ?
> Car si tu connois bien l'Objet d'un si beau feu,
> L'Empire de la Terre est encore trop peu[78].

L'amour de Clovis et Clotilde et les obstacles qu'il rencontre font l'un des intérêts principaux du poème de Desmarets. Même la Pucelle fait naître l'amour dans le cœur du brave Comte Dunois, qui l'exprime en des termes tout galants :

> Pour ces célestes yeux, et ce front magnanime,
> Je n'ai que du respect, je n'ai que de l'estime,
> Je n'en souhaite rien, et si j'en suis Amant,
> D'un Amour sans désir je le suis seulement.
> De ce feu toutesfois que me sert l'innocence ?
> Si tout sage qu'il est il me fait violence ;

---

[77] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657, « Avis », n.p.

[78] G. de Scudéry, *Alaric*, éd. cit., p. 14.

> Hélas ! Il me dévore, et mon cœur embrasé,
> Desjà, par sa chaleur, est de force épuisé[79].

Les intrigues amoureuses insèrent ainsi dans l'épopée un imaginaire romanesque et galant susceptible de plaire au public mondain. Le Moine condamne la galanterie dans l'épopée : mais la condamnation est d'autant plus vigoureusement exprimée qu'elle s'attaque à une pratique bien réelle.

> Semblables choses sont pour les amours vulgaires, pour les amours de colombes ; et les amours Héroïques sont des amours d'aigles[80].

Il importe ici de ne pas prendre la prescription théorique pour un énoncé descriptif. En refusant la galanterie, Le Moine ne décrit pas l'écriture épique de ses contemporains, il la condamne.

Les épopées éditées par Augustin Courbé dans les années 1650 cherchent ainsi à allier dans leur écriture les exigences savantes et le goût mondain. C'est dans le cadre de cette alliance que leur parenté, plus ou moins revendiquée, avec la tradition chevaleresque prend sens. Si les intrigues amoureuses et galantes ne sont pas propres à la chevalerie, le merveilleux utilisé par *Alaric* et *Clovis* est directement issu de la tradition chevaleresque[81] : on croise dans ces deux textes des enchanteurs, des magiciennes, des fontaines d'amour, des sortilèges permettant de changer de visage… Le *Saint Louis* est plus sobre, et s'en tient à une tradition chrétienne qui n'est pas propre aux récits chevaleresques. Il met cependant en scène, dans son livre IV, un tournoi pendant lequel un chevalier inconnu défie le roi. Il s'agit bien d'un épisode issu de la tradition chevaleresque. Chapelain, dans *La Pucelle*, est le seul à refuser l'usage de la magie : il ne manque pas à cette occasion de rappeler ce que cette magie doit à la tradition chevaleresque.

> Il sembleroit surtout que je deusse dire en ce lieu, sur quoi je me suis fondé pour n'y employer pas la machine de la Magie, à la manière des vieux Romans ; quelque occasion qu'elle m'eust pû fournir d'y faire des descriptions fleuries et agréables. Il sembleroit, dis-je, que je deusse expliquer en cet endroit, pourquoi je me suis retranché dans celles des saints, des anges, des démons, et de quelques personnes poétiques ; et pourquoi j'ai plustost suivi, dans le reste, les mouvements de la Nature réglée, que ceux de la vague Imagination. Mais je ne trouve pas à propos de m'engager dans ces éclaircissemens[82].

Le débat théorique est à peine esquissé : ce n'est que quelques années plus tard qu'il prendra de l'ampleur. Dans les années 1650, tous nos auteurs, à la notable exception de Chapelain, revendiquent le choix du merveilleux chrétien, seul merveilleux susceptible de vraisemblance. Cependant le discours théorique qui justifie ce choix par des considérations poétiques, propres au genre, occulte le lien entre merveilleux chrétien et tradition chevaleresque, et le rôle stratégique de ce choix dans la construction d'un public. Si le choix du merveilleux chrétien est une position théorique assumée par la plupart de nos auteurs, c'est aussi l'intégration dans l'écriture épique d'un élément caractéristique des

---

[79] J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, éd. cit., p. 85.

[80] P. Le Moine, *Traité du Poëme Héroïque*, éd. cit., n.p.

[81] Sur le merveilleux dans le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin, voir *infra*, chapitre XI.

[82] J. Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, éd. cit., Préface, n.p.

récits chevaleresques et appartenant à l'univers de référence du public mondain. On retrouve ainsi dans l'usage du merveilleux chrétien la même double postulation qui caractérise l'ensemble de l'écriture épique : postulation érudite qui vise à légitimer l'écriture dans le cadre des règles et des valeurs imposées par les doctes, postulation mondaine qui intègre dans l'écriture épique les caractéristiques d'autres traditions – chevaleresque et galante – susceptibles de plaire à un public lecteur de romans et de tragi-comédies.

Les épopées des années 1650 construisent ainsi un dispositif qui associe le choix d'un public élargi, la mise en œuvre d'une éthique et d'une esthétique galantes, un usage généalogique du passé national et la revendication d'une littérature utile au pouvoir. Dans ce dispositif, la tradition chevaleresque joue un rôle essentiel : elle est investie de valeurs galantes et sert à susciter l'adhésion d'un public mondain. L'épopée apparaît alors non plus comme un genre noble, savant, et directement hérité de l'Antiquité, mais comme un genre moderne, très proche du corpus chevaleresque et galant.

Visibilité du passé : mise à distance et effets de présence dans l'illustration épique

Si le dispositif mis en place par les épopées nationales des années 1650 est un dispositif moderne, s'il représente le passé pour mieux dire la gloire du présent, si les choix sociaux et esthétiques précédemment décrits servent à produire de l'adhésion aux valeurs et aux pouvoirs du présent, reste à comprendre ce que sont ces valeurs et ces pouvoirs : quelle identité l'usage généalogique du passé construit-il ? Quelles valeurs présente-t-il comme capables de traverser le temps ? Courbé est un éditeur particulièrement attentif aux illustrations. Pour *La Pucelle*, il charge Nanteuil, Bosse et Vignon d'illustrer le volume. Il fait appel à François Chauveau pour graver l'*Alaric* de Scudéry, le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin et sa réédition du *Saint Louis* de Le Moine[83]. Le corpus épique est ainsi un corpus illustré, et ces images permettent de saisir ce qui, dans l'écriture épique du passé, est donné comme actuel et touchant le présent : ce que l'image montre comme identique dans le présent et dans le passé, susceptible de traverser le temps et de fonder une identité.

Tous ces textes utilisent le passé pour glorifier le présent : Dunois est la figure du duc de Longueville tout comme Aurèle, le confident de Clovis, est un ancêtre du cardinal de Richelieu. Cet usage généalogique et moderne du passé, qui affirme à la fois son ancrage dans une chronologie et son actualité, rend sa visibilité problématique. L'illustration épique doit en effet donner à voir un passé (le temps d'Alaric, de Jeanne d'Arc, de Clovis ou de Saint Louis) mais elle ne doit pas rendre ce passé trop étranger, sous peine de faire perdre au récit sa vraisemblance, sa capacité à toucher le lecteur, et surtout sa valeur pour le présent. Le père Le Moine, dans sa préface au *Saint Louis*, utilise une métaphore visuelle pour traiter du choix du sujet et de sa situation chronologique :

[83] H.J. Martin, *op. cit.*, p. 353.

> Les Sujets qui sont trop anciens, et que le Temps a démoli, ne paroissant point parmi les ruines de tant de siècles, sont comme s'ils n'avoient jamais este, et passent pour inventez et pour fabuleux. Bien d'avantage, les coustumes, les façons, et les modes de ces premiers temps, encore sauvages, grossières et malpolies, offenceroient la veue et blesseroient l'imagination, si elles estoient représentées en leur naturel. Et le Poete qui entreprendroit de les reformer sur nos modeles, violeroit toute vrai-semblance, romproit toute conformité ; et feroit d'aussi bizarres peintures, que ceux qui donnent un masque à Didon, et un chapeau avec des plumes à Énée. […]
>
> L'Action que je représente ayant quelque quatre cens cinquante ans d'antiquité, n'est point sujette à tous ces inconvéniens : elle est dans le juste éloignement où la demandent la liberté et la Poésie, et la structure de la Fable : Elle n'est ni sur les yeux, ni hors de la portée des yeux : Et comme elle n'est pas si moderne, que chascun en sçache tout le détail, aussi n'est-elle pas si ancienne qu'on l'ait oubliée. […]
>
> S'il faut aller bien loin de son siècle, pour inventer hardiment, et pour feindre avec liberté, il faut aller encore plus loin pour trouver le Grand, le Magnifique, et le Merveilleux, qui sont des qualitez essentielles à l'héroïque. Le Temps a ses perspectives comme le lieu a les siennes : mais il y a cette différence, que l'éloignement qui détruit l'apparence des choses, et les réduit au petit-pied, dans les perspectives du Lieu, les amplifie, et les augmente au double, et au triple dans les perspectives du temps[84].

Le Moine formule en termes de visibilité le problème de l'acceptabilité par un lecteur contemporain d'un sujet venu du passé : le passé, s'il est perçu comme lointain ou étranger et « représenté en son naturel », « offense la vue ». Mais le passé auquel on donnerait l'apparence du présent, dont la situation dans le temps serait effacée, produirait de « bizarres peintures ». Le temps enfin produit des effets de perspective : plus un événement est lointain dans le passé, plus il s'en trouve grandi. Reste donc au poète à trouver une juste mesure entre l'éloignement qui grandit les faits mais risque de les rendre étrangers au lecteur et la proximité qui garantit l'adhésion mais rend l'admiration difficile. La question de la visibilité du passé n'est ici qu'une métaphore. Choisir de prendre cette métaphore au sérieux, et de s'interroger sur les choix de visibilité opérés par les illustrations[85] permet de repérer ce qui dans l'écriture du passé est donné comme pertinent pour le présent et donc de revenir par une autre voie à la question de la construction d'un usage moderne du passé.

Dans l'*Alaric* de Scudéry, ce qui frappe d'abord, c'est le caractère conventionnel des costumes des personnages, qui ne les situent dans aucun temps précis. Ils sont enveloppés de drapés, et les armures sont des armures « à l'antique » : le plastron imite la forme des muscles du torse, le ventre et les cuisses sont couverts d'une sorte de jupe en lames de métal. Les illustrations de l'*Alaric* sont datées avant tout par des détails. Le décor de l'illustration qui précède le premier livre (Annexe 4, figure A2) est ainsi caractérisé par une architecture gothique, avec flèches et fenêtres en ogives. Dans l'illustration qui précède le troisième livre (figure A4), les détails d'un navire et de ses rameurs font écho à une remarque de Scudéry dans sa préface :

---

[84] P. Le Moine, *Traité du poëme héroïque*, dans *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, éd. cit., n.p.

[85] L'annexe 4 réunit les illustrations des quatre poèmes épiques étudiés ici : *Alaric*, *La Pucelle*, *Clovis* et *Saint Louis*.

> La sixiesme [critique] est, que je donne des Rames aussi bien que des Voiles, aux Vaisseaux comme aux Galeres, ce que l'on ne voit pas maintenant en nos mers : mais ceux qui sçavent l'Antiquité, n'ignorent pas qu'autrefois les navires se servoient des unes et des autres[86].

Le détail de l'illustration renvoie au détail érudit de l'écriture, et publie un savoir sur le passé, tout en situant l'événement. Dans les images de bataille, un même souci du détail s'attache à la représentation des armes : arcs, lances, boucliers ovales, frondes. La situation romaine de la majeure partie de l'action permet de faire grand usage des costumes à l'antique, à la fois conventionnels et adaptés à la situation du récit. De même, le décor romain de la dernière illustration (figure A11), caractérisé par la colonne de Trajan, n'est pas situé dans le temps. Une seule image donne à voir des costumes étranges, voire exotiques : il s'agit de la gravure qui précède le livre IX (figure A10), et qui représente le duel des deux guerrières, Amalasonthe et l'« Amazone laponne », qu'Alaric tâche de séparer. Alaric et Amalasonthe sont vêtus de manière assez semblable, si ce n'est qu'un long drapé cache l'une des jambes de la guerrière, et qu'elle porte sur son dos un carquois. La guerrière laponne, sans doute en raison de sa provenance, est représentée de manière bien plus étrange : elle porte des peaux de bêtes, un bouclier rectangulaire, et ses cheveux sont épars sous ce qui ressemble à une toque de fourrure. L'étrangeté ne naît pas ici de la distance temporelle, mais de la distance géographique.

Le même procédé est utilisé de manière bien plus systématique dans les illustrations du *Saint Louis*, elles aussi dues à François Chauveau. Les gravures exploitent volontiers l'exotisme géographique, sans marquer spécialement la distance temporelle. Le Moine, dans son *Traité du poëme héroïque*, insiste d'ailleurs lui-même sur l'importance de l'exotisme dans le choix du lieu de l'épopée, en mettant en avant son intérêt pour l'imagination, en tant qu'elle est production d'images :

> L'Egypte est le plus merveilleux de tous les Pays, et le plus fertile en grandes choses. Le Phare et les Pyramides, le Nil et le Caire, les Magiciens et les Monstres, les Miracles de l'art et les Prodiges de la Nature sont originaires de ce pays-là : et les seuls noms des sultans et des Sarrasins remplissent l'oreille de leur son : la seule montre de leurs armes et de leur équipage surprend la vue, et met dans l'esprit des images qui l'étonnent[87].

Le graveur exploite pleinement ce caractère « merveilleux » de l'Égypte, et cherche lui aussi à produire des « images qui étonnent » : dès l'illustration qui précède le livre premier (figure D2), les costumes des ambassadeurs sarrasins et leurs turbans à plumes contrastent avec les costumes conventionnels du reste du camp. Saint Louis et ses soldats portent des armures et des casques à l'antique, dont la seule marque distinctive est la croix peinte sur les boucliers. Cette croix est l'unique élément qui renvoie à la situation temporelle de la scène. Les illustrations suivantes exploitent plus massivement encore l'exotisme du cadre : on y voit des panthères (figure D3), un crocodile (figure D4), un éléphant (figure D5), des lions (figure D11) et de nombreux palmiers. L'architecture signale elle aussi l'exotisme : on y croise une mosquée et une pyramide (figure D4).

---

[86] G. de Scudéry, *Alaric*, éd. cit., n.p.

[87] P. Le Moine, *Traité du poëme héroïque*, éd. cit., n.p.

Dans les gravures du *Saint Louis* comme dans celles d'*Alaric*, le roi est un personnage intemporel, dont le costume conventionnel assure la proximité et l'actualité possible. Cependant, ces deux ensembles d'illustrations ne lui accordent pas la même présence. Les gravures d'*Alaric* sont toutes construites autour du personnage du roi, à l'exception d'une seule, qui met en scène les enfers. Le roi est reconnaissable à sa couronne, au panache qui orne son casque ou aux trois couronnes, symbole de la Suède, qui figurent sur son bouclier. Les illustrations accentuent ainsi la présence du roi : même s'il évolue dans un décor daté, lui-même est représenté comme intemporel, et la présence des armoiries de Suède disent même son actualité : il est à la fois le passé et la figure de la monarchie suédoise, dans une logique généalogique. Cette logique est prise en charge, tout au long du volume, par de nombreux décors reproduisant les armes de la Suède, en les associant au monogramme de la reine Christine (figure A12). Ces symboles lient passé et présent, et font de l'écriture du passé une figuration du pouvoir royal actuel qui dit le pouvoir en disant son ancienneté et sa pérennité, sa capacité à traverser le temps.

Dans le *Saint Louis*, le roi est beaucoup moins visible. Son costume est certes conventionnel, mais rien n'en fait une figure du roi de France. Il est en outre souvent mêlé aux scènes exotiques, et semble alors être lui aussi inscrit dans une distance. Les illustrations du *Saint Louis* réservent l'atemporalité à la présence divine. Contrairement à la présence royale, la présence divine n'est jamais mêlée aux représentations exotiques : elle ne s'inscrit dans aucune distance, ni temporelle ni spatiale, et se manifeste comme entièrement actuelle. Le frontispice, les illustrations des livres VIII, IX, XII, XIII, XIV et XVII représentent ainsi des apparitions de dieu, de Marie ou d'anges, dans des scènes qui évoquent la peinture religieuse et sont immédiatement lisibles par le spectateur comme appartenant à son présent, ou plutôt à une atemporalité éternelle. La gravure qui ouvre le livre XIII montre Lisamante assassinant le sultan, encouragée par l'apparition de Judith (figure D14). Là où le texte fait parler Judith pour souligner la similitude des situations, la gravure ne permet pas d'identifier l'apparition sainte, mais construit la scène sur le modèle du meurtre d'Holopherne, rendant la similitude visible. De la même manière, la gravure du livre XIV montrant Robert mis au tombeau par des anges reproduit les mouvements d'une *pietà* (figure D15). La gravure du livre VIII est particulièrement intéressante, parce qu'elle associe présence divine et présence royale (figure D9). Elle illustre le passage dans lequel Louis, après avoir prié dieu d'assister les Français, est enlevé au Ciel sur une nuée et porté jusqu'au trône divin au milieu des chants des saints vieillards[88]. Dieu lui donne alors le choix entre trois couronnes : celle du Saint Empire, celle de l'Empire d'Orient, et la couronne d'épines. Louis IX fait le bon choix et s'empare de la couronne d'épines. La gravure représente le roi à genoux, dans un costume fait de drapés, sans armure ni couronne. La présence royale, sous l'influence de la présence divine, devient atemporelle. Mieux, on distingue sur le manteau de Louis un motif de

[88] P. Le Moine, *Saint Louis ou la couronne reconquise*, éd. cit., p. 227 sqq.

fleurs de lys qui en fait la figure du roi de France : cette gravure est la seule du volume qui désigne ainsi le roi. C'est seulement dans le voisinage de la présence divine que le caractère national de la présence royale est actualisé. Un procédé identique est à l'œuvre dans les monogrammes et les devises qui décorent la fin et le début de chaque chant (figures D20 et D21). Le cartouche qui figure au début du livre I représente ainsi les lettres SL entrelacées, qui désignent Saint Louis, au dessus d'une couronne de lauriers et des palmes des martyrs, et sous une couronne d'épines portée par des anges. Une phrase latine explicite l'image : « *est lauros palmasque super* ». Le héros est ici désigné comme héros chrétien, et la gloire d'avoir conquis la couronne d'épines est présentée comme supérieure à celle des guerriers et à celle des martyrs. Mais plus loin, les symboles chrétiens sont mêlés aux symboles de la monarchie française. Au début du livre V, la couronne d'épines est associée au sceptre et à la main de justice. De la même manière, les monogrammes placés à la fin de chaque livre associent la couronne d'épines et les monogrammes royaux, ou les symboles de la monarchie française : la couronne, le blason à fleurs de lys. Ces symboles lient la permanence de la monarchie à la permanence de la religion : si la monarchie française peut traverser le temps, identique à elle-même, c'est parce qu'elle est chrétienne, et bénéficie ainsi de l'atemporalité ou de la pérennité de la foi. L'identité nationale n'est visible dans le *Saint Louis* qu'en tant qu'identité religieuse.

Les illustrations du *Clovis* de Desmarets[89] mettent en place le même type d'association entre permanence de la nation et permanence de la religion, tout en donnant à la présence royale une visibilité plus grande que dans le *Saint Louis*. Comme dans *Alaric* et *Saint Louis*, les personnages sont vêtus de costumes conventionnels, qui ne donnent aucune indication sur la période représentée. Les décors sont eux aussi atemporels : ce sont le plus souvent des décors naturels, mais on voit aussi l'intérieur d'une église (lors de la première rencontre de Clovis et de Clotilde, figure C11), tout en colonnades classiques, et une ville en flammes dont l'architecture est classique et abstraite (figure C12). Cette temporalité floue ou effacée est reliée au présent par la mise en page des gravures. Les scènes représentées n'occupent en effet que le tiers central de la page. En dessous et au-dessus, figurent des monogrammes entrelacés et ornés de différents symboles[90] qui associent la scène gravée à la représentation du pouvoir. Les L entrecroisés du roi de France sont surmontés de la couronne fleur-de-lysée (figure D6), ou mêlés aux sceptres et surmontés de la couronne impériale (figure D12). Le A du cardinal de Richelieu est surmonté de la même couronne qui figure sur ses armoiries. La tiare papale figure dans d'autres monogrammes, mais les symboles du pouvoir religieux et ceux de la monarchie ne sont jamais mêlés. Dans les scènes gravées au contraire, les symboles nationaux

---

[89] Voir H. G. Hall, « Three illustrated Works of Desmarets de Saint-Sorlin », *Yale University Library Gazette*, July 1958, vol. XXXIII.

[90] Le même procédé est utilisé dans l'illustration d'une autre œuvre de Desmarets éditée par Courbé, *Les Délices de l'esprit* (Paris, A. Courbé, 1658). L'*Histoire de l'édition française* décrit ce procédé comme « la technique de la chambre de mémoire entourée d'éléments allégoriques » (H.-J. Martin et R. Chartier, *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982, vol. I, p. 517).

apparaissent de manière privilégiée lorsque des personnages saints interviennent : l'oriflamme figure ainsi sur la gravure représentant l'apparition de Saint Denis aux côtés de Clotilde (figure C20). Aux livres XXIII et XXIV, deux gravures représentent successivement Clovis mariant deux personnages et Clovis lors de son baptême (figures C23 et C24). Dans la première gravure, Clovis ne porte aucun des symboles de la monarchie française. Dans la seconde, traversée d'un rayon divin et représentant l'apparition d'une colombe apportant la sainte ampoule, Clovis est couvert du manteau à fleurs de lys. Dans l'ensemble, les illustrations du *Clovis* font le choix de la distance minimale : les costumes de convention, les décors faiblement caractérisés permettent d'inscrire l'ensemble des scènes dans une temporalité floue, et de les rendre actualisables. Les monogrammes et les symboles qui entourent les scènes assurent un lien avec le présent, c'est-à-dire avec la glorification du pouvoir. Si le passé national est montré comme chrétien dans les scènes gravées, les décors qui les entourent privilégient la représentation du pouvoir politique, sans l'associer à celle de la religion.

De toutes les épopées publiées par Courbé, *La Pucelle* est celle dont les illustrations cherchent le plus à représenter un passé. Les armures y sont moins conventionnelles : les chevaliers portent cottes de mailles, jambières et casques à visière, et parfois des manches bouffantes et ajourées, à la mode du siècle de François I^{er} (figure B10). Les apparitions saintes ou divines se font ainsi au milieu de personnages dont le caractère passé est visible. Les décors sont eux aussi précisément situés : on reconnaît Paris aux tours de Notre Dame (figure B12). Le lien de ce passé situé avec le présent est assuré par quelques symboles. Un frontispice allégorique, d'abord, représente la Pucelle délivrant la France sous la protection de l'archange Saint Michel (figure B1). Tous les attributs de la monarchie française y sont réunis et l'allégorie dit l'actualité possible de ce passé. En outre, les chants s'ouvrent et se ferment sur des bandeaux et des culs-de-lampe aux armes du duc de Longueville (figures B14 et B15). Une fois encore, la symbolique héraldique prend en charge la dimension généalogique du passé et son incarnation dans un présent.

Ces illustrations, dans leur diversité, travaillent donc la représentation du passé pour faire apparaître une identité, désigner certains éléments, certaines valeurs, comme à la fois actuelles et anciennes et donc d'autant plus légitimes. Cette identité peut être celle d'un lignage, dans le cas de *La Pucelle* et des nombreux décors aux armes des ducs de Longueville qui disent la continuité de la lignée et de la valeur, du héros ancien qu'est Dunois au héros présent qu'est le duc. Elle peut aussi être celle d'une monarchie. C'est le cas avec la monarchie suédoise, figurée par Alaric et actualisée par la reine de Suède, ou de la monarchie française incarnée par Clovis ou par Saint Louis. Enfin, cette identité peut être celle d'une religion : la figure de Saint Louis associe fortement monarchie française et religion chrétienne, au point que l'une ne semble pas pouvoir être actualisée sans l'autre. Dans tous les cas, la représentation du passé vise plus à construire une identité qu'à exhiber une distance : alors que les tragi-comédies féodales ou le *Pertharite* de Corneille utilisaient le passé pour mettre à distance des problèmes politiques et rendre ainsi leur discussion acceptable, les épopées nationales visent à

instaurer une présence du passé qui est aussi une présence du pouvoir, politique ou religieux, et qui a pour but de susciter une adhésion sans débat.

L'action éditoriale d'Augustin Courbé a pour effet d'unifier le corpus des épopées nationales des années 1650. Il rapproche les différents textes en leur donnant une forme commune et ce faisant, il construit une littérature moderne. Ce dispositif moderne mis en œuvre par les épopées nationales associe des choix sociaux, esthétiques et politiques. La modernité des épopées tient d'abord à leur destination mondaine et à la stratégie de multiple alliance qu'elles mettent en œuvre. Cette volonté d'élargissement du public a pour conséquence la promotion d'une esthétique galante. Elle éclaire aussi les liens équivoques entretenus par ces textes avec la tradition chevaleresque : même lorsqu'elle est rejetée dans la théorie, celle-ci est convoquée dans l'écriture ou dans la présentation du livre, pour offrir à un public mondain lecteur de romans et familier de chevalerie un objet reconnaissable et appropriable. L'épopée n'est pas seulement un genre érudit, ressuscité par quelques doctes, mais aussi un genre moderne et mondain, inscrit dans la continuité des romans chevaleresques et héroïques et des tragi-comédies. Cette modernité esthétique est associée à une modernité politique. Les poèmes héroïques privilégient la représentation d'un passé national, dans une temporalité à la fois généalogique (le passé est aux origines du présent) et progressiste (la représentation du passé permet de dire la valeur du présent et non de critiquer une décadence). Ils utilisent donc la représentation du passé pour susciter l'adhésion à une modernité à la fois nationale et chrétienne incarnée dans le pouvoir monarchique.

*
**

La production d'Augustin Courbé dans les années 1640 et 1650 révèle un intérêt certain pour le passé médiéval tout en mettant en œuvre différents modes de représentation de ce passé. Alors que les tragi-comédies des années 1640 privilégient un passé féodal, structuré par les relations entre seigneurs et vassaux, les épopées de la décennie suivante construisent un passé national, souvent incarné dans une figure du souverain, et structuré par les conflits qui opposent la nation chrétienne aux autres nations ou aux autres religions. À cette première différence s'ajoute l'opposition entre un mode de représentation du passé fondé sur la distance et l'écart et un autre fondé au contraire sur la continuité et l'identité. Dans le premier cas, le passé est un espace à distance de l'actualité, dans lequel les pouvoirs et les hiérarchies du présent peuvent être mis en jeu. Dans le second cas, la représentation du passé vise l'actualité et sert la construction d'une adhésion aux pouvoirs du présent. Ce mode de

représentation du passé peut être qualifié de moderne : le passé y est convoqué pour valoriser le présent.

Ce rapport moderne au passé est progressivement associé, dans la production d'Augustin Courbé, à différents choix commerciaux, esthétiques et politiques qui construisent la modernité comme dispositif. Les récits chevaleresques jouent un rôle essentiel dans ce dispositif : ils sont investis d'une esthétique galante, servent la construction d'un public élargi et participent ainsi de l'élaboration d'une littérature nationale. Associée aux valeurs galantes et au genre du roman, la tradition chevaleresque est utilisée dans le cadre d'une stratégie de multiple alliance. Il s'agit pour les écrivains comme pour l'éditeur de cumuler une légitimité érudite et le succès auprès du public mondain. Dans cette perspective, la tradition chevaleresque a l'avantage d'être à la fois un objet d'érudition et un imaginaire familier pour les lecteurs de romans. Elle permet ainsi de susciter l'adhésion à des représentations du passé qui configurent le présent. L'imaginaire chevaleresque est utilisé pour mettre en récits et en images les origines de la monarchie ou de la nation et produire de l'adhésion au pouvoir.

Les deux chapitres suivants chercheront à mieux comprendre cette interprétation moderne de la tradition chevaleresque. Le premier reviendra sur la lecture galante des récits chevaleresques à partir de l'étude de deux dialogues de Jean Chapelain et de Jean-François Sarasin. Le second interrogera les relations entre cet usage moderne et galant de la tradition et un usage noble à travers le cas du *Grand Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* de Vulson de la Colombière.

CHAPITRE VII

LES CHEVALIERS SONT-ILS GALANTS ? JEAN CHAPELAIN ET JEAN-FRANÇOIS SARASIN

En 1647, alors qu'il est en train de rédiger l'épopée tant attendue de *La Pucelle*, Jean Chapelain écrit et diffuse, sous forme manuscrite, un court dialogue intitulé *De la lecture des vieux romans*[1] consacré au roman de *Lancelot*. Ce dialogue est le seul texte théorique de l'époque qui s'intéresse spécifiquement aux romans de chevalerie. Fait plus exceptionnel encore, son objet central est un roman arthurien qui n'a plus été édité depuis la fin du XVI^e^ siècle. Le dialogue de Chapelain est donc un texte singulier, voire unique. Il met en scène trois interlocuteurs, trois personnages que nous avons déjà eu l'occasion de croiser : Chapelain lui-même, Gilles Ménage et Jean-François Sarasin. Ces interlocuteurs situent le dialogue dans un contexte précis : celui d'un groupe qui manifeste un intérêt diversifié pour le passé national. Chapelain est l'auteur de *La Pucelle*, et le catalogue de sa bibliothèque[2] révèle une curiosité soutenue pour le passé médiéval et les romans de chevalerie : il possède des éditions du *Perceforest*, de l'*Histoire d'Artus de Bretagne*, des *Aventures de Clamades et de Claremonde*, de l'*Histoire de Gériléon d'Angleterre* d'Étienne de Maisonneuve, de *Guiron le courtois*, de *Méliadus*, de *Merlin*, d'*Isaïe le triste*, de *Miles et Amis*, de *Tristan de Léonnois* et de *Lancelot du lac*[3], ainsi que de nombreux ouvrages d'histoire concernant la France médiévale et la chevalerie. Ménage est l'auteur des *Origines de la langue française*, dans lesquelles il cite abondamment les anciens romans. Quant à Sarasin, outre la *Pompe funèbre de Voiture*, il a utilisé des références médiévales dans le *Discours du Nom et des Origines des Échecs*[4] et il commence à la même époque un poème héroïque qui restera inachevé et ne sera imprimé qu'en 1674 dans le recueil de ses *Nouvelles œuvres* : le *Rollon conquérant*[5]. Tous trois fréquentent l'éditeur Augustin Courbé, dont on a vu déjà l'intérêt pour les écritures du passé médiéval.

Jean-François Sarasin est par ailleurs lui aussi l'auteur d'un dialogue, intitulé *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, vraisemblablement rédigé entre 1647 et 1649 mais imprimé pour la première

---

[1] Ce dialogue n'est pas imprimé avant le XIX^e^ siècle : J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans,… publié pour la première fois avec des notes par Alphonse Feillet*, Paris, A. Aubry, 1870. F. Gégou en a proposé une édition critique à la suite de son édition de la *Lettre-traité sur l'origine des romans* de P.-D. Huet (*Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans… Suivie de La Lecture des vieux romans par Jean Chapelain*, Paris, Nizet, 1971). L'édition la plus récente de ce texte est celle de Jean-Pierre Cavaillé : J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, Paris, Paris-Zanzibar, 1999.

[2] C. Searles (éd.), *Catalogue de tous les livres de feu M. Chapelain*, Stanford University, 1912.

[3] Pour *Lancelot*, le catalogue indique une édition en deux volumes, l'un imprimé à Paris en 1520, l'autre à Lyon en 1591 (on reconnaît l'édition de Benoist Rigaud), ainsi qu'une nouvelle édition du premier volume, à Paris, en 1633. Je n'ai trouvé aucune autre trace de cette dernière édition.

[4] J.-F. Sarasin, *Discours du Nom et des Origines des Échecs*, *Œuvres*, éd. cit. Voir *supra*, chapitre V, p. 184.

[5] J.-F. Sarasin, *Rollon conquérant*, *Nouvelles œuvres*, Paris, C. Barbin, 1674.

fois seulement dans l'édition de 1656 de ses *Œuvres*[6]. Le texte se place explicitement dans la continuité du dialogue de Chapelain[7]. Il met en scène les mêmes interlocuteurs, auxquels il ajoute l'intervention de Monsieur de Trilport. Non seulement Chapelain, Ménage et Sarasin sont les trois interlocuteurs principaux des deux textes, mais ils jouent sensiblement les mêmes rôles dans l'un et dans l'autre : alors que Chapelain est présenté comme un juge fiable, arbitre du bon goût, Ménage défend la mauvaise cause. Quant à Sarasin, il est pour l'essentiel silencieux. Second muet de Chapelain dans *La lecture des vieux romans*, il hésite dans *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* entre les positions de ses deux amis[8]. Comme *La Lecture des vieux romans*, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* convoque un texte chevaleresque ancien : il s'agit cette fois-ci du *Perceforest* qui n'a pas, lui non plus, été réédité depuis le XVI^e^ siècle.

Le rapprochement de ces deux dialogues permet en premier lieu de relativiser le caractère exceptionnel du texte de Chapelain et pose ensuite la question des enjeux de cette double entreprise. Pourquoi deux dialogues, à quelques mois d'intervalles, rédigés par deux écrivains appartenant au même groupe, et utilisant tous deux, bien que de manière différente, la référence chevaleresque ? Un premier enjeu est la production, la valorisation et l'appropriation par un groupe d'écrivains d'une esthétique galante. Cet enjeu est rendu visible par la réception plus ou moins immédiate des deux textes : Chapelain désigne son propre texte comme une « galanterie »[9] ; la partie du *Discours sur les œuvres de M. Sarasin* de Pellisson consacrée au dialogue *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* en fait le modèle du dialogue galant[10]. La forme du dialogue est particulièrement propice à la construction d'une telle esthétique : elle peut mimer la conversation mondaine et revendiquer une écriture « naturelle », elle peut aussi rendre compte d'une production collective de l'écrit, d'une définition de la littérature comme pratique sociale qui efface l'auctorialité[11]. Le choix réitéré de mobiliser la tradition chevaleresque ne saurait non plus être anodin : quel rôle joue-t-il dans la production de l'esthétique galante et dans son appropriation par un groupe ?

---

[6] J.-F. Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, dialogue*, dans *Œuvres de M. Sarasin*, éd. cit. Sur ce dialogue, voir J. Steigerwald, « "Galante Liebes-Ethik". Jean-François Sarasins *Dialogue sur la question s'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* », K. Dickhaut et D. Rieger, *Liebe und Emergenz. Neue Modelle der Affektbegreifens im französischen Kulturgedächtnis um 1700*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006, p. 33-54.

[7] Le personnage de Chapelain évoque explicitement dans le dialogue « la grande conversation que nous eusmes il y a quelques mois », et le personnage de Trilport mentionne « le dialogue que vous [Chapelain] en avez composé ».

[8] Pour une analyse plus précise des positions des différents interlocuteurs dans les deux dialogues, et de leurs implications quant à la posture des auteurs et aux prises de positions des acteurs dans le champ, voir C. Cazanave, *op. cit.*, 2007, p. 198-213.

[9] J. Chapelain, « Lettre à Bulteau », *Opuscules critiques*, éd. cit., p. 492.

[10] P. Pellisson, « Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin », dans J.-F. Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, éd. cit. Voir *supra*, chapitre V, p. 183-184.

[11] Sur les liens entre la forme du dialogue et l'esthétique galante, voir C. Cazanave, *op. cit.* et J. Steigerwald, « Galante Gespräche : Bernard de Fontenelles *Dialogues des morts* », G. Vickerman-Ribémont et D. Rieger (dir.), *Dialog und Dialogizität im Zeichen des Aufklärung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 13-30.

Il apparaît d'abord que l'imaginaire chevaleresque est utilisé pour promouvoir la modernité nationale contre les modèles antiques et étrangers. La chevalerie prend alors place dans une histoire de la culture nationale : est-ce à dire que nos auteurs galants en revendiquent l'héritage, dans une démarche généalogique ? La construction de la figure du chevalier galant semble polémique et problématique. Image du passé de la noblesse, mais aussi dans une certaine mesure de l'écrivain, elle permet de configurer les relations entre les nobles, les auteurs galants, la nation et le pouvoir monarchique.

I. « LANCELOT EST LE HÉROS SUR LEQUEL VOUS FORMEZ LE COMTE DE DUNOIS ? » : RÉCITS CHEVALERESQUES ET LITTÉRATURE NATIONALE

Lorsqu'au début du dialogue de Jean Chapelain, le personnage de Ménage surprend son ami Chapelain plongé dans la lecture du *Lancelot*, il ne manque pas de s'étonner :

> M. Ménage qui est tout dans les anciens Grecs et Latins et l'érudition duquel ne lui permet qu'à peine d'avouer qu'il y ait rien de louable en quoi que fasse les Modernes, me trouvant sur ce livre que les Modernes mêmes ne nomment qu'avec mépris, me dit suivant sa gaîté accoutumée, en se moquant de moi : Quoi, c'est donc là le Virgile que vous avez pris pour exemple, et Lancelot est le héros sur lequel vous formez le comte de Dunois ? Je vous avoue que je n'eusse pas attendu cela d'un homme à qui l'Antiquité n'est pas inconnue, et que nous avons ouï parler raisonnablement de ses philosophes, de ses poètes et de ses orateurs[12].

Dès les premières lignes du dialogue, le récit chevaleresque est situé du côté d'un imaginaire moderne, en opposition avec l'Antiquité. Cette opposition entre Anciens et Modernes se double d'une réflexion sur les modèles de la littérature contemporaine. *La Pucelle*, chef d'œuvre de la littérature du présent, est-elle écrite dans l'imitation des Anciens ? Existe-t-il des modèles alternatifs ? Le roman de chevalerie, chrétien et national, pourrait en être un : mais il est trop universellement méprisé pour tenir ce rang. L'ensemble du dialogue cherche à résoudre ce problème : comment construire une littérature moderne ? Si les récits chevaleresques ne peuvent pas se substituer aux textes antiques comme modèles, quelles relations construire entre eux et la littérature du présent ?

Promotion de la modernité : Homère, Lancelot et Perceforest

La comparaison entre chevalerie et Antiquité est fréquente dans les deux dialogues. *Lancelot* est ainsi comparé aux œuvres d'Homère et à celles de Tite-Live.

[12] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. J.-P. Cavaillé, Paris, Paris-Zanzibar, 1999, p. 51.

> Comme les poésies d'Homère étaient les fables des Grecs et des Romains, nos vieux romans sont aussi les fables des Français et des Anglais[13].

Fabuleux comme les poésies d'Homère, le *Lancelot* est pourtant aussi historique comme les œuvres de Tite-Live :

> Lancelot n'est point un Tite-Live parce que les actions qui y sont racontées sont éloignées de toute vérité. Si toutefois il ne lui est pas comparable par la vérité de l'histoire, n'étant composé que d'événements fabuleux, j'oserai dire qu'il lui pourrait être comparé par la vérité des mœurs et des coutumes dont l'un et l'autre fournissent des images parfaites[14].

Quant à l'aspect moral de l'œuvre, Chapelain ne voit « guères de différence entre l'errant Hercule et l'errant Lancelot »[15]. De la même manière, le dialogue de Sarasin cite un jugement de Vigenère qui aurait fait du *Perceforest* un « Homère français ». Ces comparaisons ne débouchent pas sur une condamnation de l'antiquité : la valeur des auteurs antiques est affirmée à plusieurs reprises, et dans le dialogue de Sarasin, de nombreux exemples sont tirés de l'Antiquité. Il s'agit d'établir des équivalences plus qu'une hiérarchie.

À aucun moment les œuvres antiques ne sont présentées comme les ancêtres ou les origines des récits chevaleresques. Aucune évolution – ni progression ni décadence – ne mène de l'un à l'autre. *Lancelot* et Homère n'appartiennent pas à la même temporalité : deux temps distincts sont construits, celui « des Grecs et des Romains » et celui « des Français et des Anglais », c'est-à-dire des nations modernes. Cette rupture permet de faire des romans de chevalerie un point d'origine de la modernité nationale. Le personnage de Sarasin dans *De la lecture des vieux romans* fait ainsi du *Lancelot* l'origine du genre romanesque, la « source de tous les romans »[16]. Une généalogie moderne se met en place, à distance de la référence antique.

Ce choix généalogique est aussi l'une des modalités de l'opposition entre érudition et galanterie : alors que Ménage, figure de l'érudit, cherche ses exemples dans l'Antiquité, Sarasin réclame dans *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* des exemples plus proches du présent.

> On auroit tort, dis-je, en cet endroit, de vous reprocher que vous ayez rien allegué sans preuve, et vostre discours ce me semble a esté fort à propos, mais afin de traitter la question plus à fonds, et d'agir entièrement au goust de vos adversaires ; trouveriez-vous point necessaire de parler de nos jeunes hommes, et de nos femmes, des Amants et des Maistresses de nostre Nation et de nostre temps, de leur conversation, et de leur galanterie[17].

---

[13] *Id.*, p. 58.

[14] *Id.*, p. 61.

[15] *Id.*, p. 73.

[16] *Id.*, p. 52.

[17] J.F. Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, dialogue*, éd. cit., p. 179-180.

La revendication de modernité va de pair avec l'affirmation d'une appartenance nationale. Lorsque *Perceforest* est comparé à Homère dans le dialogue de Sarasin, on retrouve ce souci d'affirmer une généalogie non seulement moderne et coupée de la temporalité antique mais aussi nationale :

> Ces fragments de Perceforests, dit lors Monsieur de Trilport, ont une naïveté qui me plaist fort, et comme remarque Monsieur Chapelain, l'invention de cette aventure est toute pour son sujet, d'ailleurs, je la trouve si bien conduite et si bien imaginée, que je ne pense pas que Vigenere ait eu un fort grand tort dans son opinion, et quand ce ne seroit que pour donner à nostre Nation un Homere, je consens que Perceforestz soit le nostre[18].

La comparaison entre *Perceforest* et Homère est exprimée sur le mode de la revendication : il faut « donner à notre Nation un Homère » : le récit chevaleresque est ici mobilisé pour construire une généalogie proprement nationale de la littérature contemporaine et égaler la nation française à la Grèce antique.

Cette promotion de la modernité nationale se fait aussi contre les autres nations modernes, ce qui implique une rupture au sein du corpus des récits chevaleresques : la réhabilitation des romans de chevalerie français implique la condamnation des romans italiens ou espagnols. Dans *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, le personnage de Ménage convoque l'exemple du *Roland furieux* pour condamner l'amour. Le personnage de Chapelain lui répond en opposant au texte italien « nos Histoires » et « nos Chroniques » :

> Vous en estes venu à vos Paladins, et, s'il faut ainsi dire ; pour faire vade de tout[19], vous avez monstré d'abord ; Orlando Furioso, mais en ce lieu vous ne deviez pas, ce me semble, prendre plus de confiance à Messer Ludovico Ariosto, qu'à nos Histoires, ni nous croire gens d'assez bonne foy pour nous laisser persuader sur ces mauvais gages, autrement rien n'empescheroit que nous ne dementissions nos Croniques [*sic*] pour jurer encore avec les Romans Espagnols que Bernard del Carpio étouffa ce Paladin en la bataille de Roncevaux, ou avec nos plus mauvais Romans ; qu'il se rompit la maistresse veine du cœur, en cornant trop fort, et qu'en cét estat avant qu'il mourust, l'Archevesque Turpin le communia d'un brin d'herbe[20].

L'italianisation des noms propres – « Orlando furioso », « Messer Ludovico Ariosto » – rend très visible l'opposition de deux nations. Plus loin, Chapelain ajoute « que les Italiens nous avaient falsifié Roland »[21] : la critique du *Roland furieux* passe par l'affirmation d'identités nationales conflictuelles (la française et l'italienne ou la française et l'espagnole) et fait de Roland un héros national, dégradé par des écritures étrangères ou ennemies. La convocation des récits chevaleresques dans les deux dialogues s'inscrit donc dans une démarche de promotion de la modernité nationale, démarche à laquelle les galants s'identifient, dans le cadre d'une opposition avec les érudits.

---

[18] *Id.*, p. 226-227.

[19] D'après le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), « vade » est un « terme du jeu de la grande prime, et certains autres jeux, qui se dit de la somme qui est réglée entre les joueurs, dont le premier qui va au jeu est obligé d'aller. […] On dit fig. que *Dans une affaire chacun y est pour sa vade*, pour dire, que Chacun y est pour son interest ». Le sens est donc ici : « faire son profit de tout ».

[20] *Id.*, p. 221.

[21] *Id.*, p. 226.

***Construction d'une littérature nationale et hégémonie galante :* La Pucelle**

La rupture temporelle qui instaure une généalogie moderne dans laquelle les récits chevaleresques jouent le rôle d'origine, invente du même coup la littérature nationale : elle en trace les limites, en formule la cohérence, en affirme l'autonomie. Une œuvre incarne, dans nos deux dialogues, cette littérature nationale : *La Pucelle* de Chapelain[22].

Les premiers chants de ce poème héroïque ne paraîtront qu'en 1656, mais Chapelain est déjà attelé à sa rédaction dans les années 1640. Dans *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, le poème de Chapelain est mentionné au début du dialogue, dans une discussion sur le renoncement de Sarasin à l'écriture.

> – Nous demeurerons d'accord, s'il vous plaist, que je ne feray plus de Vers, et que vous me permettrez d'en lire.
>
> – Je le veux bien, respondit-il en faveur de la Pucelle, car cette Heroïne merite bien que nous vous donnions dispense pour des Livres qui vous devroient desormais estre interdits.
>
> – C'est une dispense, repliquay-je, que j'avois prise de moy-mesme, et comme l'on n'interdit pas aux exilez la correspondance avec ceux qu'ils ont laissez en leur patrie, vous ne voudriez pas, sans doute, que ma condition fust pire, ni que je rompisse toutes les habitudes que j'ay au Parnasse, parce que je m'en suis banny volontairement.
>
> – Mais, dit Monsieur Chapelain, puisque vous voulez tant faire pour une simple Bergere comme la mienne, se pourra-t-il pas trouver quelque autre Pucelle qui vous puisse obliger à la chanter ?
>
> – Quand ce seroit, respondis-je, Madame Laure, pour laquelle le grand Roy François rima jadis, et que je devrois attendre de mes Chansons autant de reputation que Petrarque en a eu des siennes, je ne sçay si je reprendrois la lyre tant j'ay d'aversion pour mes bagatelles, qui jusques icy ne m'avoient pas tout à fait déplû.
>
> – Cette aversion finira, sans doute, dit Monsieur Menage, et nostre Galanterie perdroit trop si vous vous resolviez à n'en plus escrire[23].

La *Pucelle* est ici placée dans une position d'exception au sein de la littérature, et en même temps insérée dans une littérature moderne et galante. Le jeu de mots sur « Pucelle » permet de lier le poème de Chapelain à une éthique amoureuse.

Mais c'est dans *De la lecture des vieux romans* que l'écriture du poème héroïque est la plus fréquemment convoquée, et mise en relation avec la tradition chevaleresque. Lorsque le personnage de Ménage surprend Chapelain occupé à lire le *Lancelot*, sa première réaction rapproche la lecture et l'écriture, le *Lancelot* et *La Pucelle* : Ménage provoque son ami en l'accusant de substituer au modèle antique de l'épopée un modèle médiéval indigne. Cette boutade reçoit, au fil du dialogue, plusieurs réponses, qui construisent progressivement une esthétique moderne et nationale et l'identifient à la

---

[22] Voir *supra*, chapitre VI, p. 326-328.

[23] J.F. Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, dialogue*, éd. cit., p. 140-141.

production des auteurs galants. La première de ces réponses est immédiate et prise en charge par le personnage de Sarasin :

> Lancelot, dit-il, n'est pas son Virgile, c'est son Ennius dans lequel, comme dans un fumier, il a cru rencontrer quelque rubis ou quelque diamant dont il pût parer sa *Pucelle*. J'ai lu ce livre et ne l'ai point trouvé trop désagréable ; entre les choses qui m'y ont plu, j'y ai vu la source de tous les romans qui, depuis quatre ou cinq siècles, ont fait le plus noble divertissement des cours de l'Europe et ont empêché que la barbarie n'occupât le monde entièrement[24].

Cette réponse est extrêmement équivoque. Elle condamne le Moyen Âge comme un temps de « barbarie », mais excepte le *Lancelot* de cette condamnation pour en faire un objet de civilisation, associé à la cour. Le lieu commun d'un Moyen Âge barbare est ainsi renversé : il ne sert pas à condamner les « vieux romans », mais à en souligner par contraste la valeur. Dans un premier temps, le passage dénigre le *Lancelot* pour mieux rétablir la référence antique avec une comparaison implicite entre Chapelain et Virgile : Chapelain imite *Lancelot* sans l'estimer tout comme Virgile a imité Ennius en le critiquant. Mais dans un deuxième temps, il construit une généalogie moderne du genre romanesque dont le *Lancelot* est l'origine. Il affirme ainsi de manière à la fois implicite et très forte la parenté entre épopée et roman, et propose une double généalogie pour l'épopée : une généalogie légitime, explicite et érudite autour du modèle virgilien et une généalogie moderne et implicite qui la situerait dans la continuité des récits chevaleresques et par conséquent dans le voisinage du genre romanesque. La réponse de Sarasin rejoint ou anticipe ainsi le réinvestissement de l'écriture chevaleresque et notamment du merveilleux qui la caractérise dans les poèmes héroïques des années 1650, ainsi que leur publication dans des formes proches de celles des récits chevaleresques, pour un public familier de ces textes[25].

Magie et merveilleux chrétien

Une seconde réponse est apportée à cette boutade un peu plus tard dans le dialogue, lorsque Chapelain compare Homère et *Lancelot* : fable pour fable, il faut préférer celles qui appartiennent à notre culture. C'est à ce moment que Ménage, citant Chapelain, formule l'équivalence déjà citée : « comme les poésies d'Homère étaient les fables des Grecs et des Romains, nos vieux romans sont aussi les fables des Français et des Anglais »[26]. Cette équivalence débouche sur une défense de l'usage de la magie dans le roman, « aussi plausible pour machine poétique que les divinités d'Homère »[27]. Une esthétique mondaine fondée sur la conformité aux croyances et aux mœurs du temps de l'écriture

---

[24] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit., p. 52.

[25] Voir *supra*, chapitre VI, p. 289-294.

[26] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit., p. 58.

[27] *Id.*, p. 59.

est mise en place. La conversation revient alors à *La Pucelle* et pose le problème de sa conformité avec cette esthétique :

> Comment vous êtes-vous plutôt servi dans votre *Pucelle* des anges et des démons qui rapportent à ces divinités, que de ces opérations magiques qui ne sont pas seulement établies dans les romans antiques mais que le Tasse même a introduites dans son poème avec tant de succès ? Quelle raison avez-vous eue dans un choix si libre de préférer la vieille mode à la nouvelle[28] ?

L'incohérence soulignée par la question du personnage de Sarasin menace de rejeter *La Pucelle* entièrement du côté de l'imitation de l'Antiquité, hors de la littérature moderne et nationale dont Chapelain construit pourtant la généalogie et la théorie. La réponse de Chapelain est d'abord dilatoire, renvoyant à plus tard la justification de ses choix. Il se refuse cependant à condamner la magie, et développe une argumentation qui réinsère progressivement *La Pucelle* dans la littérature moderne et nationale :

> Quand je me résolus à ne me point servir de la magie, ce ne fut pas pour l'estimer mauvaise, mais pour ne la trouver pas naturelle à mon sujet, par les circonstances du temps, du lieu, des personnes et de la trop grande lumière de l'histoire ; outre que je désirerais aussi bien plus de discrétion dans l'emploi de la magie de nos romans, que dans celui des divinités d'Homère. Et puis, à vous parler franchement, ayant à faire un poème héroïque après tant d'autres, si je me voulais tirer du commun, je le devais faire avec la fleur de l'art et dans une exquise vraisemblance, le soutenant par des machines qui parussent nécessaires et qui pourtant ne le fussent pas et montrer qu'on peut poétiser à la chrétienne sans passer par ce chemin battu de la magie laquelle ne m'eut laissé aucune gloire d'invention[29].

La magie n'est pas condamnée, et les fables antiques ne sont pas réhabilitées : Chapelain ancre son écriture du côté du merveilleux chrétien, il veut « poétiser à la chrétienne ». *La Pucelle* est donc réintégrée à la modernité. Le refus de la magie se fonde sur deux arguments. Le premier est celui de la conformité au sujet : si la magie est adaptée aux époques anciennes racontées par les romans de chevalerie, elle ne l'est pas aux temps historiques racontés par *La Pucelle*. Chapelain ne refuse donc pas le merveilleux chrétien, mais fait de la conformité au sujet le premier critère d'une esthétique juste. C'est au nom de ce critère qu'il défend le merveilleux chrétien dans les romans et refuse de l'utiliser dans *La Pucelle.* Ce qui apparaissait d'abord comme une incohérence est ainsi reformulé dans les termes d'une poétique cohérente mais souple, qui a pour critère premier la vraisemblance, définie comme une relation de conformité (au sujet, aux mœurs du temps, etc.). Le second argument est celui de l'originalité : la magie a été déjà utilisée par de nombreux auteurs, et Chapelain y renonce pour mieux se distinguer. Cet argument est intéressant dans la mesure où il propose une vision originale de la tradition épique. Alors que Ménage identifie l'épopée au modèle antique et à Virgile, Chapelain décrit la production épique comme dominée par la magie et l'inspiration chrétienne. Refuser la magie n'est donc pas, dans son cas, se conformer à un modèle antique inexistant dans son

---

[28] *Ibid.*

[29] *Id.*, p. 60.

argumentation, mais s'inscrire dans une généalogie moderne et chrétienne dans laquelle la magie joue un grand rôle, et chercher à y construire une œuvre originale.

La boutade de Ménage se trouve ainsi dans une certaine mesure confirmée : oui, *Lancelot* est le Virgile que Chapelain prend pour exemple dans l'écriture de *La Pucelle*. Ce choix participe de la construction d'une littérature nationale et chrétienne qui est aussi une littérature en progrès. Au modèle d'une écriture d'imitation, visant l'idéal antique, Chapelain substitue une écriture de l'invention. *Lancelot* est une origine, mais pas un modèle, et *La Pucelle* n'imite pas les poèmes précédents, elle cherche à les dépasser, y compris en adoptant des « machines » originales. L'apologie des récits chevaleresques semble donc pouvoir se transformer, dans nos deux dialogues, en promotion d'une littérature nationale et chrétienne, définie par une esthétique mondaine et galante fondée sur la conformité et inscrite dans une logique de progrès par rapport aux origines, dont *La Pucelle* constituerait le modèle.

II. LES CHEVALIERS SONT-ILS GALANTS ?

L'imaginaire chevaleresque est utilisé dans les deux dialogues pour construire une esthétique moderne et une littérature nationale. Cette construction va de pair avec la promotion d'un groupe d'auteurs, rassemblés par les valeurs de la galanterie. Le genre du dialogue, qui imite le naturel d'une conversation entre amis, est un genre galant. Et dans les deux textes, le débat qui divise les amis s'achève sur le triomphe des valeurs galantes : relativisme mondain, valorisation de l'amour et de la fréquentation des dames, promotion d'une écriture liée à cette sociabilité au détriment de l'écriture érudite. Est-ce à dire que la chevalerie est insérée dans une généalogie galante ? Si ces auteurs inscrivent leurs œuvres dans la continuité des récits chevaleresques – *Lancelot* étant l'ancêtre de *La Pucelle* –, revendiquent-ils pour autant l'héritage de la chevalerie pour eux-mêmes ? Les deux textes ont en commun de construire une figure du chevalier galant, en associant un passé et un présent, et une éthique et une esthétique. Mais alors que pour Chapelain la relation entre passé et présent est problématique et fait l'objet de débats, que l'usage moderne de la figure du chevalier est toujours en tension avec un usage savant affirmant une distance irréductible entre passé et présent, Sarasin donne la présence de l'héritage chevaleresque dans la galanterie comme une évidence. Cet écart fonde des conceptions parfois divergentes de l'identité galante, des espaces de jeu dans la définition d'une esthétique et d'une éthique. La légitimité du plaisir est l'un des objets où se manifeste l'équivocité de la galanterie.

« Je veux que la galanterie soit galante, et j'avoue que celle de Lancelot ne l'est pas »

À la fin du dialogue *De la lecture des vieux romans*, le personnage de Chapelain a argumenté en faveur de la lecture du *Lancelot* en défendant d'abord sa valeur historique, puis sa valeur morale. Le personnage de Ménage n'est cependant pas encore satisfait, et lance à son interlocuteur un dernier défi : « Mais quand nous vous accorderions tout cela […] et que nous vous passerions tous ces articles pour bon, comment vous tirerez-vous de celui de la galanterie de vos anciens chevaliers ? »[30]. Le personnage de Chapelain se lance alors dans une argumentation complexe, qui ne cesse de se retourner et de se renverser : répondre à la question de Ménage suppose de définir la galanterie, de nommer les valeurs qui la fondent et de désigner les comportements qui la signalent.

La question de la galanterie des anciens chevaliers pousse à prendre position vis-à-vis de ce passé : il s'agit de choisir entre l'affirmation d'une distance historique qui rend le passé incomparable avec le présent et impossible à juger depuis les valeurs du présent et l'intégration de ce même passé à une généalogie galante qui en ferait un lieu de revendication de valeurs encore actuelles. Entre ces deux positions, Chapelain hésite. Il affirme d'abord un relativisme historique qui place le passé chevaleresque à distance du présent et qui débouche sur une réhabilitation de la galanterie des chevaliers :

> Notre manière de plaire aux dames et de les persuader que nous les aimons est toute contraire à celle des vieux âges. Estimerai-je pour cela la nôtre seule bonne ? Je ne suis pas assez présomptueux pour croire qu'il n'y a rien de bien que ce que je fais. Je ne dirai point que la galanterie de Lancelot soit mauvaise ; je dirai seulement qu'elle est différente de la nôtre, et si elle faisait le même effet que la nôtre, pourquoi ferais-je difficulté de dire qu'elle n'est pas plus mauvaise que la nôtre[31] ?

Si la galanterie des chevaliers est ainsi réhabilitée, elle n'est pas pour autant assimilée à la galanterie contemporaine et la distance entre passé et présent reste fortement marquée. Lancelot est capable d'une certaine « galanterie », c'est-à-dire une façon de chercher à « plaire aux dames », mais cette galanterie n'est pas pour autant « galante » : elle ne se conforme pas aux valeurs de la galanterie du présent.

> Je veux que la galanterie soit galante, et j'avoue que celle de Lancelot ne l'est pas. Mais afin que chacun trouve son compte il faut dire, ce me semble, que la galanterie est un terme équivoque qui signifie tantôt l'art de plaire aux dames pour s'en faire aimer, tantôt l'amour qu'on a pour elles sans méthode et sans art. Dans la première signification, il faut demeurer d'accord que Lancelot est le moins galant qui fut jamais […]. Dans la seconde, il n'y eut jamais de si parfait galant que Lancelot[32].

Jusque là donc, Lancelot reste l'incarnation d'un passé étrange et distant, différent au point qu'on ne peut le décrire sans redéfinir les termes utilisés.

---

[30] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit., p. 81.

[31] *Id*., p. 82.

[32] *Ibid.*

Mais la description proposée par Chapelain de chacune des deux galanteries introduit un doute : la vraie galanterie n'est-elle pas celle de Lancelot ? La valeur n'est-elle pas du côté du passé ? Le chevalier serait alors utilisé comme une figure généalogique, permettant de configurer une identité : il incarne des valeurs qui s'imposent au présent et auxquelles l'actualité devrait se conformer.

> [Lancelot] ne sait ce que c'est que de se mettre bien auprès de sa maîtresse par des paroles étudiées ni par le soin de la suivre en tous lieux ; […] il ne cherche point à la gagner par l'ajustement de sa personne, et […] il ne se fonde point pour cela sur la beauté de ses livrées, sur ses sérénades mélodieuses, ni sur ses beaux pas de ballets[33].

Lancelot ne maîtrise donc pas l'art de plaire, mais :

> Il ne joue point l'amoureux, il l'est véritablement : il aime autant en absence qu'en présence ; la seule vue de Guenièvre le tire hors de lui-même, lui ôte la parole et lui fait perdre toute autre idée ; la pensée de lui avoir déplu le met en frénésie et lui fait courir les champs ; il l'invoque dans ses plus grands périls ; il lui est fidèle dans les plus grande occasion de lui manquer de foi ; il est à elle plus qu'à Galehaut, bien que Galehaut eut pour lui l'amitié du monde la plus ardente[34].

Ce portrait suffit à valoriser la galanterie de Lancelot au détriment de celle du présent, voire à la donner en modèle. Chapelain va plus loin : il se lance dans une comparaison des deux galanteries, qui aboutit à une hiérarchisation et à un jugement implicites.

> C'est à vous à juger laquelle des deux galanteries est la plus obligeante pour les dames, et si cette dernière est aussi ridicule qu'elle le paraît aux galants d'à cette heure. Pour moi, je ne prononcerai point sur une question si délicate où le préjugé de la mode ne laisse point aux suffrages leur naturelle liberté. Je dirai seulement qu'on ne peut condamner sans témérité la seconde sorte de galanterie où la dame est parfaitement adorée et où, au lieu de paroles, on ne lui donne que des effets, où les yeux et les oreilles rencontrent moins de satisfaction, mais où l'esprit et le cœur la rencontrent tout entière[35].

Chapelain défend la galanterie des chevaliers sans pour autant aller jusqu'à affirmer sa supériorité sur celle du présent. Pour introduire ce discours qui utilise le passé pour critiquer ou condamner le présent, il a recours à l'artifice d'un interlocuteur supposé :

> J'aurais bien de la peine à répondre à celui qui […] me représenterait combien noble est la galanterie qui prouve sa passion par la recherche des dangers, par du sang et par des victoires, et quel avantage elle a sur celle qui ne la prouve que par des coquetteries et des assiduités, ou, au plus, que par des collations, des musiques et des courses de bague. J'aurais bien de la peine à lui persuader que de beaux pas de danse valussent mieux que de bons coups d'épée, que de beaux dedans ou de belles courses fussent plus considérables que des joutes à fer émoulu, que des combats opiniâtrés jusqu'à la perte de la vie, que des présents de vaincus et de prisonniers[36].

En se mettant en scène en défenseur de la galanterie actuelle, Chapelain crée en fait l'espace d'une valorisation de la galanterie du passé. Il est frappant qu'il se refuse à assumer lui-même le choix d'une

---

[33] *Id*., p. 82-83.

[34] *Id*., p. 83.

[35] *Ibid.*

[36] *Ibid.*

galanterie contre l'autre : il reste partisan d'une position modérée, fondée sur un certain relativisme historique et moral. La coutume, qui rend légitime la galanterie du passé, légitime aussi celle du présent et Chapelain se refuse à prendre en charge la comparaison de l'une avec l'autre. Ce faisant, il reste cohérent avec sa défense du relativisme historique, et sa vision d'un passé à distance.

Le dialogue de Chapelain : entre usage savant et usage généalogique

La comparaison du passé et du présent, maintenue à distance par le personnage de Chapelain, est pourtant bien présente dans le dialogue, et le lecteur semble même invité à l'approfondir. Dans cet écart entre refus de juger le passé au nom du présent et invitation à un jugement (« C'est à vous à juger laquelle des deux galanteries est la plus obligeante ») se joue une série de tensions caractéristiques de l'usage du passé chevaleresque dans ce texte.

La première tension oppose deux usages possibles du passé chevaleresque : un usage savant, qui le maintient à distance et affirme son étrangeté et sa différence, et un usage généalogique et moderne, qui au contraire utilise le passé pour légitimer voire imposer des valeurs et des pratiques dans le présent. La question de la galanterie des anciens chevaliers pose à l'usage savant construit par Chapelain tout au long du dialogue un problème qui le déstabilise, parce qu'elle le confronte à son propre choix de faire du récit chevaleresque un sujet digne d'un essai. Dans cette optique, la question de la galanterie des chevaliers n'est pas une question équivalente à celles de leur moralité, ou de l'utilité historique de la lecture du *Lancelot*. Il ne s'agit pas seulement de formuler un jugement sur le passé, ou plutôt de refuser le jugement au nom de la relativité des coutumes : il s'agit aussi pour Chapelain de rendre compte de son propre usage du *Lancelot*, non seulement en tant que lecteur (il l'a déjà fait en affirmant la valeur historique du texte) mais en tant qu'auteur. Écrire un dialogue sur le *Lancelot*, faire du récit chevaleresque l'objet central d'un texte qui construit et promeut une esthétique galante, n'est-ce pas construire une généalogie chevaleresque de la galanterie et supposer que les chevaliers du *Lancelot* étaient, déjà, des galants ? Le personnage de Chapelain justifie sa lecture du *Lancelot* en construisant le roman comme un objet venu du passé et susceptible d'en témoigner. Mais cette justification n'explique en rien le choix de faire du *Lancelot* le sujet d'un dialogue et ce choix d'écriture vient même en quelque sorte contredire l'argumentation qui légitime la lecture, dans la mesure où il semble affirmer la possibilité d'utiliser *Lancelot* pour parler du présent.

Lorsque Chapelain se tient à distance de la comparaison des deux galanteries et se refuse à juger le présent à partir du passé tout comme il s'est refusé à condamner le passé au nom des valeurs du présent, il maintient donc la cohérence d'un usage du passé qui en affirme la distance. Mais dans le même temps, il refuse aussi de définir la « vraie galanterie » par l'une de ses actualisations historiques incomplètes. C'est la seconde tension mise en lumière par la position équivoque de Chapelain : une tension entre éthique et esthétique galantes, chacune étant réalisée dans un moment différent. La

galanterie de *Lancelot* incarne à la perfection l'éthique galante, mais il lui manque l'esprit, les formes, l'accès au discours : une esthétique. La galanterie actuelle au contraire fournit un modèle accompli de l'esthétique galante, qui donne « satisfaction » aux « yeux » et aux « oreilles ». Mais elle manque à l'éthique, et ne saurait satisfaire « l'esprit et le cœur ». En refusant de trancher entre galanterie ancienne et galanterie actuelle, Chapelain construit le modèle d'une galanterie idéale, réunissant éthique et esthétique. La figure du chevalier galant, suggérée plus que réalisée dans le texte, serait alors le lieu idéal et uchronique de la réunion de cette éthique et de cette esthétique. Il ne s'agit pas pour Chapelain de prendre le passé pour modèle, ni de se contenter du présent, mais de façonner dans leur confrontation ce que sont les valeurs de la « vraie » galanterie.

La tension entre usage généalogique et usage savant des récits chevaleresques perçue dans le débat sur la galanterie qui clôt le dialogue *Sur la lecture des vieux romans* est une constante tout au long du texte. Lorsqu'au début du dialogue, Ménage surprend Chapelain attaché à la lecture du *Lancelot* et se moque de lui, ce dernier se justifie immédiatement en faisant du *Lancelot* un instrument dans la construction d'un savoir :

> [M. Ménage] sera même bien étonné et se sentira bien ingrat envers moi lorsqu'il apprendra que je ne m'y étais attaché que pour l'amour de lui. En effet, quand M. Arnauld revint de Dunkerque cet hiver, chargé d'une si belle conquête, et que cette occasion eut réveillé le désir que j'avais toujours eu de passer les yeux sur ce bouquin pour y observer un peu le langage et le style de nos ancêtres, je m'y déterminais principalement sur l'espérance que j'eus d'y rencontrer un fond d'importance pour le *Traité des Origines de notre langue* que ce dédaigneux a entrepris et qui est déjà si avancé ; mais il n'en saura rien d'avantage. Nous avions fouillé ce trésor pour lui mais nous le lui tiendrons caché ; nous le donnerons à M. Conrart qui le demande ou pour le même dessein ou pour un plus vaste encore, et Dieu sait s'il en saura faire son profit, avec le grand sens qu'il a et le bon goût qu'il fait paraître en ces matières[37].

La réponse de Chapelain fait ainsi du *Lancelot* l'instrument d'un savoir sur la langue, et en situe la lecture dans le cadre d'un réseau érudit. Cette réponse est en partie liée à l'identité de l'interlocuteur : le personnage de Ménage est défini dans le dialogue comme un personnage de docte et spécialiste de la langue, et rapporter la lecture du *Lancelot* à une recherche érudite est le meilleur moyen de parer sa moquerie. Chapelain poursuit cependant sur la même lancée pendant tout le dialogue. Il cite d'autres noms d'érudits qui, comme lui ou comme Conrart, utilisent les récits chevaleresques dans la construction de savoirs : André Duchesne, éditeur de nombreux documents médiévaux, Vulson de la Colombière et son *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, Chantereau Le Febvre et ses travaux sur le droit des fiefs[38].

Cet usage savant du texte repose sur une démarche de datation précise, qui construit progressivement la distance entre le *Lancelot* et le présent. Chapelain affirme d'abord cette distance,

---

[37] *Id.*, p. 52.

[38] *Id.*, p. 64 pour les deux premiers, p. 85 pour le troisième.

qu'il déduit de l'étrangeté du langage employé par le texte. Puis il tente de la mesurer à l'aide d'approximations successives :

> Il y a trois cents ans que Boccace a parlé de Lancelot et de Tristan, et de Galehaut des *îles lointaines*, comme des héros célebrés par les écrivains du temps passé. Il y en a près de trois cent cinquante que le Pétrarque a parlé d'eux et de leurs aventures comme de songes et de rêveries. Plus de trente ans avant lui, le Dante allègue Lancelot comme ayant donné sujet à un événement tragique qui, selon son compte, ne devait pas être arrivé trop fraîchement. Par là vous voyez clair comme le jour que ce roman est écrit du moins au-dessus du IV^e^ siècle[39].

La datation du *Lancelot* ne se traduit pas ici par l'association du texte à une date ou à un contexte, mais bien par la mesure de la distance qui le sépare du présent : une distance de plus de quatre siècles, que Chapelain parcourt à l'aide de relais : Boccace, Pétrarque et Dante. Un second fondement de l'usage savant du texte réside dans une théorisation des liens entre fiction et réalité qui repose sur la notion de vraisemblance. Pour plaire, le roman doit avoir été vraisemblable, et l'on peut donc considérer qu'il rend compte des mœurs et des coutumes de l'époque à laquelle il a été écrit.

> Tout écrivain qui invente une fable dont les actions humaines font le sujet, ne doit représenter ses personnages ni les faire agir que conformément aux mœurs et à la créance de son siècle […]. Comme sa fin est de plaire, s'il la veut obtenir, il la cherchera par les choses dont la persuasion n'est pas difficile ; il n'y emploiera que des peintures de ce qui arrive ou se pratique ordinairement, parce que le plaisir n'est que selon la nature ou selon l'usage […]. Sur ces fondements je crois pouvoir dire que *Lancelot* qui a été composé dans les ténèbres de notre Antiquité moderne et sans autre lecture que celle du livre du monde, est une relation fidèle, sinon de ce qui arrivait entre les rois et les chevaliers de ce temps-là, au moins de ce qu'on était persuadé qui pouvait arriver, soit par les vestiges de semblables choses qui avaient accoutumé de se pratiquer aux siècles précédents[40].

À partir de là, l'auteur du *Lancelot* peut être considéré comme un historien des mœurs, et comparé à Tite-Live. Le roman est comparé à des chroniques et à des histoires, sources traditionnelles de l'histoire érudite (la *Chronique* de Froissart ou les *Mémoires sur la Vie de Saint Louis* de Joinville[41]) et qualifié d'« historique et fabuleux ».

Seule cette utilité du *Lancelot* dans la construction de savoirs en légitime la lecture. À aucun moment Chapelain n'évoque la possibilité de prendre du plaisir à la lecture de ce roman : lecture utile, le *Lancelot* est aussi une lecture ennuyeuse, qui nécessite un véritable effort : « on ne saurait lire une seule page sans bailler et sans avoir mal à la tête »[42]. En niant ainsi tout plaisir, Chapelain renforce sa posture de lecteur savant et la légitimité qui y est associée. Le plaisir n'est cependant pas entièrement absent du dialogue : rejeté par le personnage de Chapelain, il est pris en charge par celui de Sarasin,

---

[39] *Id.*, p. 56-57.

[40] *Id.*, p. 62-63.

[41] *Id.*, p. 63-64.

[42] *Id.*, p. 66.

qui affirme avoir « autrefois pris plaisir à cette sorte de lecture »[43] et n'avoir pas trouvé le *Lancelot* « trop désagréable »[44]. Chapelain cependant prend soin de rejeter cet argument du plaisir à peine a-t-il été formulé par Sarasin: « C'est un barbare qui a plu à des barbares »[45]. Il faudra revenir sur cet écart et sur la question de la légitimité de la lecture chevaleresque comme lecture de plaisir. Qu'il suffise pour l'instant de remarquer que la lecture revendiquée par Chapelain est une lecture savante, fondée sur une distance forte entre le texte et le présent, empêchant toute espèce d'adhésion, même l'adhésion minimale qui fait le plaisir de la lecture.

La seconde partie du dialogue glisse insensiblement de la proposition d'un usage savant du *Lancelot* dans la construction d'une histoire des mœurs à sa mise en œuvre. La description sommaire que Chapelain propose alors de quelques aspects des mœurs des chevaliers construit une vision idéalisée du passé qui tend à effacer la distance précédemment affirmée. La description du passé permet de mettre en avant l'actualité de certaines valeurs – la foi, la bravoure, l'amour de l'équité et la haine de l'injustice, l'honneur, la parfaite amitié… – et semble ainsi faire du passé un modèle pour le présent. L'amitié de Galehaut pour Lancelot apparaît ainsi comme un exemple inégalé, dans l'antiquité comme dans le présent[46]. De la même manière, lorsque Chapelain traite de la valeur militaire des anciens chevaliers, il esquisse une comparaison avec la noblesse actuelle :

> Quant à la valeur, elle est en sa plus haute élévation chez eux, je ne dis point par la grandeur de leurs actions qui sont presque toujours hyperboliques et impossibles, mais pour le grand mépris de la vie aux moindres occasions d'honneur, par leur généreux procédé dans les combats et par la confession ingénue de leur désavantage lorsqu'ils avaient du pire. Je veux qu'en cela notre siècle les égale, et que parmi notre noblesse, il n'y ait guères de lâches, capables d'une supercherie ou du désaveu d'une faveur reçue[47].

La chevalerie est ici proposée comme modèle auquel la noblesse actuelle doit se conformer. Plus loin, les nobles du présent sont présentés comme les héritiers des chevaliers du passé, qui ont fondé la vertu militaire et l'ont transmise aux siècles suivants.

> [Les chevaliers] pouvaient se vanter d'avoir porté cette partie de la vertu militaire au raffinement où nous le voyons aujourd'hui, c'est-à-dire de nous l'avoir enseignée, qui est presque la seule bonne leçon que nous en ayons voulu prendre[48].

C'est bien ici un usage généalogique du passé qui se construit : la distance qui sépare les chevaliers du présent est annulée dans l'affirmation de la continuité d'un héritage. Mais de qui les chevaliers sont-ils les ancêtres ? Le « nous » employé par Chapelain dans les dernières phrases ne désigne plus, ou plus seulement, la noblesse. Avec ce « nous », Chapelain s'approprie la généalogie chevaleresque et

---

[43] *Id.*, p. 52.

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*

[46] *Id.*, p. 80-81.

[47] *Id.*, p. 80.

[48] *Ibid.*

s'inclut dans le nombre des héritiers des valeurs de la chevalerie. Ce « nous » apparaît d'abord comme un « nous » national et moderne : nous, Français du présent, avons hérité de la valeur chevaleresque. Mais il révèle l'un des enjeux de la construction nationale : l'intégration d'un groupe d'hommes de lettres dans une élite aristocratique, aux côtés d'une partie de la noblesse.

Le dialogue de Sarasin: une identité chevaleresque et galante

Dans le dialogue de Chapelain, le personnage de Sarasin incarne, on l'a vu, une figure de lecteur de plaisir. Alors que Chapelain construit la légitimité de sa lecture du *Lancelot* sur l'affirmation que l'adhésion au texte est rendue impossible par la distance qui le sépare de son lecteur, le personnage de Sarasin semble faire état d'une lecture sans distance, qui a pu adhérer au texte et qui par conséquent en a fait plus volontiers un usage généalogique qu'un usage savant :

> J'ai lu ce livre et ne l'ai point trouvé trop désagréable. Entre les choses qui m'y ont plu, j'y ai vu la source de tous les romans qui, depuis quatre ou cinq siècles, ont fait le plus noble divertissement de toutes les cours de l'Europe[49].

L'affirmation d'un plaisir va de pair avec la construction d'une généalogie qui permet au roman du passé d'acquérir une certaine actualité. L'un et l'autre supposent un effacement de la distance temporelle qui sépare le roman du présent ou plutôt l'affirmation que cette distance, justement, ne sépare pas le roman du présent, que passé et présent sont liés par une temporalité continue.

Le début du dialogue de Jean-François Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, donne une image identique du personnage de Sarasin comme lecteur de romans de chevalerie par plaisir. Les premières lignes décrivent le retour de Sarasin à Paris « pour justifier [son] innocence ». En butte à ce qu'il présente comme les calomnies de ses ennemis, il s'est retiré chez son ami M. du Pille en attendant des nouvelles de la cour, où un protecteur (M. de Chavigny) agit en sa faveur. C'est dans ces circonstances que trois amis – Chapelain, Ménage et M. de Trilport – lui rendent visite, et le trouvent occupé à écouter un morceau de clavecin. Le clavecin se substitue donc, dans l'ouverture de ce dialogue, à la lecture de *Lancelot*, mais il suscite presque la même surprise. Chapelain s'étonne en effet de voir Sarasin se « divertir au plaisir de la Musique, qui ne touche pour l'ordinaire qu'un esprit débarrassé »[50]. Sarasin répond en alléguant son épicurisme, qui lui conseille de fuir la douleur plutôt que de l'affronter et, pour en témoigner, désigne à ses amis les livres qui l'occupent :

> Et pour vous faire mieux voir que je combats la douleur en la fuyant, vous pouvez vous en instruire par la lecture à laquelle je passe les heures que je suis seul ; vous ne trouverez pas que ce soit celle de Boëce ni d'Epictete. Là dessus, Monsieur de Trilport s'estant approché de la table, y trouva un Lucrece, un Salluste et le Roman de Perceforets[51].

---

[49] *Id.*, p. 52.

[50] J.F. Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, dialogue*, éd. cit., p. 138.

[51] *Id.*, p. 139-140.

Le *Perceforest* n'occupe pas dans le dialogue de Sarasin la place centrale que le *Lancelot* occupe dans celui de Chapelain. Il est mentionné au milieu d'ouvrages réaffirmant l'épicurisme de l'auteur ou permettant un développement sur le fait que cet épicurisme ne l'empêche pas de s'intéresser aux affaires politiques et n'est plus mentionné ensuite qu'à la fin du dialogue, lorsque Chapelain y puise des exemples pour servir son argumentation sur l'utilité de l'amour dans l'éducation d'un jeune homme. À cette marginalisation du *Perceforest* répond une prolifération du corpus chevaleresque : alors que Chapelain s'intéresse au seul *Lancelot*, Sarasin cite à de nombreuses reprises d'autres récits chevaleresques comme le *Roland furieux* ou les *Quatre Fils Aymon*. Cette prolifération montre bien que la datation des textes est ici indifférente : c'est que le *Perceforest* n'est pas traité comme un témoin du passé, utile à la construction d'un savoir. Il est au contraire présenté dès les premières lignes du dialogue comme une lecture de pur divertissement, liée à l'épicurisme de l'auteur.

Le *Perceforest* n'est donc pas placé à distance du présent. Il appartient au contraire à un passé actualisable, dans lequel le lecteur peut reconnaître une valeur présente. Au fil du dialogue, l'usage des récits chevaleresques comme sources d'exemples pour une argumentation qui concerne le présent témoigne de cette actualisation possible du passé chevaleresque. Lorsque Ménage veut prouver que l'amour est nuisible aux jeunes gens, il cite ainsi le paladin Roland :

> Sur tout parce qu'il semble que nostre discours regarde principalement nostre Nation : il n'y aura pas moyen de s'abstenir de considerer icy quelques-uns de nos gens esclaves du fils de Cypris, mais ce seront des Cavaliers sans reproche que nous examinerons, des gens du bon temps, des Preux que leurs beaux faits ont eslevez au dessus des autres, en un mot, des Amants du Siecle, où rien au monde n'estoit si grand que nostre Cour, où Charlemagne tenoit l'Empire d'Orient, et comptoit presque les journées de son regne par le nombre de ses Victoires, où les Paladins conservoient la justice, protegeoient les veuves, défendoient les orphelins, exterminoient les meschans, et enfin faisoient avec leurs espées plus de bien aux hommes, que les plumes de Platon et d'Aristote n'en ont escrit. Ce seront mesmes ces Paladins, si vous voulez, qui paroistront. Ce sera Roland le plus brave du Camp Chrestien, afin de ne vous point mesler avec ces Roys de l'Orient et du Midy, avec ces Agricans, ces Gradasses, ces Mandricarts, ces Rodomonts, ces Ferragus, et tant d'autres que le Boiard et l'Arioste nous depeignent outrez d'amour. Nous trouverons donc que le neveu de Charles a bien fait des siennes, pour l'amour de la fille du Roy Galafron. Tantost il se broüille avec ses parents, tantost il chante poüilles au Sire de Montauban, tantost il se bat contre luy, tantost il abandonne son Oncle à la mercy des infidelles, et pendant que Paris est aux abbois, au lieu de se trouver à sa défence, il se promene en Orient où il fait le galant et le brave à contre-temps. Enfin, ce Paladin court les champs, et l'amour en fait un fou enragé, mais d'une folie incurable, au moins aux remedes d'Hippocrate et de Galien, et si estrange qu'il faut que sa guerison vienne du Ciel, qu'Astolphe monte dans le chariot d'Elie pour luy aller querir une phiole de sens commun, et encore de la boutique de S. Jean, dont le Poëte fait un Chimique[52].

Ménage fait ici un sommaire du *Roland furieux* pour montrer le danger de l'amour. Il justifie le choix de son exemple en insistant sur la proximité qui existe entre Roland et ses auditeurs. Il l'oppose d'abord aux exemples antiques, puis aux exemples étrangers : Roland est « de notre Nation », l'un de « nos gens ». C'est l'identité nationale et chrétienne du chevalier qui en fait un exemple légitime.

[52] *Id.*, p. 171-172.

Encore une fois, le choix de la chevalerie est attaché à des prises de parti modernes. Chapelain réplique en citant un long extrait du *Perceforest* pour prouver au contraire que l'amour accroit la valeur des jeunes gens. Cet usage des récits chevaleresques comme exemples pertinents dans une argumentation qui concerne le présent suppose une identification des jeunes gens actuels et des chevaliers du passé et repose sur l'affirmation d'une identité nationale et chrétienne.

Cette identification est exprimée de manière plus directe encore dans les métaphores qui comparent les interlocuteurs du dialogue eux-mêmes à des chevaliers. Le dialogue commence ainsi par un défi de Ménage, relevé par Chapelain :

> Je suis tout prest de disputer contre la vieille these, qui expose qu'il est impossible qu'un homme soit fort propre pour le monde, s'il n'a esté amoureux en sa jeunesse. Et moy, interrompit Monsieur Chapelain, je suis tout prest de soûtenir le contraire[53].

Trilport se déclare alors « son second », Sarasin refuse de prendre parti, et Ménage se plaint du déséquilibre du combat :

> Ce n'est pas la premiere fois, reprit-il, que vous vous estes mis plusieurs contre moy, et que pour cela non seulement je n'ay pas fuy, mais mesme je n'ay pas esté vaincu. C'est pourquoy je me resous doresnavant, quand je proposeray quelque chose, d'imiter le Rodomont de l'Arioste, qui appelloit les Paladins au combat, deux à deux, ou trois à trois, et de prendre pour ma devise,
>
> *Horatio sol contra Toscana tutta.*
>
> Ce que vous dites nous obligera aussi, respondit Monsieur de Trilport, nonobstant vos rodomontades, à imiter ces Paladins qui n'alloient jamais deux contre un, car je ne pense pas que vous vouliez nous comparer aux quatre fils de Naymes, dont le Bernia dit,
>
> *Che in battaglia giamai non andar soli.*
>
> Et parce que Monsieur Chapelain est celuy qui a relevé le gage de deffi que vous avez jetté, nous le laisserons entrer le premier en lice, et je ne doute point qu'il ne vous mene bien-tost à outrance. Si cela m'arrive, reprit Monsieur Chapelain, ce sera sans doute plus par la force de la verité, que par la mienne. Car pour peu que sa cause fust juste, je me tiendrois desja pour vaincu, le connoissant Chevalier de longue haleine[54].

Les deux citations italiennes sont extraites de récits chevaleresques. La première est empruntée au *Roland furieux*[55]. Dans le texte, c'est le chevalier Griffon combattant les gens du roi Norandin qui est comparé à Horace, héros de l'histoire romaine. Ménage mobilise ainsi dans un même vers une référence antique et une référence chevaleresque. La seconde est une citation du *Roland amoureux* de Berni[56] : une fois encore, les interlocuteurs du dialogue sont comparés à des chevaliers et le tournoi devient une figure de la conversation galante. Ce ne sont cependant pas les valeurs nationales et

---

[53] *Id.*, p. 144.

[54] *Id.*, p. 144-145.

[55] « Horace seul contre toute la Toscane », *Orlando Furioso*, chant 18, v. 65. Griffon combattant les gens du roi Norandin est comparé au héros romain.

[56] « Qu'ils n'allaient jamais seuls à la bataille ». Francesco Berni (1490-1536), *Orlando inamorato*, Venise, 1541.

chrétiennes qui sont cette fois-ci mises en avant. L'identification possible des écrivains du présent aux chevaliers du passé repose sur d'autres valeurs : l'honneur, le courage, le respect de l'adversaire. Les auteurs galants s'approprient ainsi des valeurs nobiliaires et définissent leur groupe comme une élite aristocratique. L'image chevaleresque permet de dire le caractère ludique de l'affrontement qui oppose Ménage à ses amis, tout en anoblissant la fonction d'écrivain. Le passé chevaleresque est ainsi diversement actualisé dans le dialogue de Sarasin : rendu présent par le plaisir de la lecture, il est aussi utilisé dans l'argumentation comme un exemple pertinent dans une réflexion qui touche le présent et mobilisé dans un usage analogique qui compare l'écrivain galant et le chevalier.

À la fin du dialogue, le personnage de Chapelain cite un long passage du *Perceforest* dans lequel le brave chevalier Troïlus est vaincu par le jeune Zélandin. Défié par six chevaliers, Troïlus vainc les cinq premiers. Mais le dernier, Zélandin, invoque l'amour avant de combattre. Troïlus, qui n'a jamais encore été amoureux, est vaincu. La bravoure du chevalier est ici ramenée à sa capacité à aimer et une éthique amoureuse se substitue à l'éthique guerrière de la chevalerie. Le personnage de Chapelain avait appliqué le même procédé à la figure du poète quelques pages plus haut, montrant que le bon poète ne peut être qu'un poète amoureux. Le récit chevaleresque rapproche donc les deux figures du poète et du chevalier dans une unique figure de « jeune homme amoureux » : l'un comme l'autre doivent leur mérite personnel – bien combattre ou bien écrire – à l'amour. Le jeune homme amoureux et l'écrivain galant sont par ailleurs associés par le double renoncement de Sarasin, qui explique dans les premières pages qu'il a renoncé à l'écriture et à l'amour dans un même geste. Ménage déplore ce retrait comme une grande perte pour la galanterie.

> – Je ne sçay si je reprendrois la lyre tant j'ay d'aversion pour mes bagatelles, qui jusques icy ne m'avoient pas tout à fait déplû.
>
> – Cette aversion finira, sans doute, dit Monsieur Menage, et nostre Galanterie perdroit trop si vous vous resolviez à n'en plus escrire.
>
> – Je ne repousseray point vostre raillerie, repris-je, je vous respondray seulement, que tout le mal qui en arrivera ne regardera que Lambert, qui encore n'y perdra que des paroles […]. Apres tout, il estoit temps que je me retirasse de ce genre d'escrire, car ayant publié
>
> *Qu'Eve ayma mieux pour s'en faire conter,*
> *Prester l'oreille aux fleurettes du Diable,*
> *Que d'estre femme et ne pas coquetter*[57]

[57] Sarasin, Sonnet, *À Monsieur de Charleval* (*Œuvres de Jean-François Sarasin*, éd. Festugières, Paris, Champion, 1926, I, p. 235) :

> Lorsqu'Adam vit cette jeune beauté
> Faite pour lui d'une main immortelle,
> S'il l'aima fort, elle, de son côté,
> (Dont bien nous prend) ne lui fut pas cruelle.
> Cher Charleval, alors en vérité
> Je crois qu'il fut une femme fidèle ;
> Mais comme quoi ne l'aurait-elle été ?
> Elle n'avait qu'un seul homme avec elle.
> Or, en cela nous nous trompons tous deux

> Je m'estois tellement broüillé avec le sexe, que je sçache point d'Elegies si lamentables, ni de Stances si flatteuses, qu'elles eussent pû fleschir la moins colere de nos Dames.
>
> – Tellement reprit Monsieur Chapelain que non seulement vous avez dit adieu à Phoebus et aux neuf sœurs : mais encore à Cupidon et à sa mère[58].

Le jeune homme amoureux et le poète galant sont donc les deux versants d'une seule identité, à laquelle Sarasin s'est identifié dans le passé et qu'il quitte au début du dialogue pour mieux la retrouver à l'issue de l'argumentation de Chapelain. Le chevalier est l'une des figures de cette identité galante. La citation du *Perceforest* permet ainsi de construire la figure du chevalier galant qui n'était que suggérée par le dialogue de Chapelain.

En faisant du chevalier une figure de l'écrivain, le dialogue de Sarasin s'approprie des valeurs aristocratiques et revendique pour le groupe qu'il promeut un statut d'élite équivalent à celui de la noblesse. En outre, il fonde cette élite sur le mérite personnel (bien combattre ou bien écrire) plutôt que sur la naissance. Enfin, il associe étroitement ce mérite personnel à une éthique et à une sociabilité galantes : la soumission à l'amour et le respect des dames qui valent comme symboles de toute une sociabilité (le personnage de Chapelain propose de longs développement sur l'intérêt de la fréquentation des dames dans l'éducation d'un jeune homme). La figure du chevalier galant esquissée par le dialogue de Chapelain est ainsi actualisée dans celui de Sarasin. Mais entre les deux, la définition de l'éthique galante s'est modifiée. Chapelain instaurait en effet un écart entre une éthique de la sincérité réalisée dans le passé chevaleresque et une esthétique galante actuelle fondée sur le plaisir. Sarasin annule cet écart en redéfinissant l'éthique galante comme une éthique du plaisir et non plus de la sincérité. Ce glissement va de pair avec la promotion de la lecture chevaleresque comme lecture de plaisir : pour Sarasin, le plaisir, même gratuit, est légitime. Pour Chapelain au contraire, le plaisir n'est légitime que s'il est utile. Il est une forme vide – un critère esthétique – qui doit être motivée par des valeurs éthiques : l'authenticité, la sincérité, l'honnêteté… La confrontation des deux dialogues révèle donc une équivocité fondatrice de l'identité galante et de son appropriation du passé chevaleresque, qui tient à la valeur octroyée au plaisir. Le choix d'une esthétique fondée sur le plaisir implique-t-il la promotion d'une éthique elle aussi fondée sur le plaisir ? Cette équivoque pourra être assumée par l'écriture galante : la figure du chevalier galant dans les *Plaisirs de l'île enchantée* est le support de discours éthiques différents, faisant aussi bien l'éloge de la fidélité que celle de la puissance sexuelle et de la multiplication des conquêtes amoureuses[59]. Mais elle sera aussi fréquemment utilisée par les critiques de la galanterie pour assimiler galants et libertins.

> Car, bien qu'Adam fût jeune et vigoureux,
> Bien fait de corps et d'esprit agréable,
> Elle aima mieux, pour s'en faire conter,
> Prêter l'oreille aux fleurettes du Diable
> Que d'être femme et ne pas coqueter.

[58] J.-F. Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, dialogue*, éd. cit., p. 141-142.

[59] Voir *supra*, chapitre I, p. 36-39.

III. LE CHEVALIER, L'ÉCRIVAIN ET LE POUVOIR

La construction d'une modernité nationale galante et l'identification du poète galant à la figure du chevalier, tout en légitimant la galanterie, lui donnent une forte portée politique. Resituer les deux dialogues dans le cadre des publications de Chapelain, Sarasin et Ménage dans les années 1646-1649 permet de poser la question des relations entre la galanterie et des figures du pouvoir, entre l'écriture galante et la politique. La figure du chevalier galant se charge alors d'une dimension nouvelle : la tradition chevaleresque participe de la configuration des relations entre esthétique, éthique et politique, soit qu'elle permette de figurer la position de l'écrivain face au pouvoir, soit qu'elle rende visible un rôle politique possible de la littérature.

L'écrivain face au pouvoir : les dédicaces

Le dialogue de Chapelain, *De la lecture des vieux romans* commence par une adresse à une figure du pouvoir, Jean-François-Paul de Gondi, alors co-adjuteur de l'archevêque de Paris, bientôt Cardinal de Retz et connu pour ses menées politiques contre Richelieu. Chapelain insiste sur le lien entretenu par les trois interlocuteurs du dialogue avec Gondi :

> [M. Ménage] ayant l'honneur d'être à vous depuis si longtemps, [M. Sarasin] occupant une si avantageuse place en votre estime, et pour ce qui me regarde, étant à ma honte si fort connu de vous, je ne m'amuserai point à vous en faire un portrait qui ne serait bon qu'à nous faire rougir tous trois d'une différente manière[60].

Ménage est en effet au service de Gondi depuis 1643, et ne rompra avec lui qu'en 1652. Sarasin est lui aussi sous sa protection, au moins jusqu'en 1647, date à laquelle il est arrêté en raison de sa proximité avec le coadjuteur, ce qui le pousse à chercher un autre protecteur. Chapelain enfin participe à l'académie informelle réunie par Gondi. La publication de ce lien clientélaire entre un groupe et son protecteur traverse la production de nos trois auteurs entre 1646 et 1649. L'*Ode à Chapelain* de Sarasin, sans doute rédigée à l'été 1646[61], met en scène le même trio, et évoque la propriété de Gondi à Saint-Cloud. Une églogue de Ménage qui se situe elle aussi à Saint-Cloud, met en scène l'arbitrage par Chapelain (Damon) d'un conflit amoureux et poétique entre Sarasin (Lycidas) et Ménage (Ménalque)[62]. Tous ces textes publient le patronage de Gondi sur les trois auteurs, à un moment où celui-ci est encore en position de se donner comme allié de la royauté et rempart contre les princes

---

[60] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit., p. 50-51.

[61] Festugière, dans son édition critique des *Œuvres* de Sarasin, hésite entre 1646 et 1647. Sarasin étant embastillé à l'été 1647, il s'agit sans doute plutôt de l'été 1646.

[62] Ménage, *Poëmata*, 5e éd., Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1668, p. 137-142.

révoltés. Dans cet ensemble, le dialogue de Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, se distingue par l'absence complète de figure du pouvoir. Rédigé sans doute au début de l'année 1649, le dialogue ne comporte aucun dédicataire.

Une première explication à cette absence du pouvoir dans le dialogue de Sarasin peut être fournie par les circonstances de l'écriture, mises en scène dans le texte lui-même. Au début du dialogue, Sarasin se présente comme en butte à des accusations qui l'ont poussé à renoncer à l'écriture. Cette situation n'est pas une fiction. En juillet 1647, Sarasin a été accusé d'avoir écrit des vers contre l'*Orfeo* de Luigi Rossi, joué le 2 mars 1647 avec le patronage éclatant de Mazarin, et emprisonné à la Bastille[63]. Particelli d'Emery, chargé de l'enquête, écrit à Mazarin, le 24 juillet : « Sarrasin m'a veu à la Bastille, il paroist en ses excuses fort innocent. Je n'ay point encore veu son beau-frère qu'il dit estre le calomniateur, afin de prendre pour luy le mal s'il y en a ». Quelques jours plus tard, Emery écrit une seconde lettre : « J'ai veu M. d'Esfontaines, beau-frère de Sarrasin, qui est son ennemy. Il n'a nulle connoissance que les vers soient faits par Sarrasin ; c'est une medisance si sotte et si maligne qu'elle ne sent point le stile de Sarrasin »[64]. L'innocence de Sarasin finit donc par être reconnue : mais c'est à la Bastille, et non chez son ami M. du Pille, que le poète a dû attendre sa réhabilitation. Le dialogue *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* fait de cet épisode l'origine du renoncement à

---

[63] Il existe plusieurs témoignages divergents sur cet épisode de la vie de Sarasin. Dans *Les Mémoires de Madame de Motteville* (*Mémoires de Mme de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1855, ch. XVI, p. 358), il est question d'un éloignement de Sarasin en 1647, et non d'un emprisonnement :

> Sa conduite força le ministre de l'éloigner tout de nouveau. L'abbé de Belebat le fut aussi ; Sarrazin, pour avoir fait des vers satiriques ; et quelques autres de peu de renom, qui, dans des cabarets et dans les lieux publics, avoient dit quelques sottises.

Plus loin (ch. XVII, p. 376), elle expose comment Mazarin l'a accusée d'avoir écouté des vers de Sarasin contre la Reine. Cette accusation n'est cependant pas liée à l'emprisonnement ou à l'exil du poète :

> Il me dit qu'on l'avoit assuré que Sarrazin, ce poète disgracié, avoit fait des vers chez moi, malicieux et satiriques, qui attaquoient la personne de la Reine.

Le *Journal* d'Olivier Lefèvre d'Ormesson, à la date du 6 juillet 1647, évoque lui aussi un exil forcé :

> Je sceus aussy que le jour précédent M. de Fiesque avoit reçu ordre d'aller chez luy ; M. de Belesbat d'aller à Brest, M. l'évesque de Rennes d'aller à son évesché, et un poète nommé Sarrasin d'aller dans une isle en Basse-Bretagne...

D'Ormesson ne donne pas la raison particulière de ces sanctions, mais il ajoute : « l'on informoit sous main de ceux qui parloient mal du gouvernement sur le sujet de Flandres, de la comédie, etc » (*Journal*, Paris, Imprimerie Impériale, 1860-1861, t. I, p. 386.). Tallemant des Réaux parle bien, lui, d'un emprisonnement, qu'il lie explicitement au renoncement à l'écriture (*Historiettes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 353) :

> J'oubliais que Sarrazin fut mis dans la Bastille, comme on verra dans les Memoires de la Regence, parce qu'on le soupçonnait d'avoir fait de méchants vers contre le Roi, à l'occasion des machines des comédiens italiens. On lui faisait tort, il ne les eut pas fait si mauvais. Il jura, au sortir de là, de n'en faire plus ; mais il recommença dès le blocus de Paris, ou peut-être plus tôt.

Cette version est confirmée par la correspondance de Mazarin (citée par Henry Prunières, *L'Opéra italien avant Lulli*, Paris, Champion, 1913, p. 143).

[64] Correspondance de Mazarin, citée par Henry Prunières, *L'Opéra italien avant Lulli*, éd. cit., p. 143.

l'écriture. Il peut alors être rapproché de l'ensemble de textes qui dans les années 1647-1649 publient ce renoncement à l'écriture de Sarasin, et dont le placet adressé par Ménage à Condé le 18 septembre 1648 donne une clé possible[65] : il s'agit pour Sarasin de se libérer du patronage de Gondi, devenu trop dangereux politiquement, et de trouver un nouveau protecteur, par exemple en la personne de Condé ou d'un membre de sa famille. L'absence de dédicataire du dialogue est alors une exhibition de la vacance de la place de protecteur. Le début du dialogue donne simultanément à voir la menace qui pèse sur Sarasin, son renoncement à l'écriture et à l'amour, et l'absence de protecteur. À la fin du dialogue, la menace est levée et l'innocence du poète est reconnue, et lui-même a été convaincu par l'argumentation de Chapelain de la valeur de l'amour. Tout semble donc favoriser son retour à l'écriture. Ce retour n'est pourtant pas formulé, car une condition reste à remplir : le retour du pouvoir dans l'écriture.

L'absence du pouvoir dans le dialogue de Sarasin a cependant aussi pour conséquence de redéfinir le groupe mis en scène par le texte. Dans le dialogue de Chapelain, la protection de Gondi est présentée comme ce qui unit les trois interlocuteurs, qui par ailleurs divergent sur les questions éthiques et esthétiques. Dans *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, au contraire, la cohésion du groupe publié tient avant tout à sa galanterie. Sarasin cite au fil de son dialogue de nombreux écrivains, qu'il rattache à l'éthique et à l'esthétique galantes : aussi bien des protégés de Gondi, comme Montplaisir, Pierre de Lalane ou Scarron, que des compatriotes de Sarasin comme Charleval et Boisrobert ou des habitués de l'hôtel de Rambouillet comme Voiture et Benserade. Quant au conflit qui oppose Ménage et les autres personnages, il est immédiatement mis en scène comme un conflit ludique, qui n'engage pas les véritables opinions de Ménage. Dès sa prise de position initiale, Ménage déclare qu'il n'argumente pas tant en raison d'un désaccord avec Chapelain que parce qu'il « se plaît à contester »[66]. Plus loin, le narrateur répète que Ménage n'a soutenu une opinion anti-galante que « par un pur esprit de conversation »[67]. Le groupe mis en scène est donc bien un groupe galant, qui ne doit sa cohérence à aucun pouvoir, mais à une éthique et à une esthétique communes.

Dans ce contexte, l'identification des écrivains galants à la figure du chevalier peut participer de la configuration de leurs relations avec le pouvoir. Cette image chevaleresque est équivoque, et permet de dire à la fois la cohésion du groupe en dehors de tout rapport au pouvoir et la vacance du pouvoir. D'une part, l'image du chevalier est une image valorisante, qui permet l'appropriation par les écrivains galants des valeurs aristocratiques qui devraient être le propre de leurs protecteurs. L'écrivain n'est plus, comme dans *La Pompe funèbre de Voiture*, le clerc au service d'un vaillant chevalier[68] : il est lui-

---

[65] Voir *supra*, chapitre V, p. 178-180 et les analyses plus détaillées de Claire Cazanave, *op. cit.*

[66] J. F. Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, dialogue*, éd. cit., p. 144.

[67] *Id.*, p. 246.

[68] Voir *supra*, chapitre V, p. 178.

même chevalier, il partage l'éthique de la chevalerie et son écriture a la même valeur que les prouesses des chevaliers du passé. Mais d'autre part, les ordres de chevalerie galants sont toujours créés autour d'un protecteur, ou plus souvent d'une protectrice, aristocratique, qui incarne le pouvoir et arbitre les combats littéraires. Si le dialogue est un tournoi et si l'un de ses enjeux est le retour de Sarasin à l'écriture, ce qui empêche que la victoire de Chapelain dans le tournoi débouche sur l'affirmation d'un retour à l'écriture est bien l'absence d'un arbitre susceptible de prononcer le jugement, c'est à dire d'une figure du pouvoir.

La galanterie comme opérateur d'adhésion au pouvoir

Dans le dialogue de Chapelain, l'écriture et le pouvoir sont mis en relation par l'intermédiaire d'un récit dont la chevalerie est l'objet. Ce scénario, qui tâche d'expliquer la fonction politique de la chevalerie, met en relation l'éthique, l'esthétique et la politique, et semble ainsi définir un rôle politique possible de la galanterie. À la fin du dialogue, et immédiatement avant d'engager le débat sur la galanterie de Lancelot, Chapelain tâche de montrer que sous l'apparente sauvagerie des chevaliers du passé on peut déceler « quelque image de raison ». Il se lance alors dans une explication politique des mœurs de la chevalerie qui les justifie non plus en convoquant des valeurs morales – la franchise, le naturel, la fidélité… – mais au nom de la raison d'État.

> Chacun sait, leur dis-je, que les peuples du Nord ont toujours mis la justice dans la force et qu'ils n'ont bien connu de vertu, que la valeur. […] Lors même que, par succession de temps, ils se sont avisés que la Justice était une pièce nécessaire pour entretenir la société et pour donner de l'affermissement à leurs usurpations, quand ils ont trouvé à propos de s'en servir, ils n'en ont pas voulu fier la dispensation aux lois. Les plus sages d'entre eux ont estimé qu'en matière de crimes, c'était assez pour les punir, de les penser connaître, et que pourvu qu'ils y agissent de bonne foi, ils en pouvaient être les juges et les bourreaux. Sur cela étaient fondées les fausses et les véritables quêtes de leurs aventures, pour le soulagement des faibles et pour le châtiment des méchants, de quoi ils recevaient la commission en forme de mission, lorsqu'ils recevaient l'ordre de chevalerie.
>
> - De sorte, dit M. Ménage, que c'était comme autant de prévôts que les princes lâchaient sur les brigands et qu'ils mettaient aux trousses des faux-sauniers et des faux-monnayeurs[69].

La chevalerie est ainsi présentée comme une institution politique, certes peu élaborée, mais efficace. Elle permet le maintien de l'ordre et d'une forme de justice dans une société où le pouvoir central n'a pas les moyens d'exercer lui-même ces fonctions.

Dans un second temps, Chapelain montre que c'est l'éthique chevaleresque elle-même qui affermit l'institution et qu'elle a pu être utilisée par le pouvoir politique pour maintenir l'ordre.

> La seule valeur régnait par elle-même, à elle seule les plaisirs et les honneurs étaient réservés. C'était l'état favori et le bras unique du monarque, lequel, pour les fins que j'ai alléguées, nourrissait cette vertu par tous les moyens que ces temps grossiers et la disposition des esprits

[69] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit. p. 72-73.

> sensuels de la jeunesse pouvaient fournir à son imagination. […] Et parce que la valeur est en son trône dans le cœur des jeunes gens, et que le cœur des personnes de cet âge n'est guères sensible qu'à l'amour de la gloire et à celui des dames, afin de fortifier le premier par le dernier, la politique de ces vieux temps fit passer en forme de la loi que les cœurs des dames seraient le prix du courage, aiguisant la fidélité que les vassaux devaient à leurs seigneurs par l'espérance, non seulement de la gloire mais du plaisir que produit la possession de la beauté. […] Les mêmes princes, pour les mêmes fins, avaient mis dans l'esprit des dames que de toutes les vertus, la valeur était la seule considérable dans les chevaliers, et que si elles y pouvaient désirer quelque autre chose, c'était la fidélité dans l'amour[70].

Toute l'éthique chevaleresque est ainsi réinterprétée comme instrument de gouvernement politique. Les relations amoureuses, en particulier, sont relues à la lumière de la raison d'État : l'amour fidèle des chevaliers, tant vanté par Chapelain pour sa sincérité, est aussi une construction politique qui permet au souverain de contrôler la chevalerie et de l'utiliser pour maintenir son pouvoir. En produisant un récit historique dont la chevalerie est l'objet, Chapelain montre comment les valeurs éthiques peuvent être mises au service du pouvoir politique[71]. La question de savoir si le pouvoir politique utilise une éthique qui lui préexiste ou contribue à inventer l'éthique la plus adaptée à ses fins reste ouverte. Chapelain suppose une inclination naturelle à la gloire et à l'amour chez les jeunes gens, exploitée par le pouvoir. Mais plus loin, les princes semblent à l'initiative de la construction éthique : ils « mettent dans l'esprit des dames » l'amour des chevaliers valeureux.

Chapelain offre ainsi une leçon de gouvernement valable pour le présent. Si la galanterie des chevaliers a pu être, plus qu'une éthique, un mode de gouvernement, pourquoi la galanterie des modernes ne le serait-elle pas ? Lorsque, dans les pages qui suivent, il compare la galanterie du passé à celle du présent et suggère l'unification de l'éthique chevaleresque et de l'esthétique galante, il construit une alliance possible dans le présent d'une éthique, d'une esthétique et d'une politique et fait de la galanterie une idéologie disponible pour le pouvoir d'État. Le dialogue lui-même associe réflexions esthétique, éthique et politique autour de la promotion de la galanterie, et réalise dans une certaine mesure le programme qu'il propose. L'usage savant des récits chevaleresques débouche donc sur la construction d'un scénario qui lie étroitement éthique et politique en faisant des valeurs éthiques des opérateurs d'adhésion au pouvoir monarchique et à l'ordre social. L'usage généalogique suggéré ensuite par le débat sur la galanterie des chevaliers permet une transposition de cette réflexion politique au présent. La galanterie construite par Chapelain ne réunit pas seulement une éthique et une esthétique, mais aussi une politique. Elle est présentée comme une idéologie – un discours légitimant et naturalisant l'ordre du pouvoir – disponible pour le pouvoir d'État. C'est cette disponibilité politique que le récit chevaleresque permet de scénariser.

Reste à comprendre en quoi consiste exactement la portée politique de la galanterie : quelles valeurs Chapelain offre-t-il au pouvoir comme mode de gouvernement ? Le récit fourni par Chapelain

---

[70] *Id.*, p. 74-75.

[71] Voir J.-P. Cavaillé, « Présentation », dans J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit., p. 43.

pour expliquer l'établissement de la chevalerie ne mentionne qu'un unique critère pour faire un bon chevalier : « la valeur ». Le terme désigne la valeur militaire, la capacité à vaincre au combat. La naissance, quant à elle, n'est jamais convoquée : la chevalerie est une affaire de mérite personnel, et non de lignage, ici comme dans le dialogue de Sarasin. À la bravoure militaire, Chapelain ajoute une autre valeur incarnée par la chevalerie : la fidélité. « La fidélité que les vassaux devaient à leur seigneur » est renforcée par l'exigence de « fidélité en amour ». Voilà donc les valeurs éthiques qui fondent l'utilité politique de la galanterie : mérite personnel et fidélité. L'idéologie galante propose au pouvoir de substituer à une élite fondée sur la naissance (la noblesse) une élite fondée sur le mérite personnel, « un mérite personnel qui ne se mesure pas en comptant les écus de la fortune, les générations du lignage ou les arpents du domaine mais qui se juge selon les qualités intimes du cœur et de l'esprit »[72] et qui ne peut ainsi être estimé que par le pouvoir lui-même, et sur la fidélité, la soumission au souverain.

La figure du chevalier n'est pas alors seulement le moyen pour les écrivains galants de s'approprier un imaginaire nobiliaire ou de se définir comme une aristocratie de l'esprit. Elle implique une promotion du mérite personnel qui entre directement en conflit avec la définition de la noblesse comme élite fondée sur la naissance et le lignage. Elle est le support d'une redéfinition de la classe dominante légitime : une élite nouvelle, radicalement dépendante du pouvoir, intégrant aussi bien des nobles que des hommes de lettres sur la base de leur « valeur », de leur capacité à servir l'État.

*
**

La lecture des vieux romans et *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* ont en commun de mobiliser les récits chevaleresques dans le cadre d'une revendication de modernité. La chevalerie est une référence moderne, opposée à la tradition antique, et participe à ce titre de la construction d'une littérature nationale. Les romans de chevalerie sont des ancêtres, mais pas des modèles pour la littérature du présent. La littérature moderne et nationale se définit ainsi comme une écriture en progrès et non pas comme une écriture fondée sur l'imitation.

Cette revendication de modernité a des implications éthiques et esthétiques : la conformité aux mœurs du temps est le critère fondamental de l'écriture (qui justifie l'usage du merveilleux dans les romans de chevalerie) et des comportements. La chevalerie est alors aussi investie de valeurs galantes. Les deux dialogues construisent une figure du chevalier galant, même s'ils ne l'associent pas exactement aux mêmes valeurs. Cette figure est fondée essentiellement sur la promotion du mérite personnel et du service amoureux.

---

[72] A. Viala, *La France galante*, éd. cit., p. 187.

Dans le dialogue de Chapelain, ces valeurs modernes et galantes sont mises au service de la production d'une adhésion au pouvoir. Le texte propose un usage politique de la galanterie comme opérateur d'adhésion et suggère dans le même temps une redéfinition de la classe dominante qui substituerait à une légitimité fondée sur la naissance une légitimité fondée sur le mérite. Cette promotion du mérite personnel entre directement en conflit avec la définition de la noblesse comme élite fondée sur la naissance. C'est cette confrontation entre une chevalerie galante et une chevalerie nobiliaire que je voudrais maintenant approfondir en étudiant le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* de Vulson de la Colombière.

CHAPITRE VIII

LA CHEVALERIE, « MIROIR HÉROÏQUE DE LA NOBLESSE » : VULSON DE LA COLOMBIÈRE ET L'IDENTITÉ NOBILIAIRE

Au moment même où Chapelain et Sarasin écrivent leurs dialogues, Vulson de la Colombière publie chez Augustin Courbé un traité de la noblesse intitulé *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie*[1] et utilisant massivement les récits chevaleresques. Tout en s'inscrivant dans le même mouvement d'intérêt pour le passé national et dans une même tentative d'adresse au pouvoir, ce texte utilise l'imaginaire chevaleresque dans une perspective apparemment différente, puisqu'il s'agit de définir et de légitimer une identité noble.

Marc Vulson de la Colombière appartient à une famille protestante du Dauphiné[2]. Il publie son premier ouvrage en 1639 : il s'agit d'un traité d'héraldique[3] dans lequel il propose un système de hachures pour représenter les couleurs des blasons sur des gravures imprimées. Le même système a été proposé par le père jésuite Pietrasanta dans son traité du blason, *Tesserae gentilitiae*, publié à Rome l'année précédente. Vulson l'introduit en France et en réclame même la paternité, accusant le jésuite d'avoir eu connaissance de ses propres travaux[4]. Le premier ouvrage de Vulson est clairement situé dans le contexte dauphinois, même s'il est imprimé à Paris. L'auteur s'y définit comme « originaire du Dauphiné », et dédie l'ouvrage à Salvaing de Boissieu, premier président de la Chambre des comptes du Dauphiné, lui-même érudit et intéressé par l'héraldique. Cinq ans plus tard, le second traité d'héraldique de Vulson, plus volumineux, modifie sensiblement la posture de l'auteur. Le frontispice de *La Science héroïque* définit Vulson comme « chevalier de l'Ordre de Saint Michel et Gentilhomme

---

[1] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie ou le Miroir héroïque de la noblesse*, Paris, A. Courbé, 1648. Le privilège date du 31 mars 1647 et suggère qu'à cette date, une bonne partie de l'ouvrage était déjà achevée (ce qui explique qu'il ait pu circuler dès 1647 et être cité dans le dialogue de Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, comme nous le verrons plus loin). L'achevé d'imprimer qui figure à la fin du premier volume (et non du second) est daté du 6 juin 1648. L'indication dans le catalogue informatisé de la Bibliothèque Nationale de France et dans celui de la Bibliothèque de Châlons-sur-Saone de deux exemplaires datant de 1638 tient à une erreur de notice : l'exemplaire de Châlons sur Saône date bien de 1648 ; celui de la BNF appartenant au fantomatique fonds Fontainebleau, il ne m'a pas été possible d'obtenir la moindre information le concernant, mais l'erreur de notice est là aussi certaine.

[2] Moreri écrit : « quelques uns le font conseiller à la chambre de l'édit de Grenoble ». Un traité *De la puissance du pape et des libertés de l'Église gallicane* a en effet été publié à Genève en 1635 (Genève, Jean de Tournes et Jacques de la Pierre, 1635) par un Marc Vulson qui se dit « conseiller du roi au Parlement du Dauphiné » et que l'un de ses contradicteurs qualifie d'ancien membre de la Chambre de l'édit du Dauphiné. Il s'agit cependant de Marc Vulson, sieur de Collet, et non de notre héraldiste.

[3] M. Vulson de la Colombière, *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries obmises par les autheurs qui ont escrit jusques icy de cette science, blasonnées par le sieur Vulson de La Colombière, Dauphinois, suivant l'art des anciens roys d'armes, avec un discours des principes et fondemens du blason, et une nouvelle méthode de cognoistre les métaux et couleurs sur la taille-douce*, Paris, M. Tavernier, 1639.

[4] La paternité de ce système revient sans doute plutôt aux graveurs flamands du début du siècle. Voir à ce propos M. Pastoureau, « La couleur en noir et blanc (XV^e^-XVIII^e^ siècles) », dans *Le Livre et l'historien, études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin,* Paris, Droz, 1997, p. 197-214.

ordinaire de la chambre du roi ». L'ouvrage est en outre imprimé chez Sébastien Cramoisy, imprimeur ordinaire du roi. À cet ancrage courtisan s'ajoute la publication d'un réseau érudit non plus local, mais parisien et national. La *Science héroïque* est dédiée à Sébastien de Rosmadec, baron de Molac, représentant d'une famille d'ancienne noblesse bretonne mais aussi érudit, propriétaire d'une vaste bibliothèque et de nombreux documents concernant l'histoire de sa région. Elle contient en outre une généalogie de la maison de Rosmadec « extraite de celle qui a été amplement dressée par le sieur d'Hozier ». Vulson semble donc, à cette date, en relation avec le généalogiste du roi[5]. Dans les années suivantes, il multiplie les publications de moindre importance concernant l'héraldique[6], jusqu'à la publication du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* chez Augustin Courbé en 1648. Le frontispice de ce traité présente Vulson comme « chevalier, conseiller et maître d'hôtel du roi et gentilhomme ordinaire de sa maison ». Le lien de Vulson avec le Dauphiné est effacé et les dédicaces à Mazarin et au Maréchal de La Meilleraye, qui vient d'être nommé surintendant des finances, renforcent l'ancrage de l'auteur à la cour. Les fréquentes allusions à la bibliothèque du chancelier Séguier[7], où il a trouvé nombre de ses sources, témoignent de son investissement dans un réseau parisien.

Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie ou le miroir héroïque de la noblesse est publié en deux volumes in-folio ornés de planches gravées par François Chauveau. Le premier volume correspond à la première partie du traité,

> contenant les combats ou jeux sacrés des Grecs et des Romains, les Triomphes, les Tournois, les Joustes, les Pas, les Emprises ou Entreprises, les Armes, les Combats à la Barrière, les Carrosels, les Courses de Bague et de la Quintaine, les Machines, les Chariots de Triomphe, les Cartels, les Devises, les Prix, les Vœux, les Sermens, les Cérémonies, les Statuts, les Ordres et autre magnificences et exercices des Anciens Nobles durant la paix, avec le formulaire d'un tournoi tel qu'on le pourroit faire à présent avec les armes dont les Gentilshommes se servent à la guerre[8],

---

[5] Qui lui même est en relation avec le marquis de Rosmadec depuis longtemps. D'Hozier édite en 1638 plusieurs documents sur l'histoire de Bretagne « tirés de la bibliothèque de Mgr le Marquis de Molac », à qui l'ouvrage est dédié (P. Le Baud, *Histoire de Bretagne, avec les chroniques des maisons de Vitré et de Laval, par Pierre Le Baud, [...] ensemble quelques autres traités servant à la même histoire, et un recueil armorial[...]. Le tout tiré de la bibliothèque de Mgr le marquis de Molac, [...] Par le sieur d' Hozier,* Paris, G. Alliot, 1638).

[6] *De l'Office des rois d'armes*, Paris, P. Lamy, S. et G. Cramoisy, 1645 ; *Carte métodique et introduction succinte à la cognoissance des premières règles du blazon*, Paris, M. Van Lochom, 1645 ; *Les Oracles divertissans, où l'on trouve la décision des questions les plus curieuses pour se réjouïr dans les compagnies, avec un Traité très récréatif des couleurs, aux armoiries, aux livrées et aux faveurs, et la signification des plantes, fleurs et fruits, le tout accommodé à la diction française*, Paris, A. Courbé, 1647.

[7] Par exemple dans le volume I, p. 86 : « Voilà la façon des Vers en laquelle est décrit ce Pas d'armes, dont l'original manuscrit est dans la grande et très-rare Bibliothèque de Monseigneur Pierre Séguier, Comte de Gien, Chevalier des Ordres du Roi et Chancelier de France ; Personnage des plus doctes et des plus illustres de ce Siècle, qu'on doit appeler le Père des Muses, le Protecteur des Gens de Lettres et le Prince de la Justice ».

[8] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie ou le Miroir héroïque de la noblesse, contenant les combats ou jeux sacrés des Grecs et des Romains, les Triomphes, les Tournois, les Joustes, les Pas, les Emprises ou Entreprises, les Armes, les Combats à la Barrière, les Carrosels, les Courses de Bague et de la Quintaine, les Machines, les Chariots de Triomphe, les Cartels, les Devises, les Prix, les Vœux, les*

dédiée à Mazarin, et précédée d'une « Préface servant d'avertissement à la noblesse ». Le second,

> contenant les combats en champ clos, les gages de bataille, les Cartels de deffi, les Querelles, les Appels, les Duels, les Joustes mortelles, les Injures, les Offences, les Satisfactions, les Accords, les Recompenses d'honneur, les Punitions des Crimes, les Dégradations de noblesse et de Chevalerie, les Obseques, les Pompes funèbres, les Tombeaux des anciens nobles et Chevaliers, et plusieurs autres choses remarquables sur toutes ces matières, avec un traité du véritable honneur et en quoi il consiste[9],

est dédié au Maréchal de La Meilleraye. Il contient aussi une préface, cette fois-ci adressée plus spécifiquement « à la noblesse de France ». Les deux volumes incluent une table des matières et de nombreuses notes marginales. La lecture des titres suffit à faire apparaître la noblesse à la fois comme l'objet central et comme le destinataire principal de l'ouvrage. Les dédicaces lui superposent cependant un deuxième destinataire : le pouvoir d'État. À celui-ci, Vulson propose, dans son premier volume, le rétablissement des tournois : c'est le sens du « formulaire d'un tournoi tel qu'on le pourrait faire à présent » qui clôt cette partie du traité. Dans le second volume, il suggère un moyen de faire véritablement appliquer l'interdiction des duels : le rétablissement des combats judiciaires. La perspective de Vulson est donc profondément réactionnaire : son ouvrage s'adresse au pouvoir et à la noblesse dans le but de ressusciter des pratiques et des institutions du passé.

Dans ce projet, les récits chevaleresques jouent un rôle essentiel[10] : ils fournissent au lecteur une image du passé fantasmé auquel Vulson voudrait revenir. C'est particulièrement vrai dans le premier volume, qui traite des tournois. Deux des chapitres de ce volume sont consacrés au roi Arthur et à la Table Ronde et s'inspirent des romans de chevalerie. Le chapitre IV propose un formulaire d'un « ancien tournoi des chevaliers de la Table Ronde »,

> tiré des Histoires et des romans fabuleux, qui décrivent les prouesses du Roi Artus, de Messire Gauvain, de Lancelot du Lac, et de plusieurs autres chevaliers, la valeur desquels a exercé la plume oisive de plusieurs habiles gens, qui véritablement ont beaucoup augmenté et changé à la vérité de l'Histoire : mais des livres desquels nous pouvons tirer la façon et la véritable manière des principales choses qui se pratiquoient de leur temps[11].

Quant au chapitre VIII, intitulé « Des Anciens Chevaliers Errans, et des choses plus remarquables qu'on trouve touchant les Chevaliers de la Table Ronde, avec leur nom et leurs armes, et de plusieurs

---

Sermens, les Cérémonies, les Statuts, les Ordres et autre magnificences et exercices des Anciens Nobles durant la paix, avec le formulaire d'un tournoi tel qu'on le pourroit faire à présent avec les armes dont les Gentilshommes se servent à la guerre, Paris, A. Courbé, 1648.

[9] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie ou le Miroir héroïque de la noblesse, seconde partie, contenant les combats en champ clos, les gages de bataille, les Cartels de deffi, les Querelles, les Appels, les Duels, les Joustes mortelles, les Injures, les Offences, les Satisfactions, les Accords, les Recompenses d'honneur, les Punitions des Crimes, les Dégradations de noblesse et de Chevalerie, les Obseques, les Pompes funèbres, les Tombeaux des anciens nobles et Chevaliers, et plusieurs autres choses remarquables sur toutes ces matières, avec un traité du véritable honneur et en quoi il consiste*, Paris, A. Courbé, 1648.

[10] Au point que l'article « Vulson de la Colombière » du *Dictionnaire* de Moreri indique à propos de cet ouvrage : « Ouvrage très curieux, mais peu recherché. Il est utile pour connaître le cérémonial de l'ancienne chevalerie et pour l'intelligence de nos vieux romans ».

[11] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie*, éd. cit., t. I, p. 42.

autres choses divertissantes », il contient entre autres une liste des chevaliers de la Table Ronde et la description de leurs blasons. Plus loin, le chapitre XV est inspiré de l'*Histoire du Chevalier Bayard*. Plusieurs autres chapitres traitent des « anciens chevaliers », sans faire référence à un texte précis. De nombreux chapitres contiennent les relations de tournois, de joutes, de pas d'armes ou de carrousels, tirés de relations imprimées pour les plus récents (comme le carrousel de la Place Royale de 1612[12]) ou reproduisant des documents manuscrits. C'est le cas en particulier de divers passages concernant René d'Anjou, les tournois qu'il a organisés et les ordres de chevalerie qu'il a créés[13]. Dans tous les cas, ces relations mobilisent un imaginaire chevaleresque. Enfin, même dans les chapitres qui ne traitent pas directement de l'ancienne chevalerie, Vulson cite de nombreux récits chevaleresques, essentiellement les romans de la Table Ronde et l'*Histoire du Chevalier Bayard.* Face à ces textes, la posture de l'auteur est d'abord celle d'un érudit : il reproduit des textes anciens, ayant valeur de documents dans une histoire. Il ne mentionne d'ailleurs jamais les romans de chevalerie les plus récents, comme le *Roland furieux* ou les *Amadis*. Il s'agit avant tout de rendre publics des textes rares et peu accessibles. Le *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie* prend alors des airs d'anthologie ou de recueil. Vulson substitue parfois à la reproduction des romans anciens son propre récit, censé synthétiser ses lectures : il devient lui-même producteur de récits chevaleresques qu'il propose à son lectorat non seulement comme des documents dans une histoire, mais aussi comme des exemples et des modèles. Entre archives et récits exemplaires, quel rôle jouent les récits chevaleresques dans la mise en scène d'une identité nobiliaire et dans le projet politique réactionnaire du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* ? Comment l'usage érudit de ces récits s'articule-t-il à la revendication nobiliaire ? Et quelle relation cette utilisation réactionnaire des récits chevaleresque peut-elle entretenir avec l'usage moderne qui en est fait au même moment ?

I. « LES ANCIENS CHEVALIERS, C'EST-À-DIRE LES VRAIS NOBLES » : GÉNÉALOGIE CHEVALERESQUE ET CRISE DE LA NOBLESSE

> Je représente les anciens Chevaliers, c'est-à-dire les vrais nobles, brillans de tant de belles qualitez, qu'au lieu d'estre la gloire de leur postérité corrompue, ils en sont par leur extrême différence, et l'opprobre et la honte. Mais les ames bien nées, ne se contenteront pas d'estre venues de ces Personnages illustres ; elles aspireront aussi à l'honneur de les égaller, et leur

[12] Sur ce carrousel et les nombreux imprimés qui l'ont pris pour objet, voir *supra*, chapitre V, p. 156-160.

[13] Le *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* reproduit ainsi partiellement un manuscrit rendant compte du pas d'armes de Saumur que Vulson a pu consulter dans la bibliothèque du chancelier Séguier. Ce manuscrit ayant été longtemps perdu, la lecture de Vulson a orienté toute la tradition critique sur ce pas d'armes. La réapparition du manuscrit à la Bibliothèque de Saint Pétersbourg permet aujourd'hui de comprendre comment Vulson a lu et déformé le texte : il accentue notamment le rôle de l'amour dans l'organisation du pas d'armes et développe le lien avec les références arthuriennes. Voir à ce sujet G. Bianciotto, *Le Roman de Troyle*, Publications de l'université de Rouen, 1994, p. 149-159.

> émulation les portera au défi de les surpasser : c'est en cete rencontre qu'il est permis de disputer le devant à son pere, et que c'est un acte de vertu de le laisser derriere[14].

En quelques lignes, Vulson définit le projet du *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie* : il s'agit de montrer, d'exposer les « anciens chevaliers » qui sont à la fois les ancêtres de la noblesse actuelle et les modèles des valeurs qu'elle devrait incarner. Les nobles du présent « sont venus » des chevaliers du passé : ils en sont les descendants, appartiennent à leur lignage. Vulson utilise donc les chevaliers dans une perspective généalogique, au sens le plus concret du terme : ils sont les « pères » des nobles du présent. Ce modèle généalogique suppose une identité entre passé et présent. Les chevaliers sont les ancêtres de la noblesse qui doit donc leur ressembler : c'est à la fois une probabilité naturelle – les enfants héritent des qualités de leurs parents – et un devoir moral – ils doivent être dignes de leurs ascendants. Mais les chevaliers sont aussi les « vrais nobles » : ils incarnent les valeurs qui fondent la noblesse et qui devraient être celles de nobles du présent. La figure du chevalier réunit les deux qualités qui font la noblesse : la naissance et la vertu. Elle prend du même coup une signification double dans l'argumentation : elle est utilisée à la fois dans le cadre d'une généalogie et dans le cadre d'une rhétorique, comme exemple à suivre. Cet usage à la fois généalogique et rhétorique de la figure du chevalier est associé à une critique violente de l'état actuel de la noblesse, devenue indigne de son passé : la crise de la noblesse est donnée comme le contexte et la raison de la représentation de la chevalerie dans le livre.

De l'archive à l'exemple : les récits chevaleresques entre usage savant et usage identitaire

Le *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* ne présente pas les récits chevaleresques d'emblée comme des récits exemplaires : ils sont souvent insérés dans le texte comme des preuves de ce qu'avance l'auteur, et sont alors tenus à distance, ancrés dans un passé et reproduits comme des documents d'archive. Le texte signale à plusieurs reprises la rareté des documents qu'il reproduit, et met en scène la recherche érudite qui a permis d'y avoir accès. La préface du premier volume mentionne ainsi différentes bibliothèques :

> La Bibliothèque Royalle, celle de Monseigneur le Cardinal Mazarin, et celle de Monseigneur le Chancelier Séguier, ont été les trésors où j'ai puisé toutes ces richesses[15].

Un travail d'érudit et un réseau de connaissances sont rendus visibles. Le même procédé est employé dans le deuxième chapitre, au moment d'introduire une citation du *Jouvencel*[16] :

---

[14] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie ou le Miroir héroïque de la noblesse*, Paris, A. Courbé, 1648, « Préface servant d'avertissement à la Noblesse », n.p.

[15] *Ibid.*

[16] *Le Jouvencel* est un roman de Jean de Bueil (1406-1477), semi-autobiographique et mettant en scène l'éducation militaire et morale d'un jeune noble. Il contient de nombreuses allusions historiques, et notamment un récit à clé du siège d'Orléans. Il est plus connu des contemporains de Vulson sous le titre de *Chronique scandaleuse*, mais il importe ici à Vulson de traiter le texte comme un roman et non comme une chronique.

> Ensuitte dequoi j'ai creû qu'il ne serait point hors de propos de descrire mot à mot ce que j'ai trouvé dans un ancien et fort joli Roman, intitulé *le Jouvencel*, qui m'as esté communiqué par Monsieur de Ballesdens ; dans lequel il parle des qualitez que doit avoir un Chevalier, et notamment de ce qu'il doit faire pour se maintenir en honneur dans ce digne et honorable estat de Chevalerie[17].

Jean Ballesdens, secrétaire du chancelier Séguier et précepteur de son petit-fils, Armand de Coislin, a accès à la bibliothèque de Séguier et a pu y introduire Vulson. L'insistance sur la fidélité de la citation (« mot à mot ») participe elle aussi de la mise en scène d'un travail érudit : il s'agit de donner à voir un document, tel que l'auteur a pu y avoir accès. À cette mise en scène du travail érudit, qui installe les récits reproduits dans un statut d'objets étranges ou curieux et par conséquent dans une certaine distance, s'ajoute l'emploi d'un vocabulaire tiré de ces récits et dont l'exotisme est souligné par l'emploi des italiques :

> Les jeunes *novices, bacheliers, varlets ou damoiseaux* qui aspiroient à l'Ordre de Chevalerie, s'exerçoient avec des espées de bois peintes, et joustoient avec des lances de sapin, afin que la foiblesse de ces armes, les empeschast de se méfaire : car pour ce qui est des Tournois et combats qui se faisoient *à outrance*, et qu'on se choquoit et se mesloit à dessein de se méfaire, et qu'on combattoit *à fer esmoulu, et à espées tranchans et poignans, avec des brancs d'acier bien aiguisez* (disent les vieux Romans)[18].

Les termes en italiques sont insérés dans un récit assumé par Vulson, et y créent une polyphonie : la langue du passé est à la fois intégrée à l'écriture présente et soulignée comme étrange, hétérogène. Ces différents procédés instaurent une distance entre les récits chevaleresques et leurs lecteurs, mettent en lumière une étrangeté, qui rend possible un usage savant des textes considérés. Cet usage est d'ailleurs revendiqué par Vulson, dans une argumentation qui a beaucoup en commun avec celle de Chapelain dans *La lecture des vieux romans* :

> Voilà le modelle d'un Tournoi, tel que le pratiquoient les Chevaliers de la Table Ronde, tiré des Histoires et des Romans fabuleux, qui descrivent les proüesses du Roi Artus, de Messire Gauvain, de Lancelot du Lac, et de plusieurs autres Chevaliers, la valeur desquels a exercé la plume oisive de plusieurs habiles gens, qui veritablement ont beaucoup augmenté et changé à la verité de l'Histoire : mais des livres desquels nous pouvons tirer la façon et la veritable maniere des principales choses qui se pratiquoient de leur temps : par exemple si dans leurs livres ils vouloient descrire un festin, ; une entrée de ville, une bataille ou un Tournoi, ils le faisoient purement et simplement de la mesme sorte que l'on pratiquoit ces choses de leur temps[19].

Pour Vulson comme pour Chapelain, les romans les plus fabuleux peuvent être utilisés comme des documents véridiques sur les mœurs et la vie quotidienne des chevaliers du passé. Les récits chevaleresques sont ici traités comme des sources, dans le cadre d'une histoire des tournois.

Cependant, alors que chez Chapelain l'usage savant des récits chevaleresques associe revendication d'une distance et mesure précise de cette distance dans une démarche de datation des textes, Vulson se

---

[17] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, p. 24.

[18] *Id.*, p. 35.

[19] *Id.*, p. 42.

refuse à situer les textes qu'il cite dans le temps. Au contraire, il met en place des dispositifs complexes de brouillage temporel, qui créent des relations de co-présence entre des passés différents. Ainsi lorsqu'il mentionne le roman intitulé le *Jouvencel*, dans le deuxième chapitre, il fait alterner des citations du texte, dans une langue très semblable à la sienne mais signalées comme hétérogènes au discours par les italiques, et des résumés de passages du roman qui sont imprimés en caractères romains et donc homogènes au reste du discours du locuteur principal. Cet entrelacement n'est pas seulement celui de deux voix : il est aussi celui de temporalités différentes, puisque les passages résumés sont systématiquement ceux dans lesquels l'auteur du roman cite des textes antiques. Le brouillage temporel est encore renforcé par un dispositif de notes marginales qui multiplie les temporalités.

Vulson cite ainsi un passage du *Jouvencel* qui décrit les relations entre la chevalerie et l'église :

> *Vous devez sçavoir* (dit-il) *que tout homme noble devant qu'il prenne l'Ordre de chevalerie, doit estre adjuré par serment, de tenir foi et loyauté : premièrement à Dieu, qui est le Chef de toute Chevalerie ; Qu'il deffendra la foi chrétienne et saincte Eglise : Et en signe de ceci anciennement apres qu'un noble homme avoit pris l'Ordre de Chevalerie, il estoit mené au Temple de Dieu, et là portoit son espée toute nuë en signe de fidélité et de loyauté : Et durant la Messe en l'Eglise il tenoit l'espée en sa main, en desmontrant qu'il estoit prest de combattre pour la Foy, laquelle est contenue es saints Evangiles de Dieu*[20].

Les italiques et l'incise signalent la citation. Le récit chevaleresque est convoqué pour témoigner de ce qu'étaient les coutumes du passé. Mais déjà, un décalage s'instaure : le roman ne dit rien des mœurs du temps auquel il a été écrit. Il tient un discours sur son propre passé, sur ce qui se faisait « anciennement ». Le statut de témoignage du texte s'en trouve fragilisé. En regard de ce passage, une note marginale met ce passé en relation avec un autre passé, beaucoup plus proche du présent de l'écriture :

> Il n'y a pas long-temps que les Chevaliers de S. Michel, et du S. Esprit, estans à la messe, mettoient la main à l'espée et la tenoient nuë et levée en haut pendant qu'on disoit l'Evangile, à présent cela ne se pratique plus, quoi que cela fust fort beau[21].

Le passé proche de Vulson et de son lecteur – « il n'y a pas longtemps » – vient confirmer la vérité de la description du passé proposée par le roman. Le roman alors ne nous apprend rien. Il ne transmet pas de savoir sur un passé disparu. Au contraire, il dit de son passé exactement la même chose que ce que l'écriture actuelle, celle de Vulson, peut dire de son passé à elle. L'écriture met ainsi en coprésence, voire identifie, deux passés, pourtant séparés du présent par une distance très inégale. Ces deux passés sont rapportés par des écritures inscrites dans des moments différents, mais qui toutes deux signalent le passé à la fois comme révolu et comme lieu d'une exemplarité susceptible de s'appliquer à leur présent. Le texte du roman désigne la coutume passée comme le « signe » disparu d'obligations toujours actuelles et amenées à être accomplies dans un futur : « le chevalier doit estre adjuré par

[20] *Id.*, p. 24-25.

[21] *Id.*, p. 25.

serment », « il deffendra la foi chrétienne ». La note marginale, en observant la continuité de ce signe, observe aussi une continuité de valeurs et d'obligations, et donne ainsi une actualité au présent employé dans la citation : il n'est pas seulement le présent d'un locuteur passé, mais un présent qui dit une vérité encore valable au moment où le texte est cité.

La citation du roman se poursuit, et traite ensuite de l'importance pour le chevalier d'être fidèle à ses promesses. Vulson interrompt alors la citation et résume, en caractères romains, un exemple antique convoqué par le roman.

> *Et sur toutes choses doit tenir le bon chevalier ce qu'il promet, tant à ses amis, alliez, qu'à ses ennemis*. Et sur ce propos il allègue l'histoire de Fabius Maximus, qui promit à Hannibal de lui payer l'argent auquel montoit la rançon de quelques prisonniers qu'il tenoit[22].

Une note marginale indique la source de l'anecdote : « Valere histoire romaine ». L'antiquité fait ainsi irruption dans le passé chevaleresque. À la fin de l'anecdote, le texte revient aux italiques et à la citation du *Jouvencel* :

> *Outre, le bon chevalier* (poursuit-il) *en ses faits d'armes ne doit pas estre présomptueux, ne personne despriser. Car (ainsi que dit Caton) il advient souvent que le foible desconfit le fort, et le petit, le grand*[23].

Une nouvelle note marginale commente ainsi cette citation : « Tesmoin l'exemple de David, qui estant enfant, tua le Geant Goliat ». Au temps des chevaliers et à la référence antique vient ainsi s'ajouter le passé biblique. La citation du *Jouvencel*, toujours au présent, est ainsi truffée de remarques qui l'appliquent à des périodes différentes : non seulement le passé chevaleresque auquel elle appartient, mais aussi l'antiquité romaine et le passé biblique. Le présent de la citation est détaché de son contexte d'énonciation pour prendre une valeur atemporelle.

Cette page du *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* construit une temporalité vertigineuse. Un roman de chevalerie venu du passé y importe sa propre temporalité, qui est confrontée aux exemples antiques et bibliques et aux coutumes du présent ou du passé proche. Différents passés sont ainsi mis en coprésence par la similitude des valeurs qu'ils incarnent : soumission de la chevalerie à dieu, respect des serments. Mais le vertige du passage tient surtout à l'entrelacement des écritures qui ne permet plus de reconnaître qui, de l'auteur passé ou de l'auteur présent, parle, et à quel temps appartient le discours tenu : qui allègue l'exemple de Fabius Maximus ? Qui fait appel à l'autorité de Caton ? S'agit-il d'un témoignage venu du passé ou de la voix de l'érudit ? Cet entrelacement des écritures confond présent et passé. La temporalité créée repose sur l'anachronisme, la confusion entre des époques différentes (antiquité, temps biblique et passé chevaleresque), entre le temps des dates et

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*

le temps légendaire[24]. Elle a pour effet de produire l'image d'une vérité éternelle. Le texte cité n'est plus un témoignage : il est le relais d'un savoir ou d'un discours qui parle aussi bien par sa voix que par celle de Vulson et dont la vérité est indépendante de toute temporalité. La manière dont les récits chevaleresques sont commentés et insérés dans l'écriture produit une temporalité spécifique, dans laquelle le passé reste passé, à distance, mais en co-présence avec d'autres passés. Le temps produit alors n'est pas le temps chronologique de la succession, mais un temps de l'éternel présent. Les récits chevaleresques ne sauraient, dans ces conditions, servir à la construction d'un savoir historique, dont le passé serait l'objet. Ils sont au contraire mobilisés dans la construction d'un savoir donné comme indépendant de toute temporalité, valable aussi bien pour le passé que pour le présent ou pour l'avenir. La convocation des récits chevaleresques permet une redéfinition de la temporalité qui crée et fonde une identité.

Définir la noblesse : un usage réactionnaire de la chevalerie

Cet usage répété de l'anachronisme, ce refus de la chronologie et cette proximité, dans l'ensemble du traité, entre passé antique et passé chevaleresque placent nettement le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* en dehors de l'usage moderne des récits chevaleresques.

La table des matières du premier volume du *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* juxtapose ainsi des descriptions de tournois et de carrousels plus ou moins anciens sans les ordonner chronologiquement. Le titre du premier chapitre évoque « les Romains et les Grecs », le chapitre IV cite les « Chevaliers de la Table Ronde », puis les chapitres V, VI et VII s'intéressent à René d'Anjou, roi de Sicile, et le chapitre VIII revient à la Table Ronde. Suivent les descriptions de divers tournois de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle (chapitres IX à XIII), avant que le chapitre XIV ne mêle ensemble les Grecs, les Romains et les « anciens chevaliers ». Après deux chapitres consacrés à François I^er^ et à Henri II, on revient à Louis XII, puis à nouveau aux « anciens chevaliers ». Les derniers chapitres s'acheminent de manière plus ordonnée vers le présent, avec divers combats et courses du début du XVII^e^ siècle, avant le « formulaire d'un tournoi ou combat imaginaire tel qu'on le pourroit faire avec les armes dont on se sert présentement à la guerre » (chapitre XXXIII), et un dernier chapitre consacré aux ordres militaires. La chronologie n'est pas entièrement absente de cette table des matières, mais elle est malmenée, ou plutôt brouillée, pour créer des effets de coprésence et mettre en place des rapprochements. Elle construit ainsi une identité entre différents moments du passé : le temps des Grecs et des Romains et celui des anciens chevaliers, les règnes de René de Sicile, de Louis XII, de François I^er^ et d'Henri II et celui de Louis XIII, etc. Elle propose un avenir inséré dans cette identité : le formulaire de tournoi. La mise en relation de différents moments du passé et

[24] Sur l'anachronisme voir J. Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 6, automne 1996, p. 53-67.

d'un avenir souhaité suppose une identité entre les différents temps ainsi rapprochés, dont le présent, dépourvu de tournoi et dégradé par une noblesse corrompue, serait exclu. Le projet de formulaire est alors un projet de réintégration de l'avenir dans la temporalité mise en scène par l'ouvrage : une temporalité sans chronologie, fondée sur une identité.

Vulson n'oppose donc pas le passé chevaleresque et le passé antique, pas plus qu'il ne met en œuvre une temporalité du progrès : il réunit au contraire ces différents passé dans une conception de la noblesse présentée comme éternelle et immuable. L'identité noble construite par Vulson dépasse les cadres temporels et géographiques de la monarchie. Non seulement elle existe avant toute monarchie nationale, mais elle dépasse aussi les frontières géographiques du royaume :

> Toutes les Nations y remarqueront quelque chose qui les contentera, et les François me permettront de dire que ce Recueil n'est pas seulement fait pour eux, mais qu'il donne aussi aux autres peuples la gloire qui leur est deuë ; J'y parle quelquefois des Tournois des Allemans, et de ceux qui ont esté faits en Italie, en Angleterre, et en Espagne[25].

L'imaginaire chevaleresque n'est donc pas, chez Vulson, un imaginaire moderne. Le chevalier est une figure identitaire qui doit s'actualiser aussi bien dans le passé que dans le présent. En ce sens, l'imaginaire chevaleresque est chez Vulson un imaginaire réactionnaire : qui vise à faire revivre le passé dans le présent.

Le chevalier incarne ainsi un passé fantasmé : il est investi des valeurs et des désirs que Vulson veut voir réalisés au présent. Les valeurs que le *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie* attribue à la chevalerie sont aussi celles par lesquelles il définit une identité nobiliaire. Ces valeurs sont particulièrement visibles dans le récit que fait Vulson de l'adoubement des nouveaux chevaliers[26] : cette cérémonie initiatique est l'occasion d'un discours sur ce qui fonde et définit la chevalerie, et par conséquent la noblesse. L'accès à la chevalerie est subordonné à deux conditions : le prétendant doit faire « les preuves de la gloire qu'il tiroit d'une bonne et illustre naissance et de celle que sa propre vertu lui avoit acquis dans les dangers ». Du côté du lignage, Vulson exige du futur chevalier quatre quartiers de noblesse aussi bien du côté paternel que du côté maternel : il fait intervenir la généalogie de la mère dans la définition de la noblesse, contre les traditions françaises qui comptaient seulement les « degrés » du côté du père, et promeut ainsi une conception plus stricte du lignage noble, excluant les mariages avec des roturières. Pour ce qui est de la vertu personnelle, elle est définie avant tout comme une vertu militaire. Le prétendant à la chevalerie doit

> Avoir fait voir par bons certificats qu'il avoit été victorieux dans quelqu'un des sept dangers que les Nobles qui suivent le mestier de la guerre sont obligez d'experimenter dans le monde […], ces dangers consistoient premièrement à s'estre battu en combat singulier *à toute outrance, avec l'espée, tranchant et poignant*, et estre demeuré victorieux ; Avoir jousté *à fer*

---

[25] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie*, éd. cit., vol. 1, « Préface servant d'avertissement à la Noblesse », n.p.

[26] Voir *supra*, chapitre VI, p. 274-279.

> *esmoulu* et avoir fait vuidé les arçons ou transpercé son ennemi ; Estre le premier monté sur une eschelle, lorsqu'on attaque une ville ou forteresse par escalade ; Estre entré le premier par une brèche, ou par une mine ; Estre sauté ou entré le premier dans le navire ou la galère des ennemis, et en estre demeuré le maistre ; Avoir gagné en une bataille rangée l'Estendart ou la principale Bannière du Général de l'armée ennemie ; Avoir pris en une bataille quelque Turc, ou autre infidèle prisonnier de considération[27].

La vertu est donc indéniablement militaire : la pratique de la guerre et des batailles rangées fournit l'essentiel des exploits possibles du futur chevalier, alors que les joutes, les tournois ou les combats singuliers sont réduits à la portion congrue. La noblesse est ainsi définie à la fois par la naissance et par une pratique guerrière. La guerre ici n'est pas tant une fonction de la noblesse qu'une réalisation de l'éthique nobiliaire fondée sur le courage et le mépris de la mort[28].

Ayant fait preuve de son lignage et de ses exploits militaires, le futur chevalier doit ensuite se « purifier d'âme et de corps » : il prend un bain, s'habille de blanc et passe une nuit en prière. L'ensemble donne à voir l'importance de la foi dans la définition du chevalier : non seulement dans le sens chrétien du terme, mais aussi au sens plus large de respect de la parole donnée, « la foi qu'on est obligé de tenir et de maintenir envers Dieu, envers son Prince souverain, envers sa Patrie et envers son Prochain ». Ce passage donne ainsi un premier aperçu des devoirs du chevalier et des soumissions dans lesquelles il s'inscrit. La noblesse se trouve positionnée dans un réseau de dépendance dans lequel les valeurs chrétiennes (soumission à dieu et service du prochain) voisinent avec la définition d'une fonction politique (soumission au roi, service de la patrie et maintien de la justice). Le serment du nouveau chevalier, qui est l'objet d'un long développement et que Vulson rappelle à plusieurs reprises dans la suite du volume, précise ces éléments à la fois éthiques et politiques de l'identité nobiliaire.

> Il reste maintenant à contenter la curiosité de la Noblesse d'à présent, qui poussée d'un généreux désir d'imiter la vertu de l'ancienne, verra comme les Chevaliers des Siecles passez pour augmenter le désir qu'ils avoient de bien faire, appuyoient l'inclination qu'ils avoient à faire des actions glorieuses, par un serment qui y obligeoit aussi leurs consciences[29].

L'énumération des vingt-six articles du serment prononcé lors de l'adoubement définit la « vertu » à laquelle la noblesse doit se conformer. Certains de ces articles semblent surtout assurer la conformité du texte avec une vision du passé inspirée des romans de chevalerie : les nouveaux chevaliers jurent ainsi « qu'ayans fait vœu ou promesse d'aller en quelque queste ou avanture estrange, ils ne quitteront jamais les armes, si ce n'est pour le repos de la nuit »[30], ou « qu'en la poursuite de leur queste ou avanture, ils n'éviteront point les mauvais et périlleux passages, ni ne se destourneront du droit

---

[27] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, p. 17.

[28] Sur cette question, voir A. Jouanna, *Le devoir de révolte : la noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661,* Paris, Fayard, 1989, « Le maniement des armes : une vertu plutôt qu'une fonction », p. 40-46.

[29] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, p. 22.

[30] *Id.*, p. 23.

chemin, de peur de rencontrer des Chevaliers puissans ou des Monstres »[31]. Les autres articles définissent les conditions d'exercice de la valeur militaire des chevaliers en leur assignant des missions – le service de dieu, du prince, des plus faibles et des dames – et en posant des limites à l'exercice de leur force : le mépris du profit et la recherche de la gloire, le respect des promesses, l'obéissance aux supérieurs (« Généraux et Capitaines ») et le respect de la hiérarchie sociale (« ils garderont l'honneur, le rang et l'ordre de leurs compagnons »), le respect des dames. L'ensemble exalte la valeur militaire, tout en situant précisément la noblesse dans un ordre social. Elle doit obéissance à son Prince et respect à la hiérarchie, elle est garante de l'ordre et de la justice auprès du peuple et des dames. La « vertu » peut donc se définir comme un exercice de la force qui refuse la violence et se met au service de l'ordre et de la justice. Cette définition lie étroitement une éthique – fondée sur la sincérité, la fidélité (la foi) et le respect des dames – et une fonction sociale ou politique : le maintien de l'ordre et de la justice à l'intérieur du royaume, la défense du christianisme, de la patrie et du prince à l'extérieur. Il faut cependant remarquer que le choix d'assumer cette fonction politique est entièrement libre : les chevaliers s'imposent eux-mêmes ce serment, sans aucune intervention du pouvoir. La noblesse est donc définie à la fois comme utile au pouvoir et comme indépendante de lui : Vulson insiste sur la possibilité pour un roi d'être armé chevalier par l'un de ses vassaux, et convoque l'image forte de François I[er] adoubé par Bayard. Le chevalier incarne ainsi une identité nobiliaire fondée à la fois sur la naissance et sur la vertu et définie par son rôle politique d'élite guerrière, au service du pouvoir royal mais indépendante de lui. Cette revendication d'autonomie est une fois encore à l'opposé de l'usage moderne de l'imaginaire chevaleresque, qui insistait au contraire sur le rôle du pouvoir dans la reconnaissance et la récompense du mérite personnel, voire sur la capacité du pouvoir à manipuler l'éthique chevaleresque[32].

La crise de la noblesse : comment réconcilier la naissance et la vertu ?

La « préface servant d'avertissement à la noblesse » qui ouvre le premier volume du *Vrai Théâtre d'Honneur de chevalerie* décrit une crise de cette identité nobiliaire : l'éternel présent de l'identité noble est rompu et la noblesse du présent manque à se conformer aux valeurs qui pourtant fondent son existence.

> Mon principal but est de bannir l'oisiveté et la mollesse, où la plupart des Gentilshommes se plongent, en leur faisant contempler comme dans un miroir, les glorieuses occupations des Anciens[33].

---

[31] *Ibid.*

[32] Voir *supra*, chapitre VII, p. 326-328.

[33] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse », n.p.

Vulson constate ainsi que l'apparition des armes à feu éloigne la noblesse de sa fonction guerrière, déplore les mauvaises mœurs de nobles de cour, leurs divertissements coûteux qui les ruinent et font craindre la disparition de la noblesse. Ces observations associées à l'affirmation d'une identité noble de longue durée rendent le texte de Vulson disponible pour une histoire de la « crise de la noblesse » au XVII[e] siècle[34], qui en ferait un témoignage sur la situation de la noblesse contemporaine et sur les représentations qu'elle a d'elle-même[35]. Sa mobilisation massive des récits chevaleresques pourrait alors être rapportée à la crise qu'il décrit : Vulson serait le représentant d'une noblesse compensant sa perte de pouvoir par l'élaboration de représentations fantasmatiques d'elle-même. Une telle analyse s'inscrirait dans la continuité des analyses de Norbert Elias sur le « romantisme aristocratique »[36]. Vulson réagirait à la décadence de la noblesse du présent en se réfugiant dans un passé idéalisé incarné par quelques figures héroïques : Lancelot, le roi Arthur, René d'Anjou ou le chevalier Bayard. Curialisation des guerriers, diminution du rôle économique et politique de la noblesse, repli sur une identité rêvée et mise en œuvre dans des pratiques d'écriture… Tous les éléments sont réunis pour faire de Vulson un témoin de la crise contemporaine de la noblesse. Pourtant, si l'on considère la cohérence de l'usage réactionnaire de la tradition chevaleresque mis en œuvre par *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, il devient possible de lire le discours sur la crise de la noblesse non pas comme un témoignage, mais comme l'un des éléments de cette rhétorique réactionnaire. Plus précisément, la figure de la crise apparaît comme le moyen de penser l'histoire et le changement dans le cadre d'un modèle identitaire fondé sur l'éternité du présent.

Si l'on suit Vulson, l'idée de crise est en effet inhérente à la définition même de la noblesse. La noblesse, on l'a vu, est fondée à la fois sur la naissance et sur la vertu. Or si ces deux caractéristiques sont réunies dans les premiers chevaliers, il n'en reste pas moins qu'elles ne se transmettent pas aussi naturellement l'une que l'autre. À chaque génération, le problème de la transmission de la vertu met l'identité nobiliaire en crise et l'existence même de la noblesse comme élite militaire en danger.

> Si [la noblesse] voit que ses Ancestres ne sont parvenus à l'honneur d'estre ennoblis et faits Chevaliers, qu'apres qu'un excellent merite, leur en a ouvert, et pour mieux dire leur en a esté le chemin ; doutera-t'elle encore que la Vertu ne soit inseparable de la Noblesse ? C'est une verité que le bon sens ne combattra jamais, que les choses se conservent par celles qui les ont produites ; la Vertu a produit la Noblesse, doncques elle ne se peut mieux conserver que par elle, et en elle : […] de sorte que la veritable Noblesse n'est pas un patrimoine qui se partage egalement à ceux qui ont esté formez d'un mesme sang, s'ils n'ont pas les mesmes qualitez de generosité et de courage, qui l'animoit dans les veines de leurs peres. Dans la confusion des

[34] Sur l'historiographie de cette crise, et certains des problèmes qu'elle pose, voir François Billacois, « La crise de la noblesse européenne, 1560-1650. Une mise au point », *RHMC*, avril-juin 1976, p. 258-277.

[35] Sur les rapports entre pratiques sociales et représentations dans la définition de la noblesse, voir R. Descimon, « Chercher de nouvelles voies pour interpréter les phénomènes nobiliaires dans la France moderne. La noblesse, « essence » ou rapport social ? », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 46-1, janvier-mars 1999, p. 8-21.

[36] N. Elias, *La Société de cour*, éd. cit. Voir *supra*, introduction, p. 13.

> choses le nom de Nobles sera commun à tous les descendans du vrai Noble ; mais la Noblesse demeurera tout entiere à celui seul, qui l'auroit peû esperer de son propre merite[37].

La transmission de la vertu est présentée comme une question vitale pour la noblesse : il s'agit en effet de la « conservation » de celle-ci et de son rôle dans la société, de sa reproduction comme élite militaire. Vulson adhère à la définition ancienne de la noblesse comme vertu, dominante chez les théoriciens au moins depuis le début du XVI^e^ siècle[38], mais il dissocie entièrement naissance et vertu, contrairement à d'autres théoriciens, qui font de la vertu une conséquence de la naissance[39]. Dans un moment où la noblesse est de plus en plus souvent dissociée de la vertu et définie par la naissance[40], ce qui a pour conséquence de lui ôter sa fonction militaire, le texte de Vulson apparaît comme une tentative de réaffirmer le lien entre noblesse et vertu et de résoudre les difficultés posées par cette définition. L'entreprise du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* est bien une entreprise réactionnaire : mais il ne réagit pas tant à une crise de la noblesse qu'à une évolution vers une définition du second ordre par la naissance. Or cette définition a deux conséquences : d'une part, si le mérite n'est plus réservé à la noblesse, la classe dominante peut être redéfinie selon ce critère et intégrer aussi bien des nobles que des roturiers. D'autre part, la noblesse, privée de sa fonction militaire, n'est plus utile au pouvoir royal et devient dépendante de lui. Réagir ouvertement à la définition de la noblesse par la naissance placerait donc Vulson dans une posture d'opposant, refusant la soumission de la noblesse au pouvoir d'État. Dans ce contexte, le motif de la crise légitime la posture réactionnaire de Vulson et lui permet de conserver le pouvoir d'État comme interlocuteur.

La réconciliation de la naissance et de la vertu et la transmission de la vertu dans le lignage passent en effet pour Vulson par une intervention du pouvoir d'État. La vertu est présentée comme étant le fruit d'institutions qui l'entretiennent et la garantissent : le serment de chevalerie, les tournois, les académies dans lesquelles la noblesse est éduquée, mais aussi les procédures de déchéance qui menacent le chevalier défaillant. La description de ces institutions du passé débouche sur des projets de réformes du présent, visant à recréer les conditions de l'épanouissement de la vertu nobiliaire. La

---

[37] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse », n.p.

[38] Voir E. Schalk, *From Valor to Pedigree : ideas of nobility in France in the sixteenth and seventeenth centuries*, Princeton University Press, 1986, en particulier le chapitre 2 « Nobility As Virtue and the Medieval Origins of the "Feudal-Military" View », p. 21-36.

[39] Comme La Roque par exemple, qui écrit dans son *Traité de la noblesse et de toutes ses différentes espèces* (édition augmentée, Rouen, Pierre La Boucher l'aîné, 1735, « Préface », n.p.) :

> La Noblesse est une qualité qui rend généreux celui qui la possède, et qui dispose secrètement l'âme à l'amour des choses honnêtes. La vertu des Ancêtres donne cette excellente impression de Noblesse. Il y a dans les semences je ne sais quelle force, et je ne sçai quel principe qui transmet les inclination des Pères à leurs descendants : Et tout homme issu de grands et illustres personnages, ressent incessamment au fond de son cœur un certain mouvement qui le presse de les imiter : et leur mémoire le sollicite à la gloire et aux belles actions.

[40] Comme l'a montré E. Schalk, *op. cit.*, chapitre VI : « The Separation of Virtue and Nobility and the Absolutist State in the First Half of the Seventeenth Century », p. 115-144.

première et la plus visible de ces institutions est celle du tournoi : c'est celle à laquelle Vulson s'attache le plus précisément, et dont il préconise le plus ostensiblement le rétablissement, en proposant un formulaire « d'un Tournoi ou Combat imaginaire tel qu'on le pourroit faire avec les armes dont on se sert presentement à la guerre, qui sont l'espée, le pistolet et la pique ». Autre institution qu'il s'agit cette fois-ci non de rétablir, mais de réformer : les académies d'équitation dans lesquelles les jeunes nobles sont éduqués. Dans la « Préface servant d'Avertissement à la Noblesse » du premier volume, Vulson s'attarde longuement sur les exercices pratiqués dans ces académies, pour déplorer leur inadaptation aux pratiques militaires contemporaines. Des exercices autrefois pertinents sont devenus entièrement inutiles avec le développement des armes à feu. Le programme des académies doit être renouvelé et adapté aux nouvelles manières de faire la guerre.

> Et il me semble que dans ces belles escoles (qui au commencement ont esté instituées pour y enseigner la théorie et les exercices des choses qui se pratiquent à la guerre) l'on devroit particulierement apprendre à la Noblesse de s'armer de toutes pieces, et en cét estat monter à cheval ; tourner à droite et à gauche ; le pousser et lui donner du courage, afin de le rendre et soi aussi plus adroit dans une meslée ; y avoir chacun des chevaux à soi pour les dresser en mesme temps pour s'en servir apres tres utilement aux occasions, et apprendre la façon d'en dresser d'autres ; se battre à coups d'espée rabatüe ; tirer le pistolet contre le faquin en courant ; et les uns contre les autres sans balles, gagner la crouppe de son ennemi, et s'exercer à mille autres choses qui se pratiquent ordinairement aux diverses occasions de la guerre […]. À quoi sert je vous prie (si ce n'est pour la tenüe) à s'exercer si fort à courir la bague, puis que l'usage des lances est aboli, et qu'on ne s'en sert plus à la guerre, et que les joustes ne sont plus en usage[41] ?

Cette réflexion sur les institutions qui assurent la reproduction de la noblesse comme élite guerrière s'articule à un appel au pouvoir d'État. Les nobles seuls ne peuvent assurer la transformation institutionnelle nécessaire au maintien de leur identité. Une intervention du pouvoir royal est nécessaire. Le passé chevaleresque fournit de nombreuses figures de rois législateurs, qui par leur intervention ont soutenu la reproduction de la noblesse et ont rendu possible la transmission de la vertu. La figure la plus importante du premier volume est celle de René d'Anjou, roi de Sicile, à qui trois chapitres sont consacrés. Deux de ces trois chapitres montrent le roi René créant des institutions. Le chapitre V reproduit un « Traité de la forme et de la manière des Tournois à plaisance […] compilé par René d'Anjou roi de Sicile ». Vulson donne ainsi à voir un roi codifiant la pratique des tournois, et propose un modèle au souverain qui voudra rétablir les tournois et acceptera de prendre en charge le projet dressé par son « formulaire »[42]. Le chapitre VII reproduit le « Statut de la Chevalerie et Ordre du Croissant, institué par le Roi René de Sicile » : c'est cette fois-ci la création d'un ordre de

---

[41] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, p. 11-12.

[42] L'illustration du volume prend aussi en charge cet appel à la restauration des tournois. Dans l'une des gravures, un tournoi organisé par René d'Anjou est représenté dans le cadre de la Place Royale. L'illustration superpose ainsi deux modèles – celui du roi René et celui de Louis XIII et du carrousel de 1612 – et interpelle directement le pouvoir du présent (sur ce sujet, voir M. Baudière, « La fortune gravée et imprimée du carrousel de 1612 », dans Dominique Morelon (dir.), *Chroniques de l'éphémère*, Paris, INHA, 2010, http://inha.revues.org/2806).

chevalerie qui participe de l'institution d'une noblesse fondée sur la vertu. Ailleurs, c'est Charlemagne qui est montré ordonnant que les chevaliers portent un écu orné de leurs armoiries,

> afin qu'ils se souvinssent en les voyant, de la vertu de leurs prédécesseurs, et que par cet objet ils fussent poussez à les imiter et surpasser, s'il estoit possible : Et afin qu'estans connus dans les batailles ou dans les Tournois […] le Roi ou le General d'armée les recompensast s'ils avoient vaillamment combattu, et tout au contraire les chastiat s'ils avoient fait quelque lascheté[43].

On voit ici combien l'intervention du pouvoir est essentielle à la reproduction de la vertu : c'est elle qui favorise chez les nobles l'imitation de la vertu de leurs ancêtres, en la valorisant concrètement par la mise en place d'un système de châtiment et de récompense. L'intervention du pouvoir royal transforme ainsi une valeur – la vertu – en norme sanctionnée par des règles : c'est à proprement parler une opération d'institution. Vulson réclame à plusieurs reprises une telle action du pouvoir actuel. Dans l'« Avertissement à la noblesse » du premier volume, il prône une surveillance accrue du pouvoir sur les mariages nobles, et la mise en place d'une sanction des mésalliances[44]. En châtiant la mésalliance, le pouvoir royal peut ériger les valeurs que sont la gloire et le mépris de l'argent en normes, et ainsi travailler à l'institution de la vraie noblesse. Cet appel à l'intervention du pouvoir se reproduit à plusieurs reprises au fil du texte. Dans le second volume du *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie*, Vulson recommande ainsi au pouvoir royal d'agir pour supprimer les duels non pas en publiant des édits inefficaces, mais en rétablissant la coutume du combat judiciaire. Plus loin, il commente la pratique des gratifications, et donne l'exemple d'un usage des gratifications utile à l'institution de la noblesse :

> Louis unzième […] ne donnoit jamais aucune charge ni office, soit de guerre, ou de Judicature, qu'à ceux dont la vertu et le mérite lui estoient recommandez, et bien souvent en envoyoit les provisions bien scellées, à tels qui n'avoit jamais eu la pensée de les demander. Et lors qu'il vouloit gratifier quelqu'un plus particulièrement, il le prenoit par la main, le menoit dans son cabinet, et après avoir loué sa valeur, sa prudence et sa probité, ou quelqu'autre qualité recommandable, il lui donnoit un petit sac ou bourse de velours bleu, pleine d'escus au Soleil, et lui promettoit de se souvenir de lui, lors que l'occasion se presenteroit de quelque charge vacante […] ; Si cela se pratiquoit à présent, les dons, les pensions et les gratifications que nos Rois font aux vertueux, ne donneroient pas tant de peine à estre receus des mains des Tresoriers et des Financiers, comme ils font, et l'on ne les diminuëroit ni refuseroit pas, comme l'on fait le plus souvent[45].

L'exemple de Louis XI permet d'adresser au pouvoir actuel une critique des financiers et de promouvoir une relation directe entre le souverain et sa noblesse. La perspective de Vulson reste réactionnaire : le pouvoir doit intervenir, sur le modèle des rois du passé, pour construire les institutions qui restaureront l'identité noble. Vulson propose ainsi une alliance du pouvoir d'État et de la noblesse : celle-ci est utile à l'État par sa valeur militaire, qu'elle met au service du souverain ; le

---

[43] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, p. 20-21.

[44] *Id*., vol. 1, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse », n.p.

[45] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 2, p. 559.

roi lui donne en échange les moyens de conserver et de transmettre cette valeur et assure sa reproduction.

Parallèlement à cette adresse au pouvoir d'État, Vulson propose une théorie de l'action de sa propre écriture du passé, qui encadre et anticipe la réception de son ouvrage. Si l'État peut transmettre la vertu dans le cadre d'institutions, le livre la transmet par la seule force du récit exemplaire, qui suscite immédiatement l'imitation. Le producteur de récits, l'homme de lettres, apparaît alors comme un autre acteur possible de la reproduction de la noblesse, voire comme un troisième partenaire dans l'alliance suggérée par Vulson. Dans la dédicace à Mazarin du premier volume, les chevaliers du passé sont désignés comme de « glorieux exemples » qui doivent « faire pousser et germer plus heureusement les semences de la vertu héroïque » dans l'âme du jeune roi. L'ouvrage de Vulson se présente comme un recueil d'exemples à imiter : le roi René de Sicile doit « inciter par son exemple les Princes et les Chevaliers à se rendre imitateurs de sa sagesse, de sa vertu, de son courage et de sa magnanimité »[46] ; le roi Arthur est « l'exemple et le prototipe de valeur, et de générosité »[47] ; et la table des matières annonce plusieurs « exemples de Tournois », qui s'ils sont imités déboucheront sur le rétablissement de cette coutume. Le fonctionnement de l'exemple, tel qu'il est décrit et théorisé par Vulson, est celui d'un spectacle frappant.

> Si je despeins avec toute ses couleurs l'Ordre de l'ancienne Chevalerie, la veuë de ce tableau n'inspirera-t'elle point à la Noblesse, de nouvelles generositez[48] ?

L'effet de la représentation du passé dans le texte est figuré comme un mouvement de retournement du regard, dans lequel l'admiration du passé provoque l'introspection et le désir d'imitation, de reproduction et d'intériorisation du spectacle admirable.

> Doncques les genereux seront ravis de contempler en ce Miroir Heroïque les Autheurs de leur Noblesse, tantost couverts de sang et de poussiere dans les armees de leurs Rois ; tantost appelez par les veufves, par les orphelins, et par ceux qu'on oppressoit d'une injuste puissance à la vangeance des crimes, et tousjours triomphans et glorieux […]. On ne les trouvera pas à dire le jour d'une bataille et d'un assaut : L'image des Vaillans des siecles passez, et des Héros de leur Maison, leur paroistra avec une fierté charmante dans le milieu des plus dangereuses meslées, ils courront à elle, et à la gloire ; et si la mort s'oppose à leurs pas, ils ne reculeront point, ils tomberont plutost que de pâlir, ou de craindre.
>
> Et quand ils retourneront dans leurs maisons, ils seront chargez des benedictions du peuple, et honnorez de recompenses glorieuses ; et de l'estime de leur Souverain ; et il repaistront incessamment leurs pensées de l'agréable souvenir de leurs travaux passez, et de leur satisfaction presente ; Ils apprendront à leurs enfans de suivre leur exemple, et de se montrer aussi dignes heritiers de leur vertu que de leur sang[49].

---

[46] M. Vulson de la Colombière, *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie*, éd. cit., vol. 1, p. 124.

[47] *Id.*, p. 17.

[48] *Id.*, « Préface servant d'Avertissement à la noblesse », n.p.

[49] *Ibid.*

Le spectacle offert par le miroir suscite une imitation enthousiaste. Le scénario fantasmatique qu'il propose est intériorisé par ses destinataires, qui finissent par le réaliser : tout comme ils ont vu les anciens chevaliers « tantôt couverts de sang et de poussière dans les armées de leurs Rois, tantôt appelés par les veuves et les orphelins », de la même manière ils seront « chargés des bénédictions du peuple » et « honorés […] de l'estime de leur souverain », au point de devenir eux-mêmes des exemples pour leurs enfants, des spectacles à imiter. Vulson produit ainsi deux tableaux symétriques de la chevalerie ancienne et de la noblesse présente : le livre, parce qu'il propose un spectacle exemplaire, doit avoir pour effet de restaurer l'identité perdue entre passé et présent, et de relancer la chaîne continue des imitations qui permet la reproduction de la noblesse comme élite guerrière. L'ultime preuve de l'efficacité du livre est donnée dans la préface du deuxième volume du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* :

> Nostre jeune Roi […] n'eust pas plustost jetté les yeux sur ce Livre, lors que j'eus l'honneur de le présenter à sa Majesté, et veû les belles matières qu'il contenoit, que tout incontinent son courage s'alluma d'un désir plein d'ardeur de les mettre en pratique ; car il commanda qu'on dressast une lice et une carrière proche du jardin du Palais Cardinal au-dessous du Balcon, où quelques jours apres, plusieurs Princes et Seigneurs de la cour des plus braves, s'exercerent à courir la bague en présence de sa Majesté, de la Reine Regente, des princesses et principales Dames de France[50].

Vulson se met en scène présentant son ouvrage au roi. L'action du livre sur le roi est décrite dans des termes très proches de ceux qui anticipaient la réception de la noblesse dans la préface du premier volume : le livre est un spectacle qui éveille dans l'âme du spectateur la vertu guerrière, et le pousse à l'action de manière immédiate. L'action royale rétablit l'institution des tournois : elle remplit ainsi très exactement le projet du premier volume. L'écriture est placée en amont de l'action royale, comme source de la restauration du passé.

La crise de la noblesse n'apparaît alors plus tant comme une réalité dont Vulson porterait témoignage que comme une scène pour son écriture. Le récit de la crise est le scénario qui permet de dire la transmission de l'identité nobiliaire dans l'histoire et la scène depuis laquelle l'écrivain peut s'adresser légitimement au pouvoir et à la noblesse en proposant à la fois des solutions pratiques inscrites dans l'histoire (le formulaire de tournoi adapté à l'évolution des pratiques militaires) et l'image d'une identité sans passé, d'un savoir théorique sur la noblesse atemporel et éternellement vrai. Si Vulson témoigne de quelque chose, ce n'est donc pas de la situation de la noblesse en cette première moitié de XVII^e^ siècle, de ses difficultés ou de sa crise, mais plutôt d'un investissement social dans l'écriture[51] et plus précisément ici dans la réécriture et la manipulation de la tradition

---

[50] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 2, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse de France », n.p.

[51] Sur la question du témoignage, et son déplacement vers une histoire de l'investissement social dans l'écriture ou dans la littérature, voir J. Lyon-Caen et D. Ribard, *L'historien et la littérature*, La découverte, 2010, p. 46-60 et C. Jouhaud, *Sauver le Grand-Siècle ? Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007.

chevaleresque. L'utilisation des récits chevaleresques par Vulson ne peut plus, à l'issue de ce parcours, être expliquée par une identité ou un imaginaire noble : ce n'est pas parce qu'il est noble, ou parce qu'il écrit sur la noblesse, que Vulson utilise les récits chevaleresques. C'est au contraire pour construire une définition de l'identité noble qu'il a besoin de ces récits. Restent à comprendre les enjeux de cette manipulation des récits chevaleresques, en tâchant de la situer dans d'autres contextes que celui des transformations de la noblesse.

II. UNE GÉNÉALOGIE CHEVALERESQUE FANTASMÉE : LE CHEVALIER AYMON DE SALVAING

L'écriture est traditionnellement considérée comme une pratique étrangère à la noblesse : le choix d'écrire est le plus souvent interprété comme le signe d'un retrait de l'action, un pis-aller par rapport à une définition naturelle de la noblesse par l'action militaire[52]. De là l'idée qu'une définition de l'identité noble par des fictions – les récits chevaleresques ou la pastorale – serait la marque d'une crise ou d'un repli, par rapport à une définition plus digne ou plus évidente par l'action guerrière. Le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* a la particularité d'associer étroitement ces deux modes de définition de l'identité nobiliaire, en revendiquant une identité guerrière par le biais de la collection et de la publication de récits chevaleresques. L'écrit publie des exemples qui, lorsqu'ils sont donnés à voir au lecteur, lui transmettent la « vertu » qui caractérise la vraie noblesse. Il acquiert alors, dans *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, le statut d'institution utile à la reproduction de la noblesse, au même titre par exemple que le tournoi. Les récits chevaleresques sont donc essentiels à la construction, la publication et la transmission de l'identité noble. Étudier la manière dont Vulson les utilise dès ses premiers ouvrages, le *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries* de 1639 et surtout *La Science héroïque* de 1644, doit permettre d'éclairer les enjeux de leur mobilisation. Il s'agit tout particulièrement de caractériser la temporalité dont ils sont porteurs : quelle relation construisent-ils entre passé et présent ? Tiennent-ils leur valeur de leur lien à un temps des origines ou de leur capacité de récits à susciter l'adhésion ?

---

[52] Pour un exemple de ce type d'interprétations, voir D. Lopez, *La plume et l'épée : Montauzier, 1610 – 1690*, Paris, Seattle, Tübingen, *Papers on French seventeenth century literature*, 1987 et les travaux de M. Fumaroli sur le genre des Mémoires (« Les *Mémoires* du XVII^e^ siècle au carrefour des genres en prose », *Dix-septième siècle*, 94-95, 1971, p. 7-37, repris dans *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1998, p. 183-215). Pour une critique de ces approches, voir C. Jouhaud, D. Ribard et N. Schapira, *Histoire, littérature, témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009, chapitre I : « Malheurs du témoin, beauté du témoignage : la question des « mémoires » du XVII^e^ siècle ». J. Dewald a mis en lumière le rôle de l'écriture dans l'« expérience aristocratique » : J. Dewald, *Aristocratic Experience and the origins of modern culture : France, 1570-1715*, Berkeley, University of California Press, 1993, Chapitre VI : « The Meanings of Writing », p. 174-203.

Le chevalier Aymon de Salvaing, seigneur de Boissieu : une imposture généalogique ?

> Il y a peu d'endroits de l'histoire de Dauphiné qui ait plus besoin d'éclaircissement que ce que le Président de Boissieu s'est efforcé en toute manière de persuader au public à l'avantage de sa maison, à qui il a donné en mesme temps les armes de l'Empire et la bordure de France, un cri de guerre tel qu'il lui a plu et plusieurs autres privilèges sans autre fondement que l'entestement ridicule qu'il avoit de la noblesse de sa maison, qu'on ne peut disconvenir estre d'ancienne noblesse, mais assez obscure et dont le plus grand lustre a été le président de Boissieu lui-mesme. Celui-ci n'estant pas content de ce que l'histoire ne dit rien de ses ayeux, a cru les dédommager de cette perte par les fables qu'il a répandu dans l'histoire mesme[53].

Ainsi commence un mémoire de Philibert Lebrun, intitulé « Éclaircissements sur les armoiries, le cri de guerre, etc. de la maison de Salvaing » et publié en 1850. L'auteur y accuse Vulson de la Colombière de n'avoir été qu'un prête-nom de Salvaing de Boissieu, premier président de la chambre des comptes du Dauphiné, érudit et amateur d'héraldique. Celui-ci n'aurait attribué à Vulson ses propres ouvrages que pour mieux y glisser des affabulations sur sa généalogie. Philibert Lebrun dénonce ainsi une imposture, dans laquelle l'écriture de Vulson jouerait un rôle essentiel. Ce cas précis d'affabulation est un lieu privilégié pour observer le rôle joué par le récit dans la construction d'une identité noble et poser le problème du type de croyance sollicité par ces récits. Il permet à la fois d'envisager la production de récits comme un mode légitime de *scénarisation* – c'est-à-dire à la fois de production, de publication et de transmission – d'une identité noble incontestée et de reconsidérer l'opération de production identitaire mise en place par Vulson en substituant à l'identité de *la* noblesse celle d'*une* noblesse précisément localisée.

Les relations de Vulson de la Colombière et Salvaing de Boissieu ne font aucun doute. En 1639, la dédicace à Salvaing du *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries*[54] mentionne son talent et son intérêt pour l'héraldique et suppose une relation assez étroite entre lui et l'auteur, Vulson priant son dédicataire de lui « continuer l'honneur de [ses] bonnes grâces » et affirmant que son ouvrage a été « produit par les rayons [qu'il a] inspirez dans [son] esprit ». En déduire que l'ouvrage est de Salvaing et que Vulson n'est qu'un prête-nom, comme le fait Philibert Lebrun, c'est ignorer la possibilité et les codes d'une écriture de service. La question de l'attribution des écrits signés par Vulson n'est cependant pas le point essentiel de l'argumentation de Philibert Lebrun. Sa condamnation des prétentions de Salvaing de Boissieu est fondée sur une distinction stricte entre histoire et fable : en glissant des fables dans des textes historiques, Salvaing de Boissieu se serait construit une fausse identité, et aurait tenté de la faire passer pour vraie. Or le caractère « historique » des textes mis en cause par Philibert Lebrun, *La Science héroïque* et dans une moindre mesure *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie*, n'a rien d'évident. L'écriture de Vulson se laisse difficilement

---

[53] P. Lebrun, « Éclaircissements sur les armoiries, le cri de guerre, etc. de la maison de Salvaing », dans A. de Terrebasse, *Relation des principaux événements de la vie de Salvaing de Boissieu, premier président de la Chambre des comptes du Dauphiné, suivie d'une critique de sa généalogie et précédée d'une notice historique*, Lyon, L. Perrin, 1850, p. 138-199.

[54] M. Vulson de la Colombière, *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries*, éd. cit.

appréhender à travers l'opposition entre histoire et fable, et il devient difficile de parler d'imposture à propos de la généalogie fantasmée du président Salvaing de Boissieu[55]. Reste à comprendre ce que fait Vulson lorsqu'il « affabule » et propose le récit des exploits d'Aymon de Salvaing, ancêtre rêvé de Salvaing de Boissieu.

Le chapitre XII du premier volume du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* reproduit une description de tournoi, comme les chapitres qui le précèdent et le suivent. Celui-ci est intitulé « Le Magnificque tournoi fait à Paris à l'entrée de la Reine Marie d'Angleterre, seconde femme du roi Louis XII. l'an 1514 où le nom de ceux qui y ont combattu est escrit, à la Jouste, à la Barrière, à pouls et à ject de lance, et à l'espée ». Ce titre met en valeur la publication du nom des participants : la description de tournoi, pièce d'un ensemble visant à publier la vertu guerrière de la noblesse et à inspirer au pouvoir le désir de rétablir ces exercices, devient le lieu, à une autre échelle, de la publication d'identités individuelles ou familiales, représentées par un « nom ». Le récit contient en effet de nombreuses listes de noms, plus ou moins connus ou identifiables. Parmi eux, un seul est l'objet d'une note marginale : il s'agit de « Tartarin », membre de l'une des « bandes » qui se seraient battues le mercredi 22 novembre 1514. La note marginale indique : « c'estoit Aymon de Salvaing, sieur de Boissieu, surnommé Tartarin par Sobriquet »[56].

Cet Aymon de Boissieu est déjà mentioné, en 1639, dans la dédicace du *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries*. Vulson y propose une généalogie du dédicataire, et consacre quelques lignes à ce même Aymon, qui n'est pas alors surnommé Tartarin, mais « le Hardi » :

> Je ne sçaurois non plus passer sous silence qu'Aymon vostre bis-ayeul, surnommé le Hardy, de ses compagnons, pour le grand courage qu'il avoit tesmoigné dès son jeune âge aux joustes, tant à fer esmoulu qu'à lance mornée, signala sa valeur au combat des unze François contre autant d'Espagnols, qui furent vaincu devant la ville de Trane au Royaume de Naples l'an mil cinq cens deux, du nombre desquels fut ce fameux chevalier Bayard, sans peur et sans reproche, dont cet Aymon estoit proche parent, par le moyen de Catherine Terrail de Bayard son ayeule[57].

Aymon est ainsi fait à la fois parent et compagnon d'armes de Bayard et rattaché à un épisode connu de la vie de ce dernier et des guerres d'Italie : la bataille de Trane. En 1644, *La Science Héroïque* reproduit la même généalogie de Salvaing de Boissieu et ajoute un nouvel épisode aux aventures du chevalier Aymon.

> Aymon 9. de Salvaing, s'est fait renommer dans l'Histoire, pour avoir este l'un des chevaliers qui accompagnoient Antoine d'Arces, surnommé le Chevalier blanc, avec Imbaud Rivoire,

---

[55] Paul Veyne a consacré un essai passionnant à la pluralité des modes de vérité et aux différentes définitions de la vérité historique : P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1983.

[56] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, p. 208.

[57] M. Vulson de la Colombière, *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries obmises par les autheurs qui ont escrit jusques icy de cette science, blasonnées par le sieur Vulson de La Colombière,... suivant l'art des anciens roys d'armes, avec un discours des principes et fondemens du blason, et une nouvelle méthode de cognoistre les métaux et couleurs sur la taille-douce*, Paris, M. Tavernier, 1649, n.p.

> Seigneur de Romanieu, et Gaspard de Montmaur, Seigneur d'Aix, aux voyages qu'ils faisoient comme les anciens paladins en Angleterre, en Espagne, en Escosse, et en Portugal, pour déffier les plus vaillants de ces royaumes à combattre à fer émolu ou à lance mornée, suivant les articles du cartel qu'ils appeloient emprise, que je rapporterai au long en un autre endroit, le mesme Aymon de Salvaing, fut l'un des unze François (parmy lesquels estoit le fameux chevalier Bayard, son cousin germain du costé maternel,) qui se battirent contre autant d'Espagnols devant la ville de Trane au Royaume de Naples l'an 1502[58].

Ce récit de la vie d'Aymon de Salvaing prend place dans une généalogie remarquablement longue. *La Science héroïque* est un traité du blason : les personnages qui y sont mentionnés le sont pour leur armoiries, et Vulson leur consacre rarement plus de quelques lignes. Le cas de Salvaing de Boissieu est exceptionnel à plus d'un titre. D'abord, ses armories, qui comportent une aigle impériale, le placent juste après quatre paragraphes consacrés à Jules César, à Charlemagne, à l'Empire des Romains et au Royaume de Pologne. En outre, alors que ces quatre paragraphes sont très courts, le passage consacré à « Salvaing en Dauphiné » s'étend sur trois pages. Vulson y propose une généalogie très complète de Salvaing de Boissieu, étayée par de nombreux documents, qui ne sont pas reproduits mais précisément cités. Les quelques lignes consacrées à Aymon reproduisent l'anecdote du combat de Trane et réaffirment la parenté avec le chevalier Bayard. Elles y ajoutent un nouvel épisode, qui apparente plus étroitement encore la vie d'Aymon aux récits chevaleresques : celui de l'emprise du chevalier blanc. Vulson attribue l'initiative de cette emprise à Antoine d'Arces, qui l'aurait organisée le 1er août 1507 à Edimburgh et y aurait vaincu un cousin du roi Jacques IV, gagnant ainsi l'estime et l'amitié du souverain[59]. Le surnom d'Antoine d'Arces et la comparaison avec les « anciens paladins » brouillent les frontières entre histoire et fiction, et font de la vie d'Aymon un véritable récit chevaleresque. L'anecdote enfin a pour effet d'insérer Aymon de Salvaing dans un ensemble précisément localisé. Antoine d'Arces, Imbaud Rivoire et Gaspard de Montmaur appartiennent à la noblesse du Dauphiné, tout comme Bayard, auquel les deux premiers sont d'ailleurs apparentés.

Dans le quarante-troisième chapitre de la *Science Héroïque*, Vulson revient longuement sur cet épisode, et donne les articles de l'emprise. Dans le même chapitre, le chevalier Aymon apparaît dans un second tournoi, et se voit pour la première fois attribuer le surnom de Tartarin. Vulson introduit ainsi son récit :

> La part que je dois prendre à l'honneur du Dauphiné ma patrie, m'oblige de faire mention d'un pas qui fut dressé à Lyon par Messire Claude de Vauldré, gentilhomme du Comté de Bourgogne, pendant le séjour que le roi Charles VIII. y fit, où Messire Pierre Terrail seigneur de Bayard, surnommé le Chevalier sans peur et sans reproche gentilhomme Dauphinois sortant de page, acquit tant de gloire et d'honneur que cette action fut reçeuë pour un presage de la haute estime qu'il s'acquit depuis[60].

---

[58] M. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque, traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs blasons et symboles*, Paris, S. et G. Cramoisy, 1644, p. 323.

[59] Tous les récits de cette emprise sont copiés de celui de Vulson : je n'ai pu trouver aucune autre source sur les aventures chevaleresques d'Antoine d'Arces.

[60] *Id.*, p. 457.

Vulson cite un passage de la *Vie du Chevalier Bayard* de Jacques de Mailles, et poursuit ainsi :

> Et parce que le chapitre X. de cette histoire, sur le sujet du tournoi qui fust publié Ayre par le Chevalier Bayard, contient beaucoup de particularités concernant la forme des Pas et des Tournois, qui méritent d'estre sçeuës, je l'ai voulu faire extraire aux mesmes termes qu'il est couché[61].

C'est dans le récit qui suit qu'apparaît le chevalier Tartarin, un « voisin du Dauphiné » de Bayard, « qui estoit fort rude homme d'armes »[62]. Un commentaire en italique identifie immédiatement Aymon de Salvaing :

> C'estoit Aymon de Salvaing, seigneur de Boissieu, son parent, surnommé Tartarin par sobriquet, comme Bayard, Piquet, suivant la coutume de ce temps. Il en est fait souvent mention soubs le mesme nom de Tartarin dans le tournoi qui fust fait à Paris à l'entrée de la reine Marie d'Angleterre femme Louis XII. l'an 1514[63].

La *Science héroïque* dessine ainsi une biographie assez complète du chevalier Aymon, à laquelle la note du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* se contente de faire allusion. Tous les épisodes de ce récit fragmenté participent de la construction d'une identité double : celle d'un lignage (celui de Salvaing de Boissieu) et celle d'une noblesse locale, la noblesse du Dauphiné, mise en scène autour de la figure centrale du chevalier Bayard.

Le récit chevaleresque n'est pas une preuve

La figure d'Aymon de Salvaing est ainsi le produit d'un réseau de récits chevaleresques qui se recoupent. Elle permet de manifester la noblesse du président Salvaing de Boissieu, non pas tant parce qu'elle rend visible l'ancienneté de son lignage que parce qu'elle témoigne de la vertu de ce lignage. Accuser Salvaing et Vulson d'imposture revient à supposer que le récit chevaleresque a ici fonction de preuve de noblesse : une telle perspective est largement dépendante du régime de vérité instauré plusieurs années plus tard par les enquêtes de noblesses. Mais ce n'est que dans les années 1660 que les nobles ont été sommés de prouver, documents écrits à l'appui, l'ancienneté de leur lignage. Entre 1639 et 1648, on peut faire l'hypothèse que les récits chevaleresques de Vulson ne s'inscrivent pas dans un tel régime de la preuve, mais fonctionnent plutôt comme des manifestations, des signes extérieurs de noblesse.

Dans le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, les récits chevaleresques ne sont pas tant recueillis comme des archives que proposés au lecteur comme des modèles et des exemples. Ils sont tournés vers l'avenir, qu'ils doivent configurer, plus que vers le passé. La mise en récit de l'identité noble apparaît comme une manifestation, un moment de publication de cette identité, plutôt que

---

[61] *Id.*, p. 458.

[62] *Id.*, p. 459.

[63] *Ibid.*

comme une justification : c'est que si la naissance peut se prouver par des documents, la vertu, elle, ne se prouve pas. Elle se manifeste dans des actes. L'écriture ne précède pas l'identité, ne la fonde pas, mais la suit pour la publier. Dans le passage consacré au serment prêté par les nouveaux chevaliers, Vulson associe étroitement les éléments fondateurs de l'identité noble à leur mise en récit. Les articles du serment déclinent une éthique et un rôle social. L'avant-dernier article exige du chevalier la publication de ses actions par le récit :

> Retournez à la cour de leur Souverain, ils rendront un véritable compte de leurs avantures ; encore mesme qu'elles fussent quelquefois à leur desavantage, au Roi et au Greffier de l'Ordre, sur peine d'estre privez de l'Ordre de Chevalerie[64].

La production d'un récit de soi fait partie des obligations du chevalier, et donc du noble véritable. Le pouvoir auquel le récit est adressé n'a pas de prise sur l'identité noble, et le récit ne doit pas servir de preuve : le chevalier doit raconter même ce qui est à son désavantage. Le pouvoir ne sanctionne pas – sauf si le chevalier manque à son obligation de raconter – il enregistre et assure la conservation et la transmission du récit. Le récit ne fonctionne donc pas comme une preuve, même s'il est archivé : il est le garant d'une mémoire, d'une publication et d'une transmission des actions. Ce qui le valorise est son lien avec l'avenir (ses effets) plus que celui qu'il entretient avec le passé (sa vérité).

Le récit, ainsi considéré, peut être comparé à un autre mode de publication de l'identité nobiliaire : les armoiries. Quelques pages plus tôt, Vulson a insisté sur le rôle des armoiries dans la publication d'une identité noble :

> Leurs armoiries estoient représentées [sur leur armure et leur écu] en peinture et en broderie, afin qu'il peussent estre facilement reconnus par les juges du Camp, par les Rois, Herauts et poursuivans d'armes, et généralement par tous ceux qui les voyoient combattre ; laquelle chose, disent les vieilles Croniques, fut ordonnée par l'Empereur Charlemagne, à celle fin que les Nobles fussent connus d'entre les autres, surtout dans les batailles, car aux Tournois les roturiers ne combattoient jamais […] : Et les armoiries des combattants estoient représentées sur le devant, sur le derriere, et sur les manches des cottes d'armes, afin qu'ils se souvinssent en les voyant, de la vertu de leurs prédécesseurs, et que par cet objet ils fussent poussez à les imiter et surpasser, s'il estoit possible : Et afin qu'estans connus dans les batailles ou dans les Tournois (comme nous venons de dire) le Roi ou le General d'armée les recompensast s'ils avoient vaillamment combattu ; et tout au contraire les chastiast s'ils avoient fait quelque lascheté : cette louable coustume estant plus estroitement gardée en France et en Angleterre qu'ailleurs, car tout Chevalier pour pauvre qu'il fust, portoit tousjours sa cotte d'armes dans les combats, pour se montrer devant les yeux de son Prince, ou de son General, pour jouir des privilèges de sa Noblesse, et faire connoistre sa vertu en toute occasion, n'y ayant au reste aucune pièce des armes, des habits ou des ornements du Chevalier qui misterieusement ne representast les vertus qu'il devoit suivre, ou qui ne lui enseignast les vices qu'il estoit obligé de faire : et mesme dans la pratique des armoiries, les pièces qu'on nomme honorables, ont este représentées sur les Escus, pour signifier les armes du Chevalier[65].

Les armoiries manifestent une identité à la fois individuelle (elles permettent de reconnaître les combattants), propre à une lignée (elles lient le chevalier à ses ancêtres) et commune à l'ensemble de

---

[64] *Id.*, p. 24.

[65] *Id.*, p. 20-21.

la noblesse (elles représentent les armes, qui elles mêmes sont des figures des vertus chevaleresques). Elles rendent visible cette identité et s'adressent à la fois au roi et au chevalier lui-même. Pour le roi, elles permettent la reconnaissance et la valorisation de la noblesse de celui qui les porte. Pour le chevalier, elles constituent un rappel de cette identité noble et de la nécessité de s'y conformer. En provoquant un désir d'imitation, elles assurent la transmission de la vertu au sein de la lignée, et permettent la reproduction de la noblesse. Les similitudes sont frappantes entre cette description du rôle des armoiries et celle que le texte donne de son propre fonctionnement : comme les armoiries, il constitue un spectacle doublement adressé, au roi et à la noblesse, dont l'objet est d'une part de provoquer la reconnaissance et la valorisation de l'identité guerrière de la noblesse et d'autre part de susciter l'émulation parmi les nobles et de transmettre la vertu. Cette comparaison du fonctionnement du récit et de celui des armoiries fournit un nouveau modèle de compréhension du fonctionnement du texte : celui de l'armorial. Ce modèle intègre et complexifie la référence suggérée plus haut au recueil d'exemples ou de lieux communs. Comme le recueil d'exemples, l'armorial ne se définit pas par son rapport à une vérité. Il est régi par des règles internes, les règles du blason, qui rendent chaque armoirie juste ou fausse, acceptable ou non par le lecteur. Mais il n'a pas d'abord fonction d'archive (même si la pratique historienne l'utilise à présent ainsi) : peu importe son lien avec le passé qu'il représente, sa valeur tient au lien qu'il entretient avec l'avenir, à sa capacité à assurer dans l'avenir à celui qui l'utilise une reconnaissance juste des identités attachées aux armoiries. Il ajoute ainsi au modèle du recueil d'exemples une forte dimension identitaire, et l'articulation entre différentes échelles d'identité (l'individu, la lignée, le groupe social)[66].

Le récit, comme le blason, ne prouve pas la noblesse : il la publie. L'invention du récit chevaleresque des aventures d'Aymon de Salvaing n'est donc pas plus une imposture que l'invention, fréquente dans la *Science héroïque*, de nouvelles armoiries. L'*État de la France* de 1665 indique ainsi :

> Quelques uns donnent au Grand Aumônier pour marque de sa charge au bas de ses armes, un grand livre couvert de satin bleu, avecque les armes de Frances en broderie ; Mais c'est une invention du Sieur de la Colombière qui n'a pas été suivie[67].

« C'est une invention du sieur de la Colombière qui n'a pas été suivie ». L'expression revient neuf fois dans le volume, toujours à propos de tentatives de créer des blasons publiant explicitement la charge de celui qui les porte : l'ajout de flacons sur les armes du grand échanson, ou d'un couteau et d'une fourchette sur celles du grand écuyer tranchant… La phrase est révélatrice : les inventions de Vulson

---

[66] Sur les armoriaux médiévaux, voir M. Pastoureau, « Introduction », dans L. Holtz, M. Pastoureau, H. Loyau (dir.), *Les Armoriaux médiévaux*, Paris, Le Léopard d'or, 1998. Sur l'histoire de l'héraldique et ses liens avec les constructions identitaires, voir M. Pastoureau, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009 en particulier p. 39.

[67] *L'État de la France, ou l'on voit tous les princes, ducs & pairs, marêchaux de France, & autres officiers de la courone ... Ensemble les noms des officiers de la maison du Roy... Suivant les états portés à la Cour des Aides.* Volume 1. Paris, 1665, p. 12-13.

ne sont pas des impostures et si elles avaient « été suivies », elles seraient devenues vraies. C'est ici la tradition qui fait la vérité des armoiries, à condition qu'elles soient justes, c'est-à-dire qu'elles respectent les règles du blason, et qu'elles ne soient pas usurpées, c'est-à-dire qu'elles disent l'identité présente de celui qui les porte. De tels critères peuvent être transposés à la logique du récit chevaleresque : si celui-ci ressemble à un récit chevaleresque (qu'il en respecte les règles) et qu'il est en conformité avec l'identité présente de celui qu'il concerne (Salvaing est noble et vertueux), alors il est peut-être une invention, mais pas une imposture. Sa répétition pourra peut-être même l'inscrire dans la tradition et faire oublier son invention récente. Si l'on choisit de prendre au sérieux la façon dont Vulson présente et met en scène sa propre écriture, non pas comme la construction d'archives et la compilation de preuves, mais comme anthologie de récits exemplaires, alors l'invention d'Aymon de Salvaing de Boissieu n'est pas une imposture, mais la scénarisation d'une identité noble incontestée. Peu importe que le chevalier ait vraiment existé, qu'il ait participé à telle ou telle bataille : le récit de ses exploits dit la noblesse du président Salvaing de Boissieu et publie les valeurs auxquelles il adhère.

Le récit chevaleresque apparaît alors comme une pratique noble, au même titre que le blason. Quant au recueil de récits chevaleresques qu'est le *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie*, il construit non pas une anthologie de preuves de noblesse mais une littérature noble. Il constitue un corpus, dont il affirme la cohérence. Ce corpus est structuré par une temporalité proprement littéraire : celle de la co-présence des différents textes, quelle que soit la période durant laquelle ils ont été produits. Il est associé à une esthétique que Vulson désigne par le terme de « style cavalier » et qu'il assigne ainsi à la noblesse. Cette littérature noble est mise en scène comme une institution utile à la reproduction de la noblesse comme élite guerrière. Ce traitement du récit chevaleresque est révélateur d'une affirmation d'autonomie par rapport au pouvoir royal : la noblesse ne se prouve pas, elle se publie. Le pouvoir peut la reconnaître (Charlemagne reconnaît ainsi ses guerriers grâce à leurs blasons) mais il n'a pas à la juger, à l'estimer. Le chevalier de Vulson est bien loin du chevalier galant de Chapelain : il ne s'agit pas pour lui de plaire au souverain ou à sa dame, de se soumettre à son jugement ou à son appréciation ; sa vertu est au contraire indépendante de tout jugement, inscrite dans des actions ; il lui suffit de la publier, de la faire connaître, pour en être récompensé.

Publier la noblesse de qui ? Vulson, Salvaing de Boissieu et la chevalerie du Dauphiné

Dans le quarante-deuxième chapitre de *La Science héroïque*, Vulson mentionne à nouveau le chevalier Aymon et insiste sur la comparaison avec les chevaliers errants :

> J'ai fait aussi graver une troisième figure que j'ai veuë en Dauphiné, d'Aymon de Salvaing, sieur de Boissieu, qui a l'imitation des Chevaliers errants, couroit les pais Estrangers avec Antoine d'Arces, surnommé le Chevalier blanc, Gaspar de Montauban seigneur d'Aix et de Montmaur, Imbaut Rivoire sieur de Romanieu […] ; Les mémoires que j'ai veus de la maison

> de Salvaing, portent qu'il fut surnommé le hardy, qu'au lieu de la devise de ses ancestres, il avoit celle-ci, *jusqu'à ma fins* ; Que Jacques Roi d'Escosse IV. du nom lui fist présent de fort belles armes[68].

La suite du passage mentionne la relation avec Bayard et la bataille de Trane. La gravure annoncée voisine avec deux représentations d'un duc de Bretagne et d'un duc de Bourbon que Vulson affirme avoir reproduites à partir d'un manuscrit de la bibliothèque du Roi relatant un tournoi organisé par le roi René de Sicile. La représentation d'Aymon imite la posture et les armes de ces deux chevaliers. Tout se passe comme si la gravure d'Aymon était une adaptation des gravures du manuscrit.

Le chevalier hardi apparaît à nouveau quelques pages plus loin, dans un chapitre sur les devises. Comme dans le cas des gravures, le texte prend pour point de départ un document ancien, lié au Roi René et à la noblesse de Provence :

> Cesar de Nostradamus dans son *Histoire de Provence*, fait mention de certains épithètes des maisons de Provence, qui furent trouvées sur la couverture d'un des livres manuscrits du Roi René, en cet ordre :
>
> *Hospitalité et bonté d'Agouls.*
> *Liberalité de Villeneufve.*
> *Desloyauté de Beaufort.*
> *Gravité de Arcussia*[69].
> *...*

À partir de là, il présente un document équivalent concernant la noblesse du Dauphiné :

> Et pour ce qui est de celles de Dauphiné, j'ai leu derrière une vie manuscrite du Chevalier Bayard les attributs de plusieurs maisons nobles de la vallée de Gresivaudan, comme ceci.
>
> *Paranté d'Aleman.*
> *Prouesse de Terrail.*
> *Charité d'Arces.*
> *Sagesse de Guiffrey.*
> *Loyauté de Salvaing.*
> *Amitié de Beaumont.*
> *Bonté de Granges.*
> *Force de Commiers.*
> *Mine de Theys.*
> *Visage d'Arvilars*[70].

Une fois de plus, la lignée des Salvaing de Boissieu voisine avec celles de Bayard (Pierre de Terrail) et d'Arces et avec les plus grandes familles de la noblesse du Dauphiné. Le rapprochement de la série de gravures et de cette série d'« épithètes » met en avant la dimension locale de la figure d'Aymon de Salvaing. Il ne s'agit pas seulement de donner un ancêtre prestigieux au président Salvaing de Boissieu : les diverses apparitions du chevalier prennent sens dans le cadre de la publication d'un groupe, celui de la noblesse du Dauphiné, qui se construit une identité ancienne et cohérente sur le modèle de la noblesse de Provence.

Le récit chevaleresque fragmenté construit par Vulson autour de la figure d'Aymon de Salvaing est intégralement repris dans l'édition de l'*Histoire du Chevalier Bayard* de Jacques de Mailles proposée

---

[68] *Id.*, p. 435.

[69] *Id.*, p. 473.

[70] *Ibid.*

par Louis Videl quelques années plus tard, en 1650[71]. Cette édition est une réimpression de l'édition qu'en avait donné Théodore Godefroy en 1619[72], avec quelques modifications : l'ajout d'un *Supplément à l'histoire du Chevalier Bayard* de Claude Expilly et de notes de Louis Videl, qui concernent toutes la noblesse du Dauphiné. L'ouvrage est dédié à Denis Salvaing de Boissieu, et reproduit en note la même généalogie déjà publiée à plusieurs reprises par Vulson de la Colombière. Le passage du chapitre X ou Tartarin affronte Bayard est annoté par Videl comme par Vulson : Tartarin est identifié au chevalier Aymon de Salvaing. Le *Supplément* de Claude Expilly mentionne le combat de Tranes et nomme à cette occasion le chevalier Aymon. Il reproduit aussi les articles de l'emprise du chevalier blanc, tels qu'ils sont donnés par Vulson dans la *Science héroïque*. Ce *Supplément* avait connu une première édition en 1624, dans les *Poëmes* de Claude Expilly[73]. Aucune de ces mentions du chevalier Aymon ne figure dans cette première édition : ce sont donc des ajouts de l'édition de 1650 qui ne sont sans doute pas de Claude Expilly lui-même, puisque celui-ci est mort en 1636. Enfin, les annotations de Louis Videl reprennent l'énumération d'épithètes de nobles du Dauphiné donnée par Vulson dans la *Science héroïque*. Vulson et Videl semblent ainsi participer à une même opération – créer la figure d'Aymon et l'insérer dans une tradition – qui sert à la fois la promotion de l'identité particulière de Salvaing de Boissieu et l'affirmation d'une identité locale, celle de la noblesse du Dauphiné.

Nicolas Schapira a montré, dans un séminaire consacré à « l'écriture de la noblesse du Dauphiné »[74], comment cette édition de *l'Histoire du Chevalier Bayard* participe de la construction de la noblesse du Dauphiné comme groupe cohérent. Construit sous le patronage de Salvaing de Boissieu par Louis Videl, ancien secrétaire et biographe du duc de Lesdiguière, l'ouvrage donne à voir la noblesse du Dauphiné comme une noblesse ancienne et capable de faire la preuve de cette ancienneté, dans le contexte du procès des tailles qui met en débat ses privilèges[75]. Rapprocher ce texte des ouvrages de Vulson permet de situer l'écriture de ce dernier dans un autre contexte : il ne s'agit pas seulement de promouvoir une certaine conception de la noblesse, pas plus que de servir les ambitions

---

[71] J. de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard, et de plusieurs choses mémorables advenues sous le règne de Charles VIII, Louis XII et François I, avec son supplément, par Mre Claude Expilly,... et les annotations de Théodore Godefroy, augmentées par Louis Videl*, Grenoble, J. Nicolas, 1650.

[72] J. de Mailles, T. Godefroy (éd.), *Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roy au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays-Bas, du règne des rois Charles VIII, Louys XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524*, éd. cit. Sur cette édition, voir *supra*, chapitre V, p. 164-166.

[73] C. Expilly, *Les Poèmes de messire Claude Expilly*, Grenoble, impr. de P. Verdier, 1624.

[74] Séminaire du Grihl du 24 novembre 2009, intitulé : « Localisation ; l'écriture de la noblesse du Dauphiné entre Paris et Grenoble ». Sur Louis Videl, voir N. Schapira, « Les secrétaires particuliers sous l'Ancien Régime : les usages d'une dépendance », art. cit.

[75] Sur la querelle des tailles en Dauphiné, voir E. Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans*, Paris, 1979 et Daniel Hickey, *The Coming of French Absolutism : the Struggle for Tax Reform in the Province of Dauphiné, 1540-1640*, University of Toronto, 1986.

généalogiques d'un individu, mais aussi bien de construire l'identité de la noblesse du Dauphiné et de la publier par des récits, de la scénariser. Une telle opération bénéficie tout particulièrement à la noblesse de robe et à la noblesse récente promue par Lesdiguières : elle donne en effet une image unifiée de la noblesse du Dauphiné et efface les clivages qui pourraient la diviser. Le récit chevaleresque permet de fantasmer une origine commune, héroïque et guerrière, à l'ensemble de cette noblesse et de donner aux parvenus promus par Lesdiguières la légitimité qui leur fait défaut. Du même coup, cette opération valorise ceux qui sont susceptibles de maîtriser, d'une manière ou d'une autre, la production de récits : la noblesse de robe érudite, les nobles pourvus de charges donnant accès à des bibliothèques ou à des archives, ou tout simplement ceux qui ont les moyens de rassembler autour d'eux une clientèle d'écrivains. Denis Salvaing de Boissieu, parce qu'il dispose d'une bibliothèque ancienne, de compétences érudites et de relations avec les éditeurs locaux, est de ceux-là. La promotion du récit comme mode de publication efficace et légitime de l'identité noble a pour corollaire de valoriser sa position.

Cette opération valorise aussi la position de l'homme de lettres, premier producteur des récits qui publient la noblesse. La publication d'identités nobles – individuelles, locales ou collectives – va donc de pair avec la construction d'une posture d'auteur : Vulson valorise ses connaissances et son écriture. Si le récit chevaleresque est bien une littérature noble, il n'est pas pour autant le fruit d'une écriture noble : Vulson se définit comme un hommes de lettres au service de figures du pouvoir (Salvaing de Boissieu, la noblesse du Dauphiné, le roi) et non comme un noble. Il serait donc absurde de considérer les constructions identitaires mises en œuvre dans ses ouvrages comme autant d'expressions d'une identité unique et cohérente à laquelle il adhèrerait, dans laquelle il se reconnaitrait. Une telle analyse, faisant des textes de Vulson autant d'expressions d'une identité noble (et par conséquent des récits chevaleresques des éléments d'une culture noble ancienne), ignorerait la posture d'homme de lettres adoptée par Vulson et le rôle des relations de service dans son écriture. Vulson n'est pas un noble exprimant son identité grâce à des récits chevaleresques. Il se pose en homme de lettres rendant service ou proposant ses services à des figures du pouvoir précisément localisées. Il ne propose pas de grand récit cohérent de la noblesse : sa logique est celle de la compilation, de l'anthologie, du récit fragmentaire et fragmenté. C'est qu'une fois encore, l'identité de la noblesse est une illusion : le cas du chevalier Aymon met en lumière la pluralité des postures nobles qui peuvent se croiser, y compris chez un même individu. Vulson propose ainsi les récits de noblesses locales (la noblesse du Dauphiné ou celle de Provence) autour de figures héroïques (Bayard ou René d'Anjou), tout comme il peut proposer le récit d'une lignée noble (celle des Salvaing), voire le récit d'un noble capable de maîtriser la production de récits de lui-même (le président Salvaing de Boissieu). L'identité est un objet de revendication, mais pas un objet d'histoire. C'est l'activité d'écriture de Vulson qui détermine son usage des récits chevaleresques, plus que sa noblesse : il devient alors possible de l'éclairer par un

autre contexte que celui de la crise de la noblesse, celui des usages lettrés de la figure du chevalier dans les années 1640.

III. LE DIALOGUE AVEC LA GALANTERIE

L'étude des productions de l'éditeur du *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie*, Augustin Courbé[76], a permis de rapprocher l'ouvrage de Vulson d'appropriations galantes des récits chevaleresques et de comparer l'usage réactionnaire de la chevalerie dans le texte de Vulson à la figure moderne du chevalier galant construite par les dialogues de Jean Chapelain et de Jean-François Sarasin[77]. Cette comparaison peut être approfondie par l'étude du dialogue avec la galanterie mis en place dans *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*.

Un usage lettré des récits chevaleresques

À l'issue du parcours des éditions et adaptations de récits chevaleresques entre 1600 et 1750[78], la noblesse et la cour sont apparues comme des espaces privilégiés de mobilisation de l'imaginaire chevaleresque. Le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* semble d'abord s'inscrire dans le cadre de ces usages nobles et curiaux : il s'adresse à la noblesse, décrit des carrousels et en suggère l'organisation. Cependant, l'étude de la *Science héroïque* et de la figure du chevalier Aymon de Boissieu suggère que l'écriture de Vulson est d'abord celle d'un homme de lettres. Les traités sur la noblesse n'ont pas coutume de traiter les romans de chevalerie comme des sources, ni même de les citer. Le titre du traité de Vulson l'inscrit dans une concurrence explicite avec *Le Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* d'André Favyn (1620). Or cet ouvrage ne mentionne presque jamais les récits chevaleresques et lorsqu'il le fait, c'est toujours pour les critiquer. Favyn se situe clairement dans la tradition de l'érudition humaniste et cherche plus à construire une histoire nationale qu'un discours sur la noblesse. Il propose une histoire des ordres de chevalerie, classés par royaume ou par zone géographique. De nombreux documents sont reproduits à l'appui du discours historique, en français ou en latin : chartes, statuts, procès-verbaux, documents officiels ou chroniques. Lorsque Favyn cite « les romans », il utilise un pluriel généralisant et marque son mépris. Dans son cinquième livre, consacré à l'Angleterre, il mentionne le roi Arthur et commente à cette occasion l'institution des chevaliers de la Table Ronde comme une invention romanesque :

---

[76] Voir *supra*, chapitre VI.

[77] Voir *supra*, chapitre VII.

[78] Voir *supra*, chapitres IV et V.

> Or ce n'estoit pas une grande finesse et rareté inventée par les Romanciers que ceste Table Ronde, pour rendre égaux en séance ces vingt-quatre Chevaliers ; dautant que si le Roi banquettoit avec eux, comme ils disent, la préséance des Chevaliers se recognoissoit estre en ceux lesquels estoient assis plus pres de la personne du Roi. Et quant à la forme ronde de ceste Table, chacun sçait que les Romains avoient les leurs faictes en demi-rond, et le reste tout droit pour le service […]. Mais quant à celles des Gaulois, elle estoit Ronde, et à diverses carnes, ainsi que l'on en void encores beaucoup de semblables à Paris et ailleurs, et mesmes à la Chambre des Comptes à Paris[79].

Favyn traite les romans comme les supports d'affabulations que l'écriture érudite doit démasquer en mettant au jour les mécanismes de fabrication du mensonge et de la croyance. L'usage savant des récits chevaleresques et leur intégration à l'identité nobiliaire mises en œuvre dans *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* sont donc spécifiques à la démarche de Vulson.

Lorsque celui-ci s'en justifie, il emploie, on l'a vu, une argumentation très proche de celle de Chapelain dans *La lecture des vieux romans*. Certaines des expressions qu'il utilise semblent même empruntées à ce texte. La préface du premier volume du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* compare ainsi les vieux romans à Ennius :

> Et l'on ne trouvera pas étrange si j'ai appelé à mon aide les plus vieilles chroniques et les Romans, et si j'en ai tiré plusieurs choses que j'ai trouvées propres à mon sujet ; Tous les doctes savent que la plus excellente morale a été réduite en paraboles, enveloppée de fictions, et dénotée par les Fables ; et que dans les fumiers d'Ennius l'on trouvoit quelquefois des perles et des diamans[80].

La mention d'Ennius est une citation bien connue d'une vie de Virgile : l'auteur de l'*Énéide* aurait imité des passages d'Ennius qu'il critiquait pourtant durement. Elle semble peu appropriée ici, puisque Vulson n'écrit pas un poème épique et qu'il ne cherche pas à imiter les vieux romans. Mais elle a été employée, à propos de ces mêmes romans, et dans un contexte beaucoup plus approprié, par Chapelain dans son dialogue :

> Lancelot, dit-il, n'est pas son Virgile, c'est son Ennius dans lequel, comme dans un fumier, il a cru rencontrer quelque rubis ou quelque diamant dont il pût parer sa *Pucelle*[81].

Il n'est pas impossible que Vulson ait eu connaissance du texte de Chapelain. Il est certain en tous cas que les deux auteurs se fréquentaient et discutaient de leurs travaux. Dans *De la lecture des vieux romans*, Chapelain cite Vulson comme l'un des érudits attestant par sa pratique de la légitimité d'un usage savant des romans de chevalerie.

> Je vous renverrai à ce que nous en vient de donner M. de la Colombière dans son *Théâtre de Chevalerie*, et qui pourrait suffire seul pour garant de ce que j'ai ici avancé[82].

---

[79] A. Favyn, *Le Théâtre d'Honneur et de chevalerie, ou L'histoire des ordres militaires des roys et princes... de l'institution des armes et blasons... duels, joustes et tournois et de tout ce qui concerne le faict du chevalier de l'ordre*, Paris, R. Fouët, 1620, p. 981.

[80] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 1, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse », n.p.

[81] J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. cit., p. 52. Voir *supra*, chapitre VII.

Dans la préface du deuxième volume du *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, Vulson cite à son tour Chapelain, et loue par avance sa *Pucelle* :

> Monsieur Chapelain, auquel ses ouvrages poétiques et notamment cet admirable poème héroïque qu'il achève à la gloire du vaillant Comte de Dunois, et de la Pucelle d'Orleans, ont acquis cet honneur d'estre appellé l'Apollon de la France[83].

Les deux auteurs partagent en outre une même définition du corpus utile des récits chevaleresques : tous deux privilégient les textes les plus anciens, et ignorent les *Amadis*, la *Jérusalem délivrée* et le *Roland furieux*. Vulson utilise abondamment le *Lancelot*, qui est l'objet central du dialogue de Chapelain. Il mobilise cependant un corpus plus large que ce dernier : il cite d'autre romans arthuriens, comme *Isaïe le triste*, des romans plus tardifs, comme *Le Jouvencel* et même, différence notable avec la démarche de Chapelain, des textes étrangers, comme *Tiran le blanc*.

Ces différents éléments dessinent une convergence entre les usages que nos deux auteurs font des récits chevaleresques. Comme Chapelain, Vulson superpose usage savant et usage généalogique, affirmation d'une distance et revendication d'une présence, pour construire une identité. Mais là où Chapelain construisait une identité moderne et galante, fondée sur une éthique et sur une esthétique et disponible pour un usage politique, Vulson construit une identité noble qui lie la même éthique chevaleresque – dont les valeurs sont la sincérité, la fidélité, la foi et le respect des dames – à une fonction sociale et politique : celle d'une élite guerrière, « bras droit » du souverain, capable de faire respecter l'ordre et de défendre le royaume. Vulson manipule donc les récits chevaleresques en lettré, mais les met au service d'un projet réactionnaire de rétablissement d'une identité noble fantasmée.

Appropriations concurrentes…

La « Préface servant d'avertissement à la noblesse » du premier livre du *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* met en place un dialogue avec les galants sur le mode de la concurrence. Le terme « galans » y est utilisé par Vulson pour désigner une noblesse oisive et décadente, radicalement opposée aux « anciens Nobles » :

> Il n'est pas necessaire que je fasse aucune deduction des merveilleux profits qui accompagnoient, ou pour mieux dire qui naissoient des innocens plaisirs des anciens Nobles, ni des maux qui procedent des funestes voluptez des galans et des braves de nostre âge : L'esclat que ceux-là ont laissé à leur Nom et à leur Race ; et le des-honneur, et bien souvent la pauvreté qui entrent dans la maison de ceux-ci avec leurs plaisirs, et leurs prodigalitez, en parlent assez, et ne permettent pas qu'on les ignore[84].

---

[82] *Id.*, p. 64-65.

[83] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 2, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse de France », n.p.

[84] *Ibid.*

L'opposition des « anciens Nobles » et des « galans » débouche sur une condamnation morale de la galanterie, définie comme une éthique du plaisir : ses « funestes voluptez » mènent au déshonneur. Cette condamnation morale est aussi sociale : le déshonneur implique une déchéance. Vulson oppose aux « profits » des anciens nobles la « pauvreté » des galants. L'éthique du plaisir est donc condamnée pour des raisons sociales ou politiques : elle éloigne la noblesse de sa fonction guerrière, lui fait perdre sa position sociale et menace ainsi de la détruire.

La suite de la préface lie cette éthique du plaisir à une esthétique, mise en œuvre en particulier par les romans contemporains, et à laquelle Vulson oppose de manière radicale sa propre écriture :

> Et quant à mon stile, s'il ne brille pas des lumieres de l'Eloquence, l'on pourra dire pour le moins qu'il est plein d'affection et de zele ; car mon dessein a esté de toucher les cœurs de la Noblesse plutost que les oreilles, et taschant de faire couler la vertu guerrière dans l'ame des Cavaliers, j'ai creû devoir employer une diction forte et Cavaliere, et laisser aux amoureux celle qui est pleine de fard et de tendresse, sçachant bien que les livres qui sont composez pour divertir seulement, sont une ingenieuse volupté, à laquelle Platon refusa jadis l'entrée de sa République ; quant à celui-ci il est rempli de divers enseignements et de rares exemples pour persuader la générosité et la vigueur[85].

La « diction forte et cavalière » est définie comme un style adapté à la fois au public de Vulson (la noblesse), à sa matière (les combats) et à son objectif de restauration de la noblesse comme élite guerrière. Il est opposé au style des livres d'amour, caractérisé par la tendresse et la volupté, mais aussi par l'artifice. La promotion d'un style va donc de pair avec celle d'une éthique fondée sur la sincérité. L'éthique chevaleresque est encore une fois liée à la revendication de la fonction guerrière de la noblesse, mais une dimension esthétique s'ajoute à ce dispositif. Les livres d'amour sont condamnés comme autant de pièges ingénieux qui attirent leur lecteur vers le vice et l'oisiveté :

> La perte du temps et du travail que ces Autheurs emploient seroit tolerable si elle n'estoit point dommageable, et si elle ne trainoit avec soi la ruine de ceux qui lisent leurs Œuvres, que je compare aux toiles des araignées qui emploient beaucoup d'art et de labeur pour faire un Ouvrage inutile et nuisible : Les jeunes esprits enchantez par la douceur de ces livres charmans, apres avoir succé le miel qui les attire, avalent insensiblement le poison qui est caché dessous. Que si une infinité d'Escrivains par leurs discours amoureux ont aiguisé les traits lascifs de Cupidon, je tasche par cét Ouvrage d'embrazer les cœurs d'un amour tout divin, et enflammer les courages de la Noblesse du desir de la plus noble de toute les vertus, qui est la guerriere[86].

Vulson reproduit ici un lieu commun de la condamnation des romans et oppose le plaisir qu'ils suscitent, par essence dangereux, à l'utilité de son propre ouvrage. Cependant, sous couvert d'une argumentation topique, il opère en fait une redistribution des valeurs esthétiques particulièrement audacieuse. Sa condamnation des romans contemporains est en effet exactement symétrique de son éloge des romans de chevalerie. À propos du *Perceforest*, il écrit ainsi :

---

[85] *Id.*, vol 1., « Préface servant d'Advertissement à la noblesse », n.p.

[86] *Ibid.*

> Je ne trouve point de lecture plus divertissante, ni qui allume avec plus d'ardeur le courage aux jeunes gens, et qui leur donne plus envie d'acquérir de l'honneur, et se pousser avec affection aux pénibles et dangereuses entreprises[87].

Il n'oppose donc pas, de manière traditionnelle, une littérature érudite utile à des fictions dangereuses : il utilise les termes topiques de cette opposition pour opérer une redistribution des valeurs en opposant l'esthétique « ingénieuse » des romans contemporains à une autre esthétique, qui serait commune à sa propre écriture et aux récits chevaleresques et qu'il définit par sa conformité à l'identité de la noblesse comme élite guerrière. Il construit ainsi une esthétique noble, qu'il associe, par sa pratique de la citation, à un corpus. Son traité peut ainsi être lu comme une anthologie de la littérature noble, construisant la cohérence de cet objet à travers le temps. La condamnation d'une éthique et d'une esthétique fondées sur le plaisir n'apparaît alors pas tant comme la mise en place d'un conflit entre noblesse et galanterie que comme un moyen de valoriser l'éthique chevaleresque fondée sur la sincérité – et ici Vulson semble finalement très proche de Chapelain – et de revendiquer une esthétique conforme à cette éthique, susceptible de réhabiliter les récits chevaleresques et de servir à la constitution d'une littérature noble. L'instance galante est donc convoquée comme contrepoint dans la construction d'une identité noble, sans que s'établisse un véritable dialogue.

Plus loin dans la préface du premier volume, Vulson propose une nouvelle formulation de l'éthique noble à partir d'une longue citation du *Courtisan* de Castiglione. Le refus de la galanterie s'accompagne d'une promotion de la civilité.

> Et je puis dire avec le comte Baltazar Castiglione, qui nous a donné cet excellent modele du parfait Courtisan, que les Italiens ont mérité cette particulière loüange, de bien monter à cheval, et de bien manier et réduire à la raison ceux qui sont les plus fougueux ; de courir à la lance, et de bien jouster ; Et pour ce qui est de Tournoyer, de tenir un pas, et de combattre à la Barrière, il a jugé que les François ont tousjours este les meilleurs ; Et quant aux jeux de cannes, courses et combats de taureaux, pousser les lances et darder les javelots, il a estimé les Espagnols plus excellents que les autres[88].

Vulson cite alors en italien les quelques lignes de Castiglione qu'il vient de traduire, avant de reprendre :

> D'où nous voyons que ce sage Autheur a fort bien remarqué que tous ces nobles exercices estoient fort nécessaires à la perfection d'un Gentilhomme ; et je m'accorde bien encore à son sentiment, lors qu'il persuade à la noblesse d'aller à la chasse, de jouer à la paume et au ballon, pour tenir ses forces et son cœur en haleine ; d'apprendre à peindre et à desseigner, d'estudier les Mathématiques, l'Histoire, le Blazon, la Carte, les Langues, et surtout tascher d'estre poli, et honneste en sa conversation, propre en sa personne et en son train, et fort respectueux envers les Dames ; toutes ces belles qualitez attirent sur ceux qui les possèdent, les yeux, le cœur et l'estime de tout le monde, comme l'aymant attire le fer, ce sont les vrais caractères qui donnent l'amitié des Princes et qui eslevent aux dignitez et aux grands emplois ceux qui les portent sur eux[89].

---

[87] *Id.*, vol. 1, p. 292.

[88] *Id.*, vol. 1, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse », n.p.

[89] *Ibid.*

La citation de Castiglione permet à Vulson de reformuler les principes d'une éthique noble dans les termes de la civilité. Une fois encore, il prend soin de mettre l'éthique au service du maintien et du renforcement d'une position sociale : les règles de comportement qu'il propose permettent d'accéder aux « dignités » et aux « grands emplois ». Les valeurs de la civilité sont voisines de celles de la galanterie, mais s'en éloignent sur deux points importants. Beaucoup plus que la galanterie, elles accordent une place visible aux savoirs, s'inscrivant ainsi dans la tradition humaniste. La galanterie ne méprise pas le savoir, mais craint la pédanterie et valorise le naturel. Au contraire, Vulson insiste ici sur l'importance de l'apprentissage et de l'étude. Plus important, les valeurs de la civilité sont introduites dans le texte par le biais d'une citation en italien : Vulson exhibe ici une circulation européenne des textes et des valeurs. Le caractère transnational de l'identité noble se fonde dans le modèle humaniste de la République des Lettres. Vulson refuse d'affirmer une supériorité ou une suprématie française, répartissant les louanges entre les différentes nations. Alors que la galanterie se définit dans le cadre de la modernité nationale, comme un lieu de promotion de la monarchie française, la civilité permet de dire la circulation européenne des valeurs et de revendiquer une identité noble dépassant les frontières des nations. Cette adhésion revendiquée à la civilité s'inscrit pleinement dans la posture réactionnaire de Vulson et va de pair avec sa promotion d'une noblesse autonome du pouvoir royal.

… ou convergentes ?

Ces positions sont sensiblement modifiées par la préface « servant d'Avertissement à la noblesse de France » du second volume. L'ajout, dans le titre de la préface, d'une définition nationale des destinataires, est relayé dans tout le début du texte par un développement sur le caractère spécifique de la noblesse française, plus propre au combat que toutes les autres noblesses. À la définition de la noblesse comme élite guerrière s'ajoute l'affirmation d'une supériorité nationale.

> Les plus excellens Astrologues et Mathematiciens de l'Antiquité nous ont appris que Mars est l'Astre dominant sur la France, et que ses influences rendent les François hardis et courageux par dessus tous les peuples de la Terre[90].

Les éléments de définition de l'identité nobiliaire mis en place par le premier volume sont repris, mais assignés à la seule noblesse française, qui devient l'incarnation de la « vertu » guerrière.

> Quelques naturalistes ont dit que les François sont plein de sang, et par conséquent de chaleur, qui les rend prompts à se battre, et les pousse avec fureur au milieu des plus dangereuses batailles, au plus fort des coups, et mesme aux Duels qu'ils affectent sans espargner leurs vies. Le mespris de la mort, et ce cœur ferme et asseuré leur ayant este donné du Ciel, et de la semence de leurs pères, dans laquelle la Vertu est empreinte depuis un si long temps, qu'on peut dire que la teinture en est si forte, qu'elle ne peut jamais estre effacée[91].

---

[90] *Id.*, vol. 2, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse de France », n.p.

[91] *Ibid.*

L'identité nobiliaire est ainsi intégrée, voire assimilée à une identité nationale. La « noblesse » du premier volume devient ici « la noblesse française » puis tout simplement « les Français ».

Ce glissement d'une identité nobiliaire à une identité nationale va de pair avec la publication de liens forts entre l'auteur et un groupe d'écrivains et de courtisans où l'on reconnaît plusieurs figures de la galanterie. Vulson se félicite ainsi, à la fin de sa préface, que son premier volume ait plu à la famille royale, mais aussi au « plus grands et plus déliez esprits de la cour », qu'il nomme dans une longue énumération[92] : le marquis de Montausier et son épouse, Julie d'Angennes, fille de la marquise de Rambouillet, le comte de Saint-Aignan, que nous avons croisé comme correspondant de Voiture, et qui organise déjà dans les années 1640 carrousels et courses de bague, le poète Pierre de Lalane, protégé de Gondi et ami de Sarasin, Jean Chapelain, Gilles Ménage… Les portraits qui accompagnent cette énumération mettent en valeur la galanterie de ces différents personnages. Saint-Aignan est « brave, courageux et vaillant, d'un esprit prompt et épuré, d'une humeur galante, aussi adroit en toutes sortes de nobles exercices qu'aucun autre de sa condition ». Lalane est « courtois et poli » et se distingue par sa poésie amoureuse :

> Soupirant et pleignant sans cesse le trépas de sa belle Amarante, [il] nous a fait voir par ses admirables vers, que le feu de son amour et sa fidélité se conservent tousjours dans une pureté parfaite sous les cendres d'une si chère compagne[93].

La galanterie n'est plus ici le contrepoint qui permet la définition d'une identité noble : elle y est au contraire intégrée. Le comte de Saint-Aignan semble tout particulièrement incarner cette noblesse galante : les adjectifs qui lui sont appliqués relèvent à la fois de l'identité guerrière et de la galanterie. La seconde préface promeut ainsi une identité intégratrice liée à la cour, associant « vertu » nobiliaire et galanterie, noblesse et nation, pratiques guerrières et écriture. Alors que la première préface construisait l'identité noble dans une série de confrontations, la seconde manifeste un projet de synthèse, qui semble lié à l'appropriation des pratiques chevaleresques par la cour. Il ne s'agit plus alors de revendiquer une identité noble, mais d'affirmer une convergence avec le projet du pouvoir. Le *Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* construit ainsi progressivement la cour comme espace social de son énonciation, tout comme les ouvrages précédent construisaient la noblesse du Dauphiné : dans cette perspective, la disparition de l'ancrage dauphinois dans les pages de titre des ouvrages et la revendication de plus en plus présente des fonctions de l'auteur à la cour est révélatrice d'une tentative de relocaliser l'écriture.

La fin de la préface convoque une nouvelle fois la figure du comte de Saint-Aignan pour se féliciter du rétablissement des courses de bague et des combats à la barrière, présenté comme la réalisation du

---

[92] *Ibid.*

[93] *Ibid.*

projet du premier volume. Vulson fait le récit d'une course organisée le 4 mars 1648 dans la cour du Palais Cardinal[94].

> Que la Noblesse, dis-je, fasse comme le brave Comte de Saint Aignan, qui tout incontinent entreprit et soustint très-genereusement un combat à la barrière, sous le nom d'Arimant avec quelques autres Gentils-hommes, contre Monsieur le Marquis d'Arquyan, qui se fit nommer Alcandre, en qualité de chef des Assaillans ; me réservant d'en donner au public les particularitez tout au long, avec leurs Cartels, leurs Devises, leurs Vers, et la description de leurs entrées, de leurs belles armes, de leurs superbes habits, de leurs équipages, et de leurs combats seul à seul et en foule, lors qu'ils auront encore un coup paru en ce glorieux estat devant leurs Majestez, qui ont tesmoigné avec passion, l'envie qu'ils ont de voir faire ces beaux combats à la Pique et à l'Espée[95].

Vulson insiste sur le caractère scénarisé de la course et se propose d'en écrire une relation, en faisant un équivalent des tournois qu'il décrit dans son traité. Ce traitement contraste avec la très faible publicité dont la course a bénéficié par ailleurs : une phrase dans la *Gazette*[96] et aucune autre publication imprimée. Le récit de Vulson reconfigure le sens et la portée de l'événement pour en faire le moment d'un rétablissement de la noblesse dans son rôle d'élite guerrière et donc de résolution de la crise mise en scène dans l'avertissement du premier volume. Du même coup, le récit se prête à une promotion de l'écriture comme instrument d'une action politique : c'est le livre de Vulson qui a suscité chez le roi et les nobles de sa cour le désir de rétablir la course de bague et c'est encore son écriture qui pourra donner la course en exemple au public. Vulson revendique la responsabilité du rétablissement du tournoi comme divertissement de cour. Il se pose du même coup en acteur possible de la représentation du pouvoir et met ses compétences d'homme de lettres – et de spécialiste des récits chevaleresques – au service de la politique de gloire du nouveau roi. Il fait explicitement appel à « la générosité des puissances supresmes »[97], c'est-à-dire à la protection royale, affichant sa dépendance en même temps qu'il donne à voir son service. La seconde préface propose donc, en regard de la scène de crise du premier volume, une scène d'intégration : intégration du présent au temps anachronique de l'identité, intégration de la galanterie à la noblesse et de la noblesse à la nation, intégration de l'écriture à la politique du pouvoir d'État.

Ce qui apparaît d'abord comme un revirement dans les positions de Vulson, son adhésion soudaine à la galanterie, engage donc essentiellement sa posture d'auteur et peu ou pas du tout ses positions réactionnaires sur la noblesse. Le récit qu'il donne de la course de bague ne fait pas de lui un promoteur de la modernité : il maintient son projet politique de rétablissement d'un passé chevaleresque fantasmé et sa définition de la noblesse par la vertu militaire associée à une affirmation

---

[94] Sur cette course et son traitement par Vulson, voir mon article, « Les carrousels : configurer l'espace social de la noblesse », art. cit.

[95] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., vol. 2, « Préface servant d'Advertissement à la Noblesse de France », n.p.

[96] *Gazette*, 36, 7 mars 1648.

[97] *Id*., vol. 2, « Preface servant d'Advertissement à la Noblesse de France », n.p.

d'autonomie vis-à-vis du pouvoir royal. Il se contente d'interpréter la course de bague du 4 mars 1648 comme une réalisation de ce projet, ce qui lui permet d'affirmer l'efficacité politique de son écriture et d'offrir ses services d'homme de lettres au pouvoir royal. C'est sa position sociale d'homme de lettres qui est déterminante ici, bien plus qu'une quelconque identité noble.

*
**

Contrairement à Chapelain, à Sarasin, et à nombre d'auteurs édités par Courbé, Vulson n'investit donc pas les récits chevaleresques de valeurs modernes et galantes. Si son usage du passé chevaleresque est bien généalogique et identitaire, il est aussi nostalgique et réactionnaire : il représente l'actualité comme un temps de crise et de décadence et prône le retour aux valeurs du passé. L'identité noble qu'il revendique n'est ni moderne ni nationale : elle traverse le temps et les frontières. Il rejette l'éthique et l'esthétique galante et construit la chevalerie comme un modèle alternatif à la galanterie : l'imaginaire chevaleresque incarne pour Vulson la franchise, la civilité et le « style cavalier » opposés aux artifices et aux séductions de la galanterie.

Vulson utilise l'imaginaire chevaleresque pour définir une identité noble et intervenir dans un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse et ses relations avec le pouvoir royal. Le passé chevaleresque sert à représenter une noblesse idéale, fondée à la fois sur la naissance et sur la vertu militaire. Cette noblesse est autonome du pouvoir d'État : la vertu militaire est un critère objectif, que le roi ne peut que reconnaître sans avoir à la juger ou à l'estimer. Le chevalier de Vulson est ainsi très différent du chevalier galant : là où celui-ci tient sa valeur de sa capacité à plaire à sa dame ou à son roi et à se soumettre à leurs jugements, celui-là ne tient sa valeur que de lui-même. Certes, il importe, pour le salut de l'État, que le roi reconnaisse et récompense cette valeur mais la valeur n'existe pas moins sans cette reconnaissance. Le roi Arthur siégeant aux côtés de ses chevaliers autour d'une table ronde, sans hiérarchie, ou François I^{er} adoubé par le chevalier Bayard sont autant d'images fortes de cette autonomie de la noblesse par rapport à son souverain. La relation de l'une à l'autre est de l'ordre de l'alliance ou du partenariat : le roi a besoin des nobles pour faire respecter la justice dans le royaume et pour défendre le pays contre les attaques extérieures ; la noblesse a besoin des récompenses du roi pour que la vertu militaire reste une valeur reconnue par tous et par conséquent pour se maintenir comme élite. La noblesse, ainsi définie, ne se prouve pas (puisque le roi n'en est pas juge) : elle se manifeste par des actes et par des récits.

Mais cette prise de position du *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie* dans un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse ne peut pas être considérée comme un témoignage sur l'état d'esprit de la noblesse du XVII^{e} siècle. Vulson n'écrit pas en gentilhomme mais en homme de lettres et son texte

témoigne surtout de sa volonté d'utiliser l'écriture et la production de récits pour se mettre au service de « puissances » susceptibles de le récompenser et intervenir pour eux dans le champ politique. Cette intervention passe par la revendication et la construction d'une identité noble là où son écriture révèle en fait la diversité de la noblesse. Dans le cas de la généalogie de Salvaing de Boissieu par exemple, Vulson construit l'identité de la noblesse du Dauphiné pour mieux y intégrer les nobles les plus récents et dont la légitimité est la plus fragile. La construction identitaire est ainsi une réponse à la fragmentation de la noblesse. Quant à la « crise » de la noblesse, l'étude des écrits de Vulson la fait surtout apparaître comme un élément de cette revendication identitaire : dire la crise permet de dire la transmission problématique d'une identité nobiliaire fondée sur la vertu guerrière, de montrer l'identité perdue puis retrouvée, et de donner une légitimité à l'écriture. Sans crise, celle-ci n'aurait en effet aucune raison d'être. La crise est ainsi, dans le texte de Vulson, à la fois un scénario fantasmatique lié à la production identitaire et une scène pour l'écriture. La crise (comme récit) apparaît alors paradoxalement comme le produit de la restructuration de la noblesse et du travail de scénarisation qu'elle suscite.

Dans ce cadre, Vulson utilise les récits chevaleresques pour scénariser des valeurs et des identités individuelles ou collectives. Cette activité de scénarisation des identités semble liée à un processus de restructuration des élites. Elle permet de redéfinir la position de chacun dans un contexte mouvant : celle des nobles guerriers dans un royaume en paix, celle des valeurs de la noblesse face à l'essor de la galanterie, celle de la noblesse du Dauphiné alors que le procès des tailles a mis en cause ses privilèges… Elle est un lieu d'intégration des valeurs, de reconfiguration permanente des identités, des positions sociales et des relations avec le pouvoir.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE
LA CHEVALERIE ET LE PROJET POLITIQUE DE LA MODERNITÉ

L'étude de la production de l'éditeur Augustin Courbé dans les années 1640 et 1650 a mis en lumière la construction d'un usage moderne de la tradition chevaleresque, associant une temporalité généalogique et identitaire, le choix d'un public élargi, la mise en œuvre d'une esthétique galante et la revendication d'une utilité politique de la littérature. Cet usage moderne tente ainsi d'élaborer une alliance entre différentes instances : les autorités érudites, le public mondain et le pouvoir politique. La chevalerie apparaît comme un carrefour permettant à la fois d'écrire le passé, de plaire à un large public en s'inscrivant dans une tradition littéraire et de servir le pouvoir en faisant la promotion de la monarchie ou de la religion chrétienne. Les dialogues de Jean Chapelain et de Jean-François Sarasin s'inscrivent dans cet usage moderne de la chevalerie. Ils construisent de manières diverses une figure du chevalier qui investit la tradition chevaleresque des valeurs de la galanterie et la met au service du projet politique de la modernité. Vulson de la Colombière enfin se distingue de ces usages modernes de la tradition chevaleresque par sa posture nostalgique et réactionnaire. Il met cependant lui aussi la représentation du passé chevaleresque au service d'une construction identitaire. L'étude de ce dernier texte rend visible un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse et ses relations avec le pouvoir royal au cœur des enjeux de l'interprétation de la tradition chevaleresque.

Les trois cas étudiés révèlent une tension entre différentes modalités de représentation du passé chevaleresque : la mise en oeuvre d'une distance, qui permet de revendiquer une démarche érudite ou de faire du passé le lieu d'expérimentations politiques, s'oppose à la construction d'identités qui affirment une continuité de valeurs entre passé et présent. Ces identités sont formulées selon deux modèles : celui de la généalogie (les chevaliers sont les « pères » de la noblesse) et celui de la communauté de valeurs (les chevaliers sont les « vrais nobles »). Dans le premier cas, le récit chevaleresque se fait récit des origines. Ce modèle pose cependant le problème de la transmission des valeurs à travers le temps : si les chevaliers ont fondé la noblesse, rien ne garantit que leur vertu se soit transmise de génération en génération. De la même manière, il est difficile de faire de Clovis le fondateur de la monarchie française sans poser le problème de la discontinuité dynastique qui fait que les rois actuels ne sont pas, en fait, les descendants du fondateur[1]. À ce modèle généalogique se superpose souvent un modèle d'ordre rhétorique : le passé est donné en exemple au présent parce qu'il incarne des valeurs qui sont encore d'actualité. Le récit chevaleresque est alors une façon de scénariser des valeurs pour susciter l'adhésion. C'est ainsi que Vulson le conçoit lorsqu'il en propose une

[1] Sur ce problème, voir *infra*, chapitre IX, p. 382-384.

anthologie qui doit provoquer chez ses lecteurs un désir d'imitation. Peu importe alors que le récit vienne ou non du passé, qu'il y soit ou non précisément situé : la scénarisation mise plutôt sur son ancrage dans une tradition littéraire et sa capacité à susciter plaisir et admiration chez le lecteur.

L'usage identitaire du passé chevaleresque est inscrit, dans les poèmes héroïques des années 1650 comme dans les dialogues de Chapelain et de Sarasin, dans une temporalité progressiste. Dans les poèmes héroïques des années 1650, le passé est sans doute le temps des origines, mais en aucun cas il ne demande à être restauré dans le présent : le présent est au contraire appelé à dépasser le passé. De la même manière, le dialogue de Chapelain ne fait pas de la littérature chevaleresque un modèle : elle est aux origines de la littérature nationale, mais elle est dépassée par les réalisations des auteurs contemporains. Ces représentations du passé s'inscrivent donc dans une perspective moderne. Vulson au contraire revendique une restauration du passé médiéval contre un présent marqué par la décadence ou par la crise : il oppose à l'usage moderne des récits chevaleresques une posture nostalgique et réactionnaire. La tradition chevaleresque est particulièrement disponible pour ces usages modernes dans la mesure où elle offre une alternative aux modèles antiques et se prête donc à une démarche de distinction et de construction d'une culture nationale. Les dialogues de Chapelain et de Sarasin la convoquent pour revendiquer une supériorité culturelle de la France sur les autres nations européennes. Les poèmes héroïques des années 1650 associent le récit généalogique de la succession des rois à l'utilisation d'une tradition littéraire proprement française, rivale des modèles épiques antiques, voire parfois à la promotion d'une éthique galante qu'ils définissent comme nationale. L'idéologie nationale qu'ils construisent ne se limite pas à un « patriotisme centré sur le roi »[2] ou sur le lignage : au contraire, elle est d'autant plus nécessaire que la continuité dynastique est problématique.

La tradition chevaleresque devient ainsi le lieu d'un usage politique de la littérature, voire d'une revendication d'utilité politique de l'écriture littéraire. Les lettres construisent la nation, servent le pouvoir en disant sa gloire et diffusent des valeurs. Vulson lui-même, adoptant une posture d'homme de lettres, insiste sur l'utilité de ses écrits pour l'État et propose une alliance à trois termes entre les nobles, le roi et l'écrivain. La littérature est essentielle, selon lui, à la transmission de la vertu dans les lignages nobles : son utilité devrait donc être reconnue et institutionnalisée par le pouvoir au même titre que les tournois ou les combats judiciaires. Chapelain partage cette revendication d'une utilité politique des lettres et va jusqu'à proposer au pouvoir d'utiliser les lettres pour manipuler les valeurs esthétiques et éthiques au profit de l'État. La modernité apparaît alors à la fois comme une revendication de dépendance – la littérature est soumise au politique et les serviteurs de l'État sont soumis au jugement du roi – et comme une ambition d'intégration : la littérature peut devenir un instrument entre les mains du pouvoir, une institution, un appareil idéologique, et les écrivains

[2] « King-centered patriotism » : W. Church, « Chapter II. France », *op. cit.* Voir *supra*, introduction, p. 15-16.

devraient en profiter. On constate ici, dès avant la Fronde et dans les écrits d'hommes de lettres, une volonté d'institution de la littérature et d'intégration au domaine politique qui anticipe ou accompagne l'augmentation importante de la part du mécénat d'État dans les carrières d'hommes de lettres, au détriment du clientélisme[3]. La tradition chevaleresque est d'autant plus capable d'être investie de ces enjeux politiques qu'elle permet de toucher un public large et qu'elle est associée à une lecture de plaisir. Chapelain et Vulson se rencontrent dans cet usage des récits chevaleresques : pour l'un comme pour l'autre, ils ont pour principale vocation de diffuser des valeurs et de provoquer l'adhésion à des représentations du pouvoir.

En représentant le passé, les écrivains modernes représentent le pouvoir. Dans ce cadre, l'imaginaire chevaleresque participe plus particulièrement d'un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse et ses relations avec le roi. Dans ce débat, Chapelain ou Sarasin et Vulson prennent des positions très différentes, voire adverses. Pour Vulson de la Colombière, le chevalier incarne l'union de la naissance et de la vertu et fonde une conception de la noblesse comme élite guerrière. Il permet de revendiquer à la fois l'utilité de la noblesse pour le pouvoir royal et son indépendance vis-à-vis de celui-ci. Dans cette perspective, les récits chevaleresques, les généalogies ou les blasons ne sont jamais, pour Vulson, des preuves destinées à témoigner de la noblesse d'un individu ou d'un lignage. La noblesse en effet ne se prouve pas, elle se publie par des actions ou des récits. La figure du chevalier galant construite par Chapelain ou Sarasin, mais aussi dans nombre d'épopées nationales, est porteuse d'un projet politique très différent. Le chevalier galant est un guerrier, certes. Mais il ne tient sa valeur que de sa soumission à sa dame ou à son roi, de sa volonté de se plier à leur jugement. Le roi ou la dame ne sont pas seulement des pourvoyeurs de récompense : ils estiment et jugent la valeur du chevalier, qui n'existe pas indépendamment d'eux. Chapelain décrit ainsi la soumission de Lancelot à Guenièvre :

> La pensée de lui avoir déplu le met en frénésie et lui fait courir les champs ; il l'invoque dans ses plus grands périls ; il lui est fidèle dans les plus grandes occasions de lui manquer de foi[4].

Ce passage ne se contente pas d'exalter la fidélité et la soumission. Il donne à voir un chevalier dont la valeur est tout entière extérieure à lui : Lancelot n'est estimable que par son désir de plaire à Guenièvre et non par sa propre force. Il doit d'ailleurs même ses exploits militaires à sa dame, puisqu'il « l'invoque » avant le combat, tout comme le jeune Zélandin dans le passage du *Perceforest* cité par le dialogue de Sarasin. Lancelot, enfin, ne cesse de prouver sa valeur et sa passion « par la

---

[3] Cette évolution est constatée et commentée par A. Viala dans *Naissance de l'écrivain*, éd. cit. C. Jouhaud y revient en explorant le paradoxe d'une « autonomisation » du champ littéraire qui passe par des relations renforcées avec le politique dans son article « Histoire et histoire littéraire : naissance de l'écrivain », dans *Annales Économies Sociétés Civilisations*, 43-4, juillet-août 1988, p. 849-862.

[4] J. Chapelain, *De la Lecture des vieux romans*, éd. cit., p. 83.

recherche des dangers, par du sang et par des victoires »[5]. Le chevalier fait en permanence la preuve de sa valeur par le service qu'il rend à sa dame ou à son roi. La domination sociale est alors fondée non plus sur la vertu militaire mais sur le mérite personnel : un mérite qui ne peut être estimé et évalué que par une figure du pouvoir[6].

Cette proposition aboutit d'abord à un renforcement du pouvoir du roi. Les dernières pages du dialogue de Chapelain présentent un roi capable de contrôler et de manipuler la chevalerie dans les intérêts de l'État, un roi machiavélien bien éloigné des rois de Vulson, qui se veulent les égaux de leurs chevaliers. Elle permet aussi de valoriser le service de l'État indépendamment de sa dimension militaire. Les chevaliers de Chapelain sont les équivalents des « prévôts » et des juges contemporains. Le pouvoir, l'appartenance à la classe dominante, sont ainsi fondés non sur la vertu militaire mais sur le mérite personnel et sur le service de l'État, quelle que soit sa forme. Cette redéfinition permet de penser l'intégration des hommes de lettres dans la classe dominante : les personnages du dialogue de Sarasin se comparent à des chevaliers, comme pour proposer l'établissement d'une chevalerie de l'esprit à côté de la chevalerie militaire[7].

Dans ce processus de construction d'un dispositif moderne, les milieux lettrés ont pris l'initiative. Ils n'obéissent pas à un plan concerté par le pouvoir monarchique, ne se font pas les relais d'une propagande décidée ailleurs, mais proposent leurs services au pouvoir. Reste alors à comprendre ce que le pouvoir fait de ces propositions. Quel est l'avenir politique de l'usage moderne de la tradition chevaleresque ? En 1648, les courses de bague font leur retour à la cour. Le pouvoir d'État s'approprie-t-il pour autant l'imaginaire moderne ? Ou bien se conforme-t-il au projet réactionnaire de Vulson de restauration de la noblesse ? Il s'agit sans doute plutôt d'un simple divertissement royal, lié à la jeunesse du souverain. Les courses de bague sont en effet traditionnellement un divertissement de début de règne. Louis XIV prendra bientôt ses premières leçons d'équitation[8] et de tels divertissements font partie de son éducation. Il faut noter cependant le rôle joué par le comte de Saint-Aignan dans ce retour de la course de bague. Si l'on en croit Vulson, c'est lui qui est à l'initiative de la course : lui qui, quelques années plus tôt, échangeait des lettres « en vieux langage » avec Voiture. Si les courses de bague de 1648 n'ont pas de véritable postérité et ne font pas l'objet de publications de grande ampleur, il en ira autrement, une quinzaine d'années plus tard, d'autres courses organisées par Saint-Aignan :

---

[5] *Ibid.*

[6] Sur la promotion du mérite et du service de l'État comme valeurs fondatrices de la classe dominante, voir J. M. Smith, *The Culture of Merit. Nobility, Royal Service and the Making of Absolute Monarchy in France, 1600-1789*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.

[7] Sur le développement d'un discours sur « l'aristocratie de l'esprit » parallèlement à la redéfinition de la noblesse en termes de naissance et non plus de vertu, voir E. Schalk, *op. cit.*, en particulier p. 118-119.

[8] En 1654.

celles des *Plaisirs de l'île enchantée*. Le pouvoir semble alors s'être bel et bien approprié l'usage moderne de la tradition chevaleresque. Mieux, le projet politique des modernes semble s'être réalisé : la mise en place de la « politique de la gloire »[9] réalise l'intégration des hommes de lettres dans le système du pouvoir, la galanterie devient l'idéologie dominante et le mérite personnel et le jugement du roi fondent la promotion d'une cour nouvelle. C'est ce moment d'appropriation de l'usage moderne de la tradition chevaleresque par le pouvoir que je voudrais maintenant étudier, en observant à la fois ses modalités et ses limites. Comment ces appropriations utilisent-elles les valeurs modernes et galantes ? Comment interviennent-elles dans le débat sur les valeurs de la noblesse ? Ces questions seront abordées à partir de trois cas qui mettent en relation un usage officiel ou institutionnel de la tradition chevaleresque et un usage lettré extérieur à l'institution dans le cadre d'une représentation du pouvoir : la circulation de la figure de Charlemagne dans différentes productions de l'année 1664, les illustrations de la fête des *Plaisirs de l'île enchantée* et la querelle suscitée par la deuxième édition du *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin en 1673.

[9] L'expression est empruntée à Peter Burke qui décrit la mise en place par Colbert au début des années 1660 d'un véritable « ministère de la gloire » (P. Burke, *The fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, 1992, p. 59) : « In short, what has been called a 'department of glory' had been founded to organise the présentation of the king's image, or more exactly, a moving picture of the main events of the reign, *l'histoire du roi* » ; « En bref, ce qu'on a appelé un "ministère de la gloire" a été mis en place pour organiser la construction de l'image du roi, ou plus précisément, un tableau en mouvement des principaux évènements du règne, *l'histoire du roi* ».

QUATRIÈME PARTIE

RÉCITS CHEVALERESQUES ET REPRÉSENTATIONS DU POUVOIR (1664-1674)

Par là nous tenons leur esprit et leur cœur.

Louis XIV, « Mémoires pour l'année 1662 »,
Mémoires de Louis XIV, Paris, Longnon, 1928, p. 121.

CHAPITRE IX

ROI CHEVALIER, ROI GALANT :

PORTRAITS DE LOUIS XIV EN CHARLEMAGNE (1664)

> Mais allons rendre grâce au Heros des François
> Le plus sage mortel et le plus grand des Rois,
> Qui se fait renommer en paix, ainsi qu'en guerre,
> Qui vient de partager l'Empire de la terre,
> Dont la rare vertu brille de toutes parts,
> Et mesle avec les lys l'Aigle en ses étendarts[1].

Ainsi s'achève la tragi-comédie de Gabriel Gilbert publiée en 1664 et intitulée *Les Amours d'Angélique et de Médor*. Le « plus grand des rois », ce n'est pas ici Louis XIV, mais Charlemagne, dans le palais duquel se déroule toute la pièce. La confusion bien sûr est volontaire et en faisant prononcer à Médor l'éloge de Charlemagne, Gilbert loue indirectement Louis XIV « qui vient de partager l'Empire de la terre » en mettant fin, par le traité des Pyrénées, au long conflit qui opposait la France à l'Espagne. La comparaison entre Louis XIV et Charlemagne, peu fréquente jusqu'alors[2], est développée par plusieurs textes publiés pendant cette année 1664. À la pièce de Gabriel Gilbert il faut ajouter le « poème héroïque » de Louis Le Laboureur, *Charlemagne*[3] et les publications qui entourent la grande fête de mai 1664, *Les Plaisirs de l'île enchantée*[4]. Ces différentes utilisations de la figure de Charlemagne ne dialoguent pas entre elles, mais elles forment une conjonction éclairante pour comprendre le rôle des récits chevaleresques et de leur lien au passé dans la représentation du pouvoir.

Les deux premiers de ces ouvrages exploitent des genres modernes qui se sont développés dans les années 1640-1650. La tragi-comédie, et particulièrement la tragi-comédie chevaleresque, était florissante au début des années 1640[5]. L'épopée chrétienne et nationale s'est développée dans la deuxième moitié des années 1650[6]. La modernité de ces ouvrages est aussi éthique et esthétique : la

---

[1] G. Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Médor, tragi-comédie*, Paris, Thomas Joly, 1664, p. 70-71.

[2] Sur les usages de la figure de Charlemagne en France, voir R. J. Morissey, *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France,* Paris, Gallimard, 1997, et en particulier le chapitre V : « Le passé national à l'âge classique ».

[3] L. Le Laboureur, *Charlemagne, poëme héroïque*, Paris, L. Billaine, 1664, deuxième édition augmentée en 1666. L'édition de 1664 contient les trois premiers livres. L'édition de 1666 ajoute trois livres supplémentaires, une épître au Prince de Condé et corrige quelques passages des premiers livres. Sauf mention contraire, toutes les notes suivantes renvoient à cette seconde édition.

[4] Voir *supra*, chapitre I. Le livret distribué aux spectateurs (*Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague faite par le roi à Versailles le 6 mai 1664*, Ballard, 1664) et la relation des fêtes (*L'île enchantée, course de bagues, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du Palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le Roi, à Versailles, le 7e mai 1664, et continuées plusieurs autres jours*, Paris, Ballard, 1664) comparent Louis XIV et Charlemagne.

[5] Voir *supra*, chapitre V, p. 171-173 et chapitre VI, p. 271-273.

[6] Sur ces épopées, voir *supra*, chapitre VI.

tragi-comédie et la fête partagent une esthétique galante, et l'épopée mobilise un imaginaire national. Les rôles qu'y joue la figure de Charlemagne sont fort divers. Le personnage est caractérisé en effet par une forte plasticité : il hérite à la fois d'une tradition historique et érudite, d'une tradition chrétienne et hagiographique et de la tradition des fictions chevaleresques. Les *Plaisirs de l'île enchantée* et *Les Amours d'Angélique et Médor* sont ainsi inspirés du *Roland furieux* de l'Arioste et lui doivent le choix de la cour de Charlemagne comme cadre. Le poème de Louis Le Laboureur traite d'une tout autre matière : Charlemagne n'est pas entouré des habituels paladins et ne combat pas les Sarrasins mais les Saxons menés par Vitikin. Cependant, l'influence de l'Arioste et du Tasse est sensible dans l'usage que le poète fait du merveilleux, en particulier dans le long épisode de l'enlèvement de Charlemagne[7] qui a beaucoup à voir avec l'épisode de l'île d'Alcine dans le *Roland furieux*, et plus encore avec l'enlèvement de Renaud par Armide dans *La Jérusalem délivrée*. Si Charlemagne est le héros omniprésent du poème épique, il est en revanche entièrement absent de la pièce de Gabriel Gilbert. L'intrigue se déroule dans le palais de l'empereur mais celui-ci n'apparaît jamais. Sa parole n'est donnée à entendre qu'une fois, par l'intermédiaire de Médor qui rapporte à Angélique les débats du conseil[8]. Les fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*, alors même qu'elles ont pour objet la gloire du roi, ne mobilisent la comparaison de Louis XIV et de Charlemagne que de manière marginale.

À travers l'observation de ces écarts et des tensions qui caractérisent l'emploi de la figure de Charlemagne dans ces œuvres, il s'agit de poser la question des modalités d'actualisation de ce passé à la fois historique et fictionnel dans la représentation du pouvoir dans les années 1660, au moment où le roi affiche son exercice du pouvoir comme une action personnelle. Charlemagne est d'abord l'ancêtre du roi de France, dans un modèle généalogique fondé sur la succession. Mais il est aussi une figure du grand roi, à laquelle Louis XIV peut être comparé, ce qui crée une temporalité fondée sur l'anachronisme et la coprésence. Les modalités de l'actualisation du passé impliquent aussi des choix qui mettent en lumière telle ou telle composante de la tradition attachée à Charles : l'empereur et le roi de France ; la tradition chrétienne, qui charge le personnage d'une valeur religieuse, et la tradition chevaleresque qui l'insère dans une éthique amoureuse. Enfin, la comparaison entre deux textes écrits par des professionnels de la littérature d'une part et une fête organisée par le pouvoir royal d'autre part, pose la question de la spécificité d'un usage monarchique de la figure de Charlemagne. Cette conjonction de textes autour de Charlemagne n'est pas en effet le fruit d'une propagande concertée où le pouvoir et sa politique culturelle joueraient un rôle central, mais le résultat d'anticipations et d'initiatives des écrivains, qui cherchent ainsi à s'intégrer dans la politique de la gloire.

---

[7] L. Le Laboureur, *op. cit.*, livre II.

[8] Gabriel Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Medor, tragi-comédie*, éd. cit., acte I, sc. 4.

I. GÉNÉALOGIES, PROPHÉTIES ET COMPARAISONS

Le poème héroïque de Louis Le Laboureur s'ouvre sur une évocation du présent de l'écriture. Le passage délicat de ce présent au passé raconté se fait par le biais de la figure du jeune roi Louis XIV :

> Monarque tout puissant dont la jeunesse auguste
> Nous montre avant le temps une vertu robuste
> Qui de Charles le Grand possedant les Etats
> Veux encor égaler et son cœur et son bras,
> Et qui non moins que lui chéri de la Victoire,
> Par les mémes degrés tend à la méme gloire[9].

Une comparaison est ainsi mise en place entre Charlemagne et Louis, qui glisse des « États » (le royaume de France) à la gloire : le royaume commun à Louis et à Charles autorise la comparaison des deux souverains et permet de prédire à Louis une renommée semblable à celle de Charlemagne. Le lien entre le roi passé et le roi actuel est purement politique : il n'est pas question de lignage, de généalogie, mais de succession au trône. C'est le cas aussi dans la préface de la pièce de Gabriel Gilbert, qui désigne Louis comme le « successeur » de Charles, et non comme son descendant. Cette mise en scène du lien entre passé et présent évite le problème posé par le changement de dynastie récent de la monarchie française : le passage des Valois (qui eux même n'étaient pas descendants des Carolingiens) aux Bourbons a en effet rendu un moment problématique et délicate la question de la généalogie. La mise en valeur de la succession politique a aussi des avantages : elle appuie les revendications de Louis XIV à l'héritage politique de Charlemagne, à l'ensemble de ses « États », c'est-à-dire à l'Empire. Ces revendications, développées déjà par Mazarin lors de l'élection d'un nouvel empereur en 1658, sont à nouveau d'actualité dans les années 1660. Le traité de Ratisbonne, signé le 12 avril 1664 entre Louis XIV et l'électeur Jean-George II de Saxe contient ainsi un article secret promettant le suffrage de l'électeur en cas de candidature de Louis à l'empire[10]. Enfin, la comparaison met en place une temporalité très différente de celle de la généalogie : à la succession elle substitue la coprésence et affirme ainsi une identité entre le comparant et le comparé, entre le présent et le passé. Les quelques vers de Louis Le Laboureur sont intégralement au présent. Cet anachronisme de la comparaison instaure une temporalité sans chronologie, un présent éternel et immuable, propice à la promotion d'une identité de la monarchie française et à la glorification du pouvoir royal.

---

[9] L. Le Laboureur, *Op. cit.*, p. 2.

[10] Voir Henri Vast, « Des tentatives de Louis XIV pour arriver à l'Empire », *Revue historique*, 65, sept-dec 1897, p. 1-45.

L'héritage de Charlemagne est-il usurpé ? L'affaire Childebrand

Plus loin dans son poème, Louis Le Laboureur affronte le problème généalogique, et donne à voir la succession des ancêtres de Louis XIV. Cette succession ne lie pas explicitement Louis à Charlemagne. C'est Vitikin, le chef saxon vaincu et converti au christianisme par Charlemagne, qui voyant en songe sa descendance, y découvre le roi de France.

> Allié du Monarque il se void avec joye
> Pere d'infinis Ducs de Saxe et de Savoye ;
> Et d'une fille enfin jointe à Hugues le Grand
> Il void naître Capet issu de Childebrand.
> De sa pensée alors tant que l'œil peut s'étendre,
> Il voit cent et cent rois qui doivent en descendre ;
> Mais des Rois merveilleux en grandeur, en explois,
> Des Roys de France enfin, Maistres de tous les Roys.
> Dans ce sommeil mystique il découvre, il remarque,
> Sous le nom de Louys un auguste monarque
> Qui né dans les lauriers domte tous ses voisins,
> Et de son vaste Empire élargit les confins[11].

Vitikin se voit marié à la sœur de Charlemagne et parmi ses descendants, Louis le Laboureur nomme Hugues Capet, fils d'Hugues le Grand. Celui-ci et les rois de France qui descendent de lui sont donc des descendants de l'empereur par les femmes. La mention de Childebrand à la rime, et sans aucune nécessité généalogique, puisque le père et la mère de Capet nous ont déjà été présentés et qu'aucun lien de parenté n'est précisé, insère ce passage dans le cadre d'une polémique ancienne sur la généalogie des rois de France.

En affirmant l'existence d'un ancêtre de Capet nommé Childebrand, Louis Le Laboureur reprend la thèse française d'une généalogie continue de Charlemagne à Capet, thèse attaquée jusqu'en 1659 par Jean-Jacques Chifflet, médecin du roi d'Espagne et défenseur des droits des Habsbourg contre la France. La polémique a commencé dans les décennies 1640-1650 avec deux textes successifs de Chifflet en latin, *Vindiciae Hispanicae* en 1645 et *Verum stemma Childebrandinum* en 1656[12], et se poursuit en français lorsqu'en 1659 Combault d'Auteuil publie un traité intitulé *Le vrai Childebrand*

---

[11] L. Le Laboureur, *op. cit.*, p. 181-182.

[12] J.-J. Chifflet, *Vindiciae Hispanicae in quibus arcana regia, politica, genealogica... luce donantur*, Anvers, B. Moreti, 1645 ; *Verum stemma Childebrandinum, contra Davidem Blondellum,... aliosque Austriaci splendoris adversarios*, s.l., 1656. Ces premiers textes polémiquent essentiellement avec David Blondel : *Barrum campano-francicum, naevorum Lothariensi commentario a Joanne Jacobo Chiffletio (ut fucum serenissimo duci Carolo III faceret) edito adspersorum demonstratio, auctore Davide Blondello*, Amstelaedami, J. Blaeu, 1651 et *Genealogiae francicae plenior assertio, vindiciarum hispanicarum, novorum luminum, lampadum historicarum et commentorum libellis : Lotharingia masculina ; Alsatia vindicata ; stemma austriacum ; de pace cum Francis ineunda consilium ; de ampulla Remensi disquisitio ; et Tenneurius expensus, a Joanne Jacobo Chiffetio inscriptis, ab eoque in francici nominis injuriam editis inspersorum, omnimoda eversio, auctore Davide Blondello,* Amstelaedami, J. Blaeu, 1654.

auquel Chifflet répond dans *Le faux Childebrand rélégué aux fables*[13]. Combault d'Auteuil défend l'idée que les rois de France appartiennent à la lignée de Charlemagne parce qu'Hugues Capet descendrait par les hommes du duc Childebrand, frère de Charles Martel et donc grand-oncle de Charlemagne. Chifflet au contraire nie l'existence d'un frère de Charles Martel, et donne à Hugues Capet des ancêtres saxons. Il dédie son dernier traité à Don Luis de Benavides, marquis de Fromista et Caracena, comte de Pinto et gentilhomme de la chambre de Philippe IV et se place ainsi explicitement au service de l'Espagne et des Habsbourg. Ceux-ci revendiquent en effet l'héritage impérial de Charlemagne, dont ils descendent par les femmes. Nier l'appartenance des rois de France à la lignée de Charlemagne, c'est frapper d'illégitimité les prétentions françaises à l'héritage impérial, et renforcer la position des Habsbourg.

Louis Le Laboureur suit la tradition (attestée notamment par Claude Fauchet[14]) qui fait de Capet le descendant de Vitikin, le saxon vaincu et converti par Charlemagne et qui, après sa conversion, doit épouser une femme de la famille de l'empereur. Il fait ainsi d'un allemand l'ancêtre de la monarchie française, ce qui peut être interprété comme une tentative de séduction des princes allemands dans le cadre des revendications impériales. Capet descend donc ici de Charlemagne par les femmes. Mais cela ne saurait suffire à soutenir les prétentions françaises sur l'héritage impérial, puisque c'est aussi le cas de la maison des Habsbourg. La mention de Childebrand rétablit une lignée masculine : si la mère d'Hugues Capet est bien une descendante de Vitikin et d'une femme de la lignée de Charlemagne, son père, lui, descend de Childebrand, et appartient donc par les hommes au lignage de Charlemagne. Louis Le Laboureur affirme ainsi l'ancienneté de la maison des rois de France, et la continuité dynastique qui mène de Charlemagne à Louis XIV. En faisant de Louis XIV le descendant par les hommes du frère de Charles Martel, il soutient les prétentions de la France sur l'héritage impérial, et inscrit son texte à la fois dans le cadre de la rivalité entre le roi de France et les Habsbourg et dans le cadre d'un argumentaire national et impérialiste datant des années 1640-1650. Rapprocher Louis XIV et Charlemagne, c'est ici inscrire dans une histoire longue la domination française sur les Saxons, et donc sur les Habsbourg d'Espagne ou d'Autriche : domination assise à la fois sur la victoire militaire de Charlemagne contre Vitikin dans le passé lointain et ensuite sur la légitimité généalogique qui fait du roi de France un parent de Charlemagne par les hommes quand les Habsbourg ne le sont que par les femmes.

---

[13] Ch. Combault, comte d'Auteuil, *Le Vrai Childebrand ou response au traitté injurieux de Monsieur Chifflet, médecin du roi d'Espagne contre le duc Childebrand frère du prince Charles Martel et duquel descend la maison du roi Hugues dit Capet. Par un bon François.* Paris, Pierre Lamy, 1659. J.-J. Chifflet, *Le faux Childebrand rélégué aux fables. Childebrandus fictus ad larvas amandatus, opus genealogicum, gallice et latine de industria mixtum* (S. l.), 1659.

[14] C. Fauchet, *Les Antiquitez et histoires gauloises et françoises*…, Genève, P. Marceau, 1611, livre IX, ch. 17, p. 716 : « Robert fils de Witikind saxon, issu du grand Witikind, contre qui Charlemaigne si longuement combattit, duquel sont descendus Capet et autres rois jusqu'à présent ».

L'ensemble de ces revendications est cependant exprimé fort discrètement, au détour d'une rime. Le passage ne met pas en évidence le lien entre Louis et Charlemagne, insiste plutôt sur l'ascendance saxonne et donne à Vitikin le rôle de l'ancêtre fondateur. La généalogie reste un sujet délicat, peu propice à la glorification du pouvoir royal. Le passage ne s'attarde d'ailleurs pas sur le portrait de Louis, et passe rapidement à un éloge de Condé :

> Sous ce jeune Vainqueur, le grand Saxon contemple
> Un Guerrier, des Guerriers la merveille et l'exemple
> […] Parent d'un si grand Roi, son tonnerre, sa foudre,
> Il force tous les camps, met tous les Forts en poudre
> Et tout ce qui s'oppose à son feu dévorant
> En rend l'éclat plus vif et le progrès plus grand[15].

Cet éloge se poursuit sur plusieurs dizaines de vers, sans aucune justification généalogique. Certes, Condé étant « parent » de Louis, il est aussi descendant de Vitikin. Mais ce lignage n'est pas mis en lumière et l'éloge de Condé semble plutôt reposer sur une comparaison (qui reste cependant implicite) : comme Vitikin, il est un ancien ennemi du roi devenu son plus fidèle allié et respecté pour ses exploits guerriers. Alors que la généalogie est le lieu d'une mise en débat possible de la légitimité et de la gloire royale, la comparaison, elle, est un outil efficace de glorification, susceptible d'effacer les débats.

La prophétie : Louis XIV, nouveau Charlemagne

Louis XIV n'est directement présenté comme le descendant de Charlemagne qu'une seule fois dans l'ensemble du récit épique. Au livre IV, Charlemagne fait le récit des révélations divines qui lui ont été faites alors qu'il avait été plongé dans le sommeil par un enchantement :

> J'ai du sombre avenir percé le nuage
> Des Rois mes successeurs contemplé le visage[16].

Le récit ne s'attarde pas sur la succession de ces rois, et passe directement à l'évocation de Louis :

> Dans ces âges lointains après un long obstacle,
> L'Ange enfin m'a fait voir un prodige, un miracle.
> C'est un jeune Heros que ses peuples pieux
> A force de soupirs feront venir des cieux.
> Les Graces n'ont jamais rien formé de si rare
> Et tandis qu'à l'envi leur adresse le pare,
> D'un Aïeul triomphant l'invincible valeur
> Passe à cet héritier et se loge en son cœur[17].

---

[15] L. Le Laboureur, *op. cit.*, p. 182.

[16] L. Le Laboureur, *op. cit.*, p. 121.

[17] *Ibid.*

On reconnaît Louis XIV dans cet enfant miraculé, donné par dieu à la France. Et si Charlemagne est certes présenté comme son « aïeul », entre eux, toute succession généalogique est pourtant effacée. Louis n'a pas de parents : sa naissance miraculeuse est le fruit des prières de son peuple, il vient « des cieux ». La valeur « passe » de Charlemagne à son « héritier » comme directement, sans médiation. La naissance de Louis est ainsi présentée comme une incarnation de l'héritage de Charlemagne, plus que comme le fruit d'une transmission continue. La temporalité construite par ces vers n'est pas celle de la généalogie : de Charlemagne à Louis, le temps n'est pas continu. Au contraire, ils sont séparés par « un long obstacle ». Ils sont liés par une relation d'identité qui encore une fois nie le temps chronologique de la succession[18].

Louis le Laboureur utilise ici le modèle prophétique du « second Charlemagne », du *Carolus redivivus*, plus que le modèle généalogique de la dynastie des rois de France. La figure de Charlemagne est en effet porteuse d'une longue tradition prophétique. Dès le début du Moyen Âge, un ensemble de prophéties a constitué la figure de « l'empereur des derniers jours », qui doit rétablir l'unité de l'Empire romain, vaincre les païens, prendre possession de la Terre Sainte et fonder une monarchie chrétienne universelle. Cette figure est associée à la fin des temps et à l'Apocalypse[19]. Dès le IX^e^ siècle, c'est l'empereur Charlemagne qui cristallise ces attentes : l'empereur des derniers jours se transforme en nouveau Charlemagne, le *Carolus redivivus*. Cette tradition prophétique est restée active jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle[20] et la figure de Charlemagne est ainsi liée à une temporalité particulière, celle de la prophétie, fondée sur la coprésence du passé et du présent, le temps cyclique du retour et la tentation de l'éternité. En faisant de Louis XIV un nouveau Charlemagne, c'est bien cette temporalité que Louis le Laboureur active.

Gabriel Gilbert mobilise lui aussi cette temporalité prophétique, dans une reprise beaucoup plus détaillée des éléments traditionnels de la figure de « l'empereur des derniers jours ». Dans la dédicace au roi qui précède les *Amours d'Angélique et de Médor*, il compare Charlemagne et Louis XIV avant d'adopter un ton prophétique pour prédire à Louis la victoire sur les infidèles :

> Les fameux exploits des chrestiens qui ont répandu partout le bruit de leur renommée, ont donné de la jalousie aux nations les plus barbares, et semblent avoir excité les Turcs à leur déclarer la guerre, moins pour leur ravir leurs biens et leur liberté, que pour rendre leur nom celebre, et tascher de s'acquérir de la gloire. Mais leur témérité sera justement punie ; Tout le monde sçait ce que les propheties ont dit sur ce sujet, et que c'est à la France à qui le Ciel a reservé cet honneur. Puisque V. M. est aujourd'hui l'arbitre de la Chrestienté, Elle peut bien aussi en estre le defenseur ; ses justes et grands desseins éclateront en leur saison. Déjà la plus ardente jeunesse de cette cour est allée par son ordre sur les rives du Danube, pour faire briller

[18] Le *Charlemagne* de Nicolas Courtin, publié deux ans plus tard, construit la même relation d'identité : « Mais croy qu'en ce Héros dont je forme l'image, / C'est toi que je contemple et toi que j'envisage » (N. Courtin, *Charlemagne ou le rétablissement de l'Empire romain*, Paris, 1666, p. 3).

[19] A. Y. Haran, *Le Lys et le globe*, Seyssel, Champs-Vallon, 2000, p. 11.

[20] A. Y. Haran rend compte de la transmission et de l'évolution de cette tradition jusqu'au XVII^e^ siècle.

> la valeur des François, comme des Avant coureurs de V. M. en attendant qu'un jour Elle aille elle-mesme accomplir les predictions, et mettre la terreur dans le camp des Othomans. Lors, comme un nouveau Soleil, Elle effacera le Croissant, et son bras victorieux ira planter la croix et les lys sur les deux bords de la Mer Noire. Le Roy Tres-Chrestien rendra les Chrestiens triomphans, la France heureuse et élevera ses vertus dans le plus haut degré de la gloire[21].

L'appel à la croisade contre les Turcs, parfaitement d'actualité au moment où les Habsbourg, écrasés par l'armée ottomane en Hongrie, appellent la France à l'aide, emprunte un vocabulaire prophétique qui fait de Louis XIV le roi élu de dieu et, dans une perspective eschatologique, le souverain destiné à la monarchie universelle. La tradition prophétique est ici interprétée en faveur de la nation française : les prophéties n'annoncent pas tant la victoire de Louis que celle de la France. La mention des fleurs de lys inscrit cette revendication nationale de la monarchie chrétienne universelle dans une tradition de logue durée : les emblèmes de la monarchie française ont depuis longtemps été rapprochées des fleurs de lys mentionnées dans la Bible pour faire de la France le royaume élu par dieu[22].

L'effacement de la généalogie au profit de la téléologie – le roi du présent annoncé comme accomplissement du roi passé –, voire de l'eschatologie, donne à voir un changement de temporalité : à une temporalité historique fondée sur la succession se substitue une temporalité fondée sur la coprésence, construite sur le modèle de l'immuable et de l'éternel et liée à une dimension sacrée. Cette temporalité affirme une identité entre le passé et le présent, définissant même le présent comme un retour du passé, qui l'intègre et le dépasse. Elle est particulièrement propice à la construction d'une identité – monarchique ou nationale – et à la glorification du roi ou de la France. Elle participe ainsi d'une redéfinition de la portée politique de l'écriture du passé : alors que la généalogie donne à voir la construction de la légitimité du pouvoir et sa transmission, l'eschatologie donne cette légitimité comme évidente, immuable et sacrée.

Une gloire sans histoire : l'effacement de la généalogie dans Les Plaisirs de l'île enchantée

L'éloge de Louis XIV dans les *Plaisirs de l'île enchantée* met en œuvre le même effacement du discours généalogique au profit de la construction d'un présent sans histoire et par conséquent immuable. Les fêtes, on s'en souvient[23], sont inspirées du *Roland furieux* et mettent en scène les chevaliers de Charlemagne. Mais le souverain, jamais représenté, n'est que rarement mentionné. Louis XIV, lorsqu'il participe au spectacle, incarne le personnage d'un simple chevalier, Roger. Il ne renonce pas pour autant à publier sa puissance : Roger est le héros des fêtes, et tous les autres chevaliers disent leur soumission à son pouvoir et leur fidélité à son service. Mais cette publication de

---

[21] Gabriel Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Medor,* éd. cit., « épître au roi », n.p.

[22] A. Y. Haran, *op. cit.*, p. 149-154.

[23] Voir *supra*, chapitre I.

la gloire du souverain ne passe pas par la convocation de son aïeul : au roi son ancêtre il préfère un chevalier de roman.

Les revendications généalogiques liées à Charlemagne sont reportées sur d'autres personnages. Le duc d'Enghien, fils aîné du grand Condé, joue dans la course de bague de la première journée le rôle de Roland, ce qui lui permet de revendiquer son appartenance à la lignée de Charlemagne :

> Roland fera bien loin son grand nom retentir,
> La Gloire deviendra sa fidelle Compagne,
> Il est sorty d'un sang qui brusle de sortir
> Quand il est question de se mettre en campagne,
> Et pour ne vous en point mentir
> C'est le pur sang de Charlemagne[24].

Ce couplet peut être reformulé de différentes façons : il rend compte à la fois du lien entre Roland et Charlemagne, du lien entre le duc lui-même, prince du sang, et son ancêtre Charlemagne et du lien entre le duc et Louis XIV. Il construit ainsi une relation de succession entre Enghien et Charlemagne, mais une relation d'identité entre Charlemagne et Louis XIV. Si Roland est une figure du duc, alors Charlemagne est une figure du roi. Le dernier vers de ce couplet a déjà été utilisé par Benserade dans une fête antérieure, le *Ballet de l'impatience*, en 1661. Mais à l'époque, il s'appliquait à Louis XIV[25]. Le déplacement est significatif d'un autre changement de temporalité dans la louange du roi : Louis XIV n'est plus le successeur de Charlemagne, mais une incarnation de la royauté dont Charlemagne peut être la figure.

Au cours de la même course de bague, l'héritage de Charlemagne est une seconde fois mentionné dans les vers du président de Périgny qui font l'éloge de la jeune reine Marie-Thérèse, infante d'Espagne et épouse de Louis XIV.

> Ce qu'eurent de grandeurs et la France et l'Espagne,
> Les droicts de Charles-Quint, les droicts de Charle-Magne,
> En elle, avec leurs sangs heureusement transmis,
> Rendront tout l'Univers à son trône soumis :
> Mais un titre plus grand, un plus noble partage
> Qui l'elesve plus haut, qui lui plaist davantage ;
> Un nom qui tient en soy les plus grands noms unis,
> C'est le glorieux nom d'espouse de LOUIS[26].

---

[24] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « Première journée », p. 15.

[25] I. de Benserade, *Ballet royal de l'impatience dansé par sa Majesté le 19 février 1661*, Paris, Ballard, 1661, p. 34-35 :

> Voicy la fine Fleur de la Chevalerie,
> Qui passe de bien loin nos Heros fabuleux
> En belles actions comme en galanterie ;
> Enfin, ce Prince merveilleux,
> Que l'amour suit partout, que la gloire accompagne,
> Est le pur sang de Charlemagne.

[26] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « Première journée », p. 17.

Charles Quint et Charlemagne sont ici convoqués comme deux figures nationales, qui permettent de dire l'union de la France et de l'Espagne. Ce sont aussi deux figures d'empereurs, justifiant la prétention impériale de la monarchie française et introduisant l'annonce d'une monarchie universelle. Ces revendications sont rendues légitimes par un argument généalogique : la transmission du « sang ». Mais cet argument ne s'applique pas à Louis : il est reporté sur son épouse, Marie-Thérèse, petite fille d'Henri IV et fille de Philippe IV d'Espagne, et donc descendante à la fois de Charlemagne et de Charles Quint. Ce déplacement a bien sûr une fonction politique : il permet de donner une interprétation radicale des droits acquis par la couronne de France à travers le mariage espagnol. L'une des conditions du mariage est en effet que le nouvel époux de Marie-Thérèse renonce à toute prétention à la couronne d'Espagne : l'Espagne doit en échange verser un fort tribut à la France. Le roi de France se réserve ainsi la possibilité de prendre prétexte du non-paiement du tribut pour revendiquer la succession. Les vers du Président de Périgny interprètent le mariage comme la réunion de deux héritages et de deux couronnes. Ils anticipent le défaut de paiement de l'Espagne et la guerre de dévolution qui aura lieu après la mort de Philippe II d'Espagne, en 1667. Cependant, le déplacement de la revendication généalogique sur la figure de la reine participe aussi de la construction de la gloire du roi. Les derniers vers opposent l'héritage de Charlemagne et de Charles quint au « glorieux nom d'épouse de Louis », et présentent Louis XIV non seulement comme supérieur aux ancêtres de sa femme, mais comme en dehors de toute comparaison. La confrontation du passé et du présent n'est pas seulement une comparaison, faite au profit de ce dernier : le présent de Louis intègre le passé. Le « nom d'épouse de Louis […] tient en soi les plus grands noms unis ». Louis XIV assimile les figures du passé, les incarne et les dépasse. Son temps n'est pas simplement le présent qui succède au passé : il est le temps eschatologique de la coprésence du présent et de tous les passés.

Peut-on rapporter cette floraison de textes comparant Louis XIV à Charlemagne dans les années 1660 à un retour de la propagande monarchique à l'histoire nationale[27] ? Dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, la louange de Louis XIV, y compris lorsqu'elle convoque la figure de Charlemagne, exhibe plutôt une négation, un effacement de l'histoire comme succession chronologique des temps.

> Son front de ses Destins est l'auguste garant,
> Par delà ses Ayeux sa vertu l'achemine,
> Il fait qu'on les oublie, et de l'air qu'il s'y prend
> Bien loin derrière lui laisse son origine[28].

Louis ne surpasse pas seulement ses ancêtres : il les fait oublier. L'histoire est rendue inutile par la louange. Les fêtes réunissent et rapprochent des personnages issus de la mythologie grecque, des chevaliers de Charlemagne et des courtisans de Louis XIV, dans un anachronisme généralisé. Comme

[27] Comme le fait Robert Morrissey : « À cette époque, la monarchie, se sentant mieux assise, amorce timidement un retour à l'histoire » (*Op. cit.*, p. 208).

[28] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « Première journée », p. 9.

dans la relation du carrousel de 1662[29], et de façon plus marquée encore, le passé est convoqué pour être rejeté ou effacé : le pouvoir du roi se manifeste par sa capacité à abolir le temps. En condensant toute l'histoire dans son propre présent, le pouvoir royal se montre comme immuable et éternel.

L'épopée de Louis Le Laboureur, la tragi-comédie de Gabriel Gilbert et la fête organisée par le pouvoir royal convoquent toutes trois la figure de Charlemagne au service d'une glorification du roi et de la monarchie française. Dans les trois cas, cette glorification tient à distance le modèle généalogique de la succession, qui en donnant à voir la construction de la légitimité du pouvoir, crée aussi un espace où cette légitimité peut être mise en débat. Elle crée au contraire une temporalité fondée sur l'anachronisme, la coprésence, l'intégration du passé dans le présent, une temporalité eschatologique et identitaire. Ce faisant, elle produit une vision univoque du passé imposant le pouvoir comme une évidence. Dans ce cadre, les récits chevaleresques mobilisés ne racontent pas un passé, mais scénarisent une identité. Charlemagne n'est pas un ancêtre, mais la figure d'un présent immuable et éternel. Le choix du passé national ne peut pas, alors, être assimilé à un retour à l'histoire comme mode de représentation du pouvoir. Si certains écrivains, comme Louis Le Laboureur, instaurent, dans leur écriture du passé, un dialogue avec l'histoire, il faut bien constater que le pouvoir royal, lorsqu'il organise les *Plaisirs de l'île enchantée*, ne le fait pas. Le choix de Charlemagne et des récits chevaleresques comme figure et scénarios possibles de la représentation du pouvoir semble plutôt participer de la construction d'une identité nationale.

II. ACTUALITÉS DE CHARLEMAGNE : EMPEREUR, CHRÉTIEN ET FRANÇAIS

Les derniers vers des *Amours d'Angélique et de Médor* cités au début de ce chapitre insistent sur le double statut d'empereur et de roi de France de Charlemagne – il « mesle l'Aigle avec les lys » – et sur la dimension quasi-universelle de son pouvoir. Faire de Louis XIV un nouveau Charlemagne permet ainsi de servir ses ambitions impériales. Par ailleurs, la dédicace qui précède la pièce exploite les combats de Charlemagne contre les Sarrasins pour appeler Louis XIV à combattre les Turcs, comme quelques nobles français le font déjà dans le cadre de la guerre de Hongrie. C'est ici une autre dimension de la figure de Charlemagne, celle du roi chrétien, qui est mobilisée, pour évoquer une autre facette de la politique étrangère française. Le combat contre les Turcs permet de revendiquer pour Louis XIV le rôle de défenseur de la chrétienté. La figure de Charlemagne, parce qu'elle peut être utilisée contre les deux grands rivaux de la France – les Habsbourg et l'Empire Ottoman – incarne parfaitement les deux versants de la politique étrangère de Louis XIV.

[29] Voir *supra*, chapitre V, p. 191-193.

Dans la dédicace à Condé de son épopée, Louis le Laboureur affirme avoir choisi avec Charlemagne un héros « chrétien et brave » qui lui permet « en célebrant ses Trophées, de paroître également bon Chrestien et bon François »[30] : on retrouve la dimension double de la figure de Charlemagne, qui permet de glorifier à la fois la France et la chrétienté, tout en associant étroitement ces deux termes. La comparaison de Louis XIV à Charlemagne permet alors d'affirmer la suprématie de la France dans la Chrétienté – c'est l'image du « *Saint* Empire » – tout en construisant une identité nationale chrétienne.

Les diverses prophéties qui font de Louis XIV le nouveau Charlemagne trouvent alors une double actualisation politique. D'une part, elles offrent à Louis XIV l'empire et l'hégémonie sur toute la chrétienté et relaient ainsi les ambitions ouvertes par le mariage espagnol. D'autre part, elles lui imposent une nouvelle croisade triomphante : elles offrent ainsi à Louis XIV une image de guerrier victorieux, tout en faisant la promotion d'une politique de guerre et en proposant la définition d'un ennemi. Dans cette perspective, la construction d'une identité nationale chrétienne va de pair à la fois avec une revendication hégémonique et avec la promotion de la guerre comme politique extérieure. Dans les écarts qui séparent les interprétations diverses, voire divergentes, de la figure de Charlemagne se dessinent des espaces de « jeu » dans la définition de l'identité nationale et des politiques qu'elle permet de légitimer.

L'Affaire de Rome

Louis le Laboureur utilise d'abord la figure de l'empereur, à la fois chrétien et français, pour configurer les relations entre le pouvoir du pape et celui du roi de France. Son épopée porte en effet sur les combats de Charlemagne venant au secours du pape Léon III. Il renverse ainsi l'image traditionnelle de l'empereur couronné par le pape pour montrer le pape rétabli par l'empereur. Dans l'épître dédicatoire adressée à Condé, il insiste sur l'actualité de ce récit :

> Je lui ai choisi pour action derniere et principale le retablissement du Pape Leon. J'ai cru que les souverains de Rome oubliant quelquesfois les bienfaits et la protection qu'ils ont receue de la France, il seroit à propos de leur en rafraischir la memoire par mon Poëme, et de faire voir comme c'est bon titre que nos Rois portent celui de Tres-Chrestiens, ayant toujours esté les plus fermes defenseurs tant des Papes que de l'Eglise. Et il me semble que le temps de commencer à publier cet ouvrage, et de faire paroistre les premiers esclats de tant de biens et de grâces, ne pouvoit estre plus favorable qu'aujourd'hui : […] je me suis imaginé qu'il feroit assez beau voir dans mes vers toute la France aller avec Charlemagne, vanger dans la Rome de son siecle un horrible assassinat commis en la personne du Pape, tandis que la Rome de nôtre temps avoit à excuser envers la mesme France, et un roi non moins puissant ni moins glorieux, un attentat presque aussi étrange, commis en la personne de leur ambassadeur[31].

---

[30] L. Le Laboureur, *op. cit.*, n. p.

[31] *Ibid.*

Le récit permet d'abord de dire l'identité chrétienne de la monarchie française, éternelle et immuable, et de la dire plus particulièrement aux « souverains de Rome » qui auraient tendance à l'oublier. L'expression « souverains de Rome » vise les papes dans la dimension temporelle de leur pouvoir : Louis Le Laboureur esquive la question du pouvoir spirituel du pape, mais revendique sa soumission politique aux rois de France. Les pluriels, la généralité de l'affirmation, demeurent dans la temporalité de l'identité, celle de l'éternel présent. Mais le récit se charge ensuite d'une actualité particulière, d'une pertinence propre à « aujourd'hui » : celle de l'affaire de Rome, qui a opposé Louis XIV et le pape Alexandre VII et qui vient de se solder par le voyage parisien du cardinal Chigi, légat du pape. En 1662, un incident avait opposé les gardes corses du pape et le duc de Créqui, ambassadeur à Rome. En 1664, l'affaire s'est soldée par le triomphe de Louis XIV et les excuses du pape. Le 12 février, la Garde corse a été dissoute et une pyramide est édifiée à Rome à l'endroit où l'attentat a été commis.

Le récit semble d'abord mettre en parallèle les deux trajets – celui de Charlemagne vers Rome et celui du légat vers Paris – dans une sorte de réciprocité des secours : le pape du passé et le roi de France du présent ont tous deux subi un « attentat […] étrange » que le voyage vient réparer. Mais en fait, les deux épisodes participent d'une même configuration des pouvoirs : la soumission du pouvoir temporel du pape à celui du roi de France. Si Léon III doit sa couronne à Charlemagne, Alexandre VII, lui, doit des excuses à Louis XIV. Le récit épique doit alors agir comme un *memento*, rappelant aux papes le pouvoir du roi de France, et les décourageant de toute action insolente. Il est un équivalent de la pyramide de Rome : le monument d'une soumission. Mais contrairement à la pyramide, il inscrit l'événement conjoncturel dans une histoire longue et donne ainsi à l'ordre qu'il met en place une évidence plus forte : la soumission politique du pape au roi de France n'est pas le résultat de l'affaire de Rome, elle est dans l'ordre des choses, un ordre ancien et immuable qu'il est inutile de chercher à renverser. Une fois encore, le passé carolingien vient légitimer les prétentions présentes de Louis XIV[32].

Les nouvelles croisades

La croisade est un élément essentiel de la figure de l'empereur chrétien. Louis le Laboureur et Gabriel Gilbert choisissent tous deux comme sujet de leur ouvrage un épisode de la vie de Charlemagne marqué par le combat contre le paganisme : la guerre contre les Saxons et la guerre contre les Sarrasins. Tous deux utilisent ces épisodes pour promouvoir une politique de guerre (c'est le motif de la nouvelle croisade) et désigner un ennemi. Leurs divergences sont révélatrices de positions politiques différentes et d'un espace de jeu dans la définition de l'identité nationale.

[32] Cet usage de la figure de Charlemagne pour configurer les relations entre la France et le pape aura d'autres actualisations. R. Morissey cite notamment l'histoire de Charlemagne écrite par Fénelon (R. Morissey, *op. cit.*, p. 240-241).

Le sujet du poème de Louis le Laboureur, en privilégiant la lutte contre les Saxons au détriment du combat contre les Sarrasins, désigne explicitement les nouveaux ennemis de la chrétienté et donc du roi de France : les protestants. Les Saxons sont combattus par Charlemagne parce qu'ils sont païens et vénèrent le démon Hirmensul. Lorsque Louis Le Laboureur peint le dépit du démon défait par le camp chrétien, il saisit l'occasion d'affirmer la continuité entre le paganisme saxon et le « schisme » protestant :

> Il part, il fend les vents ; l'air à ses costez fume,
> Et la terre sous lui blanchit de son écume ;
> Poison pernicieux qui se glissant partout
> Infecta ces climats de l'un à l'autre bout,
> Et dont long-temps après au lieu du paganisme
> Y naquirent encor l'Heresie et le Schisme :
> De ce germe infernal la Malice conceut,
> L'Orgueil le fit éclorre, et l'Erreur le receut[33].

Du paganisme au protestantisme, la continuité n'est pas seulement un renouvellement de l'erreur et de l'hérésie, c'est aussi une continuité territoriale : « ces climats », les terres saxonnes, sont des terres d'hérésie, ensemencées par le démon. Voilà qui les désigne comme terres de croisade, que la France devrait une nouvelle fois conquérir. Le poème justifie ainsi l'expansionnisme français à l'est, encourage la rupture d'alliance avec les protestants et le renforcement de l'alliance avec l'Espagne catholique mise en place par le traité des Pyrénées. Une telle politique est présentée comme doublement légitime : Louis XIV doit à la fois reconquérir l'héritage de Charlemagne qui lui appartient de droit et faire triompher le christianisme en Europe. Ce faisant, il se rendra digne de la comparaison avec Charlemagne et témoignera par ses actions de la continuité dynastique qui l'unit à l'empereur. La revendication chrétienne permet ainsi d'articuler identité nationale et ambitions impérialistes.

Gabriel Gilbert exploite lui aussi le thème de la nouvelle croisade, en particulier dans le passage prophétique de sa dédicace à Louis XIV. Il opte cependant pour une définition très différente de l'ennemi : Louis, pour être un nouveau Charlemagne, doit « mettre la terreur dans le camp des Othomans » et « planter la croix et les lys sur les deux bords de la Mer Noire ». Sa prophétie s'appuie sur un élément de l'actualité : l'intervention de quelques nobles Français dans le conflit qui oppose l'Empire Ottoman et le Saint Empire Romain Germanique sur le territoire de la Hongrie. Louis XIV n'est pas directement intervenu dans ce conflit qui sert ses intérêts, mais a laissé partir une troupe de chevaliers français, menés par Jean de Coligny-Saligny[34]. Gabriel Gilbert présente ce détachement français comme un premier pas vers une intervention plus massive de la France et fait ainsi de Louis

---

[33] L. Le Laboureur, *op. cit.*, p. 30.

[34] Dès la campagne de 1663, certains nobles français, comme le comte de Séry, fils aîné du comte de Saint-Aignan, s'engagent comme volontaires dans l'armée de l'Empereur. Pendant l'année 1664, Loret donne régulièrement des nouvelles de l'expédition de Hongrie dans sa *Muze historique* : voir en particulier les lettres des 3 novembre 1663 et 26 avril 1664 (J. Loret, *op. cit.*, vol. 4).

XIV le défenseur de la chrétienté. Le passage du rôle d'« arbitre de la chrétienté » à celui de « défenseur de la chrétienté » est un renversement significatif. Le rôle d'arbitre s'inscrit dans une politique de paix et d'équilibre des puissances, dans la tradition du « grand dessein » d'Henri IV. La fonction de « défenseur », elle, implique une politique de guerre, et désigne un ennemi : les Turcs. Dans cette configuration, les princes protestants du Saint Empire ne sont pas des ennemis, mais des alliés privilégiés. Gabriel Gilbert met en valeur un aspect de la politique extérieure française : l'alliance avec les princes protestants instaurée depuis la mise en place de la Ligue du Rhin, qui permet à Louis XIV de concurrencer le Saint Empire tout en affirmant son rôle de défenseur de la chrétienté, que sa politique d'alliance avec l'Empire Ottoman avait un temps compromis. À travers cette image de Louis XIV en roi chrétien, voire en roi de la Chrétienté, se dessine une conception confessionnelle de la nation française. La comparaison entre Charlemagne et Louis XIV fait ainsi surgir une image de la France comme nation élue de dieu (puisque le Ciel lui a « réservé l'honneur » de vaincre les musulmans). L'alliance de la nation et de la religion, c'est-à-dire la suprématie de la France sur l'Europe chrétienne et sa légitimité à conquérir, au nom du christianisme, les territoires non-chrétiens, est incarnée par Louis XIV, à la fois roi de France et roi très-chrétien, portant à la fois « la croix et les lys ». Cette alliance est le véritable héritage de Charlemagne, souverain de la chrétienté et roi de France.

Dans le *Charlemagne* de Louis le Laboureur comme dans *Les Amours d'Angélique et de Médor* de Gabriel Gilbert, Charlemagne est une figure qui permet d'associer la France et l'Empire par le biais de la religion. Cependant, les deux ouvrages actualisent la figure de manière très différente : ils privilégient certains éléments dans l'actualité pour donner des interprétations divergentes de la politique étrangère de la France. D'un côté, Louis renforce l'alliance avec l'Espagne catholique pour s'attaquer à l'hérésie protestante ; de l'autre, il envoie une avant-garde en Hongrie pour préparer une nouvelle croisade contre l'Empire Ottoman. Ces prises de positions politiques divergentes témoignent de l'équivocité de la politique internationale française, mais surtout elles mettent en lumière des différences concernant la place accordée à la religion dans la construction de l'identité nationale. L'usage commun aux deux auteurs de la figure de Charlemagne tend à masquer ces différences.

La gloire contre la foi ? La construction d'une communauté laïque dans Les Amours d'Angélique et Médor *de Gabriel Gilbert.*

La dédicace des *Amours d'Angélique et Médor* convoque un imaginaire religieux. Mais si la pièce qui suit cette dédicace a pour cadre la guerre de Charlemagne contre les Sarrasins, elle ne met pourtant pas en scène de véritables conflits religieux. Sarrasins et Chrétiens cohabitent sans que jamais leurs religions ne soient mentionnées comme une source de conflit et lorsque Charlemagne organise le tournoi qui doit décider de l'avenir d'Angélique, les Sarrasins sont invités à y participer au même titre

que les Chrétiens. Dans l'ensemble de la pièce, les objets de conflits sont l'amour et la gloire – quel chevalier est assez glorieux pour mériter l'amour d'Angélique ? – mais jamais la religion. L'écart est frappant entre une dédicace qui mobilise la religion de façon ostentatoire et une pièce dans laquelle la dimension religieuse est absente. Dans la dédicace, la religion est présentée comme un motif légitime de guerre. Dans la pièce au contraire, la dimension confessionnelle du conflit est entièrement effacée, au point que les deux héros, Angélique et Médor, appartiennent au camp musulman. Cet écart peut être mieux compris à la lumière de la position de Gabriel Gilbert lui-même. Protestant, il a longtemps été le résident en France de la reine Christine de Suède. Ceci peut expliquer à la fois que dans la dédicace il privilégie les Turcs comme ennemis actuels de la France, soutenant ainsi une politique d'alliance avec les princes protestants, et que dans la pièce il minimise la dimension confessionnelle du conflit en substituant à la religion d'autres valeurs fondatrices de la communauté nationale.

La dédicace elle-même ne fait d'ailleurs intervenir la religion que dans un second temps. La guerre de Hongrie est d'abord une affaire de gloire.

> Les fameux exploits des chrestiens qui ont répandu partout le bruit de leur renommée, ont donné de la jalousie aux nations les plus barbares, et semblent avoir excité les Turcs à leur déclarer la guerre, moins pour leur ravir leurs biens et leur liberté, que pour rendre leur nom celebre, et tascher de s'acquérir de la gloire[35].

Et c'est aussi sur la gloire que la prophétie s'achève :

> Le Roy Tres-Chrestien rendra les Chrestiens triomphans, la France heureuse et élevera ses vertus dans le plus haut degré de la gloire[36].

Si la religion intervient dans le conflit des Turcs et des Chrétiens, ce n'est qu'au second plan. La gloire en est le moteur principal, dans la dédicace comme pour les personnages de la pièce. La dédicace superpose ainsi deux systèmes de valeurs. L'un affirme le fondement religieux de l'identité nationale, l'autre au contraire fait la promotion de la gloire comme valeur partagée, au-delà des différences confessionnelles. La pièce développe ce second modèle, en introduisant une variation supplémentaire : dans la dédicace, la gloire est un motif de guerre ; dans la pièce, le partage de valeurs communes fonde la possibilité de vivre ensemble pacifiquement, le temps d'une trêve.

La figure de Charlemagne voit ainsi s'affronter deux conceptions de l'identité nationale et des valeurs qui fondent un pouvoir légitime. D'un côté, l'empereur chrétien est empereur parce qu'il est chrétien : il doit son pouvoir à son identité religieuse. La religion est alors valorisée comme élément fondateur de l'identité nationale française et comme motif légitime de la guerre impérialiste. Cette interprétation traditionnelle et ancienne de la figure de Charlemagne est déplacée par le texte de Gabriel Gilbert, qui y introduit des tensions, des contradictions. La gloire s'y substitue à la religion comme motif légitime de guerre, voire rivalise avec elle et devient l'une des valeurs fondatrices d'une

---

[35] G. Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Medor,* éd. cit., « épître au roi », n.p.

[36] *Ibid.*

communauté qui rassemble par-delà les différences confessionnelles. Se dessine alors la possibilité d'une communauté laïque, d'une politique indépendante des critères religieux et d'un pouvoir fondé sur d'autres valeurs.

III. CHARLEMAGNE GALANT : UNE COMMUNAUTÉ LAÏQUE, UNE POLITIQUE DE PAIX

Cette faille qu'introduit le texte de Gabriel Gilbert dans la tradition de l'empereur chrétien s'incarne dans une figure concurrente : celle du roi galant. La proposition d'un Charlemagne galant va de pair avec la valorisation de la paix (contre la figure de l'empereur conquérant) et avec une promotion de la littérature comme instrument de la gloire du roi. C'est alors un autre aspect traditionnel de la figure de Charlemagne qui est mobilisé : celui du roi savant et protecteur des lettres.

France chrétienne ou France galante ? Le Charlemagne « pieux et galant » de Gabriel Gilbert

Pour Gabriel Gilbert, Charlemagne n'est pas seulement un roi chrétien : « Ce Monarque a sceu accorder des qualitez qui se trouvent rarement ensemble ; il fut Pieux et Galand »[37]. Le portrait de Charlemagne en roi galant se prolonge dans la pièce elle-même, lorsque Médor rapporte l'intervention de l'empereur pendant le conseil. Il s'agit de savoir si les femmes, et en particulier Angélique, seront autorisées à assister au tournoi organisé par Charlemagne en l'honneur de l'impératrice Irène. Aymon s'y oppose, craignant les femmes et les passions amoureuses qu'elles éveillent :

> Aymon, de qui le sang est glacé dans les veines,
> Et qui pour votre sexe a de secrettes haines,
> Vouloit vous empescher de paroistre aux Tournois
> De peur que vos attraits nous imposent des Loix :
> Vous qui devez un jour, a-t-il dit à ce Prince,
> Faire du Monde entier une seule Province,
> Qui partagez desjà l'Empire des humains ;
> Pour faire réussir vos glorieux desseins ;
> […] Faites que les François plein de cœur et d'adresse,
> Combattent pour la Gloire et non pour leur Maistresse,
> Que tous vos Paladins paroissans en champ clos,
> Au lieu d'Amans, Seigneur, fassent voir des Heros[38].

L'argumentation d'Aymon oppose l'amour et la gloire, et fait de l'amour un sentiment dégradant pour des héros guerriers. Médor au contraire, le héros amoureux de la pièce, défend la cause des femmes en affirmant que l'amour favorise l'héroïsme et encourage à rechercher la gloire :

> L'advis d'Aymon, Seigneur, est, dis-je, hors d'apparence ;

---

[37] *Ibid.*

[38] *Id.*, I, 4, p. 10-11.

Si pour l'auguste Irene on dispute les prix,
Ce seroit tesmoigner un visible mepris,
Que d'oublier son sexe, et de bannir les belles
D'un spectacle pompeux qui n'est fait que pour elles.
[…]
Il faut qu'à la beauté la force rende hommage ;
Car c'est d'elle que naist la grandeur du courage ;
Les Dames inspirant de nobles sentiments,
Elles font des Héros en faisant des Amans[39].

Médor fait la louange de l'amour et prône une éthique du plaisir dont il affirme la compatibilité avec l'héroïsme guerrier. Charlemagne tranche en faveur des dames :

Et ce Prince galant qui nous donne des Lois,
A suivi mon conseil qui doit plaire aux François[40].

Charlemagne est un roi galant, à l'image de son peuple. Et la galanterie est ce qui le rapproche du héros sarrasin de la pièce, Médor, par-delà les différences confessionnelles.

La galanterie est au centre de l'ensemble de la pièce. *Les Amours d'Angélique et de Médor* traitent avant tout des sentiments de deux amants : Angélique aime un chevalier mystérieux (Médor), qu'elle ne connaît pas et dont elle n'a pas vu le visage. Médor cherche à connaître les sentiments de la princesse, devient son confident sans se faire reconnaître et finit par être son propre rival. La pièce est parsemée de débats sur la bonne façon d'aimer. Médor s'oppose à ses rivaux, les chevaliers Roland, Roger et Renaud, qui se comportent comme des brutes et n'estiment que la force. Angélique se distingue des femmes chevaliers que sont Marphise, Bradamante et Isabelle, toutes trois présentées comme des coquettes orgueilleuses et jalouses. La première scène de l'acte III constitue ainsi une longue dispute sur l'art d'aimer, dans laquelle Médor se fait le défenseur des femmes contre Roland et Roger et prône le respect, la discrétion et la fidélité. Le récit chevaleresque permet une mise en débat de l'éthique galante, que la réunion des deux amants fait triompher avec la bénédiction du roi galant, Charlemagne. Cette promotion de l'amour galant est l'objet principal de la pièce. Elle est mise en œuvre par Gabriel Gilbert depuis plusieurs années déjà : *Les Amours d'Angélique et Médor* est le dernier volet d'une série de pièces galantes entamée avec les *Amours de Diane et d'Endymion* et *Les Amours de Néron*[41] et poursuivie avec les *Amours d'Ovide* en 1663[42]. Ces pièces constituent les premiers volets d'un ensemble de pièces galantes achevé par *Les Amours d'Angélique et Médor*. Dans chacune d'elles, la bonne façon d'aimer est objet de débat et le couple galant des héros est affronté à des rivaux coquets, jaloux ou infidèles, porte-parole d'une autre façon d'aimer.

---

[39] *Id.*, I, 4, p. 11-12.

[40] *Id.*, p. 13.

[41] G. Gilbert, *Les Amours de Diane et d'Endymion*, Paris, G. de Luyne, 1657, réédité en 1661 ; *Arie et Petus ou Les Amours de Néron*, Paris, G. de Luyne, 1660.

[42] G. Gilbert, *Les Amours d'Ovide*, Paris, G. de Luyne, 1663.

La construction et la promotion d'une éthique galante vont de pair avec la valorisation d'une politique de paix. La guerre, liée à la force et à une forme de brutalité, est présentée comme incompatible avec les valeurs galantes :

> Le parfait art d'aimer n'est pas fait pour Roland,
> Il est plus grand guerrier qu'il a l'esprit galand[43].

Le moment de la galanterie – le tournoi final qui doit décider de l'époux d'Angélique et qui est organisé en l'honneur d'Irène – est d'ailleurs un moment de paix. Il est l'occasion d'une trêve, et permet aux chevaliers des deux camps ennemis de se rencontrer dans un même lieu. Dans cette perspective, l'union de la piété et de la galanterie dans la figure de Charlemagne semble particulièrement problématique. On comprend mieux pourquoi Gabriel Gilbert affirme dans sa dédicace que ces deux qualités « se trouvent rarement ensemble » : la piété est ce qui mène Charlemagne à la guerre contre les Sarrasins, la galanterie au contraire n'a sa place que dans la paix ; la piété divise les chevaliers et les pousse au combat, la galanterie au contraire les unit. La piété sépare Médor et Charlemagne, alors que la galanterie les rapproche. En faisant de Charlemagne un roi « pieux et galant », Gabriel Gilbert met en présence deux conceptions concurrentes de la nation : est-elle fondée sur la communauté confessionnelle ou sur d'autres valeurs, profanes celles-ci, comme celles de la galanterie ? La figure du roi galant permet de mettre en discussion la figure du conquérant chrétien et de suggérer une conception rivale de la communauté nationale.

Charlemagne protecteur des lettres : propositions pour une politique culturelle

Un autre aspect de la figure traditionnelle de Charlemagne – son caractère de roi savant et protecteur des lettres – permet aux deux écrivains de promouvoir la littérature comme instrument de la gloire royale. La dédicace des *Amours d'Angélique et Médor* associe étroitement cette esthétique à l'éthique galante, construisant autour de la figure de Charlemagne un dispositif à la fois éthique, esthétique et politique. Cet aspect est aussi présent chez Louis Le Laboureur et les deux auteurs partagent la revendication d'une utilité politique de la littérature.

Dans l'épître dédicatoire de son *Charlemagne* à Condé, Louis Le Laboureur propose un portrait du conquérant qui réunit bravoure guerrière et esprit :

> Aussi bien y a-t-il d'autres triomphes à admirer dans V.A.S. que ses Triomphes de guerre. Elle n'a pas seulement un courage invincible, une fermeté inébranlable, et une possession de soi-méme qui ne paroist jamais davantage que dans les actions les plus grandes et les plus périlleuses ; Elle a encore quelquechose que je ne feindrai point d'estimer plus que tout cela, puisqu'en effet c'est la seule et véritable cause de ses victoires. C'est cet esprit si vif, si solide et si universel, qui renferme en soi toutes les plus rares connoissances. […] En effet la valeur n'est point une vertu, si elle n'est accompagnée des lumières de l'esprit ; nos braves me

[43] G. Gilbert, *Op. cit.*, III, 1, p. 30.

> permettront d'avancer cette vérité. Il faut que la raison l'éclaire, que la prudence la soutienne, et que l'étude la façonne et l'humanise : sans tous ces secours c'est une fureur, c'est un vice[44].

L'éloge de la bravoure guerrière est un passage obligé de l'écriture épique. L'association de cette valeur à l'esprit, au savoir et à l'étude est plus originale, d'autant qu'elle n'est pas seulement l'apanage de Condé. Elle devient dans les lignes qui suivent la caractéristique de tout véritable conquérant, et en tout premier lieu du héros de l'épopée, Charlemagne :

> S'il avoit une valeur intrépide et infatigable, il y joignoit un esprit pénétrant et sublime ; il avoit du savoir, il aimoit les belles Lettres ; et l'union de ces deux différentes qualitez dans un méme sujet en fit le plus accompli, le plus redoutable et le plus grand prince du monde[45].

L'épître dédicatoire fait ainsi la promotion du savoir chez le conquérant et chez le roi et vante l'amour des « belles-lettres », revendiquant un lien privilégié entre la littérature et le pouvoir. Il s'agit là d'un élément traditionnel de la figure de Charlemagne, de plus en plus fréquemment mobilisé dans les années 1660 : l'Université notamment cherche à renforcer sa légitimité face à l'Académie en rappelant que Charlemagne est son fondateur. Depuis 1661, la faculté des arts fête la Carlomagnalia tous les 28 janvier[46].

La figure de Charlemagne construite par Le Laboureur associe alors trois dimensions : le conquérant, le chrétien et le protecteur des lettres. « Toute la Terre a entendu parler de la valeur, de la piété, et méme du sçavoir de ce Prince »[47]. Dans le poème, cette troisième dimension de la figure est mise en récit grâce à un enchantement et à un songe. Charlemagne, victime d'une fée, est plongé dans le sommeil. Un ange lui apparaît, qui

> … vien[t] de tous les corps tant liquides que durs,
> Révéler à [ses] yeux les mystères obscurs[48].

L'épisode est révélateur des différentes dimensions de la figure de Charlemagne dans l'épopée. L'enlèvement du héros par une fée est clairement copié de l'épisode de Renaud et Armide dans la *Jérusalem délivrée* : mais lorsque la fée Géronde veut tuer Charlemagne, elle n'est pas, comme Armide, retenue par l'amour. C'est d'abord la gloire du roi qui l'effraie et l'empêche de frapper, puis c'est l'archange Saint-Michel qui vient au secours du roi pieux :

---

[44] L. Le Laboureur, *op. cit.*, n.p.

[45] *Ibid.*

[46] Charles Jourdain, *Histoire de l'Université de Paris au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1867, p. 218. R. Morrissey mentionne lui aussi cette fête : « En 1661, le recteur Du Boulay œuvre pour le rétablissement de la fête de la Saint-Charlemagne. Par une délibération du 16 décembre 1661, la faculté des arts enjoint à tous les principaux des collèges de célébrer la *Carlomagnalia* le 28 janvier. En ordonnant au recteur de publier chaque année un mandement à l'occasion de cette solennité scolaire, la faculté conféra à cette fête un caractère institutionnel. C'est seulement à partir de ce moment-là, en tant que fête scolaire plutôt que religieuse, que la Saint-Charlemagne va passer dans les mœurs au point de survivre à l'Ancien Régime ainsi qu'à plusieurs restaurations et républiques pour ne tomber en désuétude qu'à la fin de la première moitié du XX^e^ siècle » (R. Morrissey, *op. cit.*, p. 226).

[47] L. Le Laboureur, *op. cit.*, « Épître à Condé », n.p.

[48] L. Le Laboureur, *op. cit.*, p. 68.

Elle fermoit les yeux, et d'une main perfide
S'apprestoit en tremblant à ce grand Parricide,
Quand Michel, d'un accent terrible au dernier point,
Lui dit, arrête Impie, un Ange te l'enjoint,
La fée alors s'enfuit errante et demi-morte,
Et voit au méme instant fuir aussi son escorte[49].

Le songe qui intervient ensuite ajoute à ces deux premières dimensions de la figure le caractère du roi savant, tout en tâchant de lier étroitement foi et savoir. C'est un ange en effet qui donne à Charlemagne sa leçon de sciences naturelles :

Dés long-temps ennuyé de ces dogmes frivoles
Que des Estres du Monde on donne en vos écoles,
Pour mieux en estre instruit ton désir curieux
Est venu demander un Maistre dans les Cieux :
Rens grâce à l'Eternel, il t'exauce à cette heure :
Pour toi je quitte exprès la céleste demeure[50].

La création divine est alors expliquée dans les termes de la philosophie de Descartes. Le passage cherche à concilier, dans la figure de Charlemagne, gloire, piété et savoir, et du même coup à configurer la possibilité de rapports harmonieux entre les savants, l'Église et le pouvoir.

Le commentaire que Le Laboureur donne de ce passage dans sa préface est révélateur d'une tension. La conciliation du savoir et de la piété semble bien plus problématique alors que dans le poème : la préface anticipe des critiques et finit par rabattre le savoir, pourtant revendiqué comme caractéristique de la figure de l'empereur, sur la fiction poétique.

> Mais ne s'offensera-t-on point aussi de ce que j'aye affecté d'établir les principes d'une nouvelle philosophie, et qu'entre autres choses j'aye fait enseigné par un ange un système qui n'a pas receu l'approbation de Rome ? […] Sans entrer dans tout ce detail, dont je n'ai point affaire ici, je me contenterai de dire, que hors le Poëme de Job et les Poësies de quelques Prophetes, nous ne voyons point que l'on en reçoive parmi les Livres canoniques ; que le Parnasse est une montagne sainte à la verité, et que tous ces habitants sont inspirés de l'esprit divin, mais neanmoins qu'ils ont beau dire et beau faire avec tout leur enthousiasme, parce qu'en un mot, on ne les croit point en fait de religion[51].

Le statut poétique du texte est ainsi utilisé pour éloigner toute critique d'ordre religieux. Mais dans le même temps, l'association du savoir et de la piété incarnée par Charlemagne révèle sa fragilité : la figure s'avère largement fantasmatique, incarnant et rendant exprimable un désir difficile à réaliser, et même à formuler dans le présent.

Gabriel Gilbert exploite lui aussi la tradition qui fait de Charlemagne un protecteur des Belles Lettres, pour l'intégrer à la figure de roi galant construite par sa pièce. Alors que la galanterie de Charlemagne mise en scène par la pièce repose avant tout sur une éthique, la dédicace assimile la

---

[49] *Id.*, p. 67.

[50] *Id.*, p. 68.

[51] L. Le Laboureur, *op. cit.*, n. p.

galanterie à une esthétique et à une politique en affirmant que l'empereur est galant parce qu'il « fait fleurir […] les lettres » :

> Ce Monarque a sceu accorder des qualitez qui se trouvent rarement ensemble ; il fut Pieux et Galand, Vaillant et Juste : et fit fleurir durant sa vie et les Lettres et les Armes. Si son règne a esté êclatant, celui de Vostre Majesté ne le sera pas moins ; son siecle est si rempli de grands evenemens, que si quelque excellente plume avoit pris le soin d'ecrire ses belles actions et les vies des grands Capitaines et des sages Politiques qui ont esté en Europe depuis que V. M. est sur le Trône ; comme on a escrit celles des Grecs et des Romains ; l'Antiquité n'auroit rien à nous reprocher, et nostre âge seroit comparable aux temps heroïques[52].

La mobilisation de la tradition qui fait de Charlemagne un protecteur des lettres permet de proposer une configuration des relations entre littérature et pouvoir et d'appeler à la mise en place d'une véritable politique culturelle, fondée sur le mécénat royal. En faisant de Charlemagne un roi protecteur des lettres, la dédicace cherche à attirer l'attention de Louis XIV sur l'intérêt politique d'une littérature nationale, mise au service de la gloire du souverain.

L'insistance sur la nécessité d'une politique culturelle est un élément récurrent des dédicaces de Gilbert. Déjà en 1661, dans la dédicace des *Amours de Diane et d'Endymion*, il s'adressait à Mazarin :

> Mais j'ose dire à V. E. après tout ce qu'elle a fait qu'elle n'a pas encore fait assez pour sa réputation. Pour laisser une image digne d'elle à la postérité, il ne suffit pas d'en donner la matière, et de fournir le bronze et les couleurs : Il faut encore trouver des Phidias et des Apelles, et les exciter à prendre les ciseaux et le pinceau. Il faut qu'un grand Heros souhaitte avec Alexandre de voir ressusciter Homère. Il n'y a que deux choses admirables dans le monde, les belles actions, et les belles louanges. V. E. dans le cours de sa vie a fait voir la première, et il dépend d'elle de faire voir la seconde : Si elle prenait autant de soin de la République des Lettres, que de la Monarchie Françoise, elle les rendroit toutes deux egalement florissantes[53].

Deux ans plus tard, dans la dédicace des *Amours d'Ovide*, c'est Colbert qu'il félicite d'avoir commencé à mettre en place une telle politique :

> Il vous est fort glorieux, MONSEIGNEUR, que ce soit dans le temps que vous avez le maniement des Finances, que la France ait commencé à faire des largesses, et que le Roi ait répandu ses libéralitez sur la fleur des gens de lettres de ce Royaume, et sur celle des Nations estrangeres : Cette magnificence ne sera pas inutile à sa gloire, et les actions illustres des plus grands monarques ne suffisent pas pour les rendre immortels, si quelqu'un ne prend soin d'en conserver la mémoire. […] Le regne de Louis XIV. Se rendra plus fameux à la postérité que celui du II. des Cesars : sous la domination d'un Prince plus glorieux qu'Auguste, les Armes et les Sciences fleuriront dans cet empire avec plus d'éclat qu'elles n'ont fait autrefois dans Rome[54].

Dans chacune de ces trois dédicaces, l'objectif assigné à la littérature est la glorification du pouvoir. Gilbert oppose la modernité nationale à l'Antiquité et montre que seule la littérature peut rendre le siècle de Louis XIV supérieur au siècle d'Auguste. Si en 1661, il regrette l'absence d'une politique

---

[52] G. Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Medor, tragi-comédie*, éd. cit., « épître au roi », n.p.

[53] G. Gilbert, *Les Amours de Diane et d'Endymion*, éd. cit., n.p.

[54] G. Gilbert, *Les Amours d'Ovide*, éd. cit., n.p.

culturelle, dès 1663 il reconnaît au contraire sa mise en place. La dédicace de 1664, adressée Louis XIV, brigue plus un poste – celui d'historiographe du roi – qu'elle ne déplore une absence : puisque la politique culturelle qu'il appelait de ses vœux est en place, Gilbert demande à y jouer son rôle. Au même moment, Charlemagne se substitue à Auguste comme point de comparaison : certes, l'Antiquité est toujours mentionnée dans la dédicace à Louis XIV, mais c'est Charlemagne qui incarne le roi protecteur des lettres. Gilbert privilégie ainsi une figure française, pour mieux s'inscrire dans un projet de littérature nationale. Dans le même temps, il multiplie les pièces dont le sujet est tiré de la modernité nationale : avant *Les Amours d'Angélique et de Médor*, il fait jouer en 1660 un *Huon de Bordeau* dont le texte est perdu.

L'affirmation d'une fonction politique de la littérature fait de l'écrivain l'égal du guerrier dans le service du roi. Charlemagne a « fait fleurir les Armes et les Lettres », comprenant que la victoire guerrière ne vaut que si elle est chantée : l'écriture inscrit dans la durée la gloire de la nation, et la suprématie culturelle doit accompagner la suprématie militaire. Plus encore, en temps de paix – et la France est en paix depuis le Traité des Pyrénées – la littérature est une continuation de la guerre par d'autres moyens. Dans *Les Amours d'Angélique et de Médor*, Gabriel Gilbert oppose la galanterie, source de paix et qualité de Charlemagne, à la brutalité des guerriers capables de se faire valoir seulement dans la guerre. Comment mieux dire qu'avec la paix est venu le temps des écrivains galants, qui peuvent servir la gloire du roi mieux que tous ses guerriers ? *Les Amours d'Angélique et de Médor* proposent ainsi un dispositif qui associe une éthique galante – incarnée par la figure du chevalier galant – une esthétique et une politique : la littérature galante se donne comme une littérature nationale, adaptée à la paix et susceptible de servir la glorification du pouvoir. Avec ce dernier aspect de la figure de Charlemagne, les deux textes s'inscrivent pleinement dans la continuité de la modernité littéraire construite dans les années 1640 et 1650 : ils privilégient une inspiration nationale pour revendiquer une utilité politique de la littérature. Ils divergent cependant sur les valeurs dont cette modernité est porteuse : alors que Louis Le Laboureur privilégie une gloire fondée sur la guerre et la religion, Gabriel Gilbert construit une figure du roi galant très proche de celle du chevalier galant proposée par Chapelain dans *De la lecture des vieux romans*[55] et promeut une gloire fondée sur la paix et sur une éthique laïque.

Les ouvrages de Gabriel Gilbert et de Louis Le Laboureur représentent donc le passé médiéval et chevaleresque dans le cadre d'une reprise du dispoditif moderne et de sa revendication d'une utilité politique de la littérature. Cependant, au moment où ils reprennent ce dispositif, le pouvoir royal développe justement une politique de la gloire qui réalise, au moins partiellement, le projet de la modernité. Dès le début du règne personnel de Louis XIV, une politique organisée de production et de diffusion de représentations du pouvoir s'est mise en place sous l'influence de Colbert. Les hommes

[55] Voir *supra*, chapitre VII.

de lettres sont incités à devenir des « instrument[s] de la gloire du roi par les ouvrages de l'esprit »[56], notamment par une politique de gratifications[57]. Les premières gratifications sont versées en juin 1663 : elles récompensent le mérite d'écrivains et de savants reconnus et incitent l'ensemble des hommes de lettres à servir le pouvoir, qui pour mériter d'être gratifié, qui pour ne pas se voir retirer sa gratification[58]. On retrouve parmi les promoteurs de cette politique quelques-uns des premiers défenseurs de la modernité. Jean Chapelain est associé par Colbert au projet de gratifications dès 1662 et son *Mémoire sur quelques gens de lettres vivant en 1662* a fourni au ministre les noms des principaux bénéficiaires de cette politique[59]. En 1663, il participe à la fondation de la « Petite Académie »[60] dont le rôle est de glorifier les actions du roi. Au même moment, le comte de Saint-Aignan devient responsable de l'organisation des divertissements royaux. Les années 1660 voient donc simultanément certains des promoteurs de la modernité accéder à des positions de pouvoir et le projet moderne se réaliser, au moins partiellement, dans la politique de la gloire. Dans ce cadre, la reprise du dispositif moderne dans les ouvrages de Gabriel Gilbert et de Louis Le Laboureur peut être interprétée comme une demande d'intégration à la politique mise en œuvre par le pouvoir.

Ce constat met en lumière ce qui distingue le fonctionnement de la politique de la gloire du modèle de la propagande : elle ne fonctionne pas selon un modèle centralisé dans lequel le pouvoir produirait des valeurs, des récits et des images pour les diffuser ensuite. D'une part, elle s'inscrit dans la continuité du dispositif moderne de représentation du pouvoir construit par les milieux lettrés dans les années 1640 et 1650 : elle s'approprie des valeurs et des figures créées ailleurs et les institutionnalise. D'autre part, elle suscite des productions diverses sans avoir à les commander : elle laisse ainsi la place à des interprétations plurielles des valeurs qui fondent le pouvoir. Reste alors à comprendre à la fois ce que la politique de la gloire fait du dispositif moderne, à étudier la manière dont elle utilise la représentation du passé et à mettre en lumière les valeurs dont elle l'investit. La manière dont *Les Plaisirs de l'île enchantée* utilisent la figure de Charlemagne est de ce point de vue révélatrice : elle donne à voir la façon dont le pouvoir s'approprie des représentations du passé et des usages de la tradition chevaleresque produits par les milieux lettrés tout en en modifiant l'interprétation.

---

[56] Lettre de Chapelain du 5 décembre 1665, citée par G. Couton, « Effort publicitaire et organisation de la recherche: les gratifications aux gens de lettres sous Louis XIV », dans *Le XVII^e siècle et la recherche. Actes du sixième colloque de Marseille*, Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle, 1976, p. 41-55.

[57] Sur cette politique, les premiers projets de gratifications dans les années 1650, la mise en œuvre entre 1662 et 1663 puis l'évolution des gratifications jusqu'en 1674, voir G. Couton, art. cit.

[58] La gratification n'est pas une pension : le pouvoir en maîtrise le renouvellement et la somme et les hommes de lettres restent ainsi dépendants du jugement du roi. Ainsi, en 1672 dix-huit seulement des gratifiés de la première année figuraient encore sur les listes. Voir G. Couton, art. cit.

[59] Sur cette période de la carrière de Chapelain, voir G. Collas, *Jean Chapelain*, Paris, Perrin, 1912, p. 349-443. D'après George Collas, le mémoire de Chapelain a fourni près de 80% des gratifiés de 1664 (G. Collas, *op. cit.*, p. 401).

[60] Sur cette institution et son rôle dans la politique de la gloire, voir J. Cornette, *Chronique du règne de Louis XIV*, Paris, Sedes, 1997, p. 114-115.

Les Plaisirs de l'île enchantée *: roi chevalier, roi galant, roi de paix*

Les *Plaisirs de l'île enchantée*, contrairement au *Charlemagne* de Le Laboureur et aux *Amours d'Angélique et Médor* de Gilbert, sont ordonnés et organisés par le pouvoir royal. Les fêtes sont une manifestation éclatante de la mise en œuvre par Louis XIV de la politique de la gloire sollicitée par nos deux auteurs. Elles réalisent le projet formulé par Chapelain quelques dizaines d'années plus tôt : une éthique galante est associée à une esthétique fondée sur le plaisir pour servir la gloire du roi. Les valeurs galantes et le dispositif moderne sont appropriés par le pouvoir et deviennent hégémoniques.

La figure du chevalier galant est au centre des fêtes, reléguant celle de l'empereur chrétien à la marge. Non seulement la comparaison avec Charlemagne est tenue à distance tout au long des fêtes, mais lorsqu'elle apparaît, elle est réduite au strict minimum : dans les vers qui accompagnent les devises des chevaliers, Charlemagne n'est rien d'autre qu'une figure du souverain. Il n'est fait aucune allusion ni à sa dimension impériale, ni à son combat chrétien, ni au fait qu'il est l'aïeul de Louis. L'éloge de Marie-Thérèse est un peu plus précis puisqu'il évoque l'empire et la lignée (à travers l'image du sang) mais il rapporte l'un et l'autre à la reine et non au roi.

La dimension religieuse de la figure de Charlemagne et de l'ensemble de l'intrigue est également évacuée par les fêtes. Louis joue le rôle d'un chevalier sarrasin, aucun conflit religieux n'oppose les chevaliers présents et aucune allusion n'est faite à leur confession. Comme dans la pièce de Gabriel Gilbert, c'est la galanterie, l'amour et le désir de plaire qui motivent les chevaliers, et non la défense de leur foi. La plupart des vers accompagnant les devises des chevaliers lient exploits guerriers et exploits amoureux, et toutes les relations imprimées qualifient les fêtes de « galantes ». Le roi lui-même apparaît dans les relations imprimées comme un roi galant, soucieux de plaire aux dames. C'est pour plaire aux Reines qu'il donne les fêtes et plus tard il organise une loterie où il y a « autant de billets heureux que de Dames »[61].

Les valeurs galantes fondent une communauté profane. Le roi et sa cour sont unis par un même désir de plaire : plaire au souverain et plaire aux dames. Ce désir de plaire légitime le pouvoir du roi, par contraste avec le pouvoir tyrannique d'Alcine[62]. Chez les courtisans, il est le moteur de la soumission au roi et de son service : cette soumission est valorisée au détriment du lignage et en concurrence avec la vertu guerrière. La promotion du plaisir va donc de pair avec celle du mérite personnel comme valeur fondant la classe dominante. Les nobles n'affichent pas leur généalogie mais leur capacité à plaire au roi : ils font ainsi du jugement du roi le critère de leur pouvoir. Les intérêts du pouvoir et d'un groupe de nobles parvenus convergent ainsi pour promouvoir une idéologie moderne

[61] Marigny, *Relation des divertissements que le roi a donné aux reines dans le parc de Versailles, écrite à un gentilhomme qui est présentement hors de France*, Paris, Charles de Sercy, 1664.

[62] Voir *supra*, chapitre I, p. 39-43.

fondée sur la soumission au pouvoir et le mérite personnel. C'est ce même terme de « mérite » qui est utilisé pour justifier la domination de la reine – et à travers elle de la couronne de France – sur l'ensemble de l'Europe :

> Mille climats divers qu'on vit sous la puissance
> De tous les demi-Dieux dont elle prit naissance,
> Cédant à son mérite autant qu'à leur devoir,
> Se trouveront un jour unis sous son pouvoir[63].

L'impérialisme est présenté comme une variante de l'amour et du désir de plaire. La guerre de Hongrie semble alors bien loin : Louis XIV n'est pas le héros d'une nouvelle croisade. Cependant, il n'a pas renoncé à ses ambitions impériales[64] : elles sont simplement transférées sur la figure de la Reine, une figure féminine dont les conquêtes sont plus amoureuses que guerrières. La revendication hégémonique est formulée dans un langage galant.

L'image de la guerre est ainsi éloignée et les fêtes valorisent au contraire la paix comme manifestation du pouvoir royal. La paix devient, dans la représentation galante du pouvoir, la figure dominante du discours politique : Louis XIV n'est pas le héros conquérant de futures croisades, mais un roi pacificateur. Par le Traité des Pyrénées, il a offert à la France et à l'Europe la paix et la prospérité. La *Gazette* présente les fêtes comme « les effets de cette Paix glorieuse que nostre Grand Monarque a procurée à toute l'Europe »[65]. La paix devient source de gloire et se substitue ainsi aux conquêtes dans la représentation du pouvoir. Les valeurs galantes servent ainsi à produire l'adhésion à une représentation du pouvoir du roi et à promouvoir une politique impérialiste.

Le *Charlemagne* de Louis Le Laboureur et *Les Amours d'Angélique et Médor* de Gabriel Gilbert portent tous deux la revendication moderne d'une utilité politique des lettres : ces deux textes s'adressent au pouvoir pour lui proposer les services de leurs auteurs dans le cadre de la politique de la gloire. Ils proposent cependant deux représentations différentes du pouvoir, fondées sur des valeurs divergentes, mais incarnées dans une même figure, Charlemagne : avec l'image d'un empereur chrétien conquérant, Louis Le Laboureur fonde la gloire du roi et l'identité de la nation sur la défense de la religion et les exploits militaires ; Gabriel Gilbert construit au contraire la figure d'un roi galant, promeut des valeurs laïques et une gloire fondée sur la paix. Avec *Les Plaisirs de l'île enchantée*, le pouvoir utilise la même figure de Charlemagne dans le cadre de la politique de la gloire. Que devient alors le dispositif moderne ? Dans quelle mesure le pouvoir se l'approprie-t-il et comment l'interprète-t-il ? Un premier élément frappant est l'effacement dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* de la

---

[63] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « première journée », p. 17.

[64] Sur les ambitions impériales de Louis XIV, voir Henri Vast, article cité, et G. Zeller, « Les Rois de France candidats à l'Empire », *Revue historique*, 173/3, 1934.

[65] *Les Particularités des divertissements pris à Versailles par Leurs Majestés*, numéro extraordinaire de la *Gazette*, 21 mai 1664.

dimension généalogique et nationale de la figure de Charlemagne. Les fêtes ne fondent pas la représentation du pouvoir dans un passé légitimant. Elles privilégient la création de scénarios susceptibles de créer l'adhésion, et préfèrent par conséquent à la figure historique de Charlemagne celle du chevalier. Ce choix est à la fois éthique, esthétique et politique : il fait du plaisir le fondement essentiel de l'adhésion au pouvoir, au détriment de l'histoire et de la religion. Il a pour corollaires la promotion du service et du mérite personnel comme critères de définition de la classe dominante et la promotion de la paix comme source de gloire.

*
**

Ces trois appropriations de la figure de Charlemagne suggèrent une chronologie de la construction de la représentation du pouvoir et de la politique de la gloire fort différente de celle d'une propagande orchestrée. Certes, les écrivains renouvellent une tradition qui est à l'origine l'œuvre du pouvoir. Le Charlemagne roi de France, conquérant et empereur a été utilisé par Richelieu dans les années 1630 pour justifier les prétentions territoriales de la France. Juristes et publicistes ont cherché à prouver les droits de la France sur de nombreux territoires en remontant à Charlemagne. Et c'est en grande partie dans ce lien entre droit et histoire que les textes des années 1660, bien que fictionnels, fondent leur puissance et leur capacité de susciter l'adhésion. C'est parce que Charlemagne est une figure qui autorise et légitime que sa mobilisation peut avoir une certaine efficacité[66]. Cependant, en 1664, les écrivains qui mobilisent Charlemagne ne s'inscrivent pas tant dans la continuité de ces usages de la figure par le pouvoir que dans celle du projet moderne élaboré par les hommes de lettres des années 1640 et 1650 : il s'agit de représenter le pouvoir et la nation dans les lettres et de revendiquer une utilité politique de la littérature. *Les Plaisirs de l'île enchantée* rendent visible l'appropriation par le pouvoir de certains éléments de ce dispositif au moment même où ceux qui les ont initiés, comme Chapelain, accèdent à des positions de pouvoir : les fêtes relèvent ainsi d'une dynamique intégratrice plus que d'une propagande.

La mobilisation de la figure de Charlemagne dans la représentation du pouvoir ne peut pas, alors, être rapportée à un mouvement de retour à l'histoire nationale. Les dispositifs appropriés par la politique de la gloire sont issus d'écritures non-historiques du passé, qui privilégient une temporalité anachronique de la coprésence sur la temporalité historique de la succession. Dans les *Plaisirs de l'île enchantée*, le personnage de Charlemagne s'efface d'ailleurs au profit de la figure du chevalier galant,

[66] La référence à Charlemagne sera bientôt à nouveau utilisée dans des tentatives de justification historique et juridique de l'impérialisme français. Voir par exemple A. Aubery, *Des justes prétentions du Roi sur l'Empire*, Paris, A. Bertier, 1667.

plus aisée à intégrer dans un imaginaire syncrétique et anhistorique. La mobilisation des récits chevaleresques dans la représentation du pouvoir s'apparente moins à une tentative de fonder sa légitimité dans le passé, sur le modèle généalogique ou juridique, qu'à une entreprise de scénarisation du pouvoir, dont l'objet est de susciter l'adhésion. L'appropriation par le pouvoir de la figure de Charlemagne et plus largement du dispositif moderne dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* reconfigure donc ce dispositif et opère des choix. En privilégiant le scénario au détriment de l'histoire, elle choisit de placer le plaisir au fondement de l'adhésion au pouvoir. Ce choix va de pair avec la promotion du désir de plaire (aux dames, mais aussi au roi), du service et du mérite personnel, ainsi qu'avec la valorisation de la paix comme source de gloire. *Les Plaisirs de l'île enchantée*, s'ils n'exploitent pas l'histoire nationale ni ne la mettent en concurrence avec un imaginaire antique, construisent alors tout de même une identité nationale, distincte à la fois de celle de la lignée des rois de France et de celle de la communauté des chrétiens. L'éviction du modèle généalogique et la promotion de la figure du chevalier, plus intégratrice que celle de l'empereur, participent de la construction d'une identité qui dépasse le cadre de la lignée. La promotion des valeurs profanes de la galanterie assure l'indépendance de cette identité (et du même coup du pouvoir royal) par rapport à la religion et à l'Église. En cela, la création fictionnelle va au-devant de la politique affichée par Louis XIV qui se donne comme veillant lui-même au bien public. Elle rejoint aussi, dans l'image du roi-lettré, la politique des gratifications. En pratique, ces fictions ne sont pas ordonnées par la propagande, mais elles convergent avec elle. Se réalise là une des idées que les *Mémoires* de Louis XIV mettent alors en avant : le roi est puissant parce qu'il est ainsi désiré, et pas seulement comme un donneur d'ordre.

CHAPITRE X

VOIR LES CHEVALIERS, VOIR LE ROI : LES IMAGES DES *PLAISIRS DE L'ÎLE ENCHANTÉE*

Les Plaisirs de l'île enchantée constitue l'appropriation la plus frappante de l'imaginaire chevaleresque par le pouvoir. Organisées par le département des Menus-Plaisirs[1], sous la responsabilité du premier gentilhomme de la chambre, en l'occurrence le duc de Saint-Aignan, elles relèvent à la fois du divertissement de cour et de la construction d'un « portrait du roi »[2], d'une représentation du pouvoir. Comme l'écrit Louis Marin, le premier effet de la représentation est de « faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même ; non pas présence mais effet de présence »[3] : les récits des fêtes et les images qui en rendent compte visent à produire cet « effet de présence », à se substituer au roi absent et à le figurer. Mais la représentation est aussi un redoublement, une intensification de présence, une exhibition : les fêtes, les récits, les images, exhibent le roi. Ce faisant, elle le constitue en roi : « la représentation constitue son sujet »[4] et acquiert ainsi un pouvoir d'institution et de légitimation. Ce pouvoir s'étend d'ailleurs au-delà du roi : les nobles qui participent aux fêtes sont eux aussi constitués en courtisans par leur représentation dans les fêtes. Quel est le rôle de la chevalerie dans ce dispositif ? Comment la tradition chevaleresque intervient-elle dans la « fabrication de Louis XIV »[5] et plus largement dans la création de sujets de pouvoir par le dispositif de représentation des fêtes ?

L'effacement de la figure de Charlemagne dans les fêtes[6] m'a conduite à interpréter cet usage de la tradition chevaleresque dans le cadre d'une scénarisation du pouvoir plutôt que comme un usage généalogique : il ne s'agit pas tant de situer le roi dans une dynastie, de convoquer un passé légitimant, que de mettre le pouvoir en récit et en images pour susciter plaisir et croyance, adhésion. Reste à comprendre le rôle spécifique joué par la chevalerie dans la représentation du pouvoir. Cette question

---

[1] Sur cette institution, voir l'exposition « Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles » organisée par les Archives nationales (19 janvier-24 avril 2011) et J. de La Gorce et P. Jugie, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Archives nationales-Versailles, Artlys, 2010. L'exposition et l'ouvrage rendent visible la diversité des représentations du pouvoir prises en charge par les décorateurs et dessinateurs des Menus-Plaisirs, des fêtes de cour aux opéras et aux pompes funèbres.

[2] Voir L. Marin, *Le Portrait du roi*, éd. cit. Ma réflexion sur les *Plaisirs de l'île enchantée* doit beaucoup à cette lecture et aux remarques éclairantes d'Alain Cantillon qui l'ont accompagnée.

[3] L. Marin, *Le Portrait du roi*, éd. cit., p. 9.

[4] *Id.*, p. 10. Sur la théorie de la représentation élaborée par Louis Marin, voir aussi R. Chartier, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49^e^ année, n° 2, 1994, p. 407-418.

[5] Voir P. Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1992 [*Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995].

[6] Voir *supra*, chapitre IX, p. 386-389.

peut être posée à partir du spectacle proposé par les fêtes : il faut alors essayer de saisir ce que l'usage des récits chevaleresques a permis de rendre visible pour les spectateurs de l'époque.

Que voit-on quand on voit des chevaliers ? Les informations sur le spectacle des fêtes lui-même sont peu nombreuses[7]. Le livret distribué aux spectateurs permet cependant d'avoir un aperçu de ce que ceux-ci devaient voir et de l'interprétation du spectacle qui leur était proposée. L'iconographie des fêtes ne peut pas être utilisée comme un témoignage sur le spectacle lui-même ou sur sa réception, mais elle peut être étudiée comme un ensemble de réactions au dispositif de représentation du pouvoir proposé par les fêtes : les images des fêtes reprennent des éléments du spectacle, les interprètent, les utilisent pour rendre visibles des valeurs ou des acteurs différents. Il existe ainsi une série de gravures des *Plaisirs de l'île enchantée* réalisée par Israël Silvestre et un ensemble de manuscrits gouachés racontant les fêtes qui constituent autant de reconfigurations du dispositif proposé par les fêtes et qui utilisent à leur tour une imagerie chevaleresque pour figurer et pour configurer le pouvoir. Ces trois dispositifs visuels – le spectacle de mai 1664, la série de gravures, le manuscrit orné – ont été produits selon des relations différentes au pouvoir. Le spectacle et les gravures d'Israël Silvestre sont produits dans le cadre du département des Menus-Plaisirs. La réalisation du spectacle dépasse cependant le cadre de l'institution : il réunit de nombreux artistes et artisans appelés par le pouvoir pour l'occasion, n'occupant pas de position institutionnelle, et requiert la participation des nobles de la cour. Les acteurs impliqués dans sa mise en œuvre ont donc des statuts divers et ont en commun de répondre à une commande du pouvoir. Les gravures quant à elles sont entièrement produites dans un cadre institutionnel : elles sont réalisées par Israël Silvestre, dessinateur et graveur du roi, et imprimées par Ballard, « seul imprimeur du roi pour la musique », ce qui lui donne le monopole de l'ensemble des divertissements royaux. Enfin, les manuscrits ornés sont adressés à des figures du pouvoir (le roi ou des courtisans ayant pris part aux fêtes) par un individu qui signe la dédicace « de Bizincourt ». Ils sont produits en dehors de toute institution. La confrontation de ces trois dispositifs doit permettre de cerner les spécificités de chacun dans la conception du pouvoir qu'il propose et dans l'usage qu'il fait des récits chevaleresques et par conséquent de repérer des espaces de jeu dans la construction et la diffusion du « portrait du roi ».

I. CE QUE LE SPECTACLE DONNE À VOIR

Visibilité de la chevalerie

Les fêtes de mai 1664 durent une semaine, mais seules les trois premières journées sont organisées autour du récit des *Plaisirs de l'île enchantée*, inspiré de l'Arioste. Ces trois journées constituent les

[7] Voir *supra*, chapitre I, p. 31-34.

étapes d'un récit chevaleresque[8]. Les divertissements organisés pendant ce laps de temps n'utilisent cependant pas tous un imaginaire chevaleresque. La première journée donne lieu à une course de bague et à un festin. Les participants jouent les rôles de chevaliers, dont les noms, empruntés à l'Arioste, sont indiqués dans le livret. Mais ils sont habillés « à la grecque » : le livret indique en effet que la course a pour sujet « les jeux pythiens »[9]. Apollon apparaît d'ailleurs dans la lice avant le début des courses. Le costume du roi, couleur de feu, est proche de celui qu'il portait lors du carrousel de 1662, alors qu'il menait la quadrille des Romains :

> Le Roi, représentant Roger, les suivoit, montant un des plus beaux chevaux du monde, dont le harnois couleur de feu éclatoit d'or, d'argent et de pierreries. Sa Majesté étoit armée à la façon des Grecs, comme tous ceux de sa quadrille, et portoit une cuirasse de lame d'argent, couverte d'une riche broderie d'or et de diamants. Son port et toute son action étoient dignes de son rang ; son casque, tout couvert de plumes couleur de feu, avoit une grâce incomparable[10].

Si le costume est caractéristique d'une époque, c'est donc bien ici de l'Antiquité. Le spectacle ne produit pas d'images du passé chevaleresque, même si les spectateurs sont encouragés par le livret à l'interpréter comme chevaleresque. Le récit chevaleresque est reconstitué par les spectateurs, mais pas donné à voir dans le spectacle. Ou plutôt : le spectacle ne distingue pas un imaginaire antique et un imaginaire chevaleresque, il confond les deux dans des visions syncrétiques. Le festin qui clôt la première journée mêle lui aussi mythologie et chevalerie : il est dominé par les figures des quatre Saisons, de Pan et de Diane, mais les chevaliers de la course y sont présents et visibles.

> Tous les chevaliers, avec leurs casques couverts de plumes de différentes couleurs, et leurs habits de la course, étoient appuyés sur la barrière ; et ce grand nombre d'officiers richement vêtus qui servoient, en augmentoient encore la beauté[11].

Les chevaliers font ici partie du spectacle : la magnificence de leur costume, pendant la collation comme pendant la course de bague, doit provoquer le plaisir et l'admiration. Rien cependant ne sépare ces chevaliers des autres figures qui participent au spectacle du festin : le roi, la reine et les courtisans qui mangent, ceux qui les servent, représentant « les Jeux, les Ris et les Délices », les différents personnages représentant les saisons qui apportent les plats. La temporalité de la collation est celle de la coprésence et de l'anachronisme : avec les chevaliers, elle ne mobilise pas un passé précis, mais simplement une figure propre à créer des effets spectaculaires.

La deuxième journée abandonne presque entièrement l'imaginaire chevaleresque. Elle est essentiellement occupée par la représentation d'une comédie, *La Princesse d'Élide* de Molière, située en Grèce. Il ne s'agit pas là d'une rupture, mais bien de la poursuite du syncrétisme mis en œuvre par

---

[8] Pour une description du déroulement des fêtes et de leur relation avec le *Roland furieux* de l'Arioste, voir *supra*, chapitre I.

[9] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « Première journée », p. 4 et « Seconde journée », p. 1.

[10] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* relation, éd. cit., p. 7.

[11] *Id.*, p. 20.

la première journée. Le livret distribué aux spectateurs tâche d'insérer ce divertissement dans le cadre du récit chevaleresque, en l'attribuant aux chevaliers désireux de plaire à la magicienne[12]. Le spectacle ne fait aucune part à la chevalerie. Le livret, organisé autour du récit chevaleresque, ne fait d'ailleurs qu'une très maigre place à la deuxième journée.

Le récit chevaleresque trouve sa réalisation la plus spectaculaire dans la troisième journée, avec le ballet du Palais d'Alcine. Les spectateurs contemplent le palais de la magicienne, et la voient chevaucher un monstre marin. Puis au cours du ballet ils voient de nombreux combats, des monstres, des géants et des démons. Le palais est finalement détruit dans un incendie figuré par un splendide feu d'artifice. L'ensemble exploite le merveilleux caractéristique des récits chevaleresques et particulièrement propice aux effets spectaculaires. Au cours de cette journée, aucun autre univers n'interfère avec celui de la chevalerie : les figures allégoriques ou mythologiques sont entièrement absentes. Le ballet exploite donc l'imaginaire chevaleresque de manière cohérente, et suit de près le récit qui lui sert de trame. Mais c'est aussi le moment où le récit chevaleresque est le moins ancré dans le temps. Toutes les allusions à Charlemagne sont en effet concentrées dans la première journée : le ballet final n'exploite aucune référence à ce passé. Son inspiration est purement romanesque, et la chevalerie y apparaît avant tout comme un sujet propice au déploiement d'effets spectaculaires.

Dans le moment du spectacle, le récit chevaleresque semble ainsi déconnecté de la représentation d'un passé. Il est mis au service d'une représentation du pouvoir qui ne cherche pas à fonder sa légitimité dans une histoire, mais plutôt dans un déploiement de magnificence. Le merveilleux chevaleresque, parce qu'il se prête à des effets spectaculaires, est propice à un tel déploiement.

Rendre visible une continuité : divertissements anciens, cour nouvelle

Le choix de mobiliser un récit chevaleresque dans le cadre de la représentation du pouvoir s'inscrit cependant, lui, dans une histoire. La fête de 1664 fait subtilement allusion au carrousel des chevaliers de la gloire de 1612[13], qui comme elle célébrait un mariage, une alliance avec l'Espagne et la paix que cette alliance devait garantir. Le spectacle de la première journée commence par l'entrée en lice d'un héraut d'armes, immédiatement suivi de trois pages portant chacun l'écu de leur maître sur lequel une devise est peinte : le page du roi, celui du duc de Saint-Aignan et celui du duc de Noailles. Les spectateurs doivent voir d'abord le page portant l'écu du roi, qui marche en tête. Mais le livret qu'ils ont entre les mains leur donne à lire d'abord la devise du duc de Saint Aignan :

[12] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « Seconde journée », p. 1.

[13] Voir *supra*, chapitre V, p. 156-160.

> Le Duc de Saint-Aignan, représentant Guidon le Sauvage, Mareschal de Camp, ayant pour devise un Tymbre d'horloge frappé par le marteau, qui sonne les Heures, avec ces mots. *De mis golpes mi Ruido*[14].

Cette devise inscrit les fêtes dans une tradition : « De mis golpes mi ruido », « de mes coups vient mon bruit », c'est à quelques mots prêts la devise du chevalier Ardante dans le carrousel des chevaliers de la gloire organisé par Louis XIII en 1612. L'image choisie, celle du timbre d'horloge, est la même : « Ardante avait pour la sienne un timbre d'horloge, avec ces mots : *De mis colpes mi sonido* »[15]. Il est peu probable que Saint-Aignan ait lu la relation du carrousel écrite par François de Rosset, qui n'a pas été rééditée depuis 1616. Il a cependant pu trouver la devise ailleurs, dans *Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* de Vulson de la Colombière par exemple :

> En suitte venoient cinq pages portant les Escus de la devise de leurs maistres […]. Celuy de Monsieur de la Chastaigneraye [avait] un timbre d'orloge, *De mis colpes mi sonido*[16].

Quelques années après les fêtes, le père Ménestrier cite lui aussi cette devise comme exemple d'une alliance réussie des mots et de l'image, témoignant de la circulation et de la disponibilité du récit du carrousel de 1612 :

> [La devise] de Monsieur de la Chastaigneraye n'estoit pas moins belle. C'estoit un Tymbre d'Horloge avec ces mots espagnols *De mis Golpes mi Sonido*. De mes coups mon bruit. Pour dire qu'il se rendroit recommandable par les coups qu'il donneroit[17].

Le choix de cette devise par le duc de Saint-Aignan met en valeur la continuité qui lie les fêtes de 1664 au carrousel organisé par Louis XIII, à plus de cinquante ans d'intervalle.

Le choix d'un récit chevaleresque pour servir de trame à la fête peut être interprété, dans cette perspective, comme la publication d'une continuité non seulement avec le carrousel de 1612 qui mettait en scène des chevaliers, mais aussi avec les ballets du début du règne de Louis XIII. Le récit des *Plaisirs de l'île enchantée* a d'ailleurs beaucoup à voir avec celui de la délivrance de Renaud utilisé par le ballet de 1617[18]. Le récit chevaleresque est utilisé pour convoquer un passé légitimant et rendre visible une relation de succession. Ce passé cependant n'est pas celui de la chevalerie : c'est celui, plus récent, du règne précédent. Le choix des récits chevaleresques rend visible à la fois une continuité dynastique, la continuité d'une politique, en comparant le mariage espagnol de Louis XIV à

---

[14] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « première journée », p. 7.

[15] F. de Rosset, *Roman des chevaliers de la gloire*, éd. cit., p. 83.

[16] M. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, éd. cit., t. I, chapitre XXIV : « Le magnifique et admirable Carrosel qui fut fait à Paris dans la Pace Royalle, le cinq, le six, et le septiesme jour d'Avril, l'an 1612. pour les resjoüissances de la publication de la double Alliance par les mariages du Roi Louis XIII. Et de Madame sa sœur avec l'Infante et le Prince d'Espagne ; et la description des Machines, des Habits, des Armes, des Livrées, des Cartels, des Devises des Chevaliers qui y parurent : Ensemble les courses qui s'y firent à la quintaine et à la bague, etc. », p. 361. Sur cet ouvrage, voir *supra*, chapitre VIII.

[17] C. F. Ménestrier, *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 244.

[18] Voir *supra*, chapitre V, p. 160-162.

celui de son père, et la continuité d'un mode de représentation de cette politique, qui donne à voir le pouvoir sur un mode spectaculaire et publie avec magnificence les événements du règne.

Cette affirmation de continuité est d'autant plus nécessaire que la cour, elle, est composée d'hommes neufs. Il s'agit alors de publier, dans des formes qui s'affichent comme traditionnelles, l'accession au pouvoir d'hommes nouveaux. C'est le cas du duc de Saint-Aignan, bien sûr, duc et pair de France depuis quelques mois seulement[19]. Mais il n'est pas le seul : c'est aussi le cas du duc de Coislin, du duc de Noailles et du duc de Gramont, qui appartiennent à la même « fournée des ducs »[20] et ont déjà participé au carrousel de 1662 ; c'est le cas du duc de Créqui, alors en ambassade à Rome, mais dont la femme participe au repas du premier jour. La course de bague est particulièrement propice à ce type de publication : elle permet une véritable revue des courtisans les plus proches du roi. Grâce au livret, les spectateurs connaissent leur nom et peuvent les identifier. Les devises leur permettent encore d'afficher une identité qui dépasse le nom : elles publient une éthique, parfois une généalogie, souvent un lien au pouvoir royal. Ainsi le duc de Noailles revendique une identité fondée sur le service du roi dans les vers qui accompagnent sa devise :

> Ce paladin s'applique à cette seule affaire,
> De servir dignement le plus puissant des rois.
> Comme, pour bien juger, il faut savoir bien faire,
> Je doute que personne appelle de sa voix[21].

Sa devise met en image sa relation avec le souverain : elle représente un aigle s'approchant du soleil, avec les mots « Fidelis et audax ». Dans cette perspective, l'abandon dans les fêtes suivantes à la fois de la course de bague et de la figure du chevalier est significatif. L'un et l'autre sont liés aux nécessités de la promotion d'une nouvelle cour, à la fois parce qu'ils permettent la publication d'identités individuelles et parce qu'ils s'inscrivent dans la continuité des divertissements de cour et des formes de publicité politique de Louis XIII. Par la suite, les fêtes de 1668 et de 1674 développent plutôt l'esthétique du mélange des arts caractéristique de la fête galante et inaugurée par *Les Plaisirs de l'île enchantée* : elles ne cherchent plus à donner de la visibilité à des individus, mais simplement à mettre en spectacle la puissance et la gloire du monarque.

La course de bague et le récit chevaleresque qui lui sert de support apparaissent donc comme des lieux de compromis ou d'alliance entre différentes formes de représentation du pouvoir. La course constitue d'abord l'appropriation par une cour nouvelle de la légitimité associée à un dispositif traditionnel. C'est aussi un compromis entre une forme ancienne de publication de l'identité nobiliaire, privilégiant des identités individuelles fondées sur le lignage, et une forme nouvelle de représentation du pouvoir qui donne une place hégémonique au portrait du roi et qui intègre toutes les identités

---

[19] Voir *supra*, chapitre I, p. 51-53.

[20] L'expression est employée par le duc de Saint-Simon dans ses *Mémoires* (Saint-Simon, *Mémoires*, XI, 4) pour désigner les quatorze nouveaux ducs et pairs nommés par le roi en décembre 1663.

[21] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « première journée », p. 9.

individuelles à ce portrait. La course de bague et le récit chevaleresque tentent d'articuler la publication d'identités individuelles et la construction du portrait du roi. Les couleurs portées par les différents chevaliers sont significatives de cette tension : elles permettent à chacun de se distinguer, tout en construisant un ensemble harmonieux où la couleur feu, portée par le roi, domine. Le feu (rouge vif) est facilement identifiable comme couleur du pouvoir : il était déjà porté par le roi en 1662, et la relation du carrousel l'interprétait comme un « hiéroglyphe de son ardent et martial courage »[22]. En 1664, les trompettes, les timbaliers sont habillés de feu et d'argent. L'argent est présent dans les costumes de presque tous les chevaliers, construisant sans doute une vision à la fois harmonieuse et lumineuse. Certains chevaliers choisissent de rendre visible, dans les couleurs qu'ils portent, l'identité du personnage qu'ils représentent. On peut ainsi parler de couleurs parlantes pour le duc de Guise et son fils le comte d'Armagnac :

> Le duc de Guise et le comte d'Armagnac marchoient ensemble après lui. Le premier, portant le nom d'Aquilant le Noir, avoit un habit de cette couleur en broderie d'or et de jais ; ses plumes, son cheval et sa lance assortissoient à sa livrée ; et l'autre, représentant Griffon le blanc, portoit sur un habit de toile d'argent plusieurs rubis, et montait un cheval blanc hardé de la même couleur[23].

En outre, les devises de ces chevaliers et les vers qui les accompagnent jouent sur les significations symboliques et éthiques de ces couleurs : le blanc est à la fois une marque de candeur et la couleur lumineuse de la gloire ; le noir signifie la discrétion de l'amoureux, associé à l'obscurité, il met en valeur par contraste la gloire. L'entrée simultanée de ces deux chevaliers dans la lice est révélatrice de la recherche d'harmonie qui caractérise le spectacle : le choix des couleurs ne permet pas seulement la publication d'une identité individuelle mais est aussi un élément de l'organisation des fêtes. Aucun chevalier ne porte les couleurs de son blason ou de sa lignée. Par contre, beaucoup rendent visible, dans leur costume, leur attachement au roi : le feu apparaît dans le costume du duc d'Enghien (qui appartient à la famille royale) mais aussi dans celui du duc de Noailles. Il s'agit alors d'une couleur « politique », qui publie une relation avec le pouvoir[24]. La splendeur des vêtements, la richesse des armures, permet à chaque chevalier de se faire valoir : mais la promotion individuelle passe par l'affichage d'un lien avec le roi, et l'harmonie organisée de l'ensemble utilise les prétentions de chacun pour les faire converger dans la construction du portrait du roi.

---

[22] *Relation des magnificences du grand Carousel du Roy Louys XIV,* éd. cit., n.p.

[23] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* relation, éd. cit., p. 8.

[24] Sur l'usage des couleurs dans les armoiries, et la distinction entre des émaux parlants, des émaux politiques et des émaux symboliques ou conventionnels, voir M. Pastoureau, *Traité d'Héraldique*, Paris, Picard, 1997 [1979], p. 113-114.

Rendre visible une communauté de valeurs : le chevalier galant

Comme les couleurs qu'ils portent, les devises des chevaliers n'affichent pas seulement des identités individuelles : elles mettent en scène un groupe, caractérisé à la fois par sa relation avec le pouvoir (près de la moitié des devises y font référence) et par une éthique. Plus de la moitié des chevaliers associent, dans leur devise ou dans les vers qui l'accompagnent, la gloire et l'amour. C'est le cas du duc de Saint-Aignan[25], du duc de Guise et du comte d'Armagnac :

> Le Duc de Guise, representant Aquilant le noir, ayant pour devise un Lyon qui dort, avec ces mots. *Et quiescente pavescunt*[26].
>
> Le Duc de Guise. *Aquilant le Noir.*
> *La Nuit a ses beautez de mesme que le jour,*
> *Le Noir est ma couleur, je l'ay toujours aymée,*
> *Et si l'obscurité convient à mon amour,*
> *Elle ne s'estend pas jusqu'à ma renommée.*
>
> Le Comte d'Armagnac, representant Griffon le blanc, ayant pour devise une Hermine avec ces mots. *Ex candore decus*[27].
>
> Le Comte d'Armagnac. *Griffon le blanc.*
> *Voyez quelle candeur en moi le ciel a mis,*
> *Aussi nulle beauté ne s'en verra trompée,*
> *Et quand il sera temps d'aller aux ennemis*
> *C'est où je me feray tout Blanc de mon épée*[28].

Dans ces vers, les jeux de mots sur les couleurs permettent d'associer étroitement une éthique amoureuse fondée sur le respect des dames et une éthique guerrière. Les vers écrits pour le marquis d'Humières représentant le chevalier Ariodant utilisent le même type de jeu sur les mots et déplacent un même terme (le verbe « trembler ») du domaine amoureux au domaine guerrier, en en modifiant la valeur :

> *Je tremble dans l'accès de l'amoureuse fievre,*
> *Ailleurs sans vanité je ne tremblay jamais,*
> *Et ce charmant objet l'adorable GENEVRE,*
> *Est l'unique vainqueur à qui je me soûmets*[29].

L'écu du marquis de Villequier explicite cette association de manière plus claire encore : « autour de l'Escu est escrit, *de mesme que l'Aigle ne combats que pour mon Roi qui est mon Jupiter, ou pour ma*

---

[25] Voir *supra*, chapitre I, p. 37-38.

[26] « On me craint même au repos ».

[27] « De ma candeur vient ma gloire ».

[28] *Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague faite par le roi à Versailles le 6 mai 1664*, éd. cit., « première journée », p. 10.

[29] *Id.*, « première journée », p. 14.

Maistresse qui est mon Astre »[30]. Les vers destinés au marquis de La Vallière vont jusqu'à affirmer la supériorité des valeurs galantes sur les valeurs guerrières :

> *Quelques beaux sentiments que la gloire nous donne*
> *Quand on est amoureux au souverain degré,*
> *Mourir entre les bras d'une belle personne*
> *Est de toutes les morts la plus douce à mon gré*[31].

On a vu déjà comment l'ensemble des devises et la fable d'Alcine qui les accompagne font du plaisir une figure du pouvoir et une valeur fondatrice à la fois sur le plan éthique et sur le plan politique[32]. L'éthique galante fait partie intégrante de l'identité affichée par cette nouvelle cour, et sa publication passe par la mobilisation de personnages de chevaliers galants.

Les fêtes mettent cette éthique galante en relation avec une esthétique, fondée sur le plaisir, la diversité et le mélange des arts. Des divertissements variés (ballet, concert, comédie…) se succèdent, et surtout, une série de genres hybrides sont mobilisés : le ballet de cour bien sûr, mais aussi le festin en musique, et surtout la comédie-ballet, qui rassemble en un même spectacle le théâtre, la musique et la danse. La troupe de Molière, sollicitée pour participer aux *Plaisirs de l'île enchantée*, n'y donne pas moins de trois comédies-ballets : la première du genre, *Les Fâcheux*, est reprise pour l'occasion, ainsi que *Le Mariage forcé*, et une nouvelle pièce est créée, *La Princesse d'Élide*. Ce mélange des arts est sans conteste un signe de puissance, ne serait-ce que par la dépense qu'il suppose. Les vers récités par Apollon et le Siècle d'Or avant le début de la course de bague et reproduits dans le livret distribué aux spectateurs définissent plus précisément la portée politique de cette esthétique, en liant la multiplication des plaisirs à l'instauration de la paix. Le roi « fait revivre » le Siècle d'Or « avec tous les plaisirs / qui peuvent contenter les innocents désirs »[33]. Le mélange des arts produit une gloire qui relaie la gloire militaire : la fête est à la fois la conséquence d'une puissance passée (celle qui a conquis la paix) et la manifestation d'une puissance et d'une richesse actuelles. Le spectacle des fêtes utilise ainsi les valeurs galantes pour représenter le pouvoir comme agréable et source de paix et ainsi susciter l'adhésion.

L'imaginaire chevaleresque s'inscrit parfaitement dans ce dispositif. Les potentialités spectaculaires du récit chevaleresque répondent à l'exigence de magnificence de la fête, et en font une manifestation de puissance. Le chevalier galant associe amour, plaisirs et gloire : il inscrit ainsi l'idéologie nouvelle dans la continuité de la valorisation plus traditionnelle de la gloire militaire. Il permet l'insertion de la course de bague, démonstration traditionnelle d'une force militaire, dans

---

[30] *Id.*, « première journée », p. 13.

[31] *Id.*, « première journée », p. 15.

[32] Voir *supra*, chapitre I, p. 39-43.

[33] *Les Plaisirs de l'île enchantée,* livret, éd. cit., « première journée », p. 18.

l'esthétique de la fête galante, et dans le même mouvement il réunit les valeurs traditionnelles de la puissance militaire et les valeurs galantes dans la représentation du pouvoir.

Le spectacle des *Plaisirs de l'île enchantée* est un dispositif complexe, associant différentes formes de représentations du pouvoir. L'imprimé y joue un rôle important : le spectateur est amené à consulter le livret qui lui a été distribué, et qui lui fournit des moyens d'interpréter ce qu'il voit et de pallier l'imperfection de ses perceptions. La chevalerie n'est pas donnée à voir comme un passé, mais comme un support d'effets spectaculaires et merveilleux. Le livret ajoute à cette dimension spectaculaire la convocation d'un imaginaire romanesque, celle, plus rare, d'un passé (dans les quelques vers qui mentionnent Charlemagne) et surtout la publication d'identités individuelles et collectives parce qu'il rend possible la reconnaissance des nobles qui participent à la course de bague de la première journée. Cette course de bague propose une véritable revue des nobles les plus proches du pouvoir, dans laquelle les exercices, les costumes, les positions de chacun s'associent aux devises et aux vers qui les accompagnent pour rendre visibles des hiérarchies, des pouvoirs et des valeurs. Elle cherche d'abord à légitimer une cour composée de parvenus en l'inscrivant dans des formes anciennes de représentation du pouvoir fondées sur les valeurs guerrières : le roi est représenté en conquérant et les nobles en guerriers. Cependant, l'éthique de la gloire est intégrée dans une éthique galante fondée sur le plaisir, propre à susciter l'adhésion au pouvoir royal. Elle vise en outre à articuler la publication d'identités individuelles et la construction du portrait du roi. Ce faisant, elle substitue aux procédures traditionnelles de légitimation et de publication de soi par le lignage et les armoiries des procédures autres, fondées sur la publication de valeurs éthiques. Elle fait de la soumission (à la dame et au roi) une valeur fondatrice de la classe dominante. Les nobles qui courent composent une cour de parvenus, et privilégient la publication de leur fidélité au roi sur celle de leur lignée. La tradition chevaleresque est alors utilisée pour scénariser ce compromis. La figure du chevalier galant incarne ce processus d'intégration : elle est tournée à la fois vers l'éthique de la gloire et vers celle du plaisir, elle est une figure de guerrier mais elle dit la valeur de la paix.

II. CE QUE LES IMAGES DES FÊTES DONNENT À VOIR

Peu de temps après les fêtes, des images sont produites, qui répondent au double objectif de conserver la mémoire de l'événement et de construire un dispositif autonome de représentation du pouvoir, appelé à relayer celui des fêtes. Les mieux connues de ces images sont les gravures réalisées

par Israël Silvestre, dessinateur et graveur du roi depuis 1663[34]. Il s'agit d'une série de neuf gravures diffusées de manière autonome ou comme illustrations de la relation publiée chez Ballard[35]. Ces images circulent largement et longtemps : elles sont encore au catalogue de l'imprimerie royale en 1699 et la série des neuf planches coûte alors 3 livres 10 sols (un livre ordinaire coûte à la même époque entre 10 et 20 sols).

Une deuxième série d'images des fêtes, moins connue parce que moins diffusée, est constitué par les illustrations de deux manuscrits gouachés conservés à la Bibliothèque nationale[36], les manuscrits français 7834 et 16635. Ces deux manuscrits sont presque identiques. Le premier semble avoir appartenu au roi, tandis que le second contient un ex-libris du duc de Coislin. André Marie, dans un article consacré à l'iconographie des *Plaisirs de l'île enchantée*[37], signale l'existence d'un troisième manuscrit, appartenant au duc de Noailles. On peut faire l'hypothèse que d'autres participants des fêtes en ont reçu un exemplaire. Le texte des deux manuscrits est à peu de choses près semblable à celui du livret distribué aux spectateurs des fêtes, à l'exception d'une dédicace signée « de Bizincourt », et leur intérêt essentiel réside dans les opérations de mise en images qu'ils effectuent. Il ne s'agit pas seulement d'illustrations. Des gouaches en pleine page illustrent en effet des passages du texte par des allégories ou par la représentation de scènes des fêtes ; mais à d'autres moments l'image est mêlée au texte dans la page : des vers sont reproduits sur des cartouches, des blasons sont accompagnés d'indications sur les titres de leur propriétaire. Même s'ils n'obéissent pas à la logique de large diffusion des images imprimées, ces manuscrits ne sont pas seulement destinés à conserver la mémoire des fêtes : ce sont aussi des objets de prestige, qui publient le rang et le pouvoir de leur possesseur.

Ces deux jeux d'images sont donc séparés par leur mode de diffusion – l'un ciblé et individualisé (le manuscrit dédié à Coislin consacre ainsi une page de plus au duc), l'autre aléatoire – et par la relation qu'ils entretiennent avec le pouvoir : alors que les gravures de Silvestre sont produites dans un cadre institutionnel, dans un lien étroit avec le pouvoir qui a produit les fêtes, les manuscrits semblent être la production d'un courtisan désireux de plaire au pouvoir. Adressés au pouvoir, ils ne sont pas produits en son sein. Enfin, les deux jeux d'images sont diversement liés à des textes. Les gravures d'Israël Silvestre sont légendées et incluent ainsi du texte. Elles ont pu être insérées dans la relation, pour constituer avec elle un dispositif unique de représentation du pouvoir, comme elles ont pu être

---

[34] L'ensemble de ces gravures est reproduit dans l'annexe 6.

[35] Paul Lacroix signale dans sa *Bibliographie moliéresque* l'existence d'une édition illustrée de la relation dès 1664, dont il aurait repéré un exemplaire dans une collection particulière. Pourtant, en 1664, Israël Silvestre termine à peine la série de gravures destinée à immortaliser le carrousel de 1662. Il semble plus probable que les gravures aient été imprimées un peu plus tard, aient d'abord circulé de manière autonome, et n'aient été intégrées à une édition de la relation qu'en 1673.

[36] Une partie du manuscrit 16635 est reproduit dans l'annexe 5.

[37] A. Marie, art. cit.

diffusées de manière autonome. Elles sont ainsi lisibles à trois échelles : celle d'une image, celle de la série, celle de la série dans la relation. Le dispositif des manuscrits est beaucoup moins flexible : images et textes y sont disposés et articulés une fois pour toute. Ces deux jeux d'images sont en tension entre un usage mémoriel – décrire les fêtes – et la construction de dispositifs autonomes de représentation du pouvoir, à partir de la matière chevaleresque qui a été celle des fêtes. Ils fabriquent ainsi une autre visibilité du pouvoir, articulée à celle produite par les fêtes, mais distincte, dans laquelle les chevaliers et leurs images jouent un rôle différent.

Alcine chevauche un monstre marin : le spectacle et ses spectateurs

Rien n'indique qu'Israel Silvestre aurait eu connaissance des manuscrits, moins encore que l'auteur des manuscrits ait pu voir les gravures. Cependant les deux jeux d'images partent d'un même événement, la fête des *Plaisirs de l'île enchantée*, et il est possible de comparer le traitement qu'ils en proposent. Silvestre consacre plus de la moitié de ses gravures à la première journée des fêtes : après une première gravure en forme de frontispice représentant Versailles, cinq dépeignent des épisodes de la première journée. Les trois premières sont consacrées à la course de bague, avec l'entrée des chevaliers dans le camp, les récits d'Apollon et des quatre siècles et une course. Deux gravures sont consacrées au festin, et une seule à la comédie du deuxième jour. Les deux dernières gravures représentent des scènes de la troisième journée : l'arrivée d'Alcine et de ses suivantes chevauchant des monstres marins et la destruction du palais d'Alcine dans le feu d'artifice final. Les manuscrits illustrés choisissent de représenter à peu près les mêmes scènes : la course de bague, le char d'Apollon, le cortège des saisons au début du festin, l'apparition de Pan et de Diane pendant le festin, Alcine et ses suivantes chevauchant des monstres marins et, dans le manuscrit royal seulement, la destruction finale du palais. Ces choix communs sont sans doute dus au texte dont nos deux illustrateurs s'inspirent : le livret fait peu de place à la comédie de la seconde journée, et est consacré pour l'essentiel à la première journée et au développement du récit chevaleresque. Les manuscrits ajoutent à ces scènes d'autres illustrations, allégoriques (la France, la renommée) ou héraldiques : chaque participant à la course de bague se voit ainsi consacrer trois pages dans lesquelles sont représentées ses armoiries, sa devise lors du tournoi et les vers qui l'accompagnaient.

Le rapprochement de deux images inspirées de la même scène est révélateur des traitements divergents de la matière chevaleresque dans les deux iconographies. Il donne à voir les différences, voire les divergences, entre les deux dispositifs de représentation du pouvoir. L'arrivée d'Alcine et de ses suivantes chevauchant des monstres marins donne lieu à une image dans chacune des deux séries [*Figures 4 et 5*]. Les deux images représentent le palais d'Alcine quasiment de la même manière : l'architecture en est classique et régulière, les deux ailes et le mur du fond entourent une cour qui sert aussi de scène pour le ballet. Les monstres marins sont aussi très semblables dans les deux images : il

s'agit de deux gros poissons, qui ressemblent un peu à des baleines, et d'une sorte de dragon. Mais ce qui frappe immédiatement, c'est la différence d'échelle entre les deux représentations. L'image du manuscrit donne une vision détaillée du palais, des monstres et des trois femmes. Le bassin dans lequel se situe la scène occupe toute la largeur de l'image. Un espace est laissé disponible au premier et à l'arrière plan, mais le sujet de l'image est bien le même que celui de la scène : l'arrivée d'Alcine. Dans la gravure d'Israël Silvestre au contraire, le bassin, situé au centre de l'image, n'en occupe qu'une toute petite partie. Le palais est peu détaillé, les figures qui chevauchent les monstres à peine esquissées. Sur les deux côtés du bassin, on distingue deux décors de toiles peintes maintenues par des cordages. Des spectateurs entourent le bassin, jusque derrière les décors. Le sujet de l'image n'est pas le sujet de la scène : l'image ne donne pas à voir l'arrivée d'Alcine, mais le spectacle de l'arrivée d'Alcine, qu'elle désigne comme un artifice.

L'image du manuscrit est encadrée par des feuillages qui atténuent la coupure entre la gravure et son dehors. Les personnages de spectateurs placés au premier plan ne sont pas non plus radicalement distincts du sujet de la scène représentée : ils appartiennent au même univers, et l'un d'eux est même vêtu en chevalier. Ils sont assis à même le sol, en groupes éparpillés. Rien n'indique qu'il s'agit là d'un spectacle organisé. La gravure au contraire multiplie les frontières entre spectacles et spectateurs : le palais, scène d'un ballet que l'on devine à peine, est entouré par le rond d'eau, scène de l'apparition d'Alcine, lui même entouré d'un cercle de spectateurs au centre duquel figure le roi qui peut être considéré comme une troisième scène (la scène de la gravure). Ces spectateurs sont séparés du spectacle qu'ils regardent par un vaste espace vide, et sont massés en foule, regardant tous dans la même direction. Enfin, le spectateur de la gravure est lui-même coupé de ce groupe de spectateurs par le cartouche qui occupe le bas de l'image. Cette multiplication des frontières dans l'image a pour effet de désigner la scène représentée comme un spectacle : la légende définit d'ailleurs le sujet de la scène non pas comme l'apparition d'Alcine, mais comme le « Théâtre dressé au milieu du grand étang représentant l'île d'Alcine ». Du même coup, les spectateurs de la scène, au premier rang desquels le roi, deviennent eux-mêmes sujets du spectacle de la gravure.

Figure 4. Israël Silvestre. *Les Plaisirs de l'île enchantée*, 8e planche. *Troisiesme journée. Theatre dressé au milieu du grand étang représentant l'Isle d'Alcine où paroissoit son Palais enchanté sortant d'un petit rocher dans lequel fut dansé un ballet de plusieurs entrées, et apres quoi ce palais fut consumé, par un feu d'artifice représentant la rupture de l'enchantement apres la fuite de Roger.*

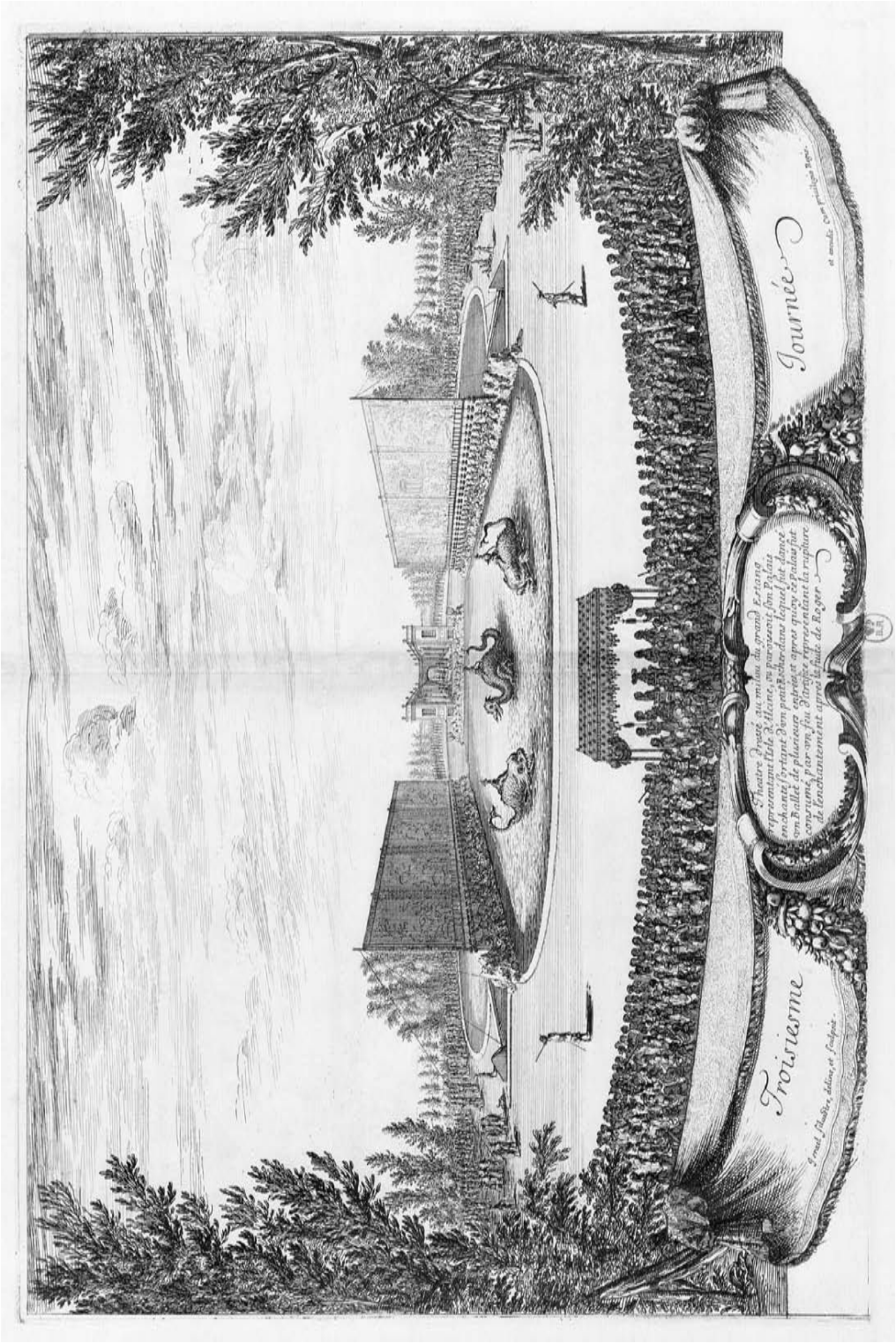


Figure 5. Ms. Fr. 16635. F°74.
Alcine et ses suivantes chevauchent des monstres marins.

Il s'agit d'un dispositif récurrent dans la série des gravures. Elles sont toutes encadrées et toutes sauf le frontispice placent une rangée de spectateurs au premier plan. La deuxième et la troisième gravure (annexe 6, figures 2 et 3) représentent le roi parmi les participants à la course de bague. Sa place, au centre du premier rang des spectateurs, est donc vide. Dans toutes les autres gravures, le roi figure, de dos, au centre de cette rangée de spectateur, entouré par sa famille. Le roi est à la fois l'objet central de la représentation – alors même qu'il n'est pas acteur des scènes représentées – et celui qui matérialise la frontière du visible et de l'invisible, qui par son regard rend le spectacle visible. La représentation du roi-spectateur au premier plan désigne le spectacle comme artifice, rompt l'illusion, et rapporte cet artifice au pouvoir royal. En produisant un enchâssement de représentations du pouvoir (les fêtes regardées par le roi, lui-même regardé par le spectateur de la gravure), les gravures placent le roi au centre du dispositif, à la fois comme objet de représentation et comme spectateur regardant, comme source et comme destinataire du spectacle. Les gravures ne représentent pas les fêtes : elles donnent à voir l'action de représentation du pouvoir réalisée par le roi et en font l'objet central de leur propre dispositif de représentation du pouvoir.

Les représentations de scènes des fêtes dans les manuscrits emploient un dispositif moins cohérent. L'encadrement de feuillage est fréquent, mais pas toujours présent : la page de titre et le faux-titre ouvrant la deuxième journée (annexe 5, figures 1 et 30) sont des paysages ouverts. Deux chevaliers sont représentés sans cadre ni arrière-plan, avec un premier plan, une prairie en fleurs, ouvert sur le spectateur (annexe 5, figure 16). Cette image semble imiter les représentations plus anciennes de chevaliers, telles qu'on pouvait en voir dans les manuscrits de la bibliothèque royale et telles que Vulson de la Colombière les a reproduites dans son *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie*[38]. La fête n'est ainsi jamais dépeinte dans le manuscrit comme un spectacle organisé : les spectateurs, quand ils sont présents dans l'image, sont peu nombreux et dispersés. Aucun décor, aucune machine, aucun artifice n'est visible. L'image désigne la fête comme une illusion efficace : c'est dans l'efficacité de cette illusion qu'elle dit le pouvoir royal. Les manuscrits construisent ainsi une vision des fêtes très différente de celle produite par les gravures : une vision centrée sur la chevalerie, qui met en valeur la merveille et l'illusion.

La place accordée à la chevalerie dans l'espace de l'image est ainsi révélatrice d'un dispositif de représentation du pouvoir. Loin, à distance, elle est désignée comme artifice produit par le pouvoir. Le roi spectateur et producteur de spectacle devient l'objet de la représentation et le pouvoir est défini comme un pouvoir de représenter. Au contraire, montrée de près, la chevalerie est une illusion. Le pouvoir qui l'a produite est d'autant plus efficace qu'il est invisible : l'adhésion à la représentation est une croyance au pouvoir royal.

---

[38] Voir *supra*, chapitre VIII, p. 357.

Figure 6. Ms. Fr. 16635. F°70. *Les Plaisirs de l'isle enchantée, pour le second et troisiesme jour*.

Les manuscrits, entre illusion et figuration

Les scènes des fêtes ne représentent cependant qu'une faible part des images des manuscrits. Elles appartiennent à un dispositif de représentation plus vaste, englobant d'autres images et des textes. Ce dispositif est caractérisé par une attitude équivoque face au spectacle proposé par les fêtes : d'un côté, les scènes des fêtes et le récit reproduit du livret manifestent une adhésion sans faille à l'illusion chevaleresque ; de l'autre, la dédicace, les représentations allégoriques et surtout la longue série des blasons et des devises des participants à la course de bague traitent les fêtes comme une représentation, une figure dont le manuscrit donne le sens, dans une démarche d'interprétation.

Dans le premier cas, lorsque les images dépeignent les fêtes, c'est l'invisibilité du pouvoir qui le désigne comme pouvoir, capable de susciter la croyance. La manifestation de l'adhésion à l'illusion produite par le pouvoir passe alors par l'effacement de tout ce qui pourrait désigner les fêtes comme spectacle ou comme artifice. Alors que les fêtes ne cherchaient pas à produire une illusion chevaleresque et utilisaient des costumes et des décors de convention, le manuscrit produit une iconographie qui en s'éloignant du spectacle des fêtes s'adapte au caractère chevaleresque du récit. Les différentes images du palais d'Alcine sont caractéristiques de cette tension entre description des fêtes et illustration du récit chevaleresque. L'image d'Alcine sur le monstre marin évoquée plus haut donne à voir un palais sans doute proche du décor des fêtes, étant donnée sa conformité avec la représentation d'Israël Silvestre. Cependant, alors que celui de la gravure semble avant tout servir de décor à une scène, celui-ci est fermé et ne laisse que peu de place pour le ballet futur. C'est bien un palais qu'il s'agit de représenter, et pas le décor d'une fête. La page de titre (Annexe 5, figure 1) et le faux-titre qui ouvre la deuxième journée [*Figure 6*] opèrent un choix plus radical et sacrifient entièrement la représentation des fêtes à l'illustration du récit. Il ne reste dans le paysage ouvert qu'elle donne à voir aucune trace de Versailles : même le rond d'eau à disparu. Le palais d'Alcine est représenté au loin comme un château ancien. L'exemplaire royal, plus détaillé, comporte même des créneaux.

Le récit reproduit le texte du livret distribué aux spectateurs en le transposant au passé et cherche lui aussi à maintenir la cohérence de l'intrigue chevaleresque. Rien n'indique, dans cette partie du texte, que l'histoire d'Alcine est l'objet d'une représentation : le texte ne raconte pas la fête, mais la fable qui lui sert de support. Le traitement rapide de la représentation théâtrale de la deuxième journée assure en outre une forte continuité à l'intrigue. L'illusion est cependant rompue lorsqu'arrive la course de bague. Alors qu'Alcine, Roger et les chevaliers étaient jusque-là les personnages du récit, ils deviennent soudainement des rôles, représentés par d'autres personnages : le roi et les nobles de sa cour.

> Un Heraut d'Armes accompagné du page de Roger, chef de la quadrille, portant sa Lance et l'Escu de sa Devise, entra dans le Champ, suivi de deux autres pages, de celui de Guidon le

> Sauvage, Mareschal de camp, et de celui d'Oger le Danois, Juge des Courses portans les Lances, et les Escus de leurs Maitres.
>
> Mr. Le duc de St. Aignan souz le nom de Guidon le Sauvage, parut précédé de quatre trompettes et deux Timballiers, huit autres Trompettes et deux Timballiers devançoient le Roi représentant Roger, suivi de Mr. Le duc de Noailles nommé Oger le Danois[39].

Cette rupture de l'illusion est révélatrice du statut particulier de la course de bague dans le manuscrit. Elle est en effet le seul moment de la fête qui fait l'objet de deux iconographies très distinctes : d'un côté, des scènes chevaleresques (annexe 5, figure 16) dans lesquelles l'illusion est renforcée par la naturalisation du cadre (des feuillages, une prairie en fleurs) et par la perspective adoptée (les chevaliers occupent tout l'espace de l'image), et de l'autre une longue série de représentations symboliques qui associent à chaque fois un poème adressé à l'un des participants sur une première page, son nom, ses armoiries et ses titres sur une deuxième, son pseudonyme, sa devise et les vers qui l'expliquent sur une troisième (annexe 5, figures 10 à 15 et 17 à 26). Dans cette deuxième série d'images, l'illusion est entièrement rompue. Ces images, au contraire des précédentes, proposent une représentation du pouvoir fondée sur un processus symbolique de figuration. La devise, les armoiries, figurent le pouvoir d'un noble clairement identifié par l'image et par le texte [*Figure 7*]. La course de bague rend ainsi visible un autre dispositif de représentation du pouvoir, qui voisine dans le manuscrit avec le premier dispositif fondé sur l'illusion. Les représentations allégoriques insérées au début du manuscrit, représentant la France, ou la Renommée brandissant un portrait du roi (annexe 5, figures 6 et 8), relèvent de ce dispositif de figuration qui utilise l'image pour donner une visibilité au pouvoir. Du côté du texte, ces images voisinent avec des passages de discours adressé. Alors que l'illusion est liée au récit, la figuration est liée à la dédicace et aux poèmes de louange. Il est frappant de constater que ce dispositif ne mobilise absolument pas d'image chevaleresque : aucun des participants n'est représenté dans son rôle de chevalier tout en étant identifiable par le lecteur. Les chevaliers donnés à voir dans des images sont anonymes, ils ne représentent rien d'autre qu'eux-mêmes. Au contraire, quand il s'agit de donner à voir le processus de représentation qui lie un noble et un personnage, l'image convoque des procédés symboliques : l'armoirie et la devise.

[39] Ms FR 7834, f°10.

Figure 7. Ms. Fr. 16635. F°16-17 : François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (armoiries, devise).

En termes quantitatifs, ce dispositif occupe dans le manuscrit une place bien plus importante que le précédent et privilégie l'iconographie de la course de bague qu'il interprète comme une revue des nobles de la cour. Ce dispositif de représentation s'inscrit ainsi dans la continuité du mode de représentation traditionnel du pouvoir intégré dans les fêtes par la course de bague : il publie des identités individuelles et rend visible leur participation au pouvoir en mobilisant un imaginaire guerrier. La dédicace au roi du manuscrit, en réduisant la fête au seul exercice de la course de bague et en interprétant cet exercice comme une préparation de la noblesse à la guerre, s'inscrit pleinement dans ce cadre.

> Vostre Majesté a établi dans son Royaume une paix si profonde, que ceux de ses sujets que leur naissance et leur condition destinent à le servir dans ses armées, auroient bien-tost oublié les exercices de Mars, si elle n'en faisoit ses divertissements ordinaires ; mais comme VOSTRE MAJESTE est également remplie de valeur et de prudence, apres qu'elle s'est servi dans les commencemens des combats veritables pour procurer le repos et l'abondance à ses peuples ; elle veut se servir dans la suitte de la representation de ces mesmes combats pour empécher que l'oisiveté qui accompagne ordinairement la paix, ne fasse oublier le mestier de la guerre[40].

La dédicace réduit ainsi la fête à un seul des divertissements qui la composent, en ignorant l'esthétique globale de la fête galante. Elle interprète ensuite le récit chevaleresque qui sert de cadre à la fête dans la même perspective de construction et de publication d'une gloire fondée sur l'exploit guerrier :

> Les Braves de l'Isle flottante se sont présentez tout à fait à propos à VOSTRE MAJESTE, pour l'aider en ce dessein ; car ceux de la terre ferme se sont si mal trouvez de V. MAJESTE, lors qu'ils ont eu quelque chose à démêler avec elle par les armes, qu'ils auroient eu peine à paroitre une seconde fois devant elle dans des Jeux qui ont quelque figure de combat[41].

Récit chevaleresque et course de bague permettent ainsi de lier la représentation d'un pouvoir conquérant et celle d'une noblesse guerrière. La même image du roi conquérant est d'ailleurs reprise dans l'épître au roi qui précède ses armoiries et sa devise :

> Si Roger s'acquit de la gloire
> Parmi les braves de son temps,
> Par quelques exploits éclattans
> Que vous raconte son histoire ;
> Que ne doit on pas croire un jour
> De ce bel astre de la Cour,
> LOUIS, le plus grand Roi du monde,
> Puis qu'il a fait lui seul plus d'illustres exploits
> Que tous ces Preux, errans sur la terre et sur l'onde
> Et plus que devant lui n'ont fait soixante Rois[42].

L'iconographie prolonge cette alliance en convoquant des modes de représentations propres à la noblesse, comme la devise et surtout les armoiries. Cette introduction des armoiries dans la présentation des chevaliers établit un écart important entre les identités publiées pendant le spectacle

---

[40] Ms FR 7834, f°2.

[41] *Id.*, f°2-3.

[42] *Id.*, f°18.

de la course de bague et celles publiées par le manuscrit. Les armoiries réinscrivent en effet les participants de la course de bague dans des identités familiales et de lignées, qui deviennent ainsi aussi visibles que leur identité politique fondée sur le service personnel du roi. Dans le spectacle des fêtes, la course de bague rendait visible l'accession au pouvoir d'hommes nouveaux devant leur position à leur fidélité au roi et permettait d'associer valeurs galantes et valeurs guerrières. Le manuscrit et ses illustrations privilégient l'interprétation de la course de bague comme représentation d'un pouvoir guerrier et effacent la dimension galante du spectacle et de son support chevaleresque. Dans le même temps, ils réintroduisent la publication d'identités nobles fondées sur la lignée, en concurrence avec la promotion d'une noblesse fondée sur le service personnel du roi.

Les manuscrits réunissent ainsi deux dispositifs distincts de représentation des fêtes et donc du pouvoir, qui accordent des places différentes à l'imaginaire chevaleresque. Dans les images de scènes chevaleresques, la fête est donnée à voir comme une illusion. Le pouvoir est alors créateur d'adhésion et de croyance, d'autant plus efficacement qu'il n'est pas présent dans l'image, qu'il demeure invisible ou caché. L'image est focalisée sur la scène chevaleresque et le caractère artificiel ou conventionnel des images créées par la fête est effacé. Ces images tendent à s'éloigner de la description des fêtes pour privilégier l'illustration du récit chevaleresque fourni par le livret. Dans ce cadre, le manuscrit se présente comme une manifestation de croyance dans l'illusion des fêtes, et donc d'adhésion au pouvoir royal. Mais le manuscrit est aussi une louange du pouvoir, une tentative pour en produire une représentation glorieuse. Il entreprend de figurer le pouvoir et de lui donner une visibilité dans les images allégoriques et la série d'armoiries et de devises consacrées aux participants de la course de bague. Dans cette opération de construction d'une représentation du pouvoir, il reproduit le dispositif mis en place par les fêtes et le reconfigure. Le chevalier devient la figure d'un pouvoir conquérant et d'une noblesse guerrière. Les armoiries réintroduisent le lignage comme fondement de la noblesse, là où les fêtes ne retenaient que le service du roi. Le dispositif des fêtes est ainsi rééquilibré, voire réorienté en faveur d'une définition de la noblesse non plus par le mérite personnel mais par la naissance et la vertu guerrière. Les manuscrits constituent des manifestations d'adhésion au pouvoir : ils sont adressés au roi ou à des courtisans à qui ils offrent des images de leur propre puissance. Pourtant, la représentation de la course de bague modifie le dispositif créé par les fêtes pour y réinscrire la valeur du lignage : une légère résistance s'inscrit dans la manifestation même de l'adhésion.

Les gravures d'Israël Silvestre : la vision du roi

La série de gravures réalisée par Israël Silvestre est caractérisée, on l'a vu avec l'image d'Alcine chevauchant le monstre marin, par la place donnée au personnage du roi et par l'enchâssement de différents niveaux de spectacle dans l'espace de la gravure. Sur l'ensemble des neuf gravures, seules

trois représentent le roi acteur des fêtes. Dans les six autres, le roi n'est pas acteur de la scène représentée. Toutes, à l'exception de la première gravure de la série qui représente une vue de Versailles, placent alors le roi en position de spectateur, de dos, au premier plan. Pour le spectateur de la gravure, le roi apparaît ainsi dans une position liminaire : il est à la fois spectateur et objet central du spectacle. Les fêtes n'existent que dans son regard, et c'est lui qui partage, du point de vue spatial, le visible – le spectacle devant lui – et l'invisible, ce qui se passe derrière lui et qu'il ne voit pas. Le spectateur voit le roi et ne voit que par le regard du roi. C'est le roi qui rend le spectacle possible et le désigne comme spectacle. Son pouvoir est non seulement celui d'offrir le spectacles aux regards, mais de séparer, par son regard, le visible de l'invisible, et ainsi de configurer un partage du sensible[43] : une définition de ce qui peut légitimement s'offrir aux regards, c'est-à-dire à la fois une configuration des perceptions possibles et une distribution des valeurs (simultanément esthétiques, éthiques et politiques).

Rapprocher les gravures de la relation officielle des fêtes qu'elles ont illustrée permet d'en préciser le dispositif. La question de la visibilité du spectacle est omniprésente dans la relation officielle des fêtes, à travers de très nombreuses notations concernant la lumière et l'éclairage. Alors que ce texte a tendance à effacer tous les aspects techniques et concrets du spectacle, il mentionne systématiquement et très précisément les procédés utilisés pour éclairer la fête et la rendre visible. Le roi renverse l'ordre du temps en créant « un nouveau jour dans l'obscurité de la nuit »[44], et se montre même supérieur à la nature puisque la lumière qu'il installe donne « une clarté plus agréable que celle du jour »[45]. La lumière permet de dire le pouvoir du roi, en faisant de la visibilité des fêtes une manifestation de la puissance royale, une conquête sur le temps et la nature. Les premières lignes de la relation insistent tout particulièrement sur la manifestation de pouvoir que constituent non seulement le spectacle, mais sa visibilité :

> Le Ciel mesme sembla favoriser les desseins de sa Majesté, puisqu'en une saison presque toujours pluvieuse on en fut quitte pour un peu de vent, qui sembla n'avoir augmenté, que pour faire voir que la prévoyance et la puissance du Roy, estoient à l'epreuve des plus grandes incommoditez ; de hautes toilles, des bastimens de bois faits presque en un instant, et un

---

[43] Voir J. Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000. Il définit ainsi cette notion (p. 12-14) :

> J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'évidence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. […] C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.

De cette définition, je retiens l'idée que le partage du sensible est une assignation de valeurs et une définition de la communauté politique.

[44] *Les Plaisirs de l'île enchantée*, relation, éd. cit., « troisième journée », n.p.

[45] *Id.*, « première journée », p. 20.

> nombre prodigieux de flambeaux de cire blanche, pour suppléer à plus de quatre mille bougies chaque journée, resisterent à ce vent ; qui par tout ailleurs eust rendu ces divertissements comme impossibles à achever[46].

Le thème de la lumière est au cœur des textes, non pas comme image du roi, mais comme résultat de son pouvoir. Non seulement le spectacle est une réalisation du pouvoir royal, mais sa visibilité est le fruit de la puissance et de la prévoyance du roi[47]. Parce que la lumière est artificielle, voire contre-nature, elle fait du roi un magicien et de la fête un enchantement.

> Cette collation […] faisoit aussi le plus bel objet qui puisse tomber sous les sens, puisque, dans la nuit, auprès de la verdeur de ces hautes palissades, un nombre infini de chandeliers peints de vert et d'argent, portant chacun vingt-quatre bougies, et deux cents flambeaux de cire blanche, tenus par autant de personnes vêtus en masques, rendoient une clarté presque aussi grande et plus agréable que celle du jour. Tous les chevaliers, avec leurs casques couverts de plumes de différentes couleurs, et leurs habits de la course, étoient appuyés sur la barrière ; et ce grand nombre d'officiers richement vêtus qui servoient, en augmentoient encore la beauté, et rendoient ce rond une chose enchantée[48].

La lumière produit une vision magique. En mettant en scène les conditions de possibilité de cette vision, le texte les rapporte au pouvoir du roi. Mais l'enchantement repose ici surtout sur le partage entre un visible – le rond splendidement éclairé – et un invisible, l'espace sombre de la nuit qui l'environne. La lumière créée ou installée par le pouvoir n'est donc pas seulement un opérateur de visibilité. Elle est l'instrument d'une séparation de l'invisible et du visible. Dans l'ensemble du texte, c'est ce partage entre le visible et l'invisible qui est au principe des effets de surprise et d'enchantement, et donc de la représentation du pouvoir du roi comme pouvoir magique, dominant la nature et captivant les spectateurs.

> [Pan et Diane] venoient ensuite sur une machine fort ingénieuse, en forme d'une petite montagne ou roche ombragée de plusieurs arbres ; mais ce qui étoit plus surprenant, c'est qu'on la voyoit portée en l'air, sans que l'artifice qui la faisoit mouvoir se pût découvrir à la vue[49].

---

[46] *Id.*, « première journée » p. 4. Tous les comptes-rendus des fêtes ne sont pas aussi positifs quant aux conditions météorologiques et aux résultats de l'action royale. Olivier d'Ormesson note ainsi dans son journal, à la date du 13 mai 1664 (*Journal*, éd. cit., t. II, p. 242), le mécontentement des courtisans obligés de subir le mauvais temps :

> Ce mesme jour, M^me^ de Sévigné nous conta les divertissemens de Versailles, qui avoient duré depuis le mercredi jusques au dimanche, en courses de bague, ballets, comédies, feux d'artifices et autres inventions fort belles ; que tous les courtisans estoient enragés ; car le roy ne prenoit soin d'aucun d'eux, et MM. de Guise, d'Elbeuf n'avoient pas quasi un trou pour se mettre à couvert.

[47] Louis Marin fait apparaître une représentation similaire du pouvoir royal comme créateur de vision dans la relation rédigée par Félibien des fêtes versaillaises de 1674. « Le roi voit et fait ; il fait et voit ; performant, son regard fait être en ce sens précis que c'est au moment où il voit qu'il fait voir tout ce qui est à voir et cela seulement. Et, puisque dans le récit de la fête c'est le regard royal qui *inaugure* le récit de la journée, qui l'intronise et le consacre, tout se passe comme si le regard de son œil créait *ex nihilo* le spectacle et comme si, émettant sa lumière propre, il en créait également la condition de vision » (L. Marin, *Le Portrait du Roi*, éd. cit., p. 246).

[48] *Les Plaisirs de l'île enchantée*, relation, éd. cit.,, « première journée », p. 20.

[49] *Id.*, « première journée », p. 17.

L'invisibilité de la machine crée l'effet de surprise. Le travail qui préside à la fête est dissimulé, pour ne montrer que la réalisation immédiate de la volonté royale. Entre le désir du roi de « plaire à sa cour » et la réalisation de ce désir dans un divertissement surprenant, il n'y a rien. C'est du moins ce que le texte nous dit de la fête. On peut bien sûr mettre en doute cette description. Mais le plus intéressant est d'observer que le texte, tout en disant l'invisibilité du travail et des artifices, les mentionne et les désigne ainsi au lecteur. La représentation du pouvoir royal ne repose donc pas sur une dissimulation, comme une lecture rapide le laisserait croire. Il n'y a pas de coulisses cachées du pouvoir, interdites au public, mais un partage revendiqué du visible et de l'invisible : le lecteur est informé de l'existence des machines et dans le même temps de leur invisibilité. Pas de dissimulation donc, mais un partage du sensible qui distribue aussi les valeurs. En séparant le visible (le désir du roi et sa réalisation merveilleuse) et l'invisible (l'artifice et le travail qui l'a produit), le récit valorise le geste royal et réduit les autres acteurs au statut de simples relais de ce geste. Le récit opère donc un partage du sensible et désigne le roi comme opérateur de ce partage. Il attribue au roi le pouvoir propre de la représentation et crée le roi à la fois comme objet et comme sujet de la représentation. Le pouvoir royal est un pouvoir de (se) représenter. Le texte montre ainsi dans un même geste la co-élaboration du portrait du roi par différents acteurs et l'invisibilité de cette co-élaboration, qui est la condition de la réussite du portrait. Le roi est à la fois celui qui rassemble la cour et les artistes et celui qui s'en approprie les actions devenues fragments de sa propre action.

Ce dispositif construit par la relation des fêtes éclaire les effets de la représentation du roi dans les gravures de Silvestre : en montrant le roi spectateur, elles désignent les scènes des fêtes comme des spectacles et n'en dissimulent pas l'artifice. Mais elles rapportent cet artifice au regard du roi : il n'est pas non plus montré comme le résultat d'actions d'autres acteurs. L'apparition de Pan et Diane sur une machine, qui donne lieu à la description de l'invisibilité de l'artifice dans la relation, est ainsi traitée de manière fort différente par Silvestre et par l'illustrateur des manuscrits gouachés (annexe 6, figure 5 et annexe 5, figure 29). Dans le manuscrit, Pan et Diane apparaissent dans le ciel, assis sur une nuée. Les cortèges des différentes saisons sont très discrets, et tout l'intérêt de la scène réside dans cette apparition. L'image s'éloigne de la description des fêtes puisqu'on ne voit ni montagne, ni arbres pour soutenir Pan et Diane, mais elle réalise pleinement l'illusion que la machine cherchait à mettre en place. La machine est bel et bien, dans cette image, invisible, au point que rien ne vient avertir le spectateur de sa présence. Les choix d'Israël Silvestre sont très différents. La machine de Pan et Diane est au centre de l'image, mais elle est prise dans un ensemble plus riche. À l'arrière-plan, un décor de verdure entoure une première scène, encore vide : celle du banquet. Cette scène est séparée d'une avant-scène par une rangée de personnages portant de la nourriture. Sur l'avant-scène, la machine portant Pan et Diane est représentée sur le même plan que les cortèges des différentes saisons, dans lesquels on reconnaît les animaux qui les représentent (un éléphant, un chameau, un cheval et un ours). La machine elle-même n'occupe pas beaucoup d'espace, et est représentée de manière fidèle à la

description : on y distingue un rocher et des arbres. Elle est posée sur le sol et rien n'indique un mouvement. Israël Silvestre élimine donc toute référence à l'enchantement comme illusion. La machine est désignée comme artifice par son statut d'objet dans un spectacle, ou plutôt par la présence de la figure du roi spectateur au premier plan. La splendeur des effets du spectacle est donnée à voir par l'abondance des personnages, l'harmonie de l'ensemble, la présence de la machine et des animaux. Le fonctionnement de la machine, le travail qui la fait se déplacer, reste invisible. Mais la présence du roi rappelle au spectateur de la gravure l'existence de cet artifice, tout en le rapportant à l'action royale. Les gravures d'Israël Silvestre et la relation officielle des fêtes ont ainsi en commun de transformer la fête en représentation du pouvoir royal. Le discours sur la visibilité des fêtes et l'insertion dans les gravures du roi spectateur transforment l'ensemble des fêtes en portrait du roi. La construction de la visibilité de la représentation apparaît comme un acte de pouvoir. Ce qui est donné à voir, c'est alors un pouvoir défini par son pouvoir de représentation, mais aussi par son pouvoir de définir et d'encadrer la vision de sa propre représentation.

Ce portrait ne laisse aucune place à la manifestation d'identités et de pouvoirs autres : tous les regards sont concentrés dans le regard du roi, toutes les actions rassemblées dans sa propre action. Les nobles participants de la course de bague du premier jour ne sont pas traités différemment des machinistes ouvriers de la splendide machine de Pan et Diane : ils ne sont que les relais invisibles de l'action royale, les composantes du portrait du roi. La fête, dans ce dispositif de représentation, ne saurait manifester leurs identités particulières : elle ne leur fait place qu'en tant qu'ils participent de la représentation du roi. La course de bague apparaît dans les quatre premières gravures d'Israël Silvestre (annexe 6, figures 1 à 4). Sur le frontispice, les devises des chevaliers sont représentées dans des médaillons. Puis une première gravure représente le défilé des chevaliers dans la lice, une deuxième les chevaliers dans la lice pendant le récit d'Apollon et une troisième la course de bague. Dans aucune de ces gravures les chevaliers ne sont individualisés.

Figure 8. Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, 1re planche. *Les Plaisirs de l'île enchantée ou les fêtes et divertissements du roi à Versailles, divisez en trois journées, et commencez le 7e jour de mai de l'année 1664*.

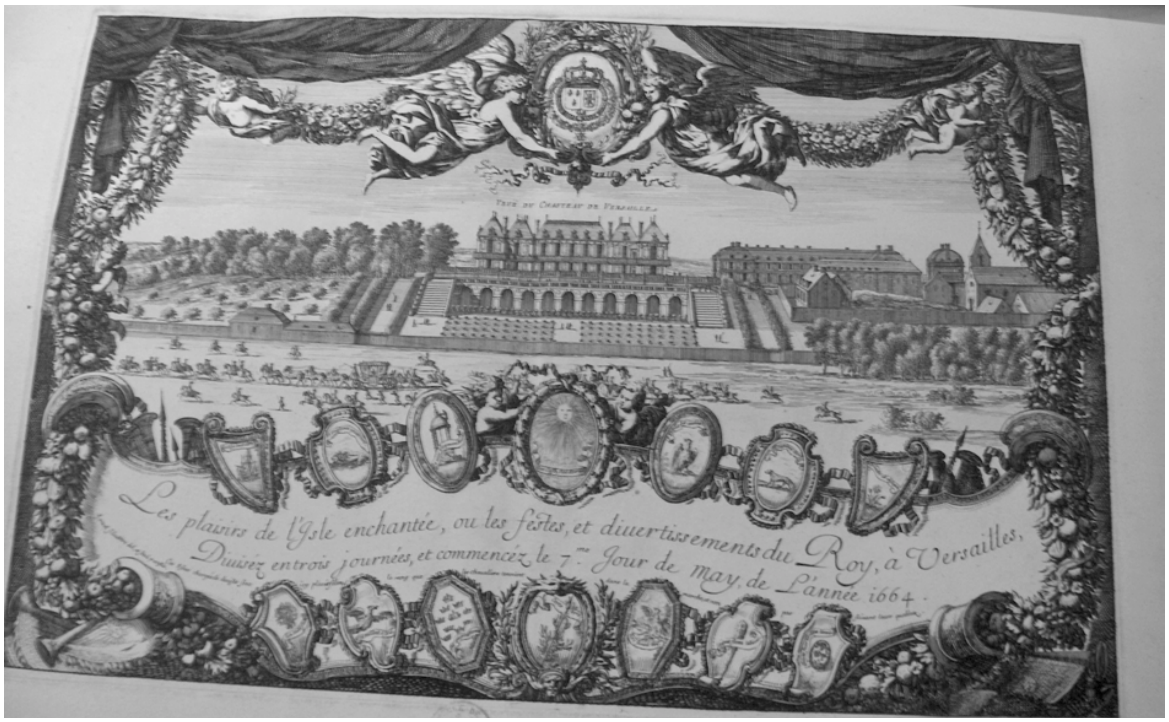
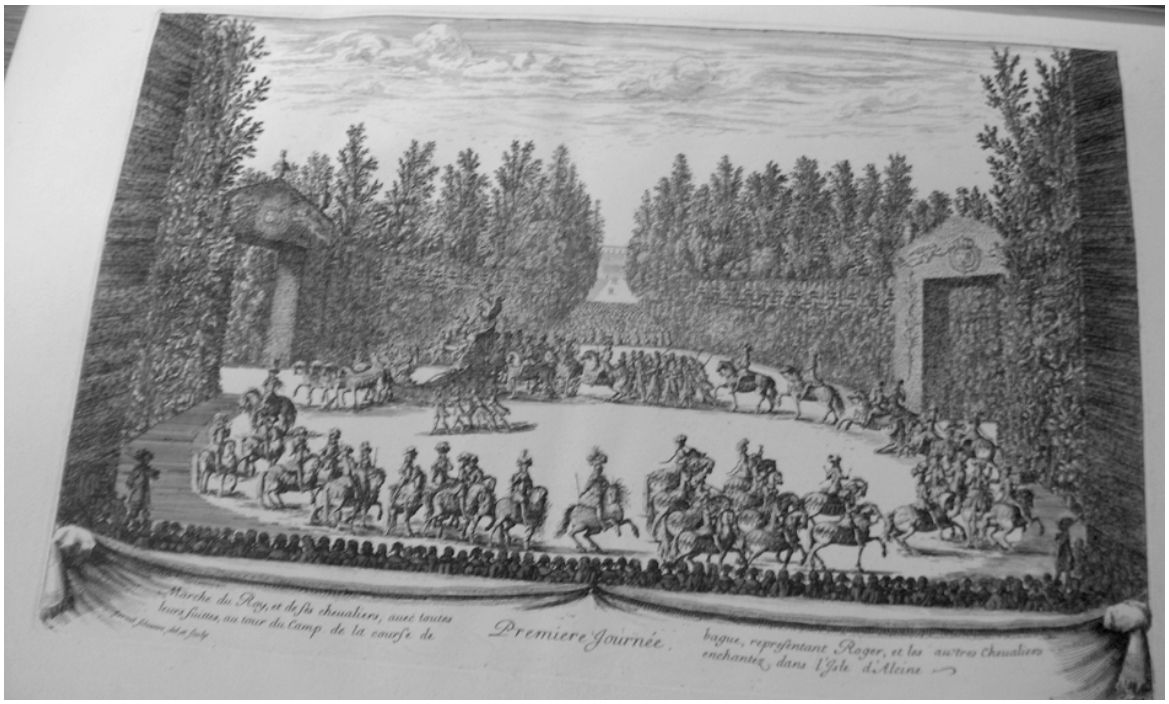


Figure 9. Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île* enchantée, 2e planche. *Première journée. Marche du Roi et de ses Chevaliers avec toute leur suite autour du camp, de la course de bague représentant Roger, et les autres chevaliers enchantez dans l'isle d'Alcine*.



Dans le frontispice, les devises apparaissent sans être rapportées à aucun nom : ce que rend visible leur rapprochement, alors, c'est leur référence commune au pouvoir royal, et plus du tout l'identité de ceux qui les arboraient [*Figure 8*]. Dans les trois autres gravures, tous les chevaliers portent des armes semblables, et leurs écus ou leurs devises ne sont pas visibles. La seule figure reconnaissable est celle du roi. Il caracole au centre et au premier plan de la première gravure [*Figure 9*], bâton de commandement en main : il occupe à peu près la même position dans l'image que celle qu'il occupera dans les gravures suivantes en tant que spectateur. Il est exactement à la même place dans la seconde gravure, face à son siège vide. Ce siège vide, présent dans cette gravure et dans la suivante, signale avec une grande force la présence du roi sur scène. Dans la dernière gravure enfin, un chevalier court la bague, face à un cercle de spectateur, exactement au centre de l'image. L'alignement de cette figure avec le siège vide du roi au premier plan encourage le spectateur de la gravure à l'identifier comme une figure du roi. Les gravures interprètent ainsi le dispositif de représentation du pouvoir mis en place par les fêtes dans un sens différent de celui des manuscrits : la revue des nobles de la cour, qui permettait la publication d'identités individuelles définies par leur relation avec le pouvoir, est entièrement effacée, et l'ensemble des fêtes est rapporté à la représentation d'un pouvoir unique incarné par le roi. La place de la chevalerie dans les images s'en trouve réduite. Les scènes chevaleresques occupent peu d'espace, et n'existent qu'en tant qu'elles font valoir le regard du roi.

Le texte de la relation éclaire et renforce le dispositif de représentation du pouvoir mis en place par les gravures d'Israël Silvestre. Dans ce dispositif, les fêtes fournissent le récit qui permet une scénarisation du pouvoir comme créateur de représentations. La chevalerie passe alors au second plan, à la fois comme sujet des fêtes et comme support de publication d'identités différentes de celle du roi. Le roi est le sujet hégémonique de la représentation : les autres – nobles, écrivains, acteurs à un titre ou à un autre des fêtes – sont invisibles ou intégrés dans ce portrait.

*
**

Les Plaisirs de l'île enchantée sont l'appropriation la plus frappante de la tradition chevaleresque par le pouvoir. Pourtant, la chevalerie y est paradoxalement peu visible : elle est utilisée dans le récit du livret pour donner une cohérence au scénario des fêtes mais peu présente dans le spectacle et toujours intégrée à un imaginaire syncrétique qui, loin de l'opposer à l'Antiquité, mêle allègrement chevaliers et figures mythologiques.

C'est que la tradition chevaleresque n'est pas convoquée dans les fêtes pour figurer un passé ou une généalogie, qu'elle soit nationale, noble ou galante. Elle fournit des scénarios qui permettent d'organiser les divertissements des fêtes dans un récit. Ce récit construit une représentation du

pouvoir : il exhibe le pouvoir royal et le produit, manifeste des valeurs et suscite l'adhésion. La chevalerie participe donc de l'institution du pouvoir, mais pas sur le mode généalogique : elle est utilisée pour scénariser des valeurs. La figure du chevalier dans les fêtes incarne ainsi à la fois des valeurs guerrières (bravoure, force) et des valeurs galantes (soumission, mérite personnel). Ici, la chevalerie fonctionne donc bien comme un opérateur d'adhésion au pouvoir royal.

La course de bague de la première journée est le moment des fêtes dans lequel la chevalerie est la plus visible. C'est aussi l'épisode le plus exploité par les images. La figure du chevalier y incarne des valeurs potentiellement contradictoires, qu'elle permet d'intégrer dans une même éthique : les valeurs guerrières et les valeurs galantes. L'enjeu de cette synthèse est d'abord de légitimer et d'instituer une cour nouvelle en l'inscrivant dans des formes anciennes de représentation du pouvoir : les nobles parvenus sont représentés en guerriers et se plient aux mêmes exercices que la cour de Louis XIII plusieurs décennies plus tôt. Mais dans le même temps, l'usage de la figure du chevalier dans cette course permet aussi de modifier les valeurs qui fondent la classe dominante. Le service du roi, la soumission à son jugement et le mérite personnel sont revendiqués comme des valeurs. La naissance et le lignage sont au contraire entièrement absents de la manière dont les participants se présentent et se définissent. La course travaille ainsi à faire du jugement du roi la valeur fondatrice de la classe dominante.

Mais les interprétations que les deux jeux d'images donnent de cet épisode des fêtes sont aussi révélatrices de tensions. Les manuscrits utilisent la course de bague pour promouvoir des identités individuelles fondées sur le lignage au moins autant que sur le service du roi : l'exhibition des armoiries de chacun des participants à la course de bague fonde la légitimité de cette nouvelle cour dans la naissance et la généalogie. Au contraire, les gravures ne différencient pas les chevaliers et ne donnent aucune indication sur les identités des participants à la course. Elles font du roi le sujet hégémonique de la représentation et tentent de rendre visible la façon dont son regard distribue la valeur, distingue ce qui vaut la peine d'être regardé et ce qui restera invisible. Elles font ainsi la promotion du jugement du roi (figuré par son regard) comme seul fondement de la valeur. Les deux jeux d'images rendent ainsi visible un débat sur les valeurs qui fondent la classe dominante. Les gravures, produites dans le cadre de l'institution des Menus-Plaisirs et donc en lien étroit avec le pouvoir, font la promotion du mérite personnel comme critère de la noblesse. Le manuscrit tente de défendre une conception divergente de la noblesse en introduisant dans la représentation des fêtes une valorisation du lignage.

La disparition de la chevalerie dans les fêtes de 1668 et de 1674 peut être interprétée comme un signe que ce débat sur les valeurs fondatrices de la noblesse est alors tenu pour résolu. Les parvenus et les ralliés qui forment la cour n'ont plus le même besoin de légitimation et le jugement du roi a triomphé comme valeur fondatrice de la classe dominante.

CHAPITRE XI

LE MERVEILLEUX CHEVALERESQUE DANS LA QUERELLE DU MERVEILLEUX CHRÉTIEN (1674) : AUTOUR DU *CLOVIS* DE DESMAREST DE SAINT-SORLIN

Les Plaisirs de l'île enchantée sont suivis d'une série de fêtes versaillaises qui se clôt en 1674 avec six journées de fêtes dont rend compte Félibien dans une relation intitulée *Les Divertissements de Versailles donnés par le Roi à toute la Cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*[1]. Après 1674, l'opéra devient le genre privilégié du divertissement royal et de la politique de la gloire[2]. Au même moment, le genre de l'épopée nationale jette lui aussi ses derniers feux. En 1673, Jean Desmarets de Saint-Sorlin fait paraître chez Cramoisy la troisième édition autorisée de son poème héroïque national et chrétien, *Clovis ou la France chrestienne*, imprimé pour la première fois chez Augustin Courbé en 1657[3]. Desmarets a alors plus de 70 ans, et siège à l'Académie française depuis sa fondation, quarante ans plus tôt[4]. Depuis la première édition du *Clovis*, il s'est consacré essentiellement à une écriture religieuse, polémiquant avec Port-Royal et publiant deux autres poèmes héroïques, *Marie-Madeleine* et *Esther*[5]. Le titre de la publication de 1673 annonce plus qu'une nouvelle édition, une nouvelle version du *Clovis* « augmenté d'inventions et des actions merveilleuses du roi »[6]. Le texte de 1657, imprimé avant le début du règne personnel de Louis XIV, ne pouvait en effet qu'anticiper la gloire royale ; celui de 1673 se propose de participer à sa représentation. Cette publication est l'occasion d'une vive polémique sur le genre du poème héroïque chrétien qui met plus largement en cause l'ensemble du projet moderne et son appropriation par la politique de la gloire.

---

[1] A. Félibien, *Les Divertissements de Versailles donnés par le Roi à toute la Cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*, Paris, Coignard, 1674. Ce texte est commenté par Louis Marin dans *Le Portrait du roi*, éd. cit., p. 239-250.

[2] Sur ce changement, voir *supra*, chapitre V, p. 199-200.

[3] Sur les poèmes héroïques publiés par Augustin Courbé dans les années 1640 et 1650, voir *supra*, chapitre VI.

[4] Sur Desmarets, voir H.-G. Hall, *Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV*, Oxford, Clarendon Press, 1990 ; *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, oct-déc 1996 et C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., p. 269-292.

[5] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Marie-Madeleine, ou le triomphe de la grâce…*, Paris, D. Thierry, 1669 ; *Esther, poème héroïque*, Paris, Le Petit, 1670.

[6] *Clovis ou la France chrétienne. Poëme, reveu exactement, et augmenté d'inventions, et des actions merveilleuses du Roi. Dédié à sa Majesté pour la seconde fois. Par J. Desmarets, Controlleur general de l'Extraordinaire des guerres. Troisième édition*. Paris, Claude Cramoisy, 1673. Sur la première édition du *Clovis*, voir *supra*, chapitre VI, p. 288-300 et mon article « Usages du merveilleux dans le *Clovis* de Desmarets de Saint Sorlin », dans F. Wild (dir.), *Épopée et mémoire nationale*, éd. cit., Après cette première édition, le *Clovis* a immédiatement fait l'objet de deux contrefaçons (Leyde, Elzeviers, 1657 et 1658) avant d'être réédité en 1661 (Paris, F. Lambert, 1661) et en 1666 (Paris, Bobin, Legras, Girard, 1666).

Cette polémique, baptisée par la critique « querelle du merveilleux chrétien »[7], met un terme à la vague de publication de poèmes héroïques entamée dans les années 1650[8].

Le titre du poème de Desmarets, *Clovis ou la France chrétienne*, affirme un projet politique moderne : il s'agit de représenter Clovis pour figurer une identité nationale fondée sur le christianisme. Dans cette entreprise, la tradition chevaleresque joue un rôle important : elle est très présente dans le *Clovis* de 1657, en particulier dans les épisodes merveilleux et ne disparaît pas de la version de 1673. L'édition de 1673 se différencie cependant des éditions précédentes par sa dimension polémique. En plus du texte du *Clovis* partiellement remanié, elle contient une épître au roi, un « discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque » et un « traité pour juger des poètes grecs, latins et françois » qui est en fait une réédition de la *Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine* publiée par Desmarets en 1670[9]. Ces trois textes conjuguent la défense et la promotion de l'œuvre de Desmarets lui-même, celle d'une modernité chrétienne et nationale contre l'Antiquité et celle d'une littérature au service du pouvoir et vouée à la représentation du roi. Le projet moderne est mis en débat, dans toutes ses dimensions. Cette polémique se développe en 1674 avec l'affrontement entre Desmarets et Boileau. Le projet moderne tel qu'il s'était construit dans les années 1640 et 1650 et son appropriation par le pouvoir dans le cadre de la politique de la gloire des années 1660 semblent donc confrontés à une crise, et l'année 1674 peut être étudiée comme le moment d'une redéfinition conflictuelle du dispositif mis en place en 1664. Sous la pression de la guerre, qui rend nécessaire une réduction des moyens consacrés à la politique de la gloire et une redéfinition des valeurs qui fondent le pouvoir, l'usage politique de la littérature doit être reconfiguré.

Dans ce contexte, poser la question des usages des récits chevaleresques dans le *Clovis* de 1673, c'est d'abord étudier les modalités d'un palimpseste. L'imaginaire chevaleresque était très présent dans le *Clovis* de 1657, comme dans la plupart des épopées contemporaines : que devient-il en 1673 ? Il ne suffit pas, pour répondre à cette question, d'étudier les modifications apportées par Desmarets à son poème : il faut aussi comprendre comment les modalités de lecture et d'appropriation du texte se

---

[7] Sur cette querelle, voir M. Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 105-129 ; R. Krüger, « Merveilleux païen ou merveilleux chrétien ? Le débat sur l'épopée française et la sécularisation du merveilleux au 17e s », *La Spiritualité/ L'Épistolaire/ Le Merveilleux au Grand siècle. Actes du 33e congrès annuel de la North American society for seventeenth century French literature, Arizona state university (Tempe)*, éd. par David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, G. Narr, 2003 ; H.-R. Jauss, *Aesthetische Normen und Geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*, Munich, Eidos Verlag, 1963 ; A. Viala, *La France galante*, éd. cit., p. 243 et « La Guerre des institutions et la modernité », *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, oct-déc 1996, p. 882-883.

[8] Le genre du poème héroïque chrétien a connu son plus grand succès à la fin des années 1650, mais n'a pas disparu depuis. Les premiers poèmes héroïques sont fréquemment réédités et de nouveaux poèmes ont été publiés, comme le *Charlemagne* de Louis le Laboureur en 1664 (voir *supra*, chapitre IX), ou le *Charles Martel* de Carel de Sainte Garde en 1668. Ce dernier poème est réédité en 1679 (Paris, P. Langlois).

[9] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine, et des Poëtes Grecs, Latins et François*, Paris, Thomas Jolly, 1670.

sont déplacées et de quel sens, de quels enjeux, l'imaginaire chevaleresque s'est chargé. Le contexte polémique est ici d'un grand secours, dans la mesure où il peut donner des indications sur les valeurs mises en jeu par le texte. Aborder la « querelle du merveilleux chrétien » dans cette perspective conduit du même coup à déplacer les cadres traditionnels de son analyse : elle n'est plus envisagée comme la première étape d'une querelle à venir, mais comme la suite d'une discussion passée et la mise en cause du dispositif moderne construit à la fin des années 1650[10]. Le merveilleux même dont il est question n'apparaît pas, dans ce cadre, comme d'abord chrétien : sa nature religieuse passe au second plan et la tradition esthétique et littéraire dont il est issu, celle des récits chevaleresques, devient visible.

I. FRANCE CHRÉTIENNE ET MERVEILLEUX CHEVALERESQUE

Le *Clovis* de 1657 utilisait la chevalerie dès le livre II du poème. L'enchanteur Aubéron provoque un orage pour attirer Clovis et Clotilde dans son palais, comparé par le poète à celui d'Armide[11] :

> Tel ne fut le palais de cent sources humide,
> Où cacha son Renaud l'ingenieuse Armide[12].

Il ensorcelle une fontaine, qui doit lui servir à séparer les amants.

> De chifres renversez, et de mots à rebours,
> D'une riche fontaine il grave les contours :
> Afin qu'en quelque bouche où cette eau soit versée,
> Il se forme un discours contraire à la pensée.
> Venez, dit-il, amans de si doux feux épris :
> Parlez vous desormais de haine et de mespris.
> Ayant esteint l'ardeur de vostre soif extrême,
> Prononcez, je vous hay, pour dire, je vous ayme[13].

Après avoir bu, Clovis et Clotilde commencent à s'insulter, et finissent par se séparer fort mécontents l'un de l'autre. Clovis rejoint alors Aubéron, qui cherche à le séduire en lui proposant la main de l'une de ses filles. Clovis refuse, mais il est immédiatement victime d'une illusion : depuis la fenêtre du château, il voit son rival Sigismond enlever Clotilde. Il se précipite pour les poursuivre, et abandonne ainsi la vraie Clotilde. Le passage tient beaucoup des récits chevaleresques. Le nom même de l'enchanteur est une référence aux romans de chevalerie. Le personnage est présenté ainsi par Desmarets dans son *Épître dédicatoire au Roi* de l'édition de 1657 :

---

[10] Sur cette longue durée de la construction et de la mise en débat de la modernité, voir les articles réunis dans *Seventeenth Century French Studies*, 29/1, 2007, *Modernités/ Modernities* ainsi que dans le recueil *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Marseille, CMR 17, 1987.

[11] J. G. Simpson étudie la réécriture de la *Jérusalem délivrée* dans le *Clovis* dans son ouvrage, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962, p. 192-193.

[12] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1657, p. 14.

[13] *Id.*, p. 13.

> Auberon sur tous, estimé Enchanteur dans l'Histoire mesme, et par consequent, non seulement un Enchanteur vrai-semblable, mais encore veritable et historique. L'Envie ne voudra pas que l'on considere combien j'ay esté heureux de trouver dans l'histoire mesme, ce que l'Arioste, le Tasse, et quelques autres Poëtes Heroïques ont esté contraints de feindre, pour faire agir les Enchanteurs dans les Poëmes Chrestiens[14].

Auberon est présenté comme un personnage historique. Mais il est aussi un roi enchanteur dans *Huon de Bordeaux*, l'un des titres de la Bibliothèque bleue les plus fréquemment réédités tout au long du XVII^e^ siècle, ainsi qu'un neveu du roi Arthur dans la tradition médiévale. Quant à la fontaine enchantée, elle évoque les fontaines de Merlin du *Roland furieux*, dont l'eau fait naître l'amour où la haine chez celui qui la boit : ces fontaines séparent Renaud et Armide tout comme elles séparent ici Clotilde et Clovis. Cet épisode particulièrement chevaleresque a suscité des réactions dès les années 1650 : Chapelain remarque ainsi dans ses *Observations sur le Clovis* qu'Aubéron est un « enchanteur à la chrétienne » qui oblige les démons à exécuter « toutes les illusions dont ils ont besoin pour les traverses des chevaliers errants »[15]. Il compare le récit à la tradition chevaleresque et formule à ce propos deux critiques : Aubéron est à la fois anachronique et invraisemblable. Anachronique, parce qu'il agit en enchanteur chrétien alors qu'il est païen : « il faut proportionner les choses qu'on invente aux temps, aux lieux, aux mœurs » ; invraisemblable parce qu'il opère des merveilles qui ne peuvent être attribuées à aucune cause naturelle : Chapelain cite alors tout particulièrement l'illusion de l'enlèvement de Clotilde. Dans la version de 1673, le passage est pourtant maintenu : il est simplement raccourci pour éviter l'effet comique des répliques de Clovis et de Clotilde. Dans la suite du poème, Aubéron et ses deux filles, Yolande et Albione, utilisent régulièrement les enchantements pour traverser les projets de Clovis et Clotilde, comme dans la version de 1657. Pourquoi Desmarets persiste-t-il dans cet usage de la tradition chevaleresque et quel rôle lui donne-t-il dans la nouvelle représentation du pouvoir qu'il cherche à construire ?

Interventions divines et France chrétienne dans la version 1657

Le poème, aussi bien dans sa version de 1657 que dans celle de 1673, construit avec le personnage de Clovis une figure de la France chrétienne. Clovis est inscrit dans une temporalité double. D'une part, il incarne une identité destinée à durer jusqu'au présent : il appartient à une temporalité anachronique qui en fait la figure de tous les rois de France à venir. Mais d'autre part, il est aussi un point d'origine, le premier roi de France chrétien qui par sa conversion a noué l'alliance de la France et du christianisme. Il appartient donc à une temporalité généalogique, en tant que point de départ d'une succession. Le merveilleux chrétien est dans le poème au service de ces deux temporalités : les

[14] J. Desmarest de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1657, n.p.

[15] J. Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. cit., p. 393.

interventions divines construisent progressivement la figure éternelle du roi de France, tandis que les prophéties énumèrent la succession des héritiers de Clovis.

La construction de Clovis comme figure de la France chrétienne passe d'abord par une mise en récit de la relation entre dieu et le roi de France : le poème raconte les dons successifs que Clovis reçoit de dieu, qui correspondent aux attributs traditionnels du monarque français. C'est dieu qui construit par l'intermédiaire de Clovis la figure du Roi de France, en lui donnant l'écu semé de fleurs de lys (au livre IX), l'oriflamme (au livre XIII), le cri « Montjoie Saint Denis ! » (au livre XX), la sainte ampoule (au livre XXIV), et le don de guérir les écrouelles (au livre XXV). Chacun de ces dons est interprété par ceux qui y assistent ou par l'auteur de l'épopée comme un signe d'élection. Jésus affirme ainsi au début de l'épopée :

> Je choisis ce monarque, et sa race vaillante,
> Pour rendre mon eglise à jamais triomphante[16].

La conversion de Clovis constitue une nouvelle alliance, et le peuple de France est le peuple élu : le merveilleux chrétien est au service d'une construction politique qui met en rapport la monarchie française et la religion catholique. Il faut bien noter que l'élection de Clovis semble largement indépendante de sa vertu personnelle, qui n'est jamais mise en avant (même si Desmarets adoucit sensiblement l'image de Clovis qu'il peut trouver chez les historiens) : à travers lui, c'est la monarchie française qui est choisie et construite par dieu. Clotilde joue un rôle essentiel dans la conversion de Clovis : c'est par amour pour Clotilde et pour pouvoir l'épouser que Clovis promet de se faire chrétien ; lors de la bataille de Tolbiac, c'est encore Clotilde qui lui suggère de recourir à l'aide de dieu ; après la victoire, c'est elle qui lui demande de confirmer sa conversion par serment. Clotilde étant à la fois reine (dans l'histoire, même si elle n'est encore que princesse dans l'épopée) et sainte (elle a été canonisée dès le Moyen Âge), son personnage permet à Desmarest de compléter la figure du roi de France en rapprochant souveraineté et sainteté[17].

Le merveilleux permet ainsi d'associer royauté et chrétienté à travers différentes figures : le roi élu de dieu, la reine sainte. Le poème ne s'achève cependant pas avec le baptême du roi, et la construction de la figure du roi de France se poursuit dans les derniers livres. Desmarets s'en explique ainsi dans l'avis au lecteur de 1657 :

---

[16] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1657, livre IV, p. 59. Ces vers ne sont pas modifiés dans l'édition de 1673.

[17] À la fin du Moyen Âge, l'Église française a tenté de faire de Clovis un saint, de manière à ancrer la suite des rois de France dans une lignée sacrée. Voir C. Beaune, « Saint Clovis : Histoire, religion royale et sentiment national en France à la fin du Moyen Âge », dans *Le métier d'historien au Moyen Âge*, dir. Bernard Guenée, Paris, Publications de la Sorbonne, 1977, p. 139-156. Cette tentative a échoué, mais on en trouve encore des traces au XVII^{e} siècle, dans des écrits destiné à faire la louange du roi de France. Ainsi en 1620, un magistrat de Clermont-Ferrand, Jean Savaron, écrit un traité *De la Sainteté du roi Louis, dit Clovis* (Paris, Pierre Chevalier, 1620).

> S'il s'en trouve quelques uns qui s'étonnent de ce que je ne finis pas mon ouvrage par le baptesme de Clovis ; et qui s'imaginent que je devois conclure par la chose qui sembloit estre mon veritable but ; je les prie de considerer que le titre de mon poesme est *Clovis, ou la France chrestienne* : ils verront que mon but estoit de faire voir le Christianisme establi dans la France : et qu'il n'y fut establi qu'après la deffaite et la mort d'Alaric, Roi des Goths Ariens, ennemis de Jesus Christ, lequel possedoit tous les pays depuis la Loire jusques aux Pyrenées, qui font pour le moins un tiers de la France[18].

Le titre et la construction du poème insistent donc sur un dernier élément de la figure du pouvoir : la France. Les chants XXIV et XXV sont ceux où Clovis, en combattant les Goths et leur roi Alaric, conquiert véritablement la dernière chose qui lui manque pour être roi : son royaume. Lorsque Desmarets évoque la France, il s'agit d'abord d'un territoire. Ce n'est pas indifférent en 1673, au moment où Louis XIV reprend une politique de conquêtes territoriales. Définir un territoire « français », c'est affirmer des droits naturels du souverain sur ce territoire, et rendre la guerre juste. C'est exactement le procédé que Desmarets emploie par ailleurs dans ses textes de louange au Roi. Ainsi dans les stances *Au Roi, sur sa seconde conquête de la Franche-Comté* (1674), il écrit : « La Flandre, ô ! puissant Roi, releve de la France »[19]. Mais la France n'est pas seulement un territoire. C'est aussi une nation, que Desmarets définit par son unité confessionnelle : la construction de la France passe par la victoire sur l'hérésie aryenne. Tout au long du récit, et parallèlement à la construction de la figure du souverain, nous assistons à la naissance de cette nation. La première étape en est la conversion des Francs à la religion chrétienne. Cette conversion les réunit à un autre peuple, les Gaulois. Juste après le baptême du roi et des Francs, le livre XXV commence ainsi :

> Le soir de ce grand jour, les Francs et les Gaulois,
> Unis sous mesme foi, comme sous mesmes loix,
> Pour mieux benir le Ciel de sa grace récente,
> Joignirent les transports de leur joie innocente[20].

L'acte fondateur de la nation française est donc la conversion[21] et l'unité confessionnelle devient ainsi la caractéristique première de l'identité nationale. La construction d'une figure du souverain va de pair avec l'affirmation d'une identité nationale, qui est en quelque sorte incarnée par le Roi. Le *Clovis* de 1673 hérite ainsi de la version de 1657 un dispositif de représentation du pouvoir qui utilise le merveilleux pour mettre en image l'alliance du roi, du christianisme et de la nation.

---

[18] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1657, « Avis au lecteur », n.p.

[19] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Au Roy, sur sa seconde conqueste de la Franche-Comté, Stances*, s.l. 1674.

[20] *Ibid*. Le passage n'est pas modifié dans l'édition de 1673.

[21] Et non la conquête : Desmarets ne développe pas le mythe qui fait des Francs conquérants les ancêtres des nobles et des Gaulois conquis ceux du peuple. Voir C. G. Dubois, *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle, le développement d'un mythe national*, éd. cit. et P. Ronzeaud, *Peuple et Représentations sous le règne de Louis XIV*, Université de Provence, 1988, p. 345-353.

Le portrait de Louis XIV dans les prophéties : les modifications de 1673

L'essentiel des modifications apportées à ce dispositif dans la version de 1673 concerne les passages de prophéties, dans lesquels le portrait de Louis XIV est inséré. Dans le chant IV du poème, Clotilde est conduite par la Vierge dans le « Temple de la Vérité » et elle y contemple les images de ses descendants.

> De son sang, d'un long ordre elle lit les histoires,
> Les Noms de ses Neveux, les vertus, les victoires[22].

Mais le texte de 1657 comme celui de 1673 ne dit rien de ces images, jusqu'à l'apparition de la figure de Louis XIII. La succession généalogique est laissée dans l'ombre au profit du rapprochement de deux temps glorieux : celui de Clovis et celui de Louis XIII. Comme dans le *Charlemagne* de Louis Le Laboureur[23], la temporalité construite par la prophétie est la temporalité anachronique de l'identité. Dans la version de 1657, ces vers sont suivis de l'éloge de Louis XIII, puis de celui de Richelieu, de celui du Grand Condé immédiatement nuancé par une évocation de la Fronde et enfin de celui de la duchesse d'Aiguillon, nièce de Richelieu louée pour sa dévotion et pour avoir soutenu des missions catholiques en Nouvelle France. En 1673, l'éloge du cardinal est sensiblement raccourci, celui de sa nièce est déplacé plus loin dans le poème et celui de Condé est réduit d'un tiers. Vingt-sept nouveaux vers sont insérés à la gloire de Louis XIV. La version de 1673 est caractérisée essentiellement par l'amplification du portrait de Louis XIV, seulement ébauché dans la version de 1657, qui devient le sujet hégémonique du poème : les autres figures du pouvoir, et notamment celle de Richelieu, sont sensiblement moins présentes. La temporalité généalogique est renforcée par la succession des deux éloges du père et du fils, mais l'opération essentielle réalisée par la prophétie est la construction parallèle de deux figures glorieuses du roi de France : Clovis et Louis XIV.

Comme dans le *Charlemagne* de Louis Le Laboureur, les prophéties ajoutent à cette temporalité anachronique de l'identité une temporalité eschatologique, tendue vers l'éternité. Dans le *Clovis* de 1673, Desmarets reprend à son compte le motif traditionnel de l'Empereur des derniers jours[24], et l'applique à Louis XIV. Il s'en justifie ainsi dans l'épître au roi qui précède la nouvelle version du poème :

> Il y a dans la Sainte Escriture des propheties toutes faites, et déjà accomplies en partie selon l'ordre des temps, qui ont annoncé les quatre grands Empires du monde distinctement ; et que des Rois devoient venir ensuite qui feroient tantost guerre, tantost alliance, comme il s'est fait depuis mille ans entre la France, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, et les autres Etats ; après lesquels doit estre enfin l'Empire universel des Fideles, qui regneront avec JESUS CHRIST, de qui un grand Prince doit estre l'image precedente. Et ce Prince est représenté dans Daniel par la pierre détachée de la montagne ; dans Jeremie, par le fils du Juste, qui seroit le vrai Roi et le Sage ; et dans Saint Jean par ce Fils aisné de l'Église, si désiré

---

[22] *Id.*, p. 65. Le passage n'est pas modifié dans l'édition de 1673.

[23] Voir *supra*, chapitre IX, p. 384-386.

[24] Voir *supra*, chapitre IX, p. 385 et A. Y. Haran, *op. cit.*

> d'elle, si long-temps attendu, et enfin obtenu du Ciel par de longs gemissemens et prieres : qui se detachant de son interest, et n'usant pas de toute sa puissance, doit réunir les Chrestiens, et rétablir la religion en plusieurs lieux, d'où elle avoit esté bannie. Il n'est pas difficile de juger sur ces marques, qui sera ce Roi si merveilleux, qui aura l'honneur d'estre l'image de JESUS CHRIST son maître : et la Poësie Heroïque est très heureuse de trouver pour Vostre Majesté des prophéties si magnifiques et si certaines, sans se mettre en peine pour en inventer[25].

Desmarets exploite ici un lieu commun de la représentation du pouvoir royal sous Louis XIV : le règne présent est inscrit dans une perspective eschatologique par le biais de son identification à la figure biblique de l'« Empereur des derniers jours ». L'impérialisme de Louis XIV est ainsi rendu légitime par la perspective de la constitution d'une monarchie catholique universelle, et le rapprochement de Louis XIV et de Clovis prend la figure d'un accomplissement : l'alliance qui trouve son origine avec Clovis est enfin réalisée par Louis XIV. Cependant Desmarets radicalise la tradition dont il hérite en brouillant le statut de son propre récit. Il ne se contente pas d'introduire des personnages divins dans son épopée : il affirme ici reproduire dans son écriture l'écriture des textes sacrés. Il ne lui a pas été nécessaire de « se mettre en peine » pour inventer des prophéties, il lui a suffit de reproduire les « prophéties toutes faites » de « la Sainte Écriture », faisant ainsi de sa propre écriture une écriture sainte, au moins par fragments. L'insertion du portrait de Louis XIV dans la figure du pouvoir construite par le *Clovis* passe donc par une amplification des usages du merveilleux chrétien. L'écriture épique ne se contente plus d'imiter l'écriture sainte en faisant le récit de miracles : elle la reproduit et l'intègre, dans une tentative d'annuler tout écart entre écriture poétique et écriture sacrée.

Merveilleux chevaleresque, France chrétienne et roi galant

Le *Clovis* de 1673, malgré cette tension vers l'écriture sacrée, conserve pourtant tous les épisodes chevaleresques du *Clovis* de 1657. Cet imaginaire chevaleresque, parce qu'il renvoie à une tradition proprement littéraire, gêne l'identification de l'écriture à son objet (la France chrétienne). Cependant, les enchantements et le merveilleux chevaleresque participent aussi, dès la version de 1657, à la construction d'une figure identitaire liant le roi, la France et le christianisme. Ils permettent de compléter la figure du roi de France en lui assignant des ennemis. À la fin du poème, Albione et Yolande découvrent en effet qu'elles ne sont pas les filles d'Aubéron, mais deux princesses enlevées par l'enchanteur, l'une anglaise et la seconde « Visigothe ». Leur animosité envers Clovis permet alors de figurer les conflits éternels et identitaires qui opposent l'Angleterre et l'Espagne à la France. Albione prédit ainsi les invasions normandes et la Guerre de Cent Ans, et destine la France et l'Angleterre à une inimité éternelle :

> Puis sortez de mon sang, normans, et me vangez.
> Que tous les champs françois par vous soient ravagez :

[25] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1673, « épistre au roi », n.p.

Et qu'apres vos fureurs, dans une longue guerre,
La France éprouve encor les fureurs d'Angleterre[26].

Et Yolande renchérit :

Je veux perdre Clovis, le poursuivre à toute heure :
Et ne veux point mourir, que premier il ne meure.
Mais je puis souhaiter, comme un supreme bien,
Qu'à jamais nostre sang soit ennemy du sien.
Qu'à jamais, tour à tour, l'Espagne et l'Angleterre
Enfantent des projets pour desoler sa terre.
Que de contraires mœurs, que de contraires bords,
Que sans cesse opposant cent forts contre cent forts,
Leurs haines, leurs fureurs, ne soient jamais bornées
Ny par les vastes mers, ny par les Pyrenées[27].

La malédiction prophétique permet ici d'inclure l'histoire dans une temporalité anachronique et identitaire : il ne s'agit pas de prédire des événements à venir, mais dans montrer l'origine dans la configuration d'une identité. Toute l'histoire à venir de la France est incluse dans le récit des origines développé par le poème et dans la figure du roi de France qu'il construit.

Le merveilleux chevaleresque a aussi une fonction essentielle dans l'intrigue du poème, dans la mesure où il sert la construction d'un récit des amours de Clovis : c'est lui qui fournit les principaux obstacles à la réunion de Clovis et de Clotilde, avec la fontaine enchantée puis la fausse Clotilde. Or le récit des amours du roi occupe une place centrale dans le poème : la réunion des amants est ce qui rend possible la conversion de Clovis. L'amour du roi pour la princesse chrétienne est l'instrument de l'alliance entre la France et le christianisme. Le récit des amours de Clovis a en outre une vocation généalogique : l'épisode de la fausse Clotilde rend possible la naissance d'un fils de Clovis en dehors de son mariage avec Clotilde. L'épopée intègre ainsi un élément attesté par l'histoire – le premier fils de Clovis, prénommé Thierry, est présenté par Mézeray comme le fils d'une « concubine » du roi – sans entacher l'image de roi chrétien de Clovis : cet enfant n'est pas le fruit d'un péché, mais d'une erreur causée par l'enchantement.

Surtout, le récit des amours de Clovis permet d'intégrer au récit une esthétique et une éthique galante. Clovis est un roi galant, amoureux plus que conquérant : les guerres qu'il entreprend n'ont pour but que de retrouver Clotilde et de l'épouser. L'image historique du roi s'en trouve sensiblement adoucie. L'intégration des valeurs galantes à la représentation du pouvoir permet ainsi de mieux susciter l'adhésion. Les versions de 1657 et de 1673 divergent dans la manière dont elles rendent compte de ce choix de la galanterie. L'avis aux lecteurs qui ouvre la version de 1657 rapporte ce récit amoureux et galant à une esthétique mondaine, et en fait un élément essentiel dans la tentative de

[26] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1657, p. 362. Ces vers ne sont pas modifiés dans l'édition de 1673.

[27] *Id.*, p. 363.

toucher un public élargi, représenté dans l'avis aux lecteurs par les femmes, et opposé aux doctes[28]. Il privilégie donc la dimension esthétique de la galanterie et la rapporte au choix d'un public. La version de 1673 efface au contraire cette destination mondaine du merveilleux chevaleresque, en l'insérant dans la construction identitaire d'une figure du roi de France. Dans son épître au roi, Desmarets s'attarde sur la « politesse » anachronique de Clovis :

> Mais comme j'ai tasché de donner au Héros de mon poème toute la politesse, et tous les avantages que peut désirer la délicatesse du goût de nostre siècle : chacun jugera bien que nostre Héros vivant m'a fourni un modèle d'admirables qualitez, que jamais je n'eusse pu concevoir[29].

La politesse de Clovis, parce qu'elle est anachronique, constitue un élément déterminant de son identification à Louis XIV. C'est par cet aspect que Clovis est un portrait de Louis XIV et qu'il constitue une figure non seulement atemporelle (comme c'est le cas lorsqu'il est considéré comme une incarnation de l'alliance entre la France et l'Église) mais aussi résolument actuelle du pouvoir. La version de 1673 privilégie donc la dimension éthique de la galanterie pour l'intégrer à la représentation du pouvoir. Ce choix permet de construire une temporalité moderne : la représentation du passé est exhibée comme visant le présent et le portrait de Clovis peut ainsi être reconnu comme un portrait de Louis XIV. Dans le même temps, il modifie la destination et les enjeux du poème : le récit chevaleresque ne vise pas d'abord le public mondain, dans une stratégie de multiple alliance ; il est adressé au roi et cherche à présenter à Louis XIV une représentation efficace de son pouvoir. Enfin, il inscrit le *Clovis* dans la continuité d'une politique de la gloire qui utilise les valeurs de la galanterie pour susciter l'adhésion au pouvoir.

Le *Clovis* de 1673 reprend le dispositif de représentation du pouvoir construit par la version de 1657 mais il le réoriente et lui donne une nouvelle interprétation. Le roi devient à la fois le sujet hégémonique de la représentation et le destinataire privilégié du texte. La façon dont la tradition chevaleresque est utilisée dans le poème épique est alors réinterprétée : il ne s'agit plus tant de viser un public mondain que de construire la représentation d'un roi galant et d'utiliser les valeurs galantes pour susciter l'adhésion au pouvoir. Le *Clovis* de 1673 utilise donc les récits chevaleresques pour offrir au roi une représentation efficace de son pouvoir. Dans cette démarche, il juxtapose deux définitions de la nation et du pouvoir. La première, mettant en avant les valeurs chrétiennes, est figurée par les nombreuses interventions divines. La seconde, reposant plutôt sur les valeurs galantes, est mise en récit par de nombreux emprunts à la tradition chevaleresque. Le récit épique mêle l'une et l'autre en racontant à la fois la conversion de Clovis et ses amours avec Clotilde. *Clovis ou la France chrétienne* tente ainsi de concilier deux conceptions potentiellement concurrentes de la nation et des

---

[28] Voir *supra*, chapitre VI, p. 291-293.

[29] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1673, « épistre au roi », n.p.

valeurs qui fondent le pouvoir en utilisant deux formes distinctes de merveilleux : les interventions divines et le merveilleux chevaleresque. Chacune de ces deux formes de merveilleux fait l'objet de débats et de polémiques qui reconfigurent les relations de l'une à l'autre et déplacent les enjeux de l'usage des récits chevaleresques.

II. MERVEILLEUX CHEVALERESQUE OU MERVEILLEUX CHÉTIEN ? DESMARETS ET MAROLLES

La première de ces polémiques oppose Desmarets à Marolles à propos de la comparaison du *Clovis* et de *l'Énéide* et porte tout particulièrement sur l'usage du merveilleux chevaleresque dans le poème de Desmarets. Dans le *Traité pour juger des poètes grecs, latins et françois* publié avec le *Clovis* de 1673, Desmarets démontre la supériorité du poème héroïque chrétien sur l'épopée antique en confrontant des passages de l'*Énéide* et des passages du *Clovis*, qui lui semblent bien supérieurs. La même année 1673, Michel de Marolles publie une traduction des œuvres de Virgile dans laquelle il insère deux écrits répondant au texte de Desmarets : un *Discours apologétique pour Virgile* et des *Observations sur le poème de Clovis*[30]. Marolles écrit avoir fait parvenir ces textes à Desmarets par l'intermédiaire de Pierre Cureau de la Chambre, qui siège avec ce dernier à l'Académie française depuis 1670[31]. La querelle s'envenime alors et les deux écrivains se répondent, toujours par l'intermédiaire de Cureau de la Chambre. Desmarets publie une *Lettre de Monsieur Des Marests à Monsieur l'abbé de La Chambre sur le sujet d'un discours apologétique de Monsieur l'abbé de Villeloin, pour Virgile, et de ses observations sur le poème de Clovis*[32] à laquelle Marolles répond par *Quelques observations sur la lettre de Monsieur Desmarets à Monsieur l'Abbé de la Chambre, concernant un discours apologétique pour Virgile, avec des considérations sur le poème de Clovis ; composées par M. de Marolles, abbé de Villeloin, en 1673*[33]. Les deux auteurs citent abondamment leur adversaire, répondent précisément à ses attaques et construisent ainsi un véritable dialogue.

---

[30] M. de Marolles, *Discours apologétique pour Virgile* et *Considérations sur le Poeme épique de Clovis composé par Monsieur des Marets,* dans *Toutes les Œuvres de Virgile traduites en vers François*, Paris, J. Langlois, 1673, p. 39-50 et p. 129.

[31] M. de Marolles, *Quelques observations sur la lettre de Monsieur Desmarets à Monsieur l'Abbé de la Chambre, concernant un discours apologétique pour Virgile, avec des considérations sur le poème de Clovis ; composées par M. de Marolles, abbé de Villeloin, en 1673.* Paris, Jacques Langlois, 1673, n.p.

[32] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Lettre de Monsieur Des Marests à Monsieur l'abbé de La Chambre sur le sujet d'un discours apologétique de Monsieur l'abbé de Villeloin, pour Virgile, et de ses observations sur le poème de Clovis.* Paris, Sebastien Martin, 1673.

[33] M. de Marolles, *Quelques observations*, *op. cit.*

« Des aventures semblables aux Livres de Chevalerie »

La question des ornements chevaleresques du *Clovis* joue un rôle central dans la polémique qui oppose Desmarets à Marolles. Ce dernier écrit ainsi dans ses *Considérations sur le poème épique de Clovis* :

> Voilà tout le second livre, qui ne manque pas, comme il est aisé de le juger, d'avantures telle qu'il s'en lit dans ces Livres de Chevalerie, qui furent jettez au feu, par ceux qui voulurent guérir la cervelle blessée du Chevalier de la Manche. Qui n'aimeroit point autant que tout cela un seul livre de l'Énéide[34] ?

Le second livre, qui contient l'épisode de la fontaine enchantée et le faux enlèvement de Clotilde, est comparé à un roman de chevalerie et son auteur à un nouveau Don Quichotte. La tradition chevaleresque et l'épopée moderne sont réunies pour mieux être opposées au modèle antique qu'est *l'Énéide*. Ce jugement utilise donc la tradition chevaleresque pour dévaloriser la modernité dans le cadre d'une comparaison avec l'Antiquité. Desmarets de Saint-Sorlin répond à cette critique dans sa *Lettre à Monsieur l'abbé de la Chambre* en revendiquant à la fois le sérieux de son poème et son caractère divertissant :

> Il n'y a personne de bon goût, sans prevention d'envie, qui n'ait reconnu que mon poëme, dans le dernier état où je l'ai mis, est également sérieux par son sujet ; et divertissant par ses inventions et ses ornemens ; et qu'il est fait pour la gloire de la religion chrétienne, et de la France, puisque j'y celebre l'établissement de la Religion chrestienne dans la France ; et qu'il est fait aussi pour la gloire du Roi, puisque ses grandes actions y sont representées ; et tout bon juge estimera un homme bien injuste, qui veut faire estimer cet Ouvrage ridicule, et qui par une fureur envieuse, veut faire passer les nobles inventions dont je l'ai enrichi, et dont j'ai orné le triomphe de l'Église victorieuse du paganisme, pour *des aventures semblables aux Livres de Chevalerie qui furent condamnez au feu par ceux qui voulurent guerir la cervelle blessée du Chevalier de la Manche*[35].

La réponse de Desmarets s'appuie sur le sérieux du sujet de son poème, « l'établissement de la religion chrétienne dans la France », pour rejeter l'accusation de Marolles, qu'il assimile à une accusation de folie. Le sujet du poème, sa portée politique et religieuse – « il est fait pour la gloire de la religion chrétienne et de la France » – agit comme un argument d'autorité, écartant toute possibilité de critique. Dans le même temps, cette réponse revendique une poétique plus complexe, cherchant à associer le sérieux du sujet et une forme « divertissante » : c'est à ce second terme que se rattachent les « inventions » et les « ornements » attaqués par Marolles. Le merveilleux chevaleresque est donc rapporté à la fois à la représentation de la France chrétienne et à la volonté de plaire.

Dans la suite de sa *Lettre*, Desmarets revient à plusieurs reprises sur cette comparaison du *Clovis* aux romans de chevalerie :

> Dans ses Considerations sur le Poëme de Clovis, apres y avoir veu partout l'invention si riche et si abondante, en comparaison de la pauvreté de celle de Virgile, il n'a trouvé autre moyen

---

[34] M. de Marolles, *Considérations sur le Poeme épique de Clovis*, éd. cit., p. 137.

[35] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Lettre à l'abbé de La Chambre*, éd. cit., p. 4.

> de la décrier, que de dire, comme il y fait presque par tout, que ce sont des extravagances romanesques et de livres de chevalerie[36].

L'assimilation au récit chevaleresque apparaît ici comme l'argument essentiel de la critique de Marolles, à la fois par son omniprésence – il est « presque partout » – et par son rôle dans le raisonnement : il est le dernier recours du critique, contraint par ailleurs à la louange. Malgré les dénégations de Desmarets, Marolles maintient fermement son accusation : le poème de *Clovis* est « merveilleux et avantureux »[37], et trop d'épisodes rappellent les aventures des chevaliers errants :

> L'avanture de celui qui paroissoit forcer Clotilde dans un bois, et qui se trouva tué par un brave avec sa masse qu'il prist à l'arçon de la selle de son cheval, en pourroit bien avoir quelque chose, sans parler du duc de Melun endormi sous des arbres en cherchant son maistre apres beaucoup de fatigues, d'où il fust enlevé par une force magique, et plusieurs autres qu'il n'est pas nécessaire de rapporter[38].

Or, ces « avantures des Vieux Romans »[39] ne sont pas adaptées au sérieux du poème épique, moins encore à ceux « où la Religion Chrestienne a autant de part que dans celui de Clovis »[40]. Lorsqu'il s'agit de donner des exemples de cette inspiration chevaleresque, Marolles cite essentiellement le livre II du poème et l'épisode de la fontaine enchantée auquel il reproche son invraisemblance et sa licence. L'enlèvement de Clotilde qui clôt l'épisode lui apparaît comme particulièrement licencieux et inadapté au genre épique.

Dans ses différents textes, Marolles s'attache à promouvoir un certain type d'écriture du passé : une écriture sérieuse, cherchant la vérité, et liée à la tradition érudite. La relation entre poésie héroïque et histoire est au cœur de son argumentation :

> Cependant, quelque divin et vénérable que soit le christianisme, il ne fait rien tout seul pour la constitution d'un Poëme Epique ; il faut encore que le sujet en soit bien choisi, et qu'il soit conduit par une invention juste et proportionnée à sa dignité ; c'est-à-dire qu'il n'y faut pas mesler de pures fables, et sur tout contre la notoriété de l'Histoire, encore cette Histoire, autant qu'il est possible, doit-elle estre tirée des bons Autheurs, et nullement des conteurs d'Aventures romanesques, de quelque antiquité qu'ils peussent estre[41].

La critique de l'usage des récits chevaleresques est articulée à la promotion d'une écriture historique et érudite du passé. Pour Marolles, il ne s'agit donc pas tant d'opposer une esthétique antique et une esthétique moderne, que de condamner un mode d'écriture du passé, l'écriture fabuleuse et romanesque, au profit d'un autre, celui des « bons » historiens. Desmarets au contraire privilégie l'affrontement entre anciens et modernes et néglige cette dernière critique de Marolles. Il ne s'oppose pas ouvertement à une écriture historique du passé au nom d'une écriture fictionnelle qui, si elle altère

---

[36] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Lettre à l'abbé de la Chambre*, éd. cit., p. 9.

[37] M. de Marolles, *Quelques observations sur la lettre de M. des Marets à M. de la Chambre*, éd. cit., p. 9.

[38] *Id.*, p. 40.

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*

[41] M. de Marolles, *Considérations sur le Poeme épique de Clovis*, éd. cit., p. 132.

les faits du passé, en révèle le sens[42]. Mais il passe ce débat sous silence pour privilégier la comparaison de son poème avec l'*Énéide*. Il déplace ainsi les enjeux du débat : la polémique est intégrée à un conflit plus vaste opposant partisans des Anciens et partisans des Modernes.

Merveilleux chevaleresque et merveilleux chrétien, de 1657 à 1673

Le texte du *Clovis* est le lieu d'une opération similaire, cherchant à assimiler merveilleux chevaleresque et merveilleux chrétien. Dans la version de 1657, tout le merveilleux chevaleresque repose sur les trois personnages d'Aubéron et de ses deux filles, Yolande et Albione. Albione, amoureuse de Clovis, prend ainsi par magie l'apparence de Clotilde et séduit le roi. L'enchantement est révélé en ces termes à Aurèle, le conseiller de Clovis, par sainte Geneviève :

> Mais pour remplir du prince et la couche et le trône,
> Albione, sur soy, par des charmes puissans,
> De Clotilde a fait voir les charmes innocens.
> Le prince amy des bois, qui dans Vauge domine[43],
> N'agueres de son sang luy contoit l'origine ;
> Que sa mere guerriere estoit fille d'Artus,
> Ce roy dont l'Angleterre adoroit les vertus :
> Qu'Artus fut enfanté d'Ygerne la vaillante,
> Dont Pandragon trompa la garde surveillante,
> Ayant, par le secours de Merlin l'enchanteur,
> Emprunté de l'espoux le visage menteur.
> A ce flateur recit, l'amoureuse Albione
> A semblable dessein aussi-tost s'abandonne[44].

La référence aux romans de chevalerie est explicite : Albione est une descendante d'Arthur, et elle imite la métamorphose d'Uter Pandragon qui, pour séduire Ygerne, avait pris l'apparence de son époux. Dans le *Clovis* de 1657, le merveilleux chevaleresque est ainsi attaché à des personnages précis. Alors que les interventions divines sont parfois directes – par exemple lorsque la Vierge apparaît à Clotilde – celles du démon passent par l'intermédiaire des hommes et de la magie. Les deux types de merveilleux sont placés sur des plans différents : le merveilleux chevaleresque a une fonction

---

[42] H. Stenzel propose une analyse éclairante des relations de l'écriture de Desmarets, notamment dans le *Clovis*, avec l'écriture historique (« Épopée chrétienne et modernité : le cas Desmarets » dans *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, octobre-décembre 1996,p. 755-756) :

> Desmarets défendra toujours une modernité idéologique qui n'est pas constituée par une mise en doute de toute conception ou croyance traditionnelle (comme dans les tendances du libertinage érudit), mais par une intention de destruction visant tout ce qui est censé empêcher l'accès à ce qu'il considère comme la vérité de la révélation chrétienne. […] Dans ce sens, le *Clovis* comme les débats autour de l'épopée […] peuvent être compris comme des applications de cette position fondamentale au domaine de l'histoire. Car son grand projet épique peut être lu, paradoxalement certes, comme une tentative de mise en évidence de la transparence de l'histoire. L'épopée construit la fondation de la monarchie française comme un événement dont le sens, à travers la mise en scène épique même, se révélerait sans ambiguïté.

[43] Il s'agit d'Aubéron.

[44] J. Desmarets de Saint Sorlin, *Clovis ou la France chrestienne,* éd. cit., 1657, p. 140.

dramatique importante, il suscite des retournements de situation et fait avancer l'action ; les interventions divines au contraire agissent comme des révélations, elles interprètent le présent et l'avenir et lui donnent sens, sans nécessairement avoir d'effet sur l'action.

La version de 1673 modifie ce partage en introduisant dans le poème remanié un long passage où les forces diaboliques interviennent directement dans l'intrigue. Au début du livre VI de la nouvelle version, Clovis et ses troupes arrivent à Genève, où ils sont reçus avec une hospitalité magnifique. Ils subissent alors l'attaque de barbares monstrueux. Saint Séverin intervient à la tête d'une légion de martyrs chrétiens ressuscités. À leur apparition, les barbares disparaissent : ils n'étaient que des démons envoyés par Satan. Marolles, dans sa critique du *Clovis*, interprète ce passage comme une nouvelle intervention d'Aubéron. Mais Desmarets se récrie, et revendique une intervention directe du démon :

> Il dit que l'Armee infernale estoient des spectres armez par les enchantemens d'Auberon, mais il réve, car il n'est point parlé là d'Auberon. C'estoient de veritables Demons, qui paroissoient comme des guerriers horribles ; et cette invention est d'autant plus belle qu'elle ne paroist point comme une malice de l'Enfer, qu'apres le secours du Ciel par Saint-Severin qui vivoit alors, et par la Legion de Saint-Maurice et des martyrs qui estoient honorez dans Agaune près de ce lieu-là[45].

Ce nouveau passage brouille les frontières entre merveilleux chevaleresque et interventions divines : le diable y intervient directement, sans être suscité par aucun enchanteur, et c'est un saint, accompagné de martyrs, qui dissipe l'enchantement. Les forces célestes interviennent dans l'action, sans chercher à l'interpréter ou à en dévoiler le sens. Ce passage instaure ainsi une certaine confusion entre le merveilleux issu des récits chevaleresques et celui inspiré des textes sacrés.

Cette même confusion est caractéristique de la réponse de Desmarets à la critique du merveilleux chevaleresque formulée par Marolles : il ne se justifie jamais des passages concernant Aubéron et sa magie, et déplace le débat sur le terrain de l'histoire nationale et des interventions divines. À propos du livre II, d'abord, il passe entièrement sous silence l'épisode de la fontaine enchantée et celui de l'enlèvement de Clotilde :

> [Dans le second livre] il n'y a que l'origine des François, que nos Historiens-mesmes disent estre venus de Troyes ; et cette narration est faite par un Prince Payen, qui la fait assez en abrégé, et qui ensuite parle des premiers rois de France, jusqu'à Clovis. Mais tout cela n'a nulle image des livres de Chevalerie, et n'a nulle extravagance, qu'en la teste du censeur[46].

Desmarets fait porter l'argument de Marolles sur un passage du second livre où Aubéron fait visiter à Clovis une galerie de peintures représentant les exploits de ses ancêtres. Cette visite donne au poète l'occasion de tracer une généalogie glorieuse des rois de France, qui prend ses origines à Troie. Ce déplacement n'enlève pas seulement toute pertinence à la critique de Marolles : il permet aussi à

---

[45] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Lettre à l'abbé de la Chambre*, éd. cit., p. 16.

[46] *Id.*, p. 4-5.

Desmarets de faire valoir la dimension politique de son texte. Puisqu'il s'agit de la gloire de la nation et du roi, aucune critique n'est recevable. Ailleurs, Desmarets identifie complètement merveilleux et interventions divines, en oubliant le merveilleux chevaleresque :

> Et pour répondre en une seule fois à toutes ses objections sur le merveilleux du Poëme de Clovis, il n'y a en tout le poëme que deux ou trois apparitions de personnes célestes. La Sainte Vierge, qui délivre Clotilde, qui etoit entre les mains d'Auberon enchanteur : Et Saint Denis, qui paroist à Clotilde, quand elle estoit enfermée dans une caverne, et un Archange, qui anime l'armée de Clovis. Les personnes vivantes alors, comme quelques saints qui sont de l'histoire, et Auberon, Prince du sang de Clovis, et estimé enchanteur, selon l'histoire de Fauchet, ne sont pas des machines venues du Ciel, ni des Enfers.
>
> Tout ce qui peut estre fait par la toute puissance de Dieu, ou par la puissance des Demons, est vrai-semblable, selon notre sainte Religion[47].

La dernière phrase de ce passage donne à voir tout l'intérêt qu'il y a à englober l'ensemble des usages du merveilleux dans le *Clovis* dans la catégorie du merveilleux chrétien : la religion vient alors légitimer ce merveilleux, qui devient inattaquable. Il est paradoxalement plus facile à Desmarets de justifier son usage des interventions divines que de rendre raison d'une fontaine enchantée ou d'un faux enlèvement. La version de 1673 du *Clovis* raccourcit d'ailleurs de manière importante l'épisode de la fontaine. Desmarets a aussi réduit les notations sensuelles ou qui auraient pu paraître licencieuses. Ces modifications semblent toutes répondre à une même volonté de réduire l'écart entre un imaginaire chevaleresque et un imaginaire chrétien, voire d'intégrer le premier au second, plus défendable. Restent à comprendre les enjeux de la réduction de cet écart et de sa mise en débat dans la polémique qui oppose Desmarets à Marolles.

La modernité en débat

L'assimilation de passages du *Clovis* à des aventures chevaleresques est d'abord une critique d'ordre poétique, visant à stigmatiser une inadéquation entre le genre haut de l'épopée et des épisodes relevant d'un genre bas, celui du roman. Le chevaleresque est ici utilisé comme un point de repère dans la hiérarchie des genres, l'exemple d'une poétique moins sérieuse et plus divertissante que celle de l'épopée. Le faux enlèvement de Clotilde par Sigismond, d'abord critiqué par Marolles comme une « aventure de Livres de chevalerie », est d'ailleurs ensuite rapporté à un autre genre : le théâtre.

> L'enlevement visionnaire de Clotilde par le prince Sigismond dans la créance de Clovis, qui vid ce désordre par les fenestres du chasteau d'Auberon, […] fait bien asseurément un Nœud dans la narration historique que M. des Marets trouve si mauvais que l'on compare à celui de quelque Comedie, pour dire une pièce de Theâtre de quelque qualité qu'elle fust[48].

Le rapprochement des « livres de chevalerie » et du théâtre, opposés ensemble à la dignité épique, est significatif. Marolles distingue ainsi deux systèmes des genres : une poétique mondaine, caractérisée

---

[47] *Id.*, p. 10-11.

[48] M. de Marolles, *Quelques observations*, éd. cit., p. 39.

par sa légèreté, aussi bien dans le ton que dans les mœurs des personnages, et visant le divertissement est opposée à une poétique sérieuse, celle de l'épopée. Les récits chevaleresques sont associés à une esthétique du plaisir aussi bien par Marolles que par Desmarets, qui les qualifie d'ornements divertissants. Mais alors que Desmarets souhaite rassembler dans l'épopée le plaisir et le sérieux, Marolles tient résolument cette esthétique à distance et la proclame inappropriée au genre épique. Cette esthétique du plaisir est associée par Marolles à une éthique licencieuse : il reproche à Desmarets la morale trop légère de ses personnages.

> On ne l'accuse de rien, pas mesme de *ses plaisirs licites* de Clovis avec Albione, pensant que ce fust Clotilde, celle-là mesme qu'il avoit menée en croupe sur son cheval, pendant l'horrible pluie qui avoit si fort mouillé cette princesse, qu'elle fust obligée de se sécher devant un grand feu dans le Palais d'Auberon. Tout est permis à M. des Marets, jusques à trouver bon que deux amans couchent ensemble sans estre mariez. *La Nuit donne aux Amans les licites plaisirs*[49].

Le *Clovis* n'est pas convenable : il ne s'inscrit pas dans les cadres de l'esthétique épique et de la morale héroïque, il y mêle la légèreté de l'esthétique et de la morale mondaine. Cette inconvenance s'étend jusqu'à sa manière de représenter le passé. À plusieurs reprises, Marolles reproche à Desmarets ses anachronismes : les palais des princes de son épopée sont décrits sur le modèle des palais actuels, quand il aurait fallu adopter une architecture gothique[50]. Les mœurs des personnages ne sont pas non plus conformes à l'époque. Marolles se moque ainsi de la troupe des amants décrite au livre III :

> Il passe légèrement sur ce que j'avois observé de son invention pour la galanterie des cinquante Guerriers, et des cinquante Guerrieres d'Alemagne, suivant sans doute le naturel galant des Alemans de ce temps là[51].

Cette critique de l'anachronisme assigne au poème épique un rapport savant au passé, sur le modèle de l'histoire et de l'érudition. Desmarets au contraire a largement adapté ses descriptions du passé au goût de son public. La caractérisation de l'esthétique du *Clovis* comme mondaine et galante passe enfin par son intégration à un groupe d'auteurs :

> Il est *Autheur*. C'est pourquoi il mérite bien d'estre compté au nom des Autheurs et des Poëtes celebres tels que Sarasin, Voiture, Ménard, Malleville, et peu d'autres, qui en délicatesse et esprit fin et doux, ont passé les anciens[52].

Marolles reprend ici ironiquement une citation de Desmarets, qui compare ces poètes galants à leurs homologues latins dans son *Traité pour juger des poètes grecs, latins et françois.* Il modifie cependant la citation en incluant Desmarets lui-même dans la liste, et en stigmatisant ainsi son écriture comme galante, mondaine, légère. La « délicatesse », l'« esprit fin et doux » sont inadaptés à la grandeur

---

[49] *Id.*, p. 14.

[50] M. de Marolles, *Considérations sur le Poeme épique de Clovis*, éd. cit., p. 141 : « Le Poëte décrit avec un grand soin le palais de Gondebaud […] ayant eu en vüe les plus belles maisons qui se puissent faire de nostre temps, et dans le goust de ce siècle, bien plutost que dans celui des anciens rois de Bourgogne ».

[51] M. de Marolles, *Quelques observations*, éd. cit., p. 13.

[52] *Id.*, p. 41.

épique. Ces différentes critiques associent une esthétique mondaine, une éthique licencieuse et une temporalité anachronique : elles réinterprètent ainsi l'ensemble du dispositif moderne et galant pour mieux le condamner.

La critique du *Clovis*, ou du moins de certains épisodes du poème, par Marolles, trouve ainsi sa cohérence dans un partage à la fois poétique, esthétique et éthique qui oppose une écriture moderne et galante, associée au théâtre et aux récits chevaleresques, à la grandeur épique, qui nécessite sérieux et érudition. À partir du repérage d'une inspiration chevaleresque chez Desmarets, Marolles dévoile un dispositif identique à celui déjà observé dans l'ensemble du corpus épique publié chez Augustin Courbé à la fin des années 1650[53]. L'écriture épique est en tension entre les exigences du genre, définies par les érudits en relation avec des modèles antiques, et la tentative de plaire à un public élargi, mondain, qui rapproche l'épopée de la tragi-comédie et du roman de chevalerie et la pousse à intégrer une éthique et une esthétique du plaisir. C'est l'enjeu essentiel de l'usage des récits chevaleresques dans l'écriture épique de la fin des années 1650 que de réaliser cette alliance et d'assurer l'adhésion du public mondain. Marolles remet en cause ici cette multiple alliance et réduit la modernité à une forme de mondanité, ce qui lui permet de construire une opposition entre des érudits défenseurs de l'Antiquité et des auteurs mondains assez présomptueux pour se croire supérieurs aux Anciens. L'énumération d'auteurs galants à laquelle Desmarets est associé se termine ainsi sur une revendication de modernité, rendue ironique par le contexte de la reprise : ils ont « passé les anciens » en « délicatesse et esprit fin et doux ». À la tentative d'allier dans l'écriture un public mondain et un public érudit se substitue l'affirmation d'une rivalité entre Anciens et Modernes.

La critique de la modernité mise en place par Marolles concerne aussi la conception des relations entre littérature et pouvoir. Marolles s'étonne en effet de la virulence de la réponse de Desmarets à ses critiques :

> La liberté semble devoir estre entière entre les gens de Lettres, de dire leurs sentiments sur des choses indifférentes, où la religion et l'Estat ne prennent point de part[54].

La littérature est l'affaire des « gens de Lettres », elle ne concerne ni la religion, ni l'État, elle est donc de peu d'importance. Le débat est d'ordre purement esthétique, et peut donc être libre. Marolles affirme ici une certaine autonomie du domaine littéraire, doté de ses valeurs et de ses conflits propres. Cette conception des relations entre littérature et pouvoirs est absolument contraire à celle de Desmarets, qui affirme justement que son ouvrage tient toute sa valeur de son sujet : la gloire de la religion, de la France et du roi. Le débat, pour Desmarets, ne peut pas être seulement esthétique : il porte nécessairement aussi sur des questions religieuses et politiques. Il n'y a pas d'autonomie de la

---

[53] Voir *supra*, chapitre VI, p. 289-294.

[54] M. de Marolles, *Quelques observations*, éd. cit., p. 4.

littérature : elle est mise au service du pouvoir et de la religion, et elle tire sa valeur de ce service. Pour Marolles, la littérature est une entreprise « insignifiante », qui ne touche personne :

> Il ne faut pas s'attendre que tout ceci soit lû. On ne lit presque rien, et les Livres servent plutost à parer une Bibliotheque, qu'à l'instruction de ceux qui les possèdent[55].

Desmarets affirme au contraire un pouvoir de la littérature, qui fonde à la fois son utilité et sa légitimité, et qui justifie l'usage du merveilleux. Le débat sur le merveilleux chrétien n'est pas alors une affaire de simple poétique, ni même une polémique engageant les croyances individuelles de l'auteur : c'est, pour Desmarets, une affaire d'État.

Le débat qui oppose Marolles et Desmarets s'inscrit dans la continuité de la réflexion sur la poétique de l'épopée qui s'est développée parallèlement au genre depuis les années 1640. Cependant, la virulence des réponses de Desmarets témoigne d'une actualité nouvelle de la question. Dans le même temps, ses choix argumentatifs indiquent le lieu de cette actualité : Desmarets intègre en effet la polémique qui l'oppose à Marolles à un autre débat, portant non pas sur le merveilleux chevaleresque mais sur le merveilleux chrétien, et opposant partisans des Anciens et promoteurs de la modernité. Desmarets tente donc d'emprisonner Marolles dans son rôle de traducteur de Virgile, et de substituer les interventions divines aux enchantements comme sujet de la discussion. Ce faisant, il indique les enjeux nouveaux de l'usage du merveilleux chrétien, particulièrement dans la construction d'une représentation du pouvoir, et dans le même temps occulte des enjeux anciens, ceux dont le merveilleux chevaleresque est spécifiquement porteur. Par ailleurs, en intégrant la polémique qui l'oppose à Marolles dans le débat plus vaste sur le merveilleux chrétien qui se développe au même moment et qui l'oppose à Boileau, il joue un rôle actif dans l'entretien et le développement de cette « querelle du merveilleux chrétien ». Desmarets n'est pas simplement la victime des attaques de Boileau, il prend au contraire des initiatives pour nourrir la querelle.

III. IMBRICATION DES POLÉMIQUES ET « QUERELLE DU MERVEILLEUX CHRÉTIEN »

Dans le débat qui l'oppose à Marolles, Desmarets adopte une stratégie défensive fondée sur deux opérations : l'effacement du merveilleux chevaleresque au profit des interventions divines et l'insertion du débat dans le contexte de la polémique qui l'oppose à Boileau sur l'usage du merveilleux chrétien dans l'épopée. Ce débat confond en effet lui aussi merveilleux chrétien et merveilleux chevaleresque dans une même esthétique moderne.

---

[55] *Id.*, p. 42.

Enjeux religieux : Desmarets et Nicole

Le merveilleux chevaleresque, malgré ce qu'en dit Desmarets, n'est pas la seule chose que Marolles trouve à reprendre dans son poème : il critique aussi à plusieurs reprises les interventions divines, qui lui semblent tout aussi inconvenantes. Le passage qui lui pose le plus de problèmes est celui de l'apparition de la Vierge à Clotilde, au livre IV du poème. Ayant obtenu de Jésus la permission de secourir Clotilde, Marie apparaît à la princesse et l'enlève dans le Ciel, où elle lui montre le « Temple de la Vérité ». Clotilde y découvre son histoire passée et à venir et celle de ses descendants.

> Ce que l'on a dit de la Sainte Vierge, s'adressant dans le Ciel à son Fils en présence du Pere assis sur le trône, brillant d'une éternelle splendeur, n'estoit que pour montrer le hazard où l'on s'expose, quand on veut faire entrer des personnages d'une si grande Majesté dans des Ouvrages, où se meslent tant de matières basses et profanes, et qu'il est bien malaisé de mettre des paroles convenables en des bouches divines élevées dans la gloire.
>
> Dans la page 16. J'ai pris, je l'avouë, l'enlevement de Clotilde au-dessus des Nuës, comme un véritable enlèvement, si le Poëte en doit estre crû. Et je pense encore qu'il l'a voulu dire ainsi, pour faire entrer cette Dame dans le Temple de la Vérité, que le Poëte descrit avec des couleurs si vives, sans doute par inspiration, s'il n'en a vû quelque relation par écrit des mains de Clotilde, laquelle auroit este conservée soigneusement en quelque cabinet curieux et venue jusques à lui.[56]

Marolles soulève ici les problèmes traditionnels de la réflexion sur le merveilleux chrétien. La question esthétique est formulée une nouvelle fois dans les termes de la convenance : quelle parole est convenable aux personnages sacrés ? Puis dans un second temps, il aborde de manière allusive et ironique la question de la fiction : peut-on mêler des fictions aux vérités divines sans rompre la vraisemblance ? L'hypothèse de la recherche érudite qui aurait conduit Desmarets à un document ancien avérant l'apparition est doublement ironique : elle souligne la relation désinvolte de Desmarets au passé et à l'histoire tout en exprimant l'impossibilité d'une invention légitime dans un domaine relevant à la fois de l'histoire et de la religion. La question, pour Marolles, n'est pas religieuse ou politique. Il n'écrit pas, comme le fait Boileau au même moment[57], qu'une telle opération pourrait décrédibiliser les vérités de la religion : il souligne simplement une invraisemblance flagrante. Si la Vierge était apparue à Clotilde, des récits de cette apparition nous seraient parvenus. Rien de tel n'est connu, donc le lecteur – ou du moins le lecteur érudit, et ici encore Marolles ignore ou refuse la destination mondaine du *Clovis* – ne peut pas croire au récit de Desmarets. La mention de l'« inspiration » déplace cependant le débat hors du terrain esthétique, en mettant en question les croyances individuelles de l'auteur. À plusieurs reprises dans son texte, Marolles souligne la piété de Desmarets, ou du moins sa revendication de piété, mettant l'accent sur un écart entre cette piété et son écriture polémique. Ici au contraire il fait mine de traiter le texte du *Clovis* comme un reflet de la

---

[56] *Id.*, p. 13.

[57] Voir *infra*, p. 463-468.

croyance de son auteur. Si Desmarets décrit le Temple de la Vérité « avec des couleurs si vives », c'est soit qu'il reproduit le récit de quelqu'un qui l'a vu – Clotilde elle-même – soit qu'il l'a vu lui-même, dans un moment d'« inspiration ». L'allusion fait de Desmarets un illuminé et la critique porte d'autant plus qu'elle s'inscrit dans un contexte de mise en cause de la foi du poète.

La production de Desmarets dans la décennie précédente a en effet été marquée par une longue polémique avec Port-Royal. Entre 1664 et 1667, Pierre Nicole a publié une série de lettres, d'abord isolément puis dans un recueil, sous le titre *Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire*[58], qui attaquent très violemment Desmarets et l'accusent d'être un hérétique, un « visionnaire ». La deuxième partie du recueil de lettres reprend le titre de la comédie la plus connue de Desmarets, *Les Visionnaires*, et s'en prend au *Clovis*.

> Il semble que le Sieur Desmarets ait entrevu la necessité d'autoriser sa conduite par un miracle. Car il commence [*Les Délices de l'esprit*][59] par une espèce de prodige qu'il prétend lui estre arrivé, qui est, dit-il, *que Dieu l'a si sensiblement assisté pour lui faire finir le grand ouvrage de son Clovis pour le rappeller plus promptement à des choses bien plus utiles, plus délicates et plus relevées, qu'il n'ose dire en combien peu de temps il a achevé les neuf livres de ce poème qui restoient à faire, et repoli les autres.*
>
> Ainsi selon le Sieur Desmarets, c'est l'esprit de Dieu qui lui a fait composer ces neuf livres, qui lui a fait repolir les autres, et qui l'a porté à publier cet ouvrage. C'est l'esprit de vérité qui l'a assisté pour lui faire débiter et répandre parmi les Chrestiens tant de fables impertinentes et ridicules. C'est l'Esprit de Dieu qui l'a porté à les tenter par tant d'images dangereuses, et par la représentation de tant de passions criminelles. C'est l'esprit de Dieu qui lui a fait faire un Roman qui n'est different des autres, que parce qu'il est plus extravagant[60].

Nicole qualifie le *Clovis* de « roman », et accuse Desmarets de se réclamer, en tant qu'auteur, d'une inspiration divine. On reconnaît dans ce texte les arguments repris plus tard par Marolles, mais formulés avec une tout autre violence. L'inspiration divine est en effet le support d'une accusation de fanatisme, qui fait de Desmarets un « faux prophète » : la première lettre traite les écrits publiés par Desmarets comme des témoignages de ses croyances et les analyse pour prouver son hérésie.

> Il estoit nécessaire de plus de le faire connoistre pour ce qu'il estoit, c'est à dire pour un faux prophète et un fanatique. Mais afin qu'on n'en prist pas sujet de dire qu'on n'estoit ennemi de toute théologie mystique, on a distingué d'abord dans la *Première Visionnaire*, l'usage légitime de cette haute théologie, de l'abus qu'il en a fait : on y a découvert la source des illusions des fanatiques, et on les a appliquées au Sieur Desmarets par quelques réflexions particulières sur sa vie passée, sur ses romans, sur son *Poëme de Clovis*, et sur son livre des *Delices de l'esprit*[61].

---

[58] P. Nicole, *Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire*, Liège, A. Beyers, 1667. S. Houdard a consacré un article aux enjeux philosophiques, théologiques et anthropologiques de cette querelle : « Des rêveries au sommeil des puissances. Les modèles de l'intériorité chez Desmarets de Saint-Sorlin », *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, octobre-décembre 1996, p. 789-798.

[59] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Délices de l'esprit*, Paris, A. Courbé, 1658.

[60] P. Nicole, *Les Imaginaires ou Lettres sur l'hérésie imaginaire*, éd. cit., vol. II, « Première Visionnaire », p. 55-56.

[61] *Id.*, p. 18.

L'attaque se fonde donc sur les œuvres de Desmarets et sur son activité d'écrivain. Nicole, en passant, condamne radicalement la littérature, qui ne saurait être porteuse d'aucune valeur religieuse :

> Chacun sait que sa première profession a este de faire des Romans et des pièces de théâtre, et que c'est par où il a commencé à se faire connoistre dans le monde. Ces qualitez qui ne sont pas fort honorables au jugement des honnestes gens, sont horribles estant considérées selon les principes de la Religion Chrestienne, et les regles de l'Evangile. Un faiseur de Romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des ames des fidelles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a causez en effet, ou qu'il a pû causer par ses escrits pernicieux[62].

Desmarets est donc condamné en tant qu'auteur et en tant que chrétien. Fanatique, faux prophète, il est comparé à Simon Morin, qu'il a lui-même contribué à faire condamner[63]. Or Morin a été brûlé vif pour hérésie en 1663. Les *Visionnaires* constituent donc une attaque très violente. La réputation de Desmarets en a d'ailleurs beaucoup souffert : sa pièce *Les Visionnaires*, qui n'avait cessé d'être reprise, n'est plus montée après la publication des lettres de Nicole. Dans ce contexte, le rappel de « l'inspiration » divine de Desmarets, en 1674, accompagné d'une accusation d'extravagance et de la menace du feu pour son *Clovis* a de quoi faire réagir le poète. Son argumentation, qui consiste à affirmer l'utilité de la littérature pour le pouvoir et pour la religion répond alors d'avantage aux attaques de Nicole qu'à celles de Marolles ; et en faisant porter le débat sur le merveilleux chrétien, il transpose sur le terrain littéraire les questions de l'imagination et de son dérèglement – qui pousse à l'hérésie et à la folie – posées par les *Visionnaires*. Attaqué comme « hérétique imaginaire », Desmarets répond en défendant l'imagination en littérature – c'est-à-dire l'*invention* – et son utilité pour la religion et pour le pouvoir.

Nicole fonde son attaque contre Desmarets sur l'hypothèse d'une relation entre son œuvre littéraire et ses croyances personnelles. Le merveilleux, chevaleresque ou chrétien, n'est pas interprété en termes de convenances esthétiques, comme le fait Marolles, mais en termes de conformité à l'orthodoxie. Cette lecture des « inventions » de Desmarets comme témoignages sur ses croyances fonde une tradition critique. Longtemps, la critique a considéré Desmarets comme un fou, au moins dans la dernière partie de sa vie (à partir de l'affaire Simon Morin). Plus récemment, et plus finement, l'histoire des mentalités s'est emparée du problème du merveilleux pour poser la question des croyances : une fois encore, les écrits de Desmarets sont traités comme des témoignages sur ses croyances personnelles. Les médiations que constituent les débats poétiques et l'état du champ littéraire sont ignorées. Hugh Gaston Hall considère ainsi que les débats suscités par le *Clovis* de

---

[62] *Id.*, p. 51.

[63] Sur l'affaire Simon Morin, voir M.-M. Fragonard, « L'Affaire Morin », *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, oct-déc 1996, p. 735-752.

Desmarets « reflètent sur le plan esthétique […] différentes conceptions de la foi et de l'Église »[64]. Ces querelles traduiraient alors l'opposition entre une foi qui considère tout ce qui relève de l'action de dieu et du diable dans le monde (anges, démons, enchanteurs) comme des superstitions et un autre type de foi qui croit au merveilleux chrétien, non seulement dans la fiction, mais aussi dans le monde. Cette foi serait celle de Desmarets, ennemi déclaré des sorciers, qui déclare au moment de l'affaire Simon Morin en avoir déjà démasqué plusieurs. Hugh Gaston Hall rapporte ces conflits au contexte d'épidémie de fièvres diaboliques en Normandie dans les années 1670 et à la prise de position de Colbert, qui en 1672 fait défendre aux tribunaux d'admettre l'accusation de sorcellerie[65]. Il situe ainsi la querelle du merveilleux chrétien dans un contexte plus large d'évolution des croyances et fait de l'utilisation du merveilleux dans la fiction une question de foi. Cette analyse reconduit le présupposé qui fonde les attaques de Nicole : tous deux considèrent l'usage du merveilleux dans les textes de Desmarets comme le reflet d'une croyance. Desmarets est accusé dans un cas de croire que dieu est intervenu dans son écriture, dans l'autre de croire aux enchanteurs et aux magiciens. Le critique ignore en outre la différence entre merveilleux chevaleresque (enchantements) et interventions divines, et l'appartenance du premier à une tradition littéraire identifiable : il se laisse prendre à la confusion des deux types de merveilleux dans l'ensemble du merveilleux chrétien construite par Desmarets et rapporte donc le tout à la croyance religieuse, sans se préoccuper de la possibilité d'un autre type d'adhésion, propre à la littérature. L'intégration du merveilleux chevaleresque dans l'ensemble plus vaste du merveilleux chrétien a ainsi pour effet d'occulter la tradition littéraire dont il est le fruit. Cet effacement libère le poème du poids d'une tradition illégitime, mais a l'inconvénient de rapporter le merveilleux chevaleresque au même type de croyance que les interventions divines, ce qui ouvre la porte à une critique d'ordre non plus poétique, mais religieux.

1674, année polémique

La réponse de Desmarets à Marolles en 1673 appartient à une longue série de productions théoriques et polémiques dans lesquelles Desmarets défend sa conception de l'épopée et fait l'apologie de son *Clovis*. Cet ensemble de texte a ceci d'étonnant qu'il semble, au premier abord, produit à contretemps. Son actualité est problématique : le genre du poème héroïque chrétien a déjà près de vingt ans d'existence ; Desmarets est en fin de carrière ; et si ces textes constituent une réponse aux attaques de Nicole, c'est une réponse déplacée (du domaine religieux au domaine littéraire) et retardée (le recueil des *Visionnaires* est paru en 1667). L'écriture de Desmarets trouve cependant son actualité

---

[64] H. G. Hall, « Aspects esthétiques et religieux de la querelle des anciens et des modernes : Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin », *Colloque internationaux du CNRS n°557, Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, p. 213.

[65] *Id.*, p. 219.

en trouvant un adversaire : Nicolas Boileau Despréaux, qui publie son *Art poétique* en 1674 après l'avoir fait circuler un certain temps dans les milieux mondains.

La nouvelle édition du *Clovis* qui paraît en 1673 est accompagnée d'une épître au roi en prose et en vers, dans laquelle Desmarets défend son poème contre « la Cabale de ceux qui ne pouvant fonder aucune invention que sur les fables Payennes, taschent à faire croire que nostre sainte Religion ne peut fournir un sujet pour un ouvrage héroïque »[66], et d'un « discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque ». Puis en 1674, Desmarets publie une *Deffense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres du sieur D**** (Despréaux, c'est-à-dire Boileau), suite de sept dialogues qui confrontent un galant homme, un « libertin » et un homme sage et de bon goût censé les départager. Les deux premiers dialogues discutent de l'usage du merveilleux chrétien dans la poésie héroïque ; les quatre suivants sont consacrés à la critique des ouvrages de Boileau ; le dernier confronte Boileau à l'ombre de Molière. Enfin, en 1675, Desmarets publie une *Défense de la poésie et de la langue françoise, adressée à M. Perrault* ainsi qu'une ode au duc de Richelieu intitulée *Indignation*[67] qui en appelle à l'arbitrage du roi pour départager Desmarets de ses rivaux. L'adversaire essentiel visé par ces textes est Boileau. En 1674, celui-ci publie un recueil d'*Œuvres diverses* contenant son *Art poétique*, ses *Épîtres* et une traduction du *Traité du Sublime*. L'ensemble s'ouvre sur un « Discours au roi » qui critique les poètes flatteurs. Puis le chant III de l'*Art poétique* condamne radicalement le poème héroïque chrétien, principalement en raison de son usage du merveilleux. Les derniers vers consacrés à ce sujet visent Desmarets en reprenant ironiquement l'argumentation de son *Traité pour juger des poètes* :

> Lui-même, applaudissant à son maigre génie,
> Se donne par ses mains l'encens qu'on lui dénie :
> Virgile, au prix de lui, n'a point d'invention ;
> Homère n'entend point la noble fiction.
> Si contre cet arrêt le siècle se rebelle,
> À la postérité d'abord il en appelle.
> Mais attendant qu'ici le bon sens de retour
> Ramène triomphants ses ouvrages au jour,
> Leur tas au magasin, cachés à la lumière,
> Combattent tristement les vers et la poussière[68].

En 1674, Boileau semble en voie d'accéder à la reconnaissance institutionnelle. Il est présenté au roi par le duc de Vivonne, se voit attribuer une pension et obtient un privilège pour l'ensemble paru et à paraître de son œuvre.

---

[66] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1673, « Épistre au Roi », n.p.

[67] L'ode est datée de 1655. L'adresse au duc de Richelieu, la mention de l'âge de Desmarets (« dans mon quinzième lustre », c'est-à-dire entre 70 et 75 ans) et surtout le sujet de l'ode ne laissent pas de doute quant à sa véritable date de publication.

[68] N. Boileau Despréaux, « L'Art poëtique », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin.* Paris, Veuve de la Coste, 1674, p. 130.

Cet ensemble de publications s'inscrit dans une querelle dont l'enjeu évolue au fil des textes : d'abord limité à l'usage du merveilleux chrétien, il s'étend ensuite au genre du poème héroïque, puis à langue française tout entière qu'il faut défendre contre la langue latine. Le merveilleux chrétien s'identifie ainsi progressivement à un genre et à une langue, et devient à travers eux l'emblème d'une esthétique moderne. Deux instances sont convoquées pour arbitrer cette querelle : le public et le pouvoir. Desmarets vise avant tout un public mondain : dans ses textes théoriques comme dans l'avant-propos de son *Clovis*, il fait du public féminin son destinataire privilégié, et rejette l'autorité des « doctes », trop favorables à l'Antiquité. Dans les dialogues de la *Défense du poème héroïque*, c'est un « galant homme » qui défend la position la plus proche de la sienne. Boileau, s'il est plus proche du public érudit, cherche cependant lui aussi à s'attirer les faveurs d'un public plus large : les formes choisies, la préférence accordée à la langue française et surtout la traduction du traité de Longin s'adressent à un public mondain. Ce consensus sur l'intérêt et la légitimité du public mondain fait perdre de sa pertinence polémique à l'usage des récits chevaleresques : en 1657 comme dans le débat avec Marolles, ou plus tard dans les écrits du Chevalier de Méré[69], les récits chevaleresques permettent en effet de revendiquer un lien avec ce public mondain.

La deuxième instance convoquée par les deux auteurs est le pouvoir royal. Tous deux associent d'ailleurs leur production polémique à une écriture épidictique à la louange du roi. Desmarets publie *Au roi sur la prise de Mastrich* en 1673, *Le Triomphe de Louis et de son siecle* et *Au roi sur sa seconde conquête de la Franche Comté* en 1674. Quant à Boileau, il commence ses *Œuvres diverses* par un *Discours au Roi* et lui adresse aussi la première de ses *Épîtres*. Boileau cependant élabore une louange paradoxale, qui dit d'abord le refus de louer :

> Mais je sçai peu loüer, et ma Muse tremblante
> Fuit d'un si grand fardeau la charge trop pesante[70].

Parallèlement, il choisit de s'investir dans des genres – l'art poétique ou le traité théorique – qui disent l'autonomie du littéraire : celui-ci se donne ses propres valeurs et ses propres règles, indépendamment du pouvoir royal. Desmarets au contraire s'adresse au pouvoir pour lui demander d'arbitrer les querelles littéraires. Ainsi dans l'épître au roi qui précède la nouvelle version du *Clovis* :

> Grand Monarque, permets que la force des vers
> T'anime pour venger le vrai Dieu que tu sers,
> De ces hommes sans foi, de qui la fantaisie
> Veut nous faire payens au moins en poésie ;
> […]
> Et toi qui de l'Église est le cher fils aisné,
> Qui pour la maintenir par le Ciel destiné,
> Déjà dans tant de lieux domptes la tyrannie
> Des peuples insolens qui l'en avoient bannie ;

---

[69] Voir *supra*, chapitre V, p. 196-199.

[70] N. Boileau Despréaux, « Discours au Roi. », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin,* éd. cit., p. 1.

Confonds dans tes Etats ses indignes enfans,
Qui voudroient l'abolir lorsque tu la défens
Sauve de leur fureur la sainte poësie,
Toi qui de tant de forts a privé l'heresie[71].

Le pouvoir politique est appelé à intervenir dans la querelle littéraire comme il le ferait dans le domaine religieux et militaire. Dans ce contexte, l'adresse à Charles Perrault de la *Défense de la poésie et de la langue française* est d'abord une adresse à l'institution capable de trancher les débats littéraires. Charles Perrault, proche collaborateur de Colbert et premier commis des bâtiments du roi, est en effet responsable de tout ce qui touche à la politique de la gloire.

Cette adresse est aussi une façon de rapprocher la querelle sur le merveilleux chrétien de la querelle d'*Alceste* qui vient d'éclater[72] et qui oppose Perrault, défenseur de l'*Alceste* de Lully et Quinault, et Racine qui critique l'opéra dans la préface d'*Iphigénie*. L'adresse à Perrault rassemble ainsi dans un même camp les défenseurs de la tragédie en musique, genre moderne par excellence, et ceux du poème héroïque chrétien. Les deux genres sont intégrés dans une même poétique moderne, définie d'abord par un rapport au passé : peut-on légitimement produire une écriture non érudite du passé ? Racine, dans sa préface d'*Iphigénie*, reproche à Perrault de ne pas connaître les Anciens et d'avoir mal lu Euripide, tout comme Boileau privilégie un rapport érudit à l'épopée antique. Mais Perrault et Desmarets partagent surtout une esthétique : la tragédie en musique et le poème héroïque chrétien posent tous deux le problème de la légitimité des « ornements ». La musique et le merveilleux chrétien introduisent dans des genres nobles des inventions divertissantes dont le but est de plaire. Perrault et Desmarets défendent ainsi tous deux une esthétique fondée sur le plaisir, contre l'esthétique sérieuse de Boileau et de Racine. Enfin, la tragédie en musique et le poème héroïque ont en commun une démarche de glorification du pouvoir. Alors qu'*Iphigénie*, que la querelle oppose à *Alceste*, représente le pouvoir pour mettre en débat sa légitimité, la tragédie en musique, tout comme le poème héroïque de Desmarets, représente un pouvoir sans faille, glorieux et éternel. Ce sont donc aussi deux dispositifs de représentation du pouvoir qui s'affrontent dans les querelles de l'année 1674.

Pourquoi une telle actualité polémique en 1674 ? Que la tragédie en musique fasse débat, passe encore : elle vient tout juste d'être inventée. La comédie ballet cependant existe depuis un certain temps sans avoir déchaîné de telles foudres. Mais la poésie héroïque chrétienne n'est plus si nouvelle :

---

[71] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1673, « Épistre au Roi », n.p.

[72] W. Brooks, B. Norman et J. Morgan Zarucchi ont édité les différents textes de cette querelle : P. Quinault, *Alceste, suivi de la Querelle d'Alceste*, éd. W. Brooks, B. Norman et J. Morgan Zarucchi, Genève, Droz, 1994. L'introduction de cet ouvrage donne un aperçu du déroulé et des enjeux du conflit (p. ix-xlii). Voir aussi : Buford Norman, « Tragédie païenne, tragédie chrétienne, tragédie moderne : Desmarest, Perrault, Quinault et Racine de 1674 à 1692 » in *La spiritualité/L'Épistolaire/Le Merveilleux au Grand siècle*, édités par David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, *Biblio 17* n° 145, 2003, et « Ancients and Moderns ; Tragedy and Opera : The Quarrel over *Alceste* », dans Georgia Cowart (ed.), *French Musical Thought, 1600-1800*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1989. Enfin, A. Viala consacre quelques pages à la querelle d'Alceste comme « querelle galante » : A. Viala, *La France galante*, p. 240-243.

la plupart des épopées nationales ont été conçues dans les années 1640 et publiées à la fin des années 1650. Qu'est-ce qui leur confère soudain une telle actualité ? Desmarets, enfin, est âgé en 1674 de plus de 70 ans, il est membre de l'Académie française, sa carrière s'achève : pourquoi s'investit-il ainsi dans la polémique ? Il ne s'agit pas seulement de défendre son œuvre : il est à l'offensive et travaille à développer et à élargir le débat en établissant des liens entre la polémique qui l'oppose à Marolles, la querelle du merveilleux chrétien et celle d'*Alceste*. Le fait que les différents acteurs de ces querelles s'affrontent essentiellement sur les modalités de la représentation du pouvoir est un éclaircissement précieux. Le développement de cette polémique est en effet lié à la réorganisation de la politique culturelle du royaume[73]. 1674 est l'année où meurt Jean Chapelain : avec sa disparition, le groupe dominant dans le champ littéraire est déstabilisé, et des possibilités de redistribution des pouvoirs – symboliques mais aussi financiers – s'ouvrent. Plus important, la reprise de la guerre (la France est entrée en guerre contre la Hollande le 6 avril 1672) a pour conséquence de réduire le budget de la « politique de la gloire »[74] tout en la rendant particulièrement nécessaire. Dans un contexte de réorganisation de la politique de la gloire, les rivalités entre écrivains s'exacerbent. Les modernes et les galants, qui dominent dans les institutions, doivent alors faire face à la fois à l'offensive des partisans des Anciens qui, derrière Boileau, veulent conquérir le public mondain, et aux auteurs néo-latins qui tentent de convaincre le pouvoir de l'intérêt d'une propagande en latin plutôt qu'en français. Les querelles qui se développent visent à conquérir l'hégémonie dans le champ littéraire et à obtenir les faveurs du pouvoir. Ces ambitions se concentrent sur la charge d'historiographe du roi, occupée alors par Pellisson. Il s'agit pour Desmarets de protéger sa position institutionnelle et peut-être d'en conquérir une nouvelle : celle d'historiographe du roi[75]. On voit toute l'importance de l'adresse au pouvoir dans ce contexte : il ne s'agit pas seulement de trancher un débat littéraire mais de faire des choix politiques. Le *Clovis* devient alors le modèle à la fois d'une esthétique mondaine susceptible de plaire au public, et d'un portrait du roi efficace, suscitant l'adhésion. Ceci éclaire le choix de faire de Louis XIV à la fois le sujet hégémonique du poème et son principal destinataire.

Desmarets et Boileau : un débat sur l'autonomie de la littérature

Dans cet ensemble d'échanges, celui qui oppose Desmarets et Boileau occupe une place centrale. Il est déterminant pour comprendre la portée du débat sur le poème héroïque chrétien et tout particulièrement les liens qui unissent usage du merveilleux et représentation du pouvoir. Les relations de Boileau avec Port-Royal inscrivent ce conflit dans la continuité de la querelle des *Visionnaires* : il

[73] A. Viala, « La Guerre des institutions et la modernité », art. cit., p. 882-883.

[74] G. Couton note une baisse régulière de la somme dépensée chaque année pour les gratifications des hommes de lettres qu'il attribue aux dépenses occasionnées par les bâtiments et par la guerre (G. Couton, art. cit., p. 54).

[75] Ce sont Boileau et Racine qui gagneront cette bataille : ils sont tous deux nommés historiographes du roi en 1677.

s'agit alors de rejouer dans le domaine littéraire la polémique religieuse qui a opposé Desmarets à Nicole. Les arguments de Boileau contre le merveilleux chrétien sont d'abord des arguments religieux.

> C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus
> Bannissant de leurs vers ces ornements reçus,
> Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,
> Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes ;
> Mettent à chaque pas le lecteur en enfer ;
> N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer.
> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornemens egayés ne sont point susceptibles :
> L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés
> Que pénitence à faire, et tourments mérités ;
> Et de vos fictions le mélange coupable
> Même à ses vérités donne l'air de la fable.
> Et quel objet enfin à présenter aux yeux
> Que le diable toujours hurlant contre les cieux,
> Qui de votre héros veut rabaisser la gloire,
> Et souvent avec Dieu balance la victoire[76] !

L'attaque porte sur le merveilleux chrétien en général, sans distinguer les interventions divines et les enchantements, rapportés à des interventions infernales. Boileau avance trois arguments essentiels contre le merveilleux chrétien : le dieu chrétien étant un dieu de terreur, il ne se prête pas aux « ornements » qui visent le plaisir du lecteur ; la vérité de la religion est compromise et comme contaminée par le voisinage de la fiction ; les nécessités de l'action épique donnent une image imparfaite de la puissance divine puisque le diable peut s'y opposer aux desseins divins. Le premier et le dernier argument sont d'ordre poétique : ils visent la construction de la fable épique et ses effets sur le lecteur. Desmarets y répond par un argument du même ordre : la définition même de l'épopée implique « un sujet qui intéresse le Ciel »[77]. L'argument central a une portée beaucoup plus radicale, puisqu'il affirme l'incompatibilité de la religion et de la fiction et donc l'impossibilité de produire une fiction chrétienne.

> Et, fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes,
> Du Dieu de vérité faire un dieu de mensonges[78].

La fiction chrétienne est nécessairement blasphématoire, voire impie. Pour Desmarets, au contraire, la fiction est susceptible de porter une forme supérieure de vérité. Il appuie son argumentation sur la distinction entre mensonge et fiction. La fiction, contrairement au mensonge, est définie par la

---

[76] N. Boileau Despréaux, « Art poétique », éd. cit., p. 125-126.

[77] Comme il l'écrit dans l'« Avis » de l'édition de 1657 (J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis*, éd. cit. 1657, n.p.) :

> Le Poëme Heroïque n'est pas comme un Roman, où l'on ne fait intervenir ni le Ciel ni l'Enfer : parce qu'il ne s'y agit que de certaines affections, dans lesquelles le Ciel ni l'Enfer ne s'interessent point particulierement, n'estant pas choses importantes pour tout le reste du monde. […] Le Poëme Heroïque est si noble et si relevé, qu'il doit avoir un sujet important non seulement à toute la Terre, mais encore à la gloire de Dieu ; et qui par consequence soit conduit par l'assistance du Ciel, et traversé par la malice des Demons.

[78] N. Boileau Despréaux, « Art poétique », éd. cit., p. 127.

vraisemblance, qui « s'appuie sur la vérité ». Le « Dieu de vérité » de Boileau est alors nécessaire à la vraisemblance de la fiction. Et Desmarets va plus loin : nier la vraisemblance des interventions divines, c'est nier la vérité du dieu chrétien. Son adversaire est donc nécessairement un impie et un libertin. Dans les dialogues de la *Défense du poème héroïque*, les positions de Boileau sont prises en charge par un personnage de libertin. Le *Discours pour prouver que les sujets chrestiens sont seuls propres à la poésie héroïque* s'ouvre sur une accusation d'impiété :

> Après avoir demandé au Roi sa protection contre les ennemis des Poëmes Chrestiens, je demande à tous les équitables Lecteurs leur attention pour juger la cause de la Religion et du bon Sens, contre l'Impiété et l'envie[79].

Le débat sur le merveilleux chrétien met ainsi en jeu les relations entre religion et littérature : la valeur littéraire est-elle indépendante de la valeur religieuse ? Affirmer que l'on peut être chrétien et utiliser un merveilleux païen, c'est revendiquer pour la littérature une certaine autonomie. Identifier au contraire les représentations produites par les écrits aux croyances de leur auteur, au point d'accuser d'impiété qui refuse le merveilleux chrétien, c'est plaider pour une hétéronomie radicale des Lettres.

C'est encore cette question de l'autonomie littéraire qui est en jeu dans les argumentations politiques des deux adversaires. Pour Desmarets, le choix de la poésie héroïque chrétienne est déterminé par la nécessité de louer un roi chrétien.

> Mais appellera-t-il un sujet *profane*, quand il parle à un Roy Tres-Chrétien, dont la personne est sacrée, et quand il veut célebrer une de ses grandes actions, comme est le passage du Rhin ; et sera-ce *s'allarmer sottement* que de l'avoir blâmé pour avoir introduit le Dieu du Rhin, s'opposant au passage du Roi ?
>
> Il demeure donc d'accord qu'il ne faut pas parler en Payen, en un sujet Chrestien ; et ainsi il justifie entièrement le poëme de Clovis ; et il se condamne d'avoir parlé en payen au Roi, en célebrant son fameux passage du Rhin, puisque ce n'estoit pas un sujet profane ; la personne à qui il parloit, et dont il parloit, étant sacrée[80].

Alors que pour Boileau l'éloge du roi relève du profane, pour Desmarets le caractère sacré du roi se communique à tout ce qui regarde sa louange. Le merveilleux chrétien est ainsi rendu légitime et même nécessaire par la nature chrétienne de la monarchie. L'utilité politique de l'ouvrage devient un critère de jugement poétique et Desmarets affirme l'hétéronomie des Lettres.

Boileau au contraire donne à voir une autonomie du domaine littéraire qui lui permet de valoriser la louange qu'il donne au roi : la louange est d'autant plus forte qu'elle est plus libre. Ainsi, à la fin de son « Epistre au Roi », Boileau met en scène sa propre liberté comme fondement de la valeur de son discours de louange, et élément essentiel de sa réception par la postérité :

---

[79] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Discours pour prouver que les sujets chrestiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*, dans *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1673, n.p.

[80] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Défense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D***, dialogues en vers et en prose*, Paris, Jacques Le Gras, Nicolas Le Gras, Augustin Besoigne et Claude Audinet, 1674, « Dialogue V », p. 93.

Et comme tes exploits étonnant les Lecteurs
Seront à peine creus sur la foi des Auteurs ;
Si quelque Esprit malin les veut traiter de fables,
On dira quelque jour pour les rendre croïables :
B*** qui dans ses vers pleins de sincerité
Jadis à tout son siècle a dit la vérité ;
Qui mit à tout blâmer son étude et sa gloire,
A pourtant de ce Roi parlé comme l'Histoire[81].

La revendication d'autonomie ne se fait pas contre le pouvoir, mais s'insère dans la recherche d'un dispositif efficace de représentation du pouvoir. Le choix du merveilleux païen, parce qu'il rend visible l'autonomie de la littérature, sert la gloire du roi[82]. Dans l'*Art poétique*, Boileau manifeste son adhésion au système du mécénat royal qui permet aux écrivains de se consacrer entièrement à la gloire[83]. Desmarets et Boileau partagent l'ambition de participer à la politique de la gloire : mais ils proposent deux modèles opposés de l'efficacité de la représentation du pouvoir. Desmarets revendique une hétéronomie radicale de la littérature, qui s'identifie ainsi au pouvoir qu'elle représente. Boileau au contraire propose au pouvoir de faire le pari d'une littérature autonome : la littérarisation de l'écriture du pouvoir rendra la louange plus libre et donc plus susceptible de susciter l'adhésion.

Cette opposition recoupe une divergence profonde quant à la conception du « sujet » des œuvres littéraires, dans son rapport avec le récit. Boileau condamne l'intervention du merveilleux chrétien dans les fictions parce qu'il ne faut pas mêler la religion aux sujets profanes. Le sujet s'identifie à la fable, au récit. Pour Desmarets au contraire, si le merveilleux chrétien est légitime dans le *Clovis*, c'est parce que le sujet véritable du poème est la gloire du roi. Récit et sujet sont distinct : le poème est une mise en récit du pouvoir royal. Il y a dans la théorie de la fiction proposée par Desmarets un « derrière » du récit, que le récit donne à voir au lecteur et auquel il doit provoquer l'adhésion. La fiction fonctionne comme un signe : le récit désigne au lecteur un référent auquel il doit adhérer. Desmarets est ainsi très proche des théories du signe développées par les jésuites à la même époque à partir de l'étude des devises ou des hiéroglyphes[84]. La question de la croyance suscitée par le récit s'en trouve modifiée : il ne s'agit plus de croire à ce que raconte le récit (comme le supposaient les critiques de Nicole par exemple), mais d'adhérer à ce qu'il donne à voir.

---

[81] N. Boileau Despréaux, *op. cit.*, p. 83-84.

[82] Voir M. Fumaroli, « Les Abeilles et les Araignées », éd. cit., p. 153.

[83] Au chant IV de son « Art poétique », il écrit :

Et que craindre en ce siècle, où toujours les Beaux Arts
D'un Astre favorable éprouvent les regards,
Où d'un Prince éclairé la sage prévoyance
Fait partout au mérite ignorer l'indigence ? (v. 191-194)

Ces vers sont commentés par Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain*, éd. cit., p. 104-106.

[84] Voir N. Ferrier-Caverivière, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, PUF, 1981, p. 31 ; S. Van Damme, *Le Temple de la sagesse. Savoirs, écriture et sociabilité urbaine (Lyon, XVII^e^-XVIII^e^ siècle)*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 207.

Cette question de la croyance est au cœur du débat entre Desmarets et Boileau : c'est à la fois un problème esthétique (le poème est-il acceptable pour le lecteur, l'illusion poétique fonctionne-t-elle ?), un problème religieux (comment distinguer la croyance suscitée par le poème et celle suscitée par des textes sacrés ?) et un problème politique (le poème propose-t-il un dispositif efficace pour faire adhérer au pouvoir ?). Le débat littéraire définit traditionnellement les conditions de possibilité de l'adhésion du lecteur à la fiction par la notion de vraisemblance. L'invraisemblable, c'est ce qui choque les croyances du lecteur, ce à quoi il ne peut pas adhérer, ce qui le révolte. La vraisemblance, faut-il le préciser, ne se confond pas avec le réalisme : elle ne se définit pas comme une conformité avec le réel – qui peut être invraisemblable – mais comme une conformité avec les croyances du lecteur, ses présupposés sur le fonctionnement des hommes et du monde. Le débat sur le merveilleux chrétien est un débat sur la vraisemblance. Boileau, lorsqu'il bannit le dieu des chrétiens de la fiction, joue sur la distinction entre vrai et vraisemblable. Desmarets conteste radicalement cette distinction : si le vraisemblable est ce qui est conforme aux croyances du lecteur, et si le lecteur croit au dieu des catholiques, alors le merveilleux est vraisemblable. Et il va plus loin : le merveilleux est même nécessaire, car il est la caractéristique de l'action divine. Dieu n'agit que par merveille, et une action n'est reconnue comme divine que si elle est merveilleuse. Pour dévoiler la présence de dieu dans l'histoire, le poète doit donc avoir recours au merveilleux.

> Je te parle d'un Dieu si celebre en grands faits,
> Qu'au monde leurs pareils n'éclaterent jamais.
> Laisse à part sa morale, adore ses merveilles.
> Voy si jamais la fable en conceut de pareilles[85].

On en arrive au paradoxe que le merveilleux est le signe de la vérité, tout comme le miracle (l'étymologie est la même) est le signe de la divinité. Le modèle du poème héroïque chrétien, c'est donc l'Écriture sainte :

> À qui lit tant de faits, sans pareils, étonnans,
> De pareils inventez ne sont pas surprenans[86].

Et le modèle de l'adhésion au récit, c'est la foi. Le merveilleux doit susciter une adhésion supérieure, non pas simple adhésion à la vraisemblance du récit, mais croyance en la vérité signifiée par la fiction. Le merveilleux chrétien est le lieu où se construit une poétique de la foi, qui devient rapidement une politique de la foi, dans la mesure où Desmarets identifie adhésion au récit et adhésion à la monarchie.

Le merveilleux fonctionne donc comme un signe efficace de la présence de dieu. Le *Clovis* contient un modèle de ce fonctionnement du merveilleux chrétien : il s'agit du passage où Clotilde, guidée par la Vierge, visite le Temple de la Vérité.

> Elle void, ou croit voir, dans la plaine ethérée,

---

[85] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Défense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D***, dialogues en vers et en prose*, Paris, Jacques Le Gras, Nicolas Le Gras, Augustin Besoigne et Claude Audinet, 1674, dialogue II, p. 15.

[86] *Id.*, p. 18.

Parmi le bel azur dont elle est colorée,
Une blanche clarté qui s'amasse et reluit.
La Vierge vers ce lieu l'adresse et la conduit.
[…]
La porte est de cristal, et sur son arc voûté
Est écrit, c'est le Temple où luit la Vérité.
Clotilde entre ; et ses yeux sont frappés de lumières.
Que ne peuvent porter ses mortelles paupieres.
Mais la Reyne du Ciel les touche de sa main ;
Et redouble la force à son regard humain.
[…]
Elle void sans enigme, au secours de sa foi,
Les mysteres ouverts de la Chrestienne loi.
Elle connoist en Dieu trois distinctes personnes,
Qui sont de nostre espoir la base à trois colonnes[87].

Après avoir contemplé les mystères de la foi, Clotilde voit sa propre histoire, passée et à venir et celle de ses descendants, dont « elle lit et relit l'agréable geste ». Le temple propose ainsi un modèle du poème épique. La contemplation de Clotilde suscite immédiatement l'adhésion : elle voit et connaît dans un même mouvement. De la même manière, l'usage du merveilleux dans l'épopée construit des images fortes, susceptibles de provoquer une adhésion immédiate. Il transforme l'éblouissement en connaissance, parce qu'il révèle la présence de dieu dans l'histoire. L'épisode du Temple de la Vérité fait ainsi émerger une fonction heuristique du merveilleux. L'efficacité politique du récit épique repose alors sur l'emploi d'images fortes, d'autant plus capables de susciter l'adhésion qu'elles sont exceptionnelles, « invraisemblables », merveilleuses. Le récit merveilleux renvoie à autre chose que lui-même. Il ne s'agit pas de faire croire à l'apparition de la Vierge ou à telle autre intervention divine mais de provoquer l'adhésion à ce qu'ils signifient : la présence de dieu dans l'histoire, l'alliance de dieu et de la monarchie française. Le merveilleux occupe alors une place essentielle dans la construction d'une figure du pouvoir efficace.

Si les critiques de Marolles distinguent le merveilleux chevaleresque et les interventions divines, les réponses de Desmarets et la querelle qui l'oppose à Boileau effacent le merveilleux chevaleresque pour mettre en avant le « merveilleux chrétien ». Cet effacement de la chevalerie peut être expliqué par l'absence d'opposition entre les deux auteurs sur la définition du public légitime : contrairement à Marolles, Desmarets et Boileau s'adressent tous deux au public élargi des mondains. La référence chevaleresque perd alors sa valeur polémique. L'effacement de la référence chevaleresque dans la polémique a aussi à voir avec les valeurs mises en jeu par la querelle : Desmarets et Boileau se réclament tous deux dans leur argumentation de valeurs religieuses. Desmarets défend son usage du merveilleux au nom des valeurs chrétiennes de la monarchie, alors que Boileau le condamne au nom

[87] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. cit., 1657, livre IV, p. 61-63. Ces vers ne sont pas modifiés dans l'édition de 1673.

d'une nécessaire séparation des valeurs littéraires et des valeurs politiques et religieuses. Dans l'épopée, la distinction des deux merveilleux permet justement de faire co-exister deux systèmes de valeurs, l'un chrétien et l'autre galant. Le débat théorique ne porte pas sur les valeurs galantes mais sur la place qu'il faut accorder aux valeurs religieuses dans l'écriture littéraire : là encore, le merveilleux chevaleresque n'a pas de charge polémique propre. Enfin, les échanges entre Desmarets et Boileau construisent une opposition entre une esthétique autonome associée à la référence antique et une esthétique hétéronome qui implique d'effacer toute référence proprement littéraire. Ce dispositif ne laisse pas de place à la revendication d'une tradition littéraire moderne. Dans ces débats, la chevalerie reste pourtant associée à la modernité : non pas parce qu'elle vise un public mondain, ni parce qu'elle s'oppose à l'Antiquité (comme dans le cas du débat avec Marolles), mais parce qu'elle est assimilée à un imaginaire chrétien et intégrée dans une esthétique hétéronome qui fait du pouvoir la source de la valeur littéraire.

*
**

Le *Clovis* de 1673 hérite du dispositif moderne de représentation du pouvoir produit par le *Clovis* de 1657 mais lui donne une interprétation nouvelle. Les récits chevaleresques restent investis de valeurs galantes, mais leur visée est déplacée : il ne s'agit plus de mettre en œuvre une esthétique galante pour toucher un public mondain, mais de donner à voir une éthique galante pour en faire une caractéristique du pouvoir royal et de l'identité nationale. La nouvelle version du *Clovis* s'inscrit ainsi dans la continuité d'une politique de la gloire qui utilise les valeurs galantes pour représenter le pouvoir comme agréable et plaisant et susciter l'adhésion.

Les polémiques qui entourent la parution du *Clovis* associent en outre les récits chevaleresques à un parti-pris moderne. Dans le débat qui oppose Desmarets et Marolles, la tradition chevaleresque est opposée à la tradition antique. Marolles critique l'inspiration chevaleresque du *Clovis* pour mieux dire la supériorité de l'épopée virgilienne, alors que Desmarets défend les inventions qui ornent son poème et le rendent supérieur aux modèles antiques. Les récits chevaleresques ne sont pas mis en cause en tant que tels dans l'affrontement entre Boileau et Desmarets. Leur intégration au « merveilleux chrétien » et à l'esthétique hétéronome revendiquée par Desmarets en fait cependant une fois encore des signes de modernité, non plus parce qu'ils s'opposent à la référence antique, mais parce qu'ils sont associés aux valeurs chrétiennes.

Les polémiques qui s'enchevêtrent autour du *Clovis* de 1673 ont des enjeux divers. Le débat entre Desmarets et Marolles porte sur les modalités d'une écriture légitime du passé et sur le partage entre histoire et fiction. Marolles attaque l'usage moderne de la représentation du passé dans sa temporalité :

la représentation du passé ne doit pas viser le présent (par son esthétique mondaine, son anachronisme, sa volonté d'être utile au pouvoir) mais maintenir une distance érudite entre passé et présent. Dans ce débat, les récits chevaleresques sont étroitement associés à cette temporalité moderne.

Le conflit entre Desmarets et Boileau porte quant à lui sur les modalités d'une représentation du pouvoir efficace, dans un contexte de restructuration de la politique de la gloire. Or si Desmarets utilise bien les récits chevaleresques dans son épopée pour susciter l'adhésion au pouvoir, il ne les mentionne pas dans son argumentation et cherche même à les intégrer dans l'ensemble plus vaste du « merveilleux chrétien ». Au moment de défendre son écriture et de s'adresser au pouvoir pour préserver sa position institutionnelle dans la politique de la gloire, Desmarets utilise les valeurs chrétiennes et non les valeurs galantes. Ce choix rend visible une concurrence, voire un conflit, entre les deux systèmes de valeurs. Tout se passe comme si les récits chevaleresques perdaient leur intérêt à la fois dans la polémique et dans la représentation du pouvoir.

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE
LES RÉCITS CHEVALERESQUES DANS LA POLITIQUE DE LA GLOIRE

L'utilisation d'un imaginaire chevaleresque dans les *Plaisirs de l'île enchantée* s'inscrit dans la continuité des divertissements de cour du règne précédent : le carrousel de 1664 rappelle celui de 1612 et le ballet du palais d'Alcine a beaucoup en commun avec les ballets chevaleresques du début du règne de Louis XIII. Ce retour des chevaliers à la cour n'a, au premier abord, rien de remarquable : les carrousels et les courses de bague sont les divertissements traditionnels d'un jeune roi. Dans les fêtes de 1664 ou dans le carrousel de 1662, cette continuité a cependant aussi une portée politique : au début du règne personnel de Louis XIV, il s'agit de rendre visible une continuité dynastique et politique. Le nouveau roi poursuit l'œuvre de son prédécesseur et son mariage avec l'infante d'Espagne répète et prolonge le mariage espagnol de son père. Les divertissements de 1664 se distinguent cependant des carrousels et des ballets du règne de Louis XIII par l'ampleur de l'opération de publication dont ils sont l'objet. La relation officielle des fêtes est ainsi rééditée à de nombreuses reprises. Elle est encore publiée de manière autonome près de dix ans après *Les Plaisirs de l'île enchantée*, en 1673[1]. Le carrousel de 1612 avait lui aussi suscité de nombreux imprimés[2]. La nouveauté de 1664 réside surtout dans l'organisation de cette publicité par le pouvoir monarchique : la relation des fêtes et les gravures d'Israël Silvestre sont réalisées, reproduites et diffusées dans le cadre d'institutions. Elles sont des représentations officielles du pouvoir et non le fait d'auteurs ou d'éditeurs isolés. L'usage de la tradition chevaleresque dans ces fêtes ne relève pas seulement des divertissements de la cour, mais aussi d'une politique organisée de représentation du pouvoir, la « politique de la gloire ». Dans ce cadre, l'usage de récits chevaleresques dans les divertissements de cour et plus largement dans la représentation du pouvoir apparaît comme une appropriation par le pouvoir de la figure du chevalier construite par les pratiques lettrées dans les décennies précédentes. Les récits chevaleresques restent ainsi investis de valeurs modernes et galantes : ils permettent de représenter le pouvoir comme agréable et désirable. La chevalerie et les valeurs galantes dont elle est porteuse sont utilisées pour produire l'adhésion au pouvoir.

La politique de la gloire ne fonctionne pas seulement selon le modèle de la propagande. Le pouvoir ne produit pas des récits, des images et des valeurs qu'il diffuserait ensuite dans la société. Il s'approprie des dispositifs et des imaginaires construits ailleurs, les interprète et les reconfigure. D'autre part, les représentations qu'il produit sont elles-mêmes appropriées de façons diverses. L'étude de différentes représentations du pouvoir n'a pas montré la reproduction unanime d'une même

---

[1] *Les plaisirs de l'isle enchantée, course de bague : collation ornée de machines ; comédie, meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le VII. may M.DC.LXIV et continuées plusieurs autres jours*, Paris, Imprimerie royale, 1673.

[2] Voir *supra*, chapitre V, p. 156-160.

image du roi mais des dispositifs singuliers et parfois divergents. Cette diversité apparaît même comme l'un des facteurs de l'efficacité de cette politique. L'adhésion repose sur la possibilité d'appropriations diverses et sur la convergence d'intérêts différents. La comparaison de Louis XIV à Charlemagne est ainsi d'autant plus susceptible de susciter l'adhésion et d'autant mieux diffusée qu'elle peut supporter des interprétations diverses, voire contradictoires, de la politique étrangère de la France[3]. De la même manière, l'imaginaire chevaleresque mis en œuvre dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* peut être interprété comme la revendication d'une identité guerrière (c'est ce que fait l'auteur des manuscrits gouachés) ou comme un espace de promotion des valeurs galantes (c'est ce que fait la relation)[4]. Ces interprétations diverses permettent une adhésion large à la représentation du pouvoir et en amplifient la diffusion. Ainsi, la comparaison de différents usages des récits chevaleresques dans la représentation du pouvoir permet d'observer comment la politique de la gloire met en œuvre des choix et s'approprie de manière privilégiée l'une ou l'autre de ces interprétations, mais aussi comment d'autres acteurs peuvent résister à ces choix et les mettre en débat. Elle rend visible une série de tensions et de conflits dans l'interprétation de cet imaginaire.

La tradition chevaleresque est ainsi le lieu d'une mise en débat des valeurs galantes et de leur rôle dans la représentation du pouvoir. Dans cette décennie de pouvoir personnel, les valeurs galantes permettent de rassembler la nation autour de valeurs laïques après les guerres de religion et la Fronde, de représenter le pouvoir royal comme un objet de désir et de construire l'image du roi veillant lui-même au bien-être de ses sujets. Plusieurs des textes que nous avons abordés utilisent la chevalerie pour associer les valeurs galantes à d'autres systèmes de valeurs : des valeurs guerrières[5] ou des valeurs chrétiennes. Certains textes tentent de construire les conditions d'une coexistence : c'est le cas du *Clovis* de Desmarets, qui représente une France à la fois chrétienne et galante, ou de la tragi-comédie de Gabriel Gilbert qui veut faire de Charlemagne un roi « pieux et galant ». Ce texte semble cependant privilégier les valeurs galantes et les utiliser pour promouvoir une politique de paix. Louis Le Laboureur, au contraire, utilise l'imaginaire chevaleresque pour promouvoir des valeurs chrétiennes et défendre une politique de guerre. Le *Charlemagne*, comme la dédicace des manuscrits de Bizincourt, utilise la comparaison chevaleresque pour dresser par anticipation le portrait d'un roi guerrier. En 1664, ces valeurs chrétiennes et guerrières sont tenues à distance par l'usage que la politique de la gloire fait de la tradition chevaleresque : dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, le chevalier incarne les valeurs laïques du service et du mérite. L'identité qu'il promeut n'est pas confessionnelle, puisque Louis XIV peut même jouer le rôle d'un chevalier sarrasin. La gloire

[3] Voir *supra*, chapitre IX, p. 389-394.

[4] Voir *supra*, chapitre X.

[5] La guerre est l'un des attributs essentiels de la souveraineté et la question de sa légitimité est au cœur de nombreux traités politiques. Voir J. Cornette, *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 2000 [1993]. Sur la question de la guerre juste et son traitement dans les traités politiques, voir le chapitre IV, p. 119-149.

militaire est rarement convoquée et presque toujours associée à l'amour et aux valeurs galantes. Les fêtes et leur relation, comme *Les Amours d'Angélique et Médor* de Gabriel Gilbert, construisent la figure d'un roi pacificateur et font de la paix une source de gloire[6]. Dix ans plus tard, la querelle qui oppose Desmarets à Boileau se place entièrement sur le terrain des valeurs chrétiennes. Dans le même temps, la France s'est engagée dans une politique de guerre qui nécessite une reconfiguration de la politique de la gloire. Est-ce à dire que la chevalerie, trop associée à la galanterie et à la promotion de la paix, n'a plus sa place dans la politique de la gloire ?

L'imaginaire chevaleresque est aussi le lieu d'un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse et ses relations avec le pouvoir royal. La figure du chevalier était déjà utilisée pour prendre position sur les valeurs de la noblesse dans les années 1640 et 1650[7]. Mais l'appropriation de la figure du chevalier par le pouvoir en modifie les enjeux et les conditions. La course de bague de la première journée des *Plaisirs de l'île enchantée* et les textes et les images qu'elle suscite témoignent d'une tension entre une définition par la naissance et le lignage et une définition par le service, c'est-à-dire par le mérite personnel et le jugement du roi. La montée en puissance de cette deuxième définition se traduit par la modification de la place de la noblesse dans la représentation du pouvoir : le roi devient le sujet hégémonique de la représentation. Les nobles ne sont pas représentés comme des acteurs du pouvoir, publiant leur pouvoir propre, mais comme des acteurs du portrait du roi[8]. L'évolution des traités des carrousels et des tournois est particulièrement révélatrice de cette tendance. Le *Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie* de Vulson de la Colombière, publié en 1648, travaillait à la construction d'une identité noble et représentait le pouvoir de la noblesse fondé sur sa vertu guerrière[9]. Vingt ans plus tard, le *Traité des tournois* du père jésuite Claude-François Ménestrier[10], pourtant largement inspiré du travail de Vulson, fait du roi le sujet hégémonique de la représentation. Le carrousel n'est pas décrit par Ménestrier comme le moment, pour les nobles qui y participent, d'une « présentation de soi »[11], d'une publication de leur identité guerrière, mais bien comme un spectacle dont ils sont les acteurs et dont le sujet est le roi. La promotion du roi comme sujet hégémonique de la représentation

---

[6] Voir *supra*, chapitre IX. N. Ferrier-Caverivière donne d'autres exemples dans son ouvrage *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, PUF, 1981, p. 56-61.

[7] Voir *supra*, chapitre VIII.

[8] À ce propos, J.-M. Apostolidès va jusqu'à évoquer la transformation de la noblesse en « caste spectaculaire » (J.-M. Apostolidès, *Le roi-machine*, éd. cit., p. 42-46).

[9] Voir *supra*, chapitre VIII.

[10] La Compagnie de Jésus est particulièrement impliquée dans la production et la théorisation de la représentation du pouvoir. Les jésuites élaborent une véritable pédagogie de l'ordre social qui passe par la publication à la fois de traités théoriques (science du blason, généalogie…) et de descriptions de fêtes ou de cérémonies, au point d'apparaître rapidement en Europe comme des intermédiaires privilégiés dans la diffusion de ces nouveaux outils symboliques de la mise en scène des pouvoirs. Sur ce sujet, voir S. Van Damme, *Le Temple de la paix*, éd. cit., p.159-161 et p. 207-229.

[11] Sur l'opposition entre « présentation de soi » et « représentation », voir E. Goffman, *La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

permet de mettre en valeur non plus la relation qui unit le roi à sa noblesse, mais celle qui unit le pouvoir comme sujet de la représentation à l'homme de lettres capable de la produire[12] : la représentation crée alors dans un même mouvement le roi et l'écrivain comme sujets de pouvoir[13].

La promotion du mérite personnel comme valeur fondatrice du pouvoir se fait au détriment du lignage. Cette opposition met en lumière une troisième tension dans l'interprétation de la tradition chevaleresque, qui concerne le rôle du passé dans la légitimation du pouvoir. Les auteurs modernes des années 1640 et 1650 faisaient un usage généalogique de la tradition chevaleresque : la chevalerie permettait de représenter les origines de la noblesse, de la monarchie ou de la nation et ainsi de fonder leur légitimité. L'appropriation de cet imaginaire chevaleresque par le pouvoir dans le cadre de la politique de la gloire délaisse cet aspect de la tradition. *Les Plaisirs de l'île enchantée* ne fondent pas le pouvoir dans un passé, mais dans une série de valeurs que la tradition chevaleresque permet de mettre en récits et en images, de manière à susciter l'adhésion. La tradition chevaleresque n'est pas utilisée dans une construction généalogique mais dans des opérations de scénarisation. Ce choix va de pair avec la promotion du mérite : le pouvoir se fonde dans le présent sans cesse renouvelé d'un service et d'un jugement (d'un plaisir donné et reçu) et non dans le temps long d'une généalogie. En l'absence de démarche généalogique, la représentation du pouvoir mise en place par la politique de la gloire ne prend en charge qu'un seul aspect de l'identité nationale construite par le dispositif moderne des années 1650 : elle définit la nation comme communauté d'adhésion à la représentation du pouvoir et non comme construction historique[14]. La production d'histoires nationales, et notamment d'histoires littéraires nationales se poursuit cependant pendant les années 1660, mais dissociée de la

---

[12] J'ai développé cette analyse du traité de Ménestrier dans mon article « La théâtralité des carrousels dans le Traité des tournois de Claude-François Ménestrier », dans S. Chaouche (dir.), *Le Théâtral de la France d'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2010, p. 179-196.

[13] Louis Marin écrit ainsi dans *Le récit est un piège* (éd. cit., p. 9) :

> Pouvoir de vérité, le récit est le récit du pouvoir politique. Mais cette complicité est un échange : entre les actes de la toute-puissance royale et le récit de ces actes qui doit en opérer les effets irrésistibles ; entre l'acteur absolu de l'histoire et l'écrivain non moins absolu de cette histoire. Certes, l'historien a « besoin » du roi, car il ne peut le raconter que si celui-ci lui donne le pouvoir-écrire qui lui est nécessaire. Le récit est le produit d'une application de la force du pouvoir sur une écriture. Mais le roi aussi a « besoin » de l'historien, car le pouvoir ne peut trouver son achèvement absolu que si l'historien le raconte. L'histoire royale est le produit d'une application de la force du pouvoir narratif sur les manifestations de la toute-puissance politique. Ainsi s'opère le chiasme entre les deux pouvoirs, de l'« État-c'est-moi » et du « récit-de-l'histoire », dont le résultat doit être la représentation totale et parfaite de l'histoire faite par l'un et écrite par l'autre. Tel est le piège complexe du récit où le lecteur devra tomber pour se retrouver asujetti au pouvoir d'État par le pouvoir de l'histoire qui lui est contée.

[14] J.-M. Apostolidès propose une définition de la nation et une analyse du rôle que joue la représentation dans sa constitution assez proche de la celle-ci (*Le Roi-machine*, éd. cit., p. 8) :

> Dans la représentation royale, les privilégiés échangent des signes de culture dont le pouvoir garde le monopole. Malgré leur origine sociale différente, ils participent à un cérémonial qui les définit comme semblables. Les exclus n'ont pas accès au code de la représentation ; ils demeurent en dehors du corps du roi, à l'extérieur de la nation ; ils forment le peuple spectateur de l'ordre nouveau qui se bâtit contre eux.

représentation du pouvoir. La *Bibliothèque françoise*[15] et *La Connoissance des bons livres*[16] de Charles Sorel ou la *Lettre-traité sur l'origine des romans*[17] de Pierre-Daniel Huet construisent une littérature nationale dans laquelle les romans de chevalerie jouent un rôle originel. Dans ce dernier texte, la référence chevaleresque permet d'affirmer l'origine française du roman et de revendiquer la supériorité des romanciers français sur leurs homologues européens. Les traités des années 1660 et 1670 prolongent donc le dispositif moderne construit dans les années 1650 : ils associent une démarche généalogique, la promotion des valeurs galantes et la construction d'une identité nationale. Ils donnent à la littérature un rôle déterminant dans cette identité, soit qu'elle fonde une supériorité de la France sur les autres pays européens, soit qu'elle reflète les valeurs caractéristiques de la nation et suscite l'adhésion. Ce lien entre littérature et identité nationale ne passe cependant pas par la construction et la diffusion d'une représentation du pouvoir. Les années 1660 et 1670 voient donc deux usages de la tradition chevaleresque se distinguer de plus en plus nettement : d'un côté une écriture historique ou généalogique, qui traite la tradition chevaleresque comme un point d'origine ou une étape dans une évolution, et de l'autre une utilisation de la chevalerie comme imaginaire ou comme ensemble de scénarios permettant de diffuser des valeurs et de susciter l'adhésion. En 1674, les querelles suscitées par le *Clovis* de Desmarets mettent violemment en débat ce dernier usage du passé comme source d'images et de récits permettant de dire les valeurs du présent : Marolles comme Boileau font du passé le lieu d'écritures savantes et privilégient la mythologie comme instrument de scénarisation.

L'étude des querelles de l'année 1674 a rendu visible une crise du dispositif moderne de représentation du pouvoir, lié à la reprise d'une politique de guerre et à la réorganisation de la politique de la gloire qu'elle provoque. La baisse des moyens alloués à la politique de la gloire avive les rivalités entre écrivains. Le retour de la guerre remet au goût du jour les valeurs guerrières auxquelles l'idéologie galante (utilisant pour cela l'imaginaire chevaleresque) avait substitué une gloire fondée sur la paix et les plaisirs. En 1674, la dernière grande fête versaillaise représente le roi en héros guerrier[18]. Enfin, la représentation du pouvoir semble assigner une nouvelle place au passé. Dès 1677, Racine et Boileau sont nommés historiographes du roi : c'est une défaite du parti moderne (celui de Perrault et de Desmarets de Saint-Sorlin), mais c'est aussi le signe d'une place nouvelle donnée à l'écriture historique dans la politique de la gloire. En 1679, le programme iconographique de la Galerie des Glaces à Versailles est modifié : l'inspiration mythologique et allégorique est abandonnée

---

[15] C. Sorel, *La Bibliothèque françoise*, op. cit. Voir *supra*, chapitre II, p. 58-60.

[16] C. Sorel, *De La Connoissance des bons livres, ou Examen de plusieurs autheurs*, Paris, A. Pralard, 1671.

[17] P.-D. Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Paris, C. Barbin, 1670-1671. J'utilise l'édition critique de Fabienne Gégou : Paris, Nizet, 1971.

[18] Voir N. Ferrier-Caverivière, *op. cit.*, p. 93-101.

au profit de la représentation des hauts faits du roi guerrier. D'autre part, l'opéra se substitue aux fêtes de cour comme divertissement royal et privilégie l'inspiration mythologique. La chevalerie semble avoir perdu toute pertinence et tout intérêt. L'élargissement du public qui motivait le recours à l'imaginaire chevaleresque dans les années 1640 et 1650 ne fait plus débat. La promotion des ralliés et des parvenus qui forme la nouvelle cour est réalisée. La question des valeurs qui fondent la noblesse se pose avec moins d'acuité : après les enquêtes de noblesse des années 1660, la soumission de la noblesse au jugement du roi a été réalisée dans les faits. Dans ce contexte, de nouveaux genres s'emparent pourtant de la tradition chevaleresque : l'opéra fait retour à la chevalerie en 1684 et le conte de fées qui triomphe auprès du public élargi s'inspire largement de l'imaginaire chevaleresque. Que font-ils des récits chevaleresques ? Comment reproduisent-ils ou transforment-ils la portée politique de cette tradition ? L'étude de deux usages de la tradition chevaleresque dans des genres modernes, l'un (l'*Amadis* de Lully et Quinault) fortement intégré dans la politique de la gloire, l'autre (les contes de Marie-Jeanne L'Héritier) relevant plutôt d'une littérature mondaine à l'écart de la représentation du pouvoir, devra permettre d'observer le devenir de l'interprétation moderne de la tradition chevaleresque après son appropriation par le pouvoir.

CINQUIÈME PARTIE

LE CHEVALIER DANS LES GENRES NOUVEAUX : LE DEVENIR DE LA MODERNITÉ (1684-1705)

When we see a man dramatically lamenting in a publication intended to be believed, that, '*The age of chivalry is gone!* that *The glory of Europe is extinguished for ever!* that *The unbought grace of life* (if anyone knows what it is), *the cheap defense of nations, the nurse of manly sentiment and heroic enterprize, is gone!*' and all this because the Quixot age of chivalry nonsense is gone, What opinion can we form of his judgment, or what regard can we pay to his facts?

Thomas Paine, *Rights of Man*, Londres, J. S. Jordan, 1791, p. 22.

CHAPITRE XII

QUAND L'OPÉRA DEVIENT CHEVALERESQUE : AUTOUR DE L'*AMADIS* DE LULLY ET QUINAULT (1684)

Dès 1674, la querelle d'*Alceste* a associé le genre nouveau de l'opéra à la modernité. Moderne, l'opéra ne l'est pas seulement par son caractère récent. Son esthétique, fondée sur le mélange des arts et sur le merveilleux[1], le rapproche de la tragi-comédie et des fêtes galantes. Les polémiques de l'année 1674 l'ont aussi associé à l'épopée chrétienne[2]. Enfin, il devient rapidement le genre privilégié des divertissements royaux et de la politique de la gloire[3] : sa relation au pouvoir l'inscrit donc aussi dans le projet moderne d'une utilité politique de la littérature. Pourtant, de 1674 à 1684, l'opéra français exploite exclusivement des sujets issus de la mythologie. La création de l'*Amadis* de Lully et Quinault le 16 janvier 1684[4] dans la salle du Palais Royal constitue une rupture. Après *Amadis*, Lully et Quinault donnent encore deux opéras chevaleresques : *Roland* en 1685 et *Armide* en 1686, le premier inspiré du *Roland furieux* et le second de la *Jérusalem délivrée*. Ce changement d'inspiration a été abondamment commenté. Il est tantôt rapporté au « goût du roi »[5], qui aurait lui-même suggéré le sujet d'*Amadis* à Quinault, tantôt à une réorientation de la politique de la gloire : il est alors rapproché de l'abandon du programme mythologique de la Galerie des Glaces de Versailles en 1679. Cette perspective inscrit l'exploitation de la tradition chevaleresque par l'opéra dans le cadre d'une redéfinition de la représentation du pouvoir qui privilégie l'« histoire du roi », c'est-à-dire l'actualité[6],

---

[1] Sur le rôle du merveilleux dans la poétique de l'opéra, voir C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

[2] Voir *supra*, chapitre XI.

[3] Sur le passage des fêtes de cours aux opéras, voir *supra*, chapitre V, p. 199-200.

[4] D'après le *Mercure galant* de janvier 1684, Quinault travaille à l'opéra d'*Amadis* au moins depuis le début de l'été 1683. L'opéra devait être prêt pour être représenté à la cour pendant les festivités du carnaval. Mais après la mort de la reine Marie-Thérèse, le 30 juillet 1683, Louis XIV décrète un long deuil d'un an et la cour n'accueille plus de divertissements. Lully est donc autorisé à créer *Amadis* à Paris, dans la salle du Palais Royal. La date du 16 janvier est la date indiquée par tous les livrets imprimés qui donnent une date précise de création (Ballard, 1701, 1731, 1740). C'est la date que retient B. Norman (*Quinault, librettiste de Lully. Le poète des grâces*, Wavre, Mardaga, 2009 [2001], p. 267). *Amadis* est ensuite représenté pendant plusieurs mois : il est toujours joué en juillet, et repris en février, en attendant la création de *Roland*. Il est finalement représenté à Versailles le 5 mars 1685, après une série de représentations de *Roland*. Pour une liste des représentations d'*Amadis* entre 1684 et 1687, voir William Brooks, *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at Court from 1655 to 1687*, Philidor, Centre de Musique baroque de Versailles, 2005.

[5] Ainsi, pour P. Beaussant, « avec cette œuvre qui abandonne la mythologie et les images traditionnellement chargées de transmettre la symbolique royale, nous sommes plus près que jamais de la personne et de l'esprit du roi » (P. Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 660).

[6] C'est l'interprétation que propose B. Norman : « Le choix du sujet d'*Amadis* reflète un autre changement important, qui survint au milieu des années 1680, changement qui est intimement lié au concept même de tragédie en musique, forme artistique fortement encouragée par Louis XIV et qui, en retour, fait l'éloge du roi et défend les valeurs monarchiques. On peut voir, à l'époque des premiers opéras de Quinault et Lully, s'amorcer une transformation des types de représentation allégorique du roi, d'abord directe, puis plus contournée par la

et qui valorise une éthique guerrière[7]. Si cette réorientation s'exprime dans l'opéra de manière retardée, c'est sans doute que l'opéra est un genre récent, encore soucieux d'asseoir sa légitimité. La « tragédie en musique » privilégie donc longtemps les sujets propres à la tragédie (issus de l'antiquité) avant d'oser expérimenter des sujets nouveaux. L'*Amadis* de Lully et Quinault apparaît donc comme un objet particulièrement intéressant pour observer le devenir de la tradition chevaleresque et de son interprétation moderne après leur appropriation par le pouvoir dans le cadre de la politique de la gloire.

I. LE CHOIX DU ROI : *AMADIS* DANS LA POLITIQUE DE LA GLOIRE

Toutes les interprétations du sujet chevaleresque d'*Amadis* précédemment mentionnées reposent sur l'idée que le choix de la tradition chevaleresque est un choix politique, étroitement dépendant du pouvoir. Il est vrai que le choix des sujets d'opéras relève depuis plusieurs années déjà de la Petite Académie, qui consacre certaines de ses assemblées à la discussion des sujets des divertissements royaux. Le choix du sujet d'*Amadis*, cependant, est intervenu dans une période troublée : Colbert est mort en septembre 1683, Louvois est devenu surintendant des bâtiments, Perrault a été exclu de la Petite Académie et remplacé par Félibien. Il est donc difficile de savoir quelle part la Petite Académie a pu prendre dans le choix de la tradition chevaleresque. Par contre, plusieurs textes attribuent ce choix à la personne du roi, et ce dès avant la création de l'opéra. *Amadis* est donc construit comme une œuvre politique, relevant d'une décision royale, dès l'année 1683.

L'inspiration royale

Les publications qui entourent l'opéra présentent en effet le sujet d'*Amadis* comme un choix émanant du pouvoir. C'est le cas du *Mercure galant* de 1684, qui affirme que le roi a « choisi [lui]-

suite, s'attachant plus à la personne du monarque qu'au souverain régnant, et donnant plus d'importance à l'histoire en train de se faire qu'à la mythologie » (B. Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, éd. cit., p. 283).

[7] C'est l'interprétation proposée par Philippe Beaussant, qui voit dans l'exploitation de la tradition chevaleresque par l'opéra le retour d'une esthétique héroïque et aristocratique qu'il oppose au « moment classique » et à la démolition du héros opérée, entre autres, par Racine : « On assiste, dans les années 1680, à un profond changement dans la sensibilité et le goût, dont de nombreux aspects montrent un retour aux valeurs et aux notions du Baroque : et le plus remarquable est le regain de faveur des thèmes héroïques et chevaleresques, ceux qui étaient à l'honneur dans la première moitié du siècle, au temps du *Cid* et de *Cinna*, du *Vassal généreux* et du *Prince déguisé* de Scudéry, ou de l'*Alcionée* de du Ryer » (P. Beaussant, *op. cit.*, p. 658). On a vu que cette esthétique n'a en fait jamais disparu : plus que d'un retour du baroque, il s'agit en fait d'une continuité moderne et galante.

même le sujet »[8] du nouvel opéra. C'est le cas aussi de la dédicace au roi du livret publié en 1684 chez Ballard, signée par Lully mais dont La Fontaine est l'auteur :

> Quant à moi, dont les chants vous attiroient jadis,
> Je dois à votre choix, ce sujet d'Amadis ;
> Je vous dois son succès, car j'aurais peine à dire
> Entre vous et Phœbus lequel des deux m'inspire[9].

L'attribution au roi du choix du sujet se conjugue ici avec une identification traditionnelle de Louis XIV à une divinité solaire symbole de l'inspiration poétique. Cette proximité invite à lire la première affirmation comme une variation sur le lieu commun du roi source d'inspiration. Le roi est présenté comme le véritable auteur de l'opéra, ce qui permet à la fois de mettre l'œuvre sous sa protection et d'en faire un signe de sa puissance. Cette figure est déjà ancienne : Molière, dans l'épître des *Fâcheux*, utilisait ainsi l'ajout d'une nouvelle scène suggérée par le roi (la scène du chasseur) pour faire du souverain l'auteur de la pièce[10].

Les deux opéras suivants, *Roland* et *Armide*, sont eux aussi régulièrement présentés comme des résultats d'un choix royal. Le *Mercure galant* de décembre 1684 évoque ainsi « le choix que le roi a fait de Roland pour le sujet du nouvel Opéra que M. de Lully prépare »[11], et à la même période, la dédicace au roi de la traduction du *Roland furieux* de Louise Gomez de Vasconcelle cherche à s'approprier cette inspiration royale :

> Le choix que vôtre Majesté a fait de Roland, pour le nouvel Opéra, m'a inspiré de mettre l'Arioste dans un jour, qui en laisse voir tout ce qu'il a d'agréable, sans en découvrir les endroits trop libres[12].

En attribuant le choix du sujet de *Roland* au roi, l'auteur fait de sa propre traduction un effet du commandement royal. Elle adopte une posture d'auteur au service du pouvoir et tente de s'intégrer à la politique de la gloire. Quant au sujet d'*Armide*, le journal de Dangeau rapporte les conditions de son

---

[8] *Mercure galant*, janvier 1684, p. 326.

[9] J. de La Fontaine, « Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra d'*Amadis* », *Œuvres*, II, *Œuvres diverses*, éd. cit., p. 619. Cette dédicace a paru d'abord en tête d'*Amadis*, Paris, Ballard, 1684 puis dans J. de La Fontaine et F. Maucroix, *Ouvrages de prose et de poésie*, éd. cit.

[10] En tête de l'édition des *Fâcheux*, Molière s'adresse ainsi au roi : « Je le dois, Sire, ce succès qui a passé mon attente, non seulement à cette glorieuse approbation dont Votre Majesté honora d'abord la pièce, et qui a entraîné si hautement celle de tout le monde, mais encore à l'ordre qu'elle me donna d'y ajouter un caractère de fâcheux, dont elle eut la bonté de m'ouvrir les idées Elle-même, et qui a été trouvé partout le plus beau morceau de l'ouvrage. Il faut avouer, Sire, que je n'ai jamais rien fait avec tant de facilité, ni si promptement que cet endroit où Votre Majesté me commanda de travailler. J'avais une joie à lui obéir qui me valait bien mieux qu'Apollon et toutes les Muses ; et je conçois par là ce que je serais capable d'exécuter pour une comédie entière, si j'étais inspiré par de pareils commandements » (Molière, *Les Fâcheux, comédie*, Paris, G. de Luynes, 1662, « Au Roi », n.p.). Le roi se substitue à Apollon et aux Muses comme source d'inspiration et son ordre agit quasiment de lui-même.

[11] *Mercure galant*, décembre 1684, p. 317-318

[12] *L'Arioste moderne, ou Roland le furieux*, traduction libre par Louise Geneviève de Gomez de Vasconcelle, dame Gillot de Beaucour, Paris, Jean Guignard, 1685, n.p. Sur cette traduction du *Roland furieux*, voir *supra*, chapitre IV, p. 127-128.

choix par le roi, qui le préfère à deux sujets mythologiques : celui de Malaric, fils d'Hercule, et celui de Céphale et Procris[13].

Quelle que soit la réalité de ces choix, qu'ils résultent ou non d'une intervention royale, leur publication n'est pas dénuée d'enjeux politiques. Les différents récits de ces choix renforcent la légitimité des opéras au moment où ils abandonnent l'inspiration mythologique et s'éloignent par conséquent du modèle de la tragédie. En outre, ils insistent sur le lien entre le spectacle et le pouvoir : si l'opéra est le résultat d'une inspiration royale, il est aussi un portrait du roi. Enfin, il scénarisent et configurent les relations entre le roi et l'auteur dans le cadre de la production de ce portrait : la revendication d'une inspiration royale place l'auteur dans une relation privilégiée de service, mais peut aussi aboutir à son effacement au profit d'une figure royale hégémonique, à la fois auteur et sujet de la représentation.

L'Opéra difficile : service et mérite

Les récits de la genèse d'*Amadis* sont particulièrement utilisés pour définir les relations entre Quinault et le pouvoir, à la fois dans le moment de l'écriture du livret et *a posteriori* dans la *Vie de Philippe Quinault* de Boscheron. En février 1683 d'abord, Quinault publie dans le *Mercure galant* un madrigal intitulé « L'Opéra difficile » :

> Ce n'est pas l'opéra que je fais pour le Roi,
> Qui m'empêche d'être tranquille :
> Tout ce qu'on fait pour lui paroît toujours facile.
> La grande peine où je me voi,
> C'est d'avoir cinq filles chez moi,
> Dont la moins âgée est nubile.
> Je dois les établir et voudrois le pouvoir :
> Mais à suivre Apollon on ne s'enrichit guère
> C'est avec peu de bien un terrible devoir
> De se sentir pressé d'être cinq fois beau-père.
> Quoi ! cinq actes devant notaire,
> Pour cinq filles qu'il faut pourvoir ?
> Ô ciel ! peut-on jamais avoir
> Opéra plus fâcheux à faire[14] ?

L'opéra dont il est question, que Quinault « fait pour le roi », est l'*Amadis*. Le commandement royal est une fois de plus présenté comme une source d'inspiration qui rend « facile » le travail de l'auteur. Quinault exhibe une relation de service – il travaille « pour » le roi – et insiste à la fois sur la gloire

---

[13] P. de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau*, éd. cit., 16 mai 1685.

[14] *Le Mercure galant*, février 1683, p. 253-254. Le madrigal est repris dans D. Bouhours (éd.), *Recueil de vers choisis*, Paris, Josse, 1693, p. 61 puis dans *La Vie de Philippe Quinault* de Boscheron (*Le théâtre de Quinault*, Paris, Pierre Ribou, 1715), p. 54. Le site Philippe Quinault mis en place par B. Norman consacre une notice à ce texte : http://www.quinault.info/Home/l-oeuvre/poesies-diverses/l-opera-difficile. Le madrigal a en outre suscité plusieurs réponses.

attachée à cette relation et sur la qualité du service rendu : la facilité de son écriture est un hommage à la fois au roi et à son propre talent. Après les trois premiers vers, le jeu sur les différents sens du mot « actes » permet de comparer l'écriture d'*Amadis* à l'obligation où Quinault se voit de doter ses filles. L'exhibition du service du roi débouche alors sur une demande – élégante, il est vrai – de récompense : « à suivre Apollon on ne s'enrichit guère ». Apollon reprend ici la place de divinité inspiratrice occupée par le roi au début du poème, mais la confrontation des deux parties produit un message clair : le service du roi doit être récompensé.

Dans une lettre du 10 mars 1683, sans doute adressée à Colbert, Quinault reprend l'image de l'« opéra difficile » pour désigner la nécessité de doter ses filles et demande cette fois-ci de manière explicite le secours du roi :

> Je vous avoue, Monsieur, que si j'avais le bonheur d'obtenir la charge que vous scavez que j'ay demandée a Sa Majesté, ce me seroit un puissant secours pour faire avec succés le difficile Opera de l'establissement de ma famille, mais je serois encore incomparablement plus touché et plus content de l'avantage, que j'aurais d'estre attaché pour toute ma vie, auprès d'un Roy qui ne merite pas moins d'estre aimé de ses sujets que d'estre craint de ses Ennemis, et qui est autant au dessus des autres Roys, que les Roys sont au dessus des autres Hommes[15].

La rhétorique est ici bien différente de celle employée par le madrigal : Quinault fait silence sur ses services et ne demande pas une récompense, mais une faveur. Même le service à venir est présenté comme un avantage pour Quinault et non pour le roi. Toute la logique de l'échange présente dans le madrigal a disparu. La mention du « difficile opéra » convoque cependant le madrigal dans le texte et utilise ainsi sa renommée pour renforcer l'argumentation : le madrigal est à la fois une preuve du talent de Quinault et un rappel discret de son service d'écriture.

La démarche semble avoir été efficace, puisque Quinault marie sa première fille, Marie-Louise, en 1685 et porte dans l'acte de mariage le titre de « conseiller du roi ». La *Vie* manuscrite de Quinault rédigée par Boscheron mentionne en outre l'obtention d'une récompense directement liée au madrigal :

> Avant le deces de la Reine, le Roy choisit le sujet d'*amadis*, et dit a Quinault de le traiter. On debita parme les fausses nouvelles que le poete restoit court sur l'argument de cette *tragedie*, et que sa Muse l'abandonnoit dans l'invention de ce poeme. Quinault averti, pour se moquer des nouvelistes où [*sic*] plustôt afin de donner matiere a rire, jetta sur le papier un *Madrigal*, qu'il a intitulé, *l'opera difficile*, qu'il finit en disant, que bien eloigné de n'estre pas tranquile en travaillant a son opera pour le Roy, tout son chagrin ne vient que de cinq filles qu'il a, il n'est pas, dit-il, d'opera plus fâcheux a faire, que d'avoir cinq filles a establir. Il presenta ce Madrigal au Roy, qui le recompensa de trente mil Livres, pour marier sa premiere fille. Le manque de Biens n'avoit nullement reduit Quinault, a rendre public ce madrigal, on le croyoit riche dés lors d'au moins trois cent mil Livres. Cela n'empescha pas les poetes de s'exercer

[15] Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 22.222, f. 262-263. Ce manuscrit est perdu, mais il a été retranscrit par J. de la Gorce et publié par B. Norman sur son site consacré à Philippe Quinault : http://www.quinault.info/Home/correspondance/lettre-du-10-mars-1683.

> sur le nouveau madrigal, en reponse duquel deux poetes en ont inventé deux autres, qui ne sont ni bons ni mauvais[16].

Le madrigal vaut donc à Quinault une récompense de trente mille livres. Le récit de Boscheron nuance cependant la dimension d'échange marchand de l'opération. D'une part, il insiste sur la richesse de Quinault. D'autre part, il fait précéder la mention du madrigal d'un court récit qui l'insère dans un conflit littéraire. Le madrigal est d'abord une preuve de virtuosité et un objet ludique, adressé aux « nouvellistes » et non au roi. Dans la version imprimée de la *Vie de Quinault*, Boscheron amplifie encore cette dimension : il supprime la mention de la récompense, reproduit l'intégralité du madrigal et donne une dimension plus importante au débat littéraire en remplaçant la mention finale des « deux poètes » par celle de « plusieurs réponses »[17].

Les différents récits de la genèse d'*Amadis* produisent ainsi différentes scénarisations des relations entre Quinault et le roi. Dans la lettre de Quinault à Colbert, le madrigal est inséré dans une démarche de sollicitation de la faveur royale : il permet la publication d'un service, et formule de manière acceptable une demande de récompense. Dans le récit de Boscheron, il reste la preuve du talent et du mérite de Quinault mais la demande de reconnaissance qu'il implique est réorientée : il ne s'agit plus de recourir au jugement du roi mais à celui des poètes. Alors que dans le premier cas, l'écrivain met en scène sa relation au pouvoir, dans le second cas c'est sa place dans le champ littéraire qui est figurée.

Critiquer le jugement du roi

Le rôle du roi dans le choix du sujet d'*Amadis* est le support d'une représentation du pouvoir très différente dans le récit qu'en propose le premier numéro des *Nouvelles de la République des Lettres* de Pierre Bayle. L'accent n'est pas mis sur la genèse de l'opéra, mais sur sa réception, et l'attribution du choix du sujet au roi est utilisée pour formuler une critique du pouvoir.

> On écrit de Paris que la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, qui est celle des comédiens italiens représente une comédie très-divertissante, et qui attire une foule extraordinaire. Elle s'intitule *Arlequin Empereur dans le monde de la lune*. C'est, dit-on, une satire de l'Opéra d'*Amadis*, et on ajoûte qu'on doit représenter incessamment dans le même Hôtel, *Amadis cuisinier*, parce que celui qui fait le personnage d'Amadis dans l'opéra a été cuisinier. Ces nouvelles ne sont pas trop apparentes, car comme on sçait que le Roi lui-même a donné le sujet de l'Opera d'Amadis, qui oseroit en faire des railleries si publiques ? On travaille à un nouvel Opera dont Roland le furieux sera le sujet, et c'est encore le roi qui a choisi, et marqué cette matière à M. Quinaut, et à M. Lulli. Ce Monarque n'a point voulu que l'Opera d'Amadis fût représenté à la Cour, à cause du deuil de la Reine. On louë fort les paroles, les Machines et les Airs de cet Opera. On y voit au commencement quelques vers de M. de la Fontaine à la loüange de sa Majesté. On a publié ailleurs une Ballade adressée au même Prince, où il touche en passant la

---

[16] Boscheron, *Vie de M. Quinault de l'Académie Françoise avec l'origine des opera en France*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, manuscrits, ms. fr. 24329, p. 86-87.

[17] Boscheron, « La Vie de Philippe Quinault, de l'Académie Françoise », dans Ph. Quinault, *Le Theatre de Quinault [...]*, Paris, Pierre Ribou, 1715, p. 54-55.

> raison pourquoi l'Académie Françoise refuse de l'aggreger. Il devoit remplir la place que la mort de M. Colbert a laissée vacante dans ce Corps Illustre, mais quelqu'un ayant représenté qu'il ne seroit pas de la bienséance qu'une Compagnie où il y a tant de personnes graves, et mitrées, reçut un Poëte qui a publié tant de contes impudiques, on a sursis son installation[18].

Le récit commence par constater le succès d'une comédie de Fatouville intitulée *Arlequin empereur de la lune* et jouée en mars 1684 à l'Hôtel de Bourgogne. Il passe ensuite à l'opéra d'*Amadis*, en affirmant que la pièce de Fatouville en est une « satire » (ce qui est faux) : le succès de la comédie est alors assimilé à une critique de l'opéra de Quinault. Cette critique est renforcée par l'évocation d'une seconde parodie à venir, *Amadis cuisinier*[19]. C'est à ce stade du récit que le choix du sujet par le roi intervient : la charge critique assignée au succès et à la multiplication des parodies est alors dirigée, par le moyen d'une interrogation ironique, contre le pouvoir royal. Le récit est délégué à une troisième personne floue (« on écrit », « dit-on ») et le narrateur garde ses distances, au point même de mettre en doute la véracité des nouvelles (qui « ne sont pas trop apparentes ») : ce faisant, il attire l'attention du lecteur sur la portée critique de son récit tout en maintenant une posture neutre. La construction de ce premier temps du récit, qui inverse l'ordre chronologique (du choix du sujet à la création de l'opéra puis à celle des parodies) et l'ordre logique (le roi a choisi le sujet d'*Amadis* donc les critiques adressées à *Amadis* attaquent la personne du roi), fait porter sur le lecteur la responsabilité de reconstituer le dispositif critique. Le récit du choix du sujet d'*Amadis* par Louis XIV permet au texte de transformer un débat esthétique (sur le genre de l'opéra ou sur la pièce d'*Amadis*) en débat politique sur le pouvoir de Louis XIV et de mettre en accusation l'assujettissement de la littérature au pouvoir royal. La *Préface* de ce premier numéro des *Nouvelles de la République des Lettres* vante en effet les mérites de la liberté d'imprimer qui règne en Hollande. Le texte oppose ainsi une « République des lettres » autonome et libre au lien entre les auteurs et le pouvoir dont le sujet d'*Amadis* est l'exemple.

La suite du texte renforce cette critique en évoquant le cas de La Fontaine, symétrique de celui de Quinault. Le poète est présenté à travers trois textes : la dédicace d'*Amadis*, qui en fait un serviteur du pouvoir, la ballade sur son élection à l'Académie française, qui le montre demandant la récompense de ce service, et les contes, qui en font un auteur libertin et lui interdisent finalement l'accès à l'Académie. Les deux récits, celui du choix du sujet d'*Amadis* et celui des mésaventures de La Fontaine, sont rassemblés dans un même paragraphe. La Fontaine, comme Quinault, est représenté en serviteur du pouvoir. Mais ici le récit insiste sur l'inefficacité de ce service : La Fontaine n'est pas récompensé, parce que l'asservissement au pouvoir se double d'un asservissement idéologique aux valeurs du catholicisme. Là encore, l'épisode fait écho aux revendications de la Préface : la liberté de l'imprimerie en Hollande y est présentée comme « le refuge des Catholiques aussi bien que des

---

[18] *Nouvelles de la République des lettres*, mars 1684, Amsterdam, Henri Desbordes, 1684, p. 205-206.

[19] Cette fois-ci véritable parodie de l'opéra de Quinault et Lully, représentée à l'Hôtel de Bourgogne en mai 1684.

Réformez »[20] et le moyen d'une véritable liberté d'opinion. Le récit du choix du sujet d'*Amadis* permet donc ici de redéfinir la relation qui lie les écrivains au pouvoir comme une relation d'asservissement et la politique de la gloire comme une tyrannie. Le texte le plus commenté dans ce paragraphe n'est d'ailleurs pas l'opéra de Quinault et Lully mais la parodie de Fatouville, présentée comme un texte critique produit dans un espace de liberté.

L'attribution du choix du sujet d'*Amadis* au jugement du roi est donc le fait de publications nombreuses, avant même la création de l'opéra. Ces publications ont d'abord pour effet d'accroître la légitimité du genre et de l'œuvre, légitimité qui pourrait être fragilisée par l'abandon de l'inspiration mythologique. Mais elles travaillent surtout à la construction de représentations du pouvoir et de ses relations avec les hommes de lettres. Ces représentations sont dominées par le modèle du service et du mérite reconnu par le jugement du roi. Quinault s'appuie sur cette idéologie du mérite pour solliciter une récompense et transformer le service en échange marchand. La *Vie de Philippe Quinault* imprimée en 1715 insiste au contraire sur la gratuité du mérite et du service du roi : l'écriture de Quinault ne s'adresse plus tant au roi qu'à ses pairs et c'est à eux, non au pouvoir, qu'il cherche à prouver son talent. Le récit des *Nouvelles de la République des Lettres*, enfin, interprète le service comme un asservissement, promeut une écriture autonome et libre et fait de la critique du pouvoir une valeur littéraire. À travers ces différents textes, l'intervention du roi dans le choix du sujet d'*Amadis* apparaît plus comme une composante de dispositifs de représentation du pouvoir que comme un signe du « goût du roi » ou de sa volonté politique de contrôler la production des opéras.

II. PORTRAIT DU ROI EN CHEVALIER

En outre, rien dans ces différents récits ne permet d'affirmer que l'abandon de la mythologie pour la tradition chevaleresque est une rupture. Même le récit le plus critique, celui de Pierre Bayle, ne fait aucun usage du caractère chevaleresque du sujet. Et si la querelle du merveilleux chrétien[21] et les conflits entre Anciens et Modernes ont opposé radicalement inspiration antique et inspiration chevaleresque ou nationale, il faut se souvenir que chevalerie et mythologie peuvent aussi coexister, comme dans les fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*[22]. Or le sujet d'*Amadis* ne renvoie que marginalement à un passé national. Certes, le personnage d'Amadis, comme Périon son père, est roi des Gaules. Le prologue de l'opéra le rappelle en appelant Amadis à paraître « où son sang régnait

[20] *Nouvelles de la République des lettres*, mars 1684, éd. cit., « Préface », n.p.

[21] Sur cette querelle, voir *supra*, chapitre XI.

[22] Voir *supra*, chapitre I, p. 27-28.

autrefois »[23]. Mais Amadis n'a sa place dans aucune histoire de France : contrairement à Charlemagne ou à Roland, il est entièrement romanesque. L'opéra est construit à partir de différents épisodes de l'*Amadis* de Montalvo ou sans doute plutôt de celui d'Herberay des Essarts. Au début de l'opéra, Amadis se plaint de l'inconstance d'Oriane, que ses parents destinent à l'empereur des Romains : Oriane est en effet fiancée à cet empereur au livre IV du roman. Dans l'opéra, Oriane accuse Amadis de la délaisser pour Briolannie : ceci vient cette fois du livre II du roman. L'opéra oppose trois enchanteurs au couple de héros : Ardan Canile, qu'Amadis a tué avant le début du spectacle, son frère Arcalaüs et sa sœur Arcabonne. Tous trois viennent du roman et Quinault se contente d'inventer l'amour d'Arcabonne pour Amadis[24]. La fable construite par Quinault a pour enjeu essentiel la réunion des amants persécutés par l'enchanteur et la magicienne et secourus par Urgande qui fait irruption à l'acte IV sur son navire, la « Grande Serpente ». Tout au long de l'opéra, Amadis combat des monstres et rompt des enchantements, dans la plus pure tradition de la chevalerie. L'imaginaire chevaleresque n'est donc pas assimilable, ici, à un passé national. Quel est alors son rôle dans la représentation du pouvoir mise en œuvre par l'opéra ?

La chevalerie dans le portrait du roi : fable ou histoire ?

Lorsqu'Amadis perit, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux.
Un charme assoupissant devoit fermer nos yeux
Jusqu'au temps fortuné que le destin du monde
Despendroit d'un heros encor plus glorieux. […]
Retirons Amadis de la Nuit éternelle.
Le Ciel nous le permet, un sort nouveau l'appelle
Où son sang régnait autrefois.
Nous ne saurions choisir de demeure plus belle.
Allons être témoins de la gloire immortelle
D'un Roi l'étonnement des Rois,
Et des plus grands Héros le plus parfait modèle[25].

Urgande et Alquif chantent ainsi le retour du chevalier Amadis dans le prologue de la tragédie en musique. L'opéra se donne comme une résurrection : celle d'un passé lointain et celle d'un héros oublié. Le roman d'*Amadis* n'a en effet connu aucune édition depuis plus d'un demi-siècle. En 1666, Busens y avait fait allusion dans son *Histoire du Royaume des Amants* comme à un livre ancien et mal connu[26]. Une tragédie ornée intitulée *Urgande* a été jouée devant le roi en 1679, mais elle ne reprenait

[23] P. Quinault, *Amadis, tragédie en musique*, Paris, Ballard, 1684. J'utilise l'édition de B. Norman : P. Quinault, *Livrets d'opéra*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1999, t. II, p. 154. Sur ce prologue, voir *supra*, chapitre V, p. 204-207.

[24] Sur le détail des emprunts de Quinault au roman, voir Étienne Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine, 1970 [Paris, 1926], p. 566-567.

[25] P. Quinault, *Amadis*, éd. cit., p. 154-155.

[26] Voir *supra*, chapitre V, p. 194.

au roman que le nom de la magicienne. L'opéra marque donc bien le retour d'Amadis sur la scène et dans la création artistique. Amadis revient, pour divertir « un héros encore plus glorieux », un nouvel Amadis : Louis XIV. L'image du retour, de la résurrection, est aussi un lieu commun de la représentation monarchique. Les prophéties épiques font de Louis XIV un nouveau Charlemagne, un *Carolus redivivus*[27] et l'imaginaire mythologique décrit son règne comme un retour du siècle d'or : le retour d'un passé idéalisé est une figure traditionnelle de la louange du roi. L'originalité du prologue d'*Amadis* est de substituer à la figure de l'empereur issue du passé national et des textes bibliques et à l'image mythologique du siècle d'or un personnage de la tradition chevaleresque.

La dédicace du livret, adressée à Louis XIV, compare elle aussi le chevalier et le roi :

> Du premier Amadis, je vous offre l'image ;
> Il fut doux, gracieux, vaillant, de haut corsage :
> J'y trouverois votre air, à tout considérer,
> Si quelque chose à vous se pouvoit comparer.
> La Victoire pour lui sut étendre ses ailes,
> Mars le fit triompher de tous ses concurrents ;
> Passa-t-il à l'amour, il eut le cœur des belles :
> Vous vous reconoissez à ces traits différents[28].

Louis XIV apparaît comme un nouvel Amadis : comme lui, il unit la gloire et l'amour. On retrouve ici la figure du chevalier galant, capable de plaire et de séduire autant que de triompher par la force, déjà présente dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*[29]. La chevalerie est utilisée dans la dédicace pour mettre en image des valeurs guerrières et galantes et pour scénariser le mérite du roi. La comparaison avec *Les Plaisirs de l'île enchantée* permet en outre de remarquer qu'ici la figure du chevalier galant n'est plus appliquée à des courtisans, mais bien au souverain : le roi apparaît une fois encore comme le sujet hégémonique de la représentation du pouvoir.

La dédicace poursuit en justifiant le choix d'un sujet chevaleresque pour l'opéra :

> En vous tout est enchantement :
> Plus d'un illustre événement
> Rendra chez nos neveux votre histoire incroyable.
> Vos beaux faits ont partout tellement éclaté
> Que vous nous réduisez à chercher dans la fable
> L'exemple de la vérité[30].

C'est le merveilleux propre à la tradition chevaleresque – l'« enchantement » – qui justifie son utilisation dans le cadre de la représentation du pouvoir. Ce merveilleux reproduit dans l'écriture les merveilles produites dans l'histoire par Louis XIV. L'esthétique revendiquée ici est très proche de

---

[27] Voir *supra*, chapitre IX, p. 385-386.

[28] J. de La Fontaine, « Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra d'*Amadis* », éd. cit., p. 619.

[29] Voir *supra*, chapitre I, p. 45-53.

[30] J. de La Fontaine, « Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra d'*Amadis* », éd. cit., p. 619.

celle promue par Desmarets dans la querelle du merveilleux chrétien[31] : l'écriture a pour fonction de représenter le pouvoir et doit pour cela s'identifier à son sujet. C'est donc parce que l'histoire du roi est merveilleuse (« incroyable » et semblable à un « enchantement ») que le poète doit lui aussi employer le merveilleux. Le merveilleux est défini comme signe efficace de la présence du pouvoir dans l'écriture. Le recours à la tradition chevaleresque s'inscrit ainsi dans une esthétique moderne mais la dédicace distingue clairement cette esthétique d'une écriture de l'histoire : l'opéra n'écrit pas l'histoire du roi. La « fable » d'*Amadis* est opposée à la « vérité » des hauts faits de Louis XIV, dont elle n'est que l'image et l'exemple. Le terme de « fable », utilisé ici pour désigner le récit chevaleresque, est aussi fréquemment employé pour désigner la mythologie antique : Amadis, comme la tradition mythologique, relève du domaine de la fiction, et l'opposition pertinente ici n'est pas celle entre un imaginaire national et un imaginaire antique, mais bien celle qui sépare la fable, et donc Amadis aussi bien qu'Hercule, de l'histoire, c'est-à-dire de Louis XIV, mais aussi de Clovis, de Charlemagne ou de Roland. Cette opposition traverse donc la tradition chevaleresque et y distingue ce qui ressort d'un possible usage généalogique et ce qui ne peut fournir que des scénarios, des images, des « exemples ».

Après le prologue, l'opéra ne fait d'ailleurs plus aucune allusion à la situation chronologique de l'intrigue, au passé ou à la nation. Les aventures d'Amadis se situent dans un espace-temps non défini, romanesque et merveilleux. Le récit chevaleresque est avant tout le support d'une éthique galante, unissant amour et gloire, et d'une esthétique moderne, recherchant les effets spectaculaires et utilisant le merveilleux. Le récit chevaleresque fournit à l'opéra de nombreuses occasions d'interventions merveilleuses et spectaculaires. À la fin de l'acte I, des tournois sont organisés en l'honneur d'Oriane. À la fin de l'acte II, des démons combattent Amadis avant de se transformer en nymphes et de l'enchanter. Un spectre apparaît à l'acte III, et l'acte IV se termine sur l'entrée de la magicienne Urgande :

> Un rocher environné de flames s'aproche, les flammes se retirent, et laissent voir un vaisseau sous la figure d'un serpent, ce qui l'a fait appeler la grande Serpente. Urgande et ses suivantes sortent de ce vaisseau[32].

Cette arrivée spectaculaire est suivie d'un combat de démons. Enfin, le dernier acte s'achève par l'épreuve de l'Arc des Loyaux Amants. Amadis et Oriane franchissent l'arc et délivrent ainsi les héros enchantés :

> La Chambre deffendüe s'ouvre, et une troupe de héros, et d'heroïnes, qu'Apollidon y avoit autrefois enchantez, pour y attendre le plus fidelle des Amants et la plus parfaite des Amantes, reçoit Amadis et Oriane, et les reconnoit dignes de cet honneur[33].

---

[31] Voir *supra*, chapitre XI.

[32] P. Quinault, *Amadis*, éd. cit., p. 184.

[33] *Id.*, p. 193.

Ces épisodes mobilisent des extraits bien connus du roman. Ce sont aussi les passages les plus spectaculaires : ils unissent la musique, le chant et la danse, les machines et les métamorphoses. Le choix du récit chevaleresque se montre donc particulièrement propice au développement du merveilleux et du spectaculaire. Le portrait du roi utilise la tradition chevaleresque comme matrice d'effets spectaculaires et surprenants, source d'images frappantes et de récits agréables, et non comme un passé légitimant.

*Décors et costumes d'***Amadis** *: reconstitution, exotisme ou anachronisme ?*

La dédicace d'*Amadis* définit la tradition chevaleresque à la fois comme le signe d'une esthétique moderne et comme la matrice de scénarios susceptibles de dire la gloire du roi, sans aucune relation à un passé ou à une histoire. La fable de l'opéra l'utilise comme support pour créer des images frappantes, un spectacle magnifique capable de donner à voir la gloire du roi, et non comme un passé qui légitimerait le pouvoir sur le mode généalogique. Pourtant, le spectacle de l'opéra, les décors et les costumes utilisés semblent au contraire avoir insisté sur l'ancrage de la fable dans un passé.

Lorsqu'un opéra est créé à Versailles, les décors et les costumes sont à la charge de l'intendance des Menus-Plaisirs. Depuis le 24 décembre 1674, c'est Jean Berain qui, en tant que dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, doit inventer et exécuter les décors et les costumes des comédies, ballets, courses de bague et carrousels donnés à la cour. En 1677, il crée ainsi les costumes de scène pour les représentations à Saint-Germain-en-Laye de *Thésée, Atys* et *Isis*, trois opéras de Lully et Quinault. Depuis 1678, Lully fait aussi appel à lui lorsque ses opéras ne sont pas créés à Versailles et qu'il lui faut donc pourvoir, au moins dans un premier temps, aux décors et aux costumes. Les travaux de Berain pour l'*Amadis* nous sont connus non seulement par le frontispice gravé du livret, qui donne une idée du décor de 1684, mais aussi par de nombreux dessins, conservés à Paris et à Stockholm. Les travaux de Jérôme de la Gorce ont permis l'identification et la publication de nombre de ces documents[34]. Le frontispice du livret d'*Amadis* publié en 1684 chez Ballard [*Figure 10*] représente la façade d'un palais qui peut être celui de Lisuart, le père d'Oriane (décor de l'acte II) ou celui d'Apollidon (décor de l'acte V). Le décor semble reproduire une façade de palais traditionnelle, composée d'un portique et de colonnades, et l'enrichir d'éléments composites, dont certains, comme les flèches, peuvent évoquer un passé. Jérôme de la Gorce rapporte l'originalité de ce décor à un souci de conformité avec le sujet chevaleresque de l'opéra :

[34] J. de la Gorce a consacré un ouvrage à Berain : *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, Paris, Herscher, 1986. Il a évoqué Berain ou reproduit quelques uns de ses dessins dans plusieurs autres ouvrages : *Lully, un âge d'or de l'opéra français*, Paris, Cicero, 1991 et *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645-1765.* Paris, Éditions du Patrimoine, 1997.

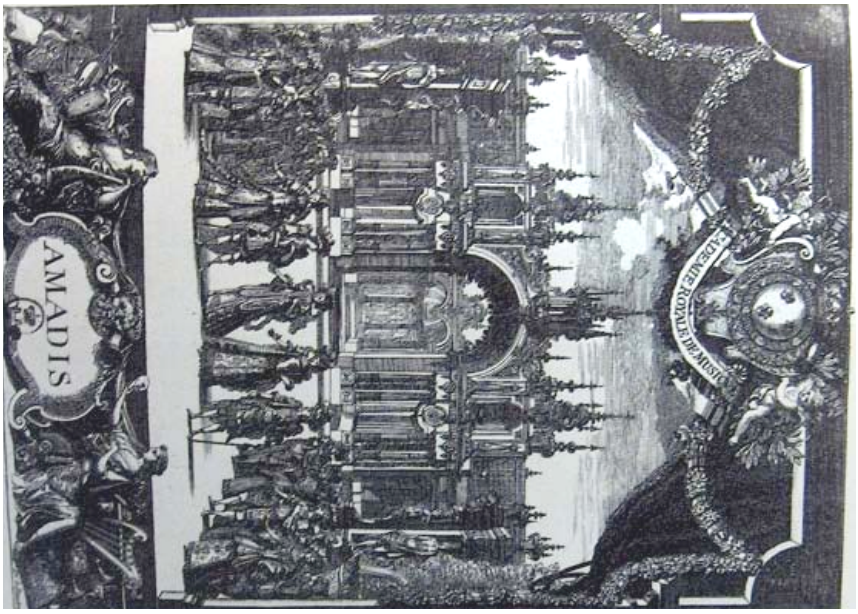


Figure 10.

Frontispice d'*Amadis* (Paris, Ballard, 1684). Gravure de J. Lepautre d'après un dessin de J. Berain.

Figure 11.

J. Berain, Costume d'Amadis. Dessin à la pierre noire, à la plume, encre brune et aquarelle, sur une silhouette à l'eau forte. Stockholm, Nationalmuseum, THC 3387. Reproduit par J. de la Gorce, *Lully, un âge d'or de l'opéra français*, éd. cit. p. 61, n°95.

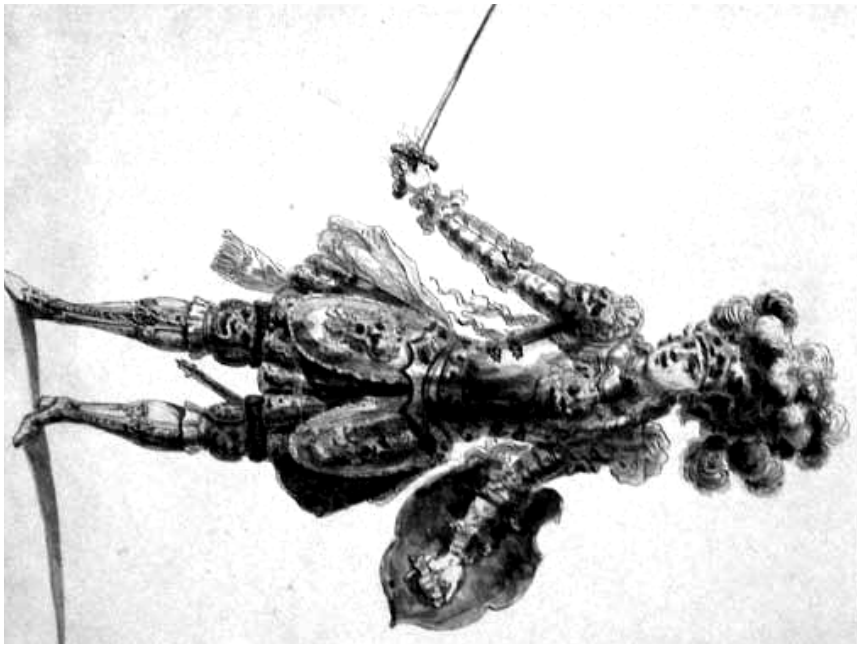


Figure 12.

J. Berain, Costume de l'enchanteur Arcalaus. Paris, Musée du Louvre, collection Rotschild. Reproduit par J. de la Gorce, *Berain dessinateur du roi Soleil*, éd. cit., p. 87.

> La façade du Palais d'Apollidon, déployée à l'arrière-plan, est en effet ornée de petites flèches, dont la profusion et les formes évoquent le gothique flamboyant. Mais il faut avouer que ces sortes de pinacles, comme la fine dentelle ornant l'intérieur de l'arc de l'entrée monumentale, ont aussi un parfum oriental. Ambiguïté certainement voulue, choisie par Berain pour restituer le caractère espagnol du roman de Montalvo. L'artiste emprunta également un peu à l'architecture de la Renaissance allemande, lorsqu'il dessina cette tourelle dont est couronnée l'édifice. Souvenirs traités toutefois avec tant de liberté que la fantaisie l'emporte sur le souci de vérité historique[35].

La démarche de Berain n'est évidemment pas celle d'une reconstitution : la composition semble plutôt chercher à créer un effet d'exotisme ou d'étrangeté.

Amadis n'est joué à Versailles qu'en 1685 : à cette occasion, Berain semble avoir travaillé à de nouveaux habits de scène. On dispose en effet d'une série de dessins pour *Amadis* représentant des costumes différents de ceux portés par les personnages figurant sur le frontispice du livret. Depuis 1683, les opéras étaient donnés à Versailles sans changement de décor ni machine : les habits de scène étaient les seuls éléments spectaculaires, ce qui explique que Berain ait pu y apporter un soin particulier. Ces nouveaux costumes, richement ornés, adoptent une esthétique très proche de celle du décor conçu par Berain pour la création. Le costume d'Amadis [*Figure 11*] mêle ainsi la mode contemporaine et celle de la Renaissance. Le chapeau à bords relevés, le décolleté carré, les manches en taillade évoquent le passé. Mais la coupe de la veste, la culotte, les souliers rappellent les vêtements contemporains. L'armure de l'enchanteur Arcalaus [*Figure 12*], ornée de têtes de lion, évoque le temps des Valois et témoigne, selon Jérôme de la Gorce « d'une telle recherche de reconstitution qu'il pourrait presque figurer dans un tableau « troubadour » de l'époque romantique, si les souliers ne venaient pas rappeler le règne de Louis XIV »[36]. Ces costumes, tout en cherchant à évoquer le passé, ne reconstituent pas la mode d'une époque précise. Ils mélangent passés et présent dans un ensemble composite et anachronique, situant ainsi les personnages d'*Amadis* dans un temps hors du temps, à la fois distant et proche du présent. Ils conjuguent les nécessités d'une mise en présence qui rapproche les spectateurs des personnages et les charmes de l'étrangeté.

Jérôme de la Gorce souligne la conformité des costumes et des décors d'*Amadis* au sujet chevaleresque de l'opéra, faisant de Berain un précurseur du style troubadour. Les costumes s'écartent en effet de la convention qui habille les héros tragiques en guerriers « à l'antique » et semblent chercher à rendre visible le sujet chevaleresque de l'opéra. Anne Verdier, dans ses travaux sur l'habit de théâtre au XVII^e^ siècle, remarque qu'au théâtre le costume est d'abord un vêtement social, outil de distinction pour le comédien, avant d'être un habit dramaturgique renvoyant à un rôle[37]. Ce rôle social du costume est lié aux conditions d'exercice du métier de comédien : c'est à lui de se procurer ses

---

[35] J. de La Gorce, *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, éd. cit., p. 85.

[36] *Id.*, p. 86.

[37] A. Verdier, *L'Habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e^ siècle*, Lampsaque, 2006.

vêtements, et leur richesse reflète sa propre position sociale. Il en va différemment à l'Académie Royale de Musique, puisque les costumes des opéras, comme ceux des fêtes et des autres divertissements royaux, sont conçus et financés dans le cadre institutionnel des Menus Plaisirs. Berain dispose donc de temps et de moyens pour concevoir des costumes dignes du divertissement royal et de la représentation du pouvoir. Cependant, là aussi, le costume est pris dans une logique de distinction sociale : il s'agit d'exhiber le pouvoir et la richesse du roi plus que de se conformer au sujet. L'utilisation des costumes comme éléments signifiants dans la construction d'un cadre historique ne prendra le pas sur leur fonction sociale qu'au siècle suivant, avec des auteurs comme Voltaire ou Beaumarchais et des comédiens comme M[lle] Clairon, Lekain et surtout Talma[38]. Berain serait-il un précurseur, utilisant sa position dans l'institution des Menus Plaisirs pour tenir les conventions à distance et inscrire les costumes dans une historicité nouvelle ? Il faudrait, pour l'affirmer, s'assurer que les costumes anachroniques produits par Berain relèvent bien de la représentation d'un passé, même fantasmé. Or rien n'est moins sûr.

La comparaison des décors et des costumes d'*Amadis* avec ce que l'on peut savoir de ceux des opéras chevaleresques suivants ne fait apparaître aucune cohérence d'inspiration : tout se passe comme si la conception des costumes et des décors d'*Amadis* n'était pas guidée par un souci de conformité avec le sujet chevaleresque de l'opéra. Les décors de *Roland* mobilisent un imaginaire antique (la fontaine de l'amour de l'acte II est surmontée d'un petit Cupidon[39]) ou une architecture contemporaine. La « grotte au milieu d'un bocage » mentionnée par Quinault comme cadre du quatrième acte est ainsi représentée sur le frontispice du livret comme une nymphée[40]. Le palais d'Armide, détruit dans la scène finale de l'opéra [*Figure 13*], est un édifice rond entouré de nombreuses galeries, « organisées par Berain en vastes colonnades conçues dans le style des monuments de la Rome antique »[41]. Par contre, des opéras à sujet mythologique peuvent donner lieu à des décors incluant des éléments issus d'un passé national et médiéval. Un dessin de Berain pour le décor de *Circé* [*Figure 14*], tragédie en musique de Louise-Geneviève de Saintonge et Henri Desmarets créée en 1694, inclut ainsi un château d'inspiration médiévale[42]. L'inspiration des décors semble donc dans une grande mesure indifférente au sujet, et le mélange de différentes périodes dans les décors et les costumes ne peut pas être rapporté à la volonté de rendre visible le passé chevaleresque.

---

[38] *Id.*, Préface de C. Biet, p. 7.

[39] Voir J. de la Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645-1765.* Paris, éd. cit., Figure 8.

[40] J. de la Gorce, *Lully, un âge d'or de l'opéra français*, éd. cit., 1991, p. 62, n°96.

[41] *Id*. p. 62, n°98.

[42] Voir J. de la Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645-1765*, éd. cit., p. 129 : scène 5 de l'acte V de *Circé*.

Figure 13. Atelier de Jean Berain. Le palais d'Armide en flammes dans la dernière scène de l'opéra. Contre épreuve à la pierre noire. Paris, Archives nationales, O[1]*3238, f°57. Reproduit dans J. de la Gorce, *Lully, un âge d'or de l'opéra français*, éd. cit., p. 62, n°98.

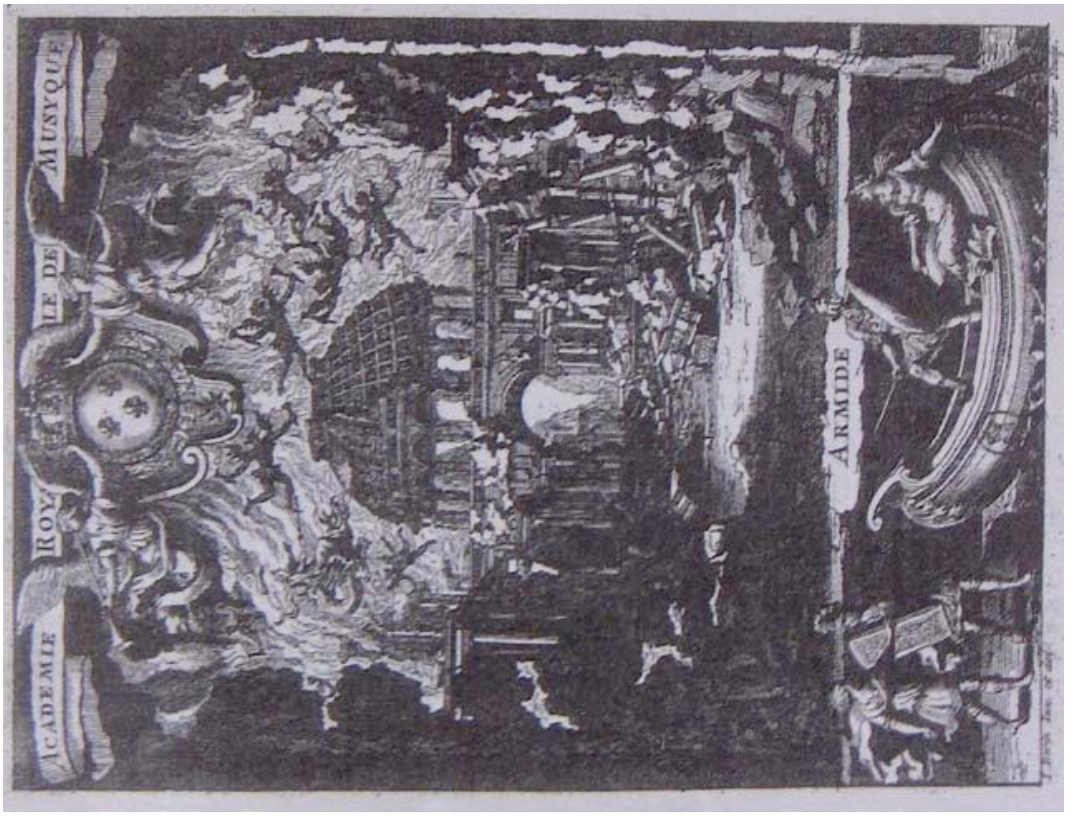


Figure 14. Jean Berain. *Circé*, acte V, scène 5. Dessin à la plume et au lavis. Paris, Archives Nationales, O[1]*3241, f°21. Reproduit dans J. de la Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645-1765*, éd. cit., n° 129.

Les comptes-rendus contemporains du spectacle ne mentionnent d'ailleurs aucune singularité des décors et des costumes : ils ne signalent pas plus de rupture avec les opéras précédents à ce propos qu'ils ne le font à propos du sujet. La nouveauté de l'inspiration chevaleresque passe inaperçue. Le *Mercure galant* loue les inventions de Berain, sans en remarquer les détails :

> Je ne vous dis rien de la Musique, Vous connoissez le rare talent de l'incomparable Mr de Lully, et je puis vous assurer qu'il est toûjours lui-mesme dans tout ce qu'il fait. Les Décorations ont été inventées par Mr Berrin, et faites sur ses Desseins, aussi-bien que les Habits. Jamais on n'a rien vu de plus magnifique, de mieux entendu, ni de plus convenable au Sujet. Les Vols, dont la nouveauté et la beauté ont surpris, sont du mesme Mr Berrin, qu'on peut dire estre un genie universel[43].

La mention de la convenance au sujet peut, bien sûr, faire allusion à une inspiration chevaleresque. Mais elle semble plutôt appartenir à un ensemble de louanges reprenant les qualités attendues du décor et des costumes. Elle voisine en tous cas avec l'éloge de la magnificence, qui inscrit décors et costumes dans une logique de représentation du pouvoir. Fonction sociale de distinction et intégration à un univers fictionnel cohérent sont mentionnées côte à côte, comme les deux éléments du décor réussi. Mais le *Mercure* s'attarde peu sur les décors, et accorde plus d'importance aux machines : c'est que Berain est plus contesté comme machiniste que comme dessinateur. Appelé par Lully pour remplacer Vigarani dès 1680, il manque de formation dans le domaine et essuie d'abord de nombreuses critiques, au point que Lully doit faire appel à Ercole Rivani entre 1680 et 1682 : l'éloge donné par le *Mercure galant* en est d'autant plus important. Les parodies d'*Amadis* ne font pas plus mention du passé chevaleresque ou de l'originalité des costumes que ce compte-rendu du *Mercure galant*. Rien n'indique donc que les décors et les costumes d'*Amadis* aient été remarqués comme des tentatives de rendre visible un passé national.

Une esthétique moderne : des fêtes de cour aux opéras

Lors de la reprise d'*Amadis* à l'Académie Royale de Musique en novembre 1759, la *Feuille nécessaire* commente les nouveaux costumes en les rapprochant des inventions de Berain.

> Quant aux habits, la troupe légère des spectateurs en admire le clinquant, le Public connoisseur et vrai juge du goût en condamne généralement le genre, par lequel on semble affecter de violer ouvertement le véritable *Costume*, qui dans cette occasion étoit les armures de *Chevalerie*, et non pas les vêtements héroïques des Grecs. Le goût gémit de voir le Théâtre de l'Opéra renouveler les *Bérinades*, et copier les magnificques ridicules des anciens Carousels, tandis qu'à la Comédie Françoise, on voit toujours percer la sage et louable intention de chercher le genre de l'antiquité[44].

---

[43] *Le Mercure galant*, janvier 1684, p. 326-328.

[44] *La Feuille nécessaire, contenant divers détails sur les lettres, les sciences et les arts*, Paris, M. Lambert, 1759, numéro du lundi 12 novembre 1759, p. 638.

Cette trace d'une réception des inventions de Berain, même si elle est très postérieure à la création d'*Amadis* à la ville puis à la cour, est éclairante : elle ne les interprète pas en effet comme des tentatives de reconstituer un passé médiéval plus ou moins fantasmé ; au contraire, elle en condamne le caractère composite et anachronique. Les rédacteurs de la *Feuille nécessaire* auraient souhaité des costumes adaptés au sujet (« les armures de Chevalerie ») et condamnent le choix d'armures à l'antique pour représenter des chevaliers en comparant ces habits à ceux inventés par Berain. Berain n'est pas ici le modèle d'une recherche d'historicité : il incarne au contraire l'anachronisme. En outre, cet anachronisme est rapporté à l'esthétique des divertissements de cour et la critique est fondée sur un partage hiérarchisé des genres et des esthétiques. L'esthétique tragique, fondée sur l'imitation de l'Antiquité, est opposée à celle des « carrousels » et des divertissements royaux. Les décors de Berain apparaissent alors comme des écarts par rapport aux conventions tragiques, qui éloignent la tragédie en musique de la tragédie pour l'inclure dans une esthétique du divertissement royal. Dans cette perspective, les choix de Berain pour les costumes et les décors sont finalement conformes au sujet d'*Amadis*, ou du moins à la charge esthétique dont ce sujet était porteur en 1684 : le sujet chevaleresque, lui aussi, apparaît comme une prise de distance vis-à-vis de la tragédie et comme l'exploitation d'une esthétique moderne de la merveille propre aux divertissements de cour.

Le mélange des époques utilisé pour les costumes d'*Amadis* a en effet des antécédents dans les costumes dessinés par Berain pour des divertissements de cour. En 1683, il crée les costumes de mascarades données dans les appartements de Versailles. Une série de dessins prouve qu'il a cherché à cette occasion à évoquer les modes des règnes de Charles IX, d'Henri III et de Louis XIII[45]. La représentation du passé s'inscrit plus largement dans une esthétique de l'exotisme, fréquemment mobilisée dans les divertissements royaux, et que l'on retrouve dans *Roland*, avec les costumes orientalisants des peuples du Cathay venus chercher leur reine Angélique. L'anachronisme peut être compris comme une forme d'exotisme, et la convocation du passé est ainsi mise au service de la magnificence du spectacle et par conséquent de la publication de la puissance du roi. De ce point de vue aussi, *Amadis* n'est donc pas tant un point de rupture, que le lieu d'une inscription de l'opéra dans la continuité d'une esthétique moderne, fondée sur la magnificence, la surprise et la merveille, propre aux divertissements de cour et à la représentation du pouvoir qu'ils construisent. Avec *Amadis*, l'opéra prend ses distances par rapport à la tragédie parlée et se définit comme divertissement royal. La chevalerie n'apparaît pas tant, alors, comme un passé national que comme un marqueur esthétique : c'est en tant que tel qu'elle participe de la modernité et d'une représentation moderne du pouvoir.

Les décors, les costumes, le livret et la dédicace construisent donc un même usage de la tradition chevaleresque : celle-ci n'est pas un passé national, historique, mais une fable, une source de récits et d'images. Elle est caractérisée par sa merveille : elle produit la surprise et se montre propice à

[45] J. de la Gorce, *Berain dessinateur du Roi-Soleil*, éd. cit., p. 86.

l'exhibition de la magnificence du pouvoir royal, de son caractère merveilleux et enchanteur. Elle relève donc bien d'un imaginaire moderne, non pas parce qu'elle serait issue d'un passé national, mais parce qu'elle s'inscrit dans une représentation du pouvoir qui identifie les effets du pouvoir et ceux de la représentation (pour dire un pouvoir enchanteur, la représentation doit elle aussi produire la surprise, le plaisir et l'enchantement) dans la continuité des fêtes de cour des décennies précédentes.

Valeurs guerrières ou valeurs galantes ?

L'usage de la tradition chevaleresque dans l'*Amadis* de Lully et Quinault s'inscrit donc dans un processus de scénarisation, à distance de toute démarche généalogique. Reste à comprendre quelles valeurs il s'agit ici de scénariser. La dédicace construit avec le personnage d'Amadis une figure de chevalier galant, unissant la bravoure guerrière aux valeurs galantes. Qu'en est-il du reste de l'opéra ? Le retour de la guerre n'a-t-il eu aucun effet sur la figure du chevalier galant et peut-elle être utilisée en 1684 comme elle l'était en 1664 ?

La fable construite par Quinault a pour enjeu essentiel la réunion des amants, Amadis et Oriane. Au début de l'opéra, tous deux sont victimes d'une jalousie injustifiée. L'épreuve finale de l'Arc des loyaux amants leur permettra de prouver leur fidélité. Un autre couple intervient régulièrement dans l'opéra : Florestan et Corisande sont des amants heureux et satisfaits l'un de l'autre, séparés seulement par les interventions des enchanteurs. Quinault complexifie encore l'intrigue amoureuse de l'opéra en inventant un épisode absent du roman dont il s'inspire : la magicienne Arcabonne, ennemie d'Amadis depuis que celui-ci a tué son frère, est amoureuse d'un chevalier inconnu qui l'a sauvée des griffes d'un monstre. Il se trouve que celui-ci n'est autre qu'Amadis. Lorsqu'elle s'en aperçoit, elle est partagée entre l'amour et la haine. Cet ajout, qui complexifie encore la fable, n'a qu'un intérêt dramatique faible. Il ne sert en rien à la victoire finale des amants, qui n'est due qu'à l'intervention opportune d'Urgande. Son intérêt réside entièrement dans les valeurs éthiques qu'il permet de promouvoir : les sentiments d'Arcabonne rendent visible la puissance de l'amour. Dans le même temps, Quinault supprime l'infidélité d'Amadis et son aventure avec Briolanie, pourtant présentes dans le roman, ôtant tout motif à la jalousie d'Oriane et faisant de son héros un parfait amant. Amadis est ainsi transformé en chevalier galant et l'éloge de l'amour est placé au cœur de l'ouvrage. Le triomphe final des amants est aussi celui d'une éthique galante. L'association de l'amour et de la gloire passe par la promotion du mérite personnel et du service : Amadis ne peut se justifier auprès d'Oriane, qui fait ici figure de juge, qu'en passant de nombreuses épreuves et en prouvant son amour. L'épisode final de l'arc des loyaux amants les soumet tous deux à un jugement supérieur, celui de l'enchanteresse. Urgande retient Florestan qui cherche à franchir l'arc avant Amadis : « Il est temps de

vous arrêter »[46]. Elle affirme au contraire le triomphe d'Amadis avant même qu'il ait tenté l'aventure : « Amadis va tenter l'aventure fatale, / Il doit l'achever aujourd'hui »[47]. La magicienne apparaît comme une figure du pouvoir royal, dont le jugement infaillible dissipe les malentendus, reconnaît les mérites et donne à chacun sa vraie place.

Amadis utilise donc le récit chevaleresque pour promouvoir des valeurs galantes et modernes : il s'inscrit dans une interprétation déjà traditionnelle de l'imaginaire chevaleresque. Mais ce faisant, il ne rompt en aucune manière avec les opéras mythologiques qui l'ont précédé : eux aussi mettaient en scène des héros galants et exploitaient le merveilleux[48]. L'adoption d'un sujet chevaleresque apparaît alors comme l'accomplissement d'une éthique et d'une esthétique déjà présentes depuis longtemps : les opéras de Quinault sont modernes et galants depuis 1674 ; ils exploitaient jusque-là des sujets mythologiques dans le souci d'asseoir leur légitimité et le choix d'un sujet chevaleresque n'est finalement qu'une mise en conformité de la fable avec le discours éthique et esthétique. En dépit de l'abandon de la mythologie pour la chevalerie, *Amadis* est très semblable aux opéras qui l'ont précédé.

Si rupture il y a, elle se situerait plutôt entre *Amadis* et les opéras suivants : *Roland* et *Armide* choisissent des éléments de la tradition chevaleresque plus susceptibles d'une interprétation historique qu'*Amadis*. Surtout, ils mettent tous deux en scène une crise de la galanterie : Roland et Renaud doivent renoncer à l'amour, qui les humilie, pour retrouver leur grandeur et servir leur pays. Le service de la dame est présenté comme un service piégé, dangereux et opposé au service du roi. Les valeurs du service et du mérite personnel sont toujours présentes mais elles sont réinterprétées dans un sens purement guerrier. La première scène d'*Amadis* donne déjà à voir la tension entre amour et gloire qui sera exploitée de manière plus approfondie dans les opéras suivants. Florestan s'y inquiète de la mélancolie d'Amadis, et lui reproche sa tristesse et son amour :

FLORESTAN

Sans cesse vous volez de victoire en victoire,
Votre grand nom s'étend aussi loin que le jour ;
Si vous vous plaignez de l'amour,
Consolez-vous avec la gloire.

AMADIS

Ah ! que l'amour paraît charmant !
Mais, hélas ! il n'est point de plus cruel tourment.
Que je trouvais d'appas dans ma naissante flamme !
Que j'aimais à former un tendre engagement !
Je payerai bien chèrement
Les trompeuses douceurs qui séduisaient mon âme.
Ah ! que l'amour paraît charmant !
Mais, hélas ! il n'est point de plus cruel tourment.

---

[46] P. Quinault, *Amadis*, éd. cit., p. 191.

[47] *Id.*, p. 192.

[48] P. Beaussant, *op. cit.*, p. 659.

J'ai choisi la gloire pour guide,
J'ai prétendu marcher sur les traces d'Alcide ;
Heureux ! si j'avais évité
Le charme trop fatal dont il fut enchanté !
Son cœur n'eut que trop de tendresse,
Je suis tombé dans son malheur ;
J'ai mal imité sa valeur,
J'imite trop bien sa faiblesse[49].

L'amour est condamné comme une « trompeuse douceur », un « charme », une « faiblesse », qui met en danger la gloire du héros. Cette opposition entre l'amour et la gloire sera résolue dans la suite de l'opéra mais développée dans les deux opéras suivants, *Roland* et *Armide*. En outre, la condamnation de l'amour est associée dans ce passage à une comparaison entre Amadis et Hercule. Alcide, c'est-à-dire Hercule, est décrit comme un héros faible, dont la tendresse a mis la gloire en danger. Par le biais de la comparaison, la mythologie est associée à la promotion de l'amour et son abandon dans l'opéra est donné à lire comme un renoncement aux faiblesses amoureuses. Ce n'est pourtant pas le cas dans *Amadis* : l'opéra donne à voir le triomphe des « parfaits amants », et réconcilie l'amour et la gloire. Mais dans *Roland* et plus encore dans *Armide*, l'amour est condamné. Roland doit renoncer à son amour pour Angélique, qui l'a rendu fou et lui a fait déserter les champs de bataille, pour retrouver sa gloire. L'éloge final de la gloire est cependant encore compensé par la réunion des amants, Angélique et Médor. La gloire et l'amour ne sont pas conciliables, mais tous deux sont valorisés. Dans *Armide*, l'amour n'a plus de place : il met en danger la gloire de Renaud, permet de duper les deux chevaliers venus le secourir et cause la perte d'Armide. Cette condamnation de l'amour est sensible jusque dans les prologues des deux opéras. Le prologue de *Roland* promeut encore des valeurs galantes en célébrant le retour des « plaisirs » qui accompagne la trêve de Ratisbonne mais le prologue d'*Armide* n'a plus un mot pour l'amour et les plaisirs : la Gloire et la Sagesse s'y unissent pour célébrer le roi et condamnent la « volupté ». Le choix des sujets chevaleresques dans l'opéra devient ainsi progressivement le support d'une mise en débat de l'éthique galante, qui cède le pas à une représentation du pouvoir fondée sur les valeurs héroïques et guerrières. Cette évolution est étroitement liée à la présence croissante de la guerre dans les prologues et dans le contexte politique de la louange royale. Dans cette réorientation, la valorisation du service personnel et du mérite demeure : seule la rhétorique amoureuse qui permettait de figurer ce service est mise en cause.

La mobilisation de la tradition chevaleresque dans *Amadis* n'a finalement pas grand chose d'une rupture : la chevalerie, comme la mythologie, est une fable ; comme elle, elle scénarise des valeurs galantes et modernes ; comme elle, elle permet des effets spectaculaires et surprenants. La manière dont l'opéra interprète la tradition chevaleresque se situe dans la continuité esthétique, éthique et

[49] P. Quinault, *Amadis*, éd. cit., p. 157-158.

politique des fêtes de cour : il s'agit de promouvoir le service du roi et le mérite personnel, de donner à voir la magie du pouvoir royal par un spectacle merveilleux et de provoquer l'adhésion à ce pouvoir en le figurant comme agréable. La promotion progressive des valeurs guerrières dans la suite des opéras chevaleresques, d'*Amadis* à *Armide* en passant par *Roland*, ne modifie pas fondamentalement ce dispositif. Malgré la construction d'un héros guerrier et le rôle moindre du merveilleux, le service du roi reste la valeur centrale promue par la représentation du pouvoir : dans tous les prologues, le roi, s'il n'est plus un héros amoureux, reste éminemment aimable. Ainsi, dans le prologue d'*Armide*, la Gloire et la Sagesse chantent ensemble :

> Dès qu'on le voit paraître,
> De quel cœur n'est-il point le maître ?
> Qu'il est doux de suivre ses pas !
> Peut-on le connaître
> Et ne l'aimer pas[50] ?

III. DERNIÈRE APPARITION DU DUC DE SAINT-AIGNAN EN CHEVALIER

La figure du chevalier galant proposée par *Amadis* est reprise dans le cadre d'un débat sur les relations entre les écrivains et le pouvoir. Entre janvier et mars 1684, le *Mercure galant* publie une série de textes évoquant Amadis et qui semblent avoir été suscités par la création de l'opéra de Quinault et Lully. Ni les auteurs de ces textes – principalement Antoinette Deshoulières et le duc de Saint-Aignan – ni le rédacteur du *Mercure* ne font pourtant la moindre allusion à l'opéra. On voit réapparaître dans ces publications la figure du chevalier galant, incarnée une fois encore par le duc de Saint-Aignan. Elle est cette fois-ci explicitement rattachée à un passé – « le temps des Amadis » – dont il s'agit de savoir s'il est perdu pour jamais ou si, au contraire, il revit dans le présent. L'échange pose ainsi la question de l'actualité des valeurs modernes et galantes : il porte à la fois sur une éthique amoureuse, sur la valeur du service et du mérite, et sur le modèle moderne des relations entre les écrivains et le pouvoir.

« Amadis » rime avec « jadis » : un échange de ballades dans les Mercure galant *de 1684*

Janvier 1684 : Antoinette Deshoulières et le duc de Saint-Aignan

En janvier 1684, le *Mercure galant* publie une ballade d'Antoinette Deshoulières consacrée à Amadis, sans faire aucune allusion à l'opéra de Lully et Quinault. La ballade convoque un passé idéalisé, celui du « siècle d'Amadis », pour critiquer le présent et en particulier ses mœurs amoureuses : « on n'aime plus comme on aimait jadis ». L'envoi est adressé à Cupidon :

---

[50] P. Quinault, *Armide*, éd. cit., p. 252.

Fils de Vénus, songe à tes intérêts ;
Je vois changer l'encens en camouflets :
Tout est perdu, si ce train continue.
Ramène-nous le siècle d'Amadis.
Il t'est honteux qu'en Cour d'attraits pourvue,
Où politesse au comble est parvenue,
On n'aime plus comme on aimoit jadis[51].

Le rédacteur du *Mercure* introduit le texte en nommant son auteur et en soulignant son « agréable et spirituelle galanterie ». L'ensemble de la ballade déplore la dégradation du service amoureux. Ce premier texte est immédiatement suivi d'une réponse du duc de Saint-Aignan, sur les mêmes rimes. Le duc prend le contrepied de son interlocutrice en affirmant : « j'aime toujours comme on aimait jadis ». Amadis est à nouveau convoqué dans l'envoi :

Fils de Vénus, songe à tes intérêts ;
Je prens l'encens, et romps les camouflets :
Acorde nous que ce train continue ;
Nous reverrons le siècle d'Amadis ;
Et si parfois Dame d'attraits pourvue,
À m'enflammer se trouve parvenue,
J'aime toujours comme on aimoit jadis[52].

Dans une troisième ballade, Deshoulières fait la louange de Saint-Aignan en le comparant aux chevaliers du passé. Elle adopte cette fois un langage imité des romans de chevalerie, le « vieux gaulois » qu'utilisait Voiture dans sa correspondance avec le même Saint-Aignan. La première strophe de la ballade associe dans l'éloge du duc la prouesse militaire et l'amour :

Duc, plus vaillant que les fiers Paladins
Qui de géans conquestoient les armures
Duc, plus galant que n'estoient Grenadins,
Point contre vous ne sont mes écritures.
Grand tort aurois de blasonner vos feux,
Hé qui ne sçait, Beau Sire, je vous prie,
Qu'en fait d'amour et de chevalerie,
Onques ne fut plus véritable preux[53].

La suite du texte mentionne plusieurs épisodes de la vie du duc, permettant d'évoquer sa valeur militaire ou ses prouesses amoureuses, et le compare à Amadis : « Ce que jadis fit le beau Ténébreux / Auprès de vous n'est que badinerie ». Le rédacteur n'ajoute aucun commentaire après cette ballade, et passe à un autre sujet.

Les ballades du *Mercure* de janvier mettent ainsi en place un échange galant entre une femme de lettres et un grand seigneur. Tous deux utilisent la tradition chevaleresque pour ouvrir un débat sur l'éthique amoureuse. Le passé chevaleresque est idéalisé et assimilé aux valeurs galantes.

---

[51] *Le Mercure galant*, janvier 1684, p. 176.

[52] *Id.*, p. 180-181.

[53] *Id.*, p. 181-182.

Février 1684 : madrigaux, ballades et divertissement de cour

Le *Mercure galant* de février consacre plusieurs pages aux suites de l'échange entre Deshoulières et Saint-Aignan. Quelques vers de Jacques de Losme de Montchesnay, « À Madame Des Houlieres, sur sa dernière ballade. On n'aime plus comme on aimoit jadis » sont reproduits en début de volume : ces vers font la louange de la poétesse, et le texte qui les introduit en souligne la manière galante. Ils reprennent le refrain de la ballade, ainsi que la rime entre « Amadis » et « jadis » :

J'en demeure d'accord, charmante DES HOULIERES ;
Mais si chaque beauté possedoit vos lumieres,
On reverroit bien-tost le siecle d'Amadis.
Le bon goust, la delicatesse,
Le sçavoir et la politesse,
Regnent partout dans vos ecrits.
Quel cœur ne seroit point épris,
Voyant avec quelle finesse
Vous sçavez parler de tendresse ?
Rien n'égale vos tendres dits.
Si comme vous toutes les femmes
Avoient l'art de toucher les ames,
On aimeroit bien-tost comme on aimoit jadis[54].

Deshoulières incarne ainsi l'union d'une éthique et d'une esthétique galantes, et ressuscite en cela le « siècle d'Amadis ».

Ce madrigal est isolé dans le volume, à l'écart des échanges des deux principaux protagonistes, qui se poursuivent une centaine de pages plus loin. Le *Mercure* reproduit alors deux ballades et un madrigal. La première ballade est une réponse du duc de Saint-Aignan à la ballade de Deshoulières qui avait pour refrain « Onques ne fut plus véritable preux ». Elle est entièrement consacrée à la chevalerie, et a pour refrain le vers suivant : « Fut-il jamais un métier plus heureux ? ». Elle adopte la tonalité nostalgique de la première ballade de Deshoulières, dépeignant un passé chevaleresque idéalisé, « l'heureux temps où les fiers Paladins / En toutes parts cherchoient les aventures ». Les trois premières strophes vantent la générosité des rois envers les chevaliers, la beauté de ces derniers et l'amour qu'ils suscitaient chez les filles de roi. L'ensemble dépeint différentes formes de service – guerrier ou amoureux – somptueusement récompensées. La dernière strophe revient au présent, reprend le portrait élogieux du duc dressé par Deshoulières et revendique l'alliance entre vigueur amoureuse et gloire militaire caractéristique de la figure du chevalier galant[55] :

Moi qui toujours surpassant maint blondins
En vrais effets ainsi qu'en ecriture
Ay depuis peu mis au jour deux bambins,
Dont on feroit d'agreables peintures
Dans la vigueur qu'on voit en mes alures,
Je veux aussi par de nobles desseins

[54] *Le Mercure galant*, février 1684, p. 142-143.

[55] Voir *supra*, chapitre I, p. 45-51.

Des ennemis voir la face blasmine,
Et leur livrer un assaut vigoureux,
Puis tos après retourner vers ma mie
Fut-il jamais un métier plus heureux[56] ?

L'envoi, enfin, s'adresse à Deshoulières. Comme le reste de la ballade, il est écrit en « vieux gaulois ». Mais il délaisse entièrement la thématique chevaleresque, pour évoquer la carrière d'un cousin de la poétesse, l'abbé de la Garde. La ballade suivante de Deshoulières répond à l'éloge de la chevalerie par un éloge de « l'amour antique ». Mais après la première strophe, elle abandonne la chevalerie pour opérer une série de variations sur son refrain : « opinion chez les hommes fait tout ». L'envoi revient à l'abbé de la Garde et à ses ambitions. Saint-Aignan répond à cette ballade par un madrigal qui met fin à l'échange :

Puis qu'auprès de vos vers tous les autres sont fades,
Aujourd'hui pour longtemps je renonce aux Ballades,
Et ne fay qu'applaudir à celle que je voy.
Les plus charmants escrits ne valent pas les vostres ;
Mais tous les beaux esprits jugeront comme moi,
Qu'estant vaincu par vous, on peut vaincre les autres[57].

L'écriture est assimilée à un combat, et le duc s'avoue vaincu.

Cette série de textes est entourée de remarques et d'ajouts du rédacteur du *Mercure*, qui servent tous à construire la figure du duc de Saint-Aignan. Un paragraphe introductif, d'abord, insiste sur la répugnance du duc à voir ses œuvres imprimées. Le rédacteur du *Mercure*, en prenant en charge la décision d'imprimer les textes, tient le duc à distance de toute volonté d'impression et renforce sa posture à la fois aristocratique et galante déniant toute auctorialité.

> Il court icy de nouvelles Ballades, ajoûtées depuis peu aux premières par M. le Duc de Saint-Aignan, et je vous avoue, Madame, qu'elles m'ont embarassé. J'ai cru qu'il y aurait de l'injustice à refuser aux Curieux, ce qui a esté si agréable à toute la Cour et j'ay craint en mesme temps de faire souffrir la modestie de ce Duc, comme cela m'est arrivé plusieurs fois ; mais enfin je me suis déterminé à les rendre publiques dans cette lettre, voyant qu'elles le sont déjà, par le grand nombre de Copies qui en ont esté faites, la plûpart pleines de fautes, aussi-bien que de celles de Madame des Houlières[58].

En même temps, le texte présente le *Mercure* comme une source d'information privilégiée, à la fois par sa qualité (il se distingue des « copies […] pleines de fautes ») et parce qu'il est en contact direct avec la cour. Le *Mercure* se donne ainsi comme un outil de dissémination des pratiques de la cour dans le public plus large des « curieux ». Le rédacteur intervient ensuite entre les deux ballades, pour corriger une faute d'impression du numéro précédent, exhibant ainsi dans la pratique la qualité qu'il revendiquait quelques lignes plus haut. Enfin, il insère après le madrigal du duc les paroles d'un concert donné par Saint-Aignan à la Dauphine :

---

[56] *Le Mercure galant*, février 1684, p. 227-228.

[57] *Le Mercure galant*, février 1684, p. 233-234.

[58] *Le Mercure galant*, février 1684, p. 223-224.

> Ce n'est pas tout ce que je vous diray de ce Duc. Je ne puis m'empescher d'ajoûter ici un divertissement, qu'il a donné à Madame la Dauphine dans les derniers jours du Carnaval. C'a esté par un concert de voix et d'instrumens, pour lequel il fit quelques paroles, et mesme un des Airs, de naturel seulement, sans qu'il sçache la Musique. Ce petit concert eut tout le succès qu'il en pouvoit esperer. En voicy les Vers[59].

La publication du « divertissement » permet à la fois de souligner l'amateurisme du duc (il ne sait pas la musique, et ne peut donc pas être assimilé à un professionnel) et de mettre en lumière son lien avec le pouvoir et sa position institutionnelle d'organisateur des divertissements royaux. Enfin, dernier élément de ce numéro du *Mercure*, les paroles du divertissement sont suivies d'un madrigal italien adressé au duc, qui fait pendant à celui de Lorme pour Deshoulières : il est lui aussi placé à l'écart de l'échange central[60].

Dans le *Mercure* de février, l'échange se développe et se diversifie : d'autres auteurs entrent en jeu, d'autres formes que celle de la ballade et d'autres imaginaires que l'imaginaire chevaleresque sont utilisés. La cohérence de l'ensemble tient à la construction d'un portrait du duc de Saint-Aignan associant valeur guerrière et valeur galante, service du roi et service amoureux. Le rédacteur du *Mercure* renforce cet aspect du dispositif par son travail d'édition et lui donne une interprétation précise : le duc est un grand seigneur amateur de beaux arts, organisateur des divertissements royaux et mécène. La figure du chevalier galant trouve ainsi une traduction précise dans une représentation des relations entre le pouvoir et les écrivains.

Mars 1684 : dissémination et critique

Malgré le madrigal de Saint-Aignan, l'échange se poursuit dans le *Mercure* de mars 1684, qui donne deux nouveaux madrigaux. Le premier est à nouveau du duc de Saint-Aignan :

> À Madame Des Houlieres. Impromptu.
>
> Oui, je l'ai dit sans hyperbole,
> Vous écrivez d'un air qui partout est vainqueur.
> Je veux bien confesser qu'il me reste du cœur,
> Mais je demeure sans parole.
>
> Reponse de Madame Des Houlieres à Mr le Duc de S. Aignan.
>
> Quand vous me cédez la Victoire,
> Vous vous couvrez d'une nouvelle gloire,
> De votre madrigal tout le monde est charmé.
> Est-ce ainsi d'un combat qu'on cede l'avantage,
> Qu'on se dit vaincu, desarmé ?
> On connoist bien qu'à ce langage
> Vous n'estes pas accoutumé[61].

[59] *Le Mercure galant*, février 1684, p. 234-235.

[60] *Le Mercure galant*, février 1684, p. 240.

[61] *Le Mercure galant*, mars 1684, p. 49-50.

La chevalerie n'est plus exploitée, mais l'échange de poèmes est toujours présenté comme un combat. L'ensemble permet de mettre en avant la gloire militaire de Saint-Aignan et de le distinguer de la femme de lettres professionnelle à laquelle il écrit. Il a beau s'être investi dans l'écriture, ce n'est pas sa compétence première et chez lui le « cœur » prime sur la « parole ». L'échange est cette fois-ci bel et bien terminé.

Quelques pages plus loin, l'auteur du *Mercure* introduit trois nouveaux textes qui, tout en se rapportant au même échange, ne sont ni de Saint-Aignan ni de Deshoulières mais apparaissent comme les conséquences directes de la publication des précédents et de leur diffusion en dehors de la cour par le périodique.

> Les Balades qu'on a veues depuis deux mois en ont amené la mode. Chacun a essayé son talent sur ce genre de Poésie[62].

La pratique de la cour, divulguée aux « curieux » par le *Mercure*, est devenue une mode. Le périodique en rend compte en publiant des textes qui sont cette fois-ci anonymes. Le premier[63] est une nouvelle ballade, adressée à la poétesse. Elle est en vieux langage, et félicite Deshoulières d'avoir remis ce genre ancien à la mode :

> Vous remettez la Balade en honneur
> Par Vers dorez d'inimitable stile ;
> Ja grand besoin avoit de ce bonheur
> Le vieil Phébus à la barbe stérile,
> Qu'esprit accort, fin, poly, gracieux,
> Refaçonnast ses beautez sur-années.
> Refaire ainsi fleurir roses fanées,
> À mon avis on ne peut faire mieux[64].

Les deux strophes suivantes louent Deshoulières de sa liberté de ton et de sa connaissance de l'amour. On retrouve l'alliance entre éthique amoureuse et esthétique galante qui caractérise le bon poète. L'introduction de cette ballade par le rédacteur insiste d'ailleurs sur sa galanterie.

Les deux derniers textes sont d'un même auteur : « une Dame solitaire qui se plaît à se cacher ». Il s'agit de deux nouvelles ballades sur les rimes des deux premières ballades de l'échange. Les deux textes expriment, dans le cadre esthétique installé par l'échange galant, une éthique radicalement autre : à la galanterie, ils substituent la dévotion. La première ballade est ouvertement anti-galante : elle condamne l'amour pour louer l'amour de dieu.

> Estre eternel, fais pour nos interests.
> Que Cupidon, digne de camouflets,
> Dans cœurs humains son feu ne continue.
> Plus nous vaudra que Siecle d'Amadis,
> Si de chacun, ame d'amour pourvue,

---

[62] *Le Mercure galant*, mars 1684, p. 59.

[63] Attribué à Charles Du Périer par les *Œuvres de Madame et Mademoiselle Deshoulières* Paris, Prault, 1753.

[64] *Le Mercure galant*, mars 1684, p. 57.

Au comble en est pour toi seul parvenue,
T'aimant toujours comme on t'aimoit jadis[65].

Le passé idéalisé n'est plus celui du « siècle d'Amadis » mais celui d'un christianisme parfait. Le second texte explicite ce rejet du passé chevaleresque et lui substitue le christianisme primitif et le temps des martyrs :

Point ne fait cas de ces fiers Paladins,
Qui des Geants conquestoient les armures,
Point ne fait cas de galans Grenadins
Dont mention font maintes Ecritures,
Mais des Martirs qui par fer et par feux
Sont morts pour Dieu, je les loue et les prie,
En fait d'amour et de Chevalerie,
Oncques ne fut plus véritable preux[66].

La chevalerie est un passé profane, porteur de valeurs que le texte oppose à celles du christianisme. Ces deux textes développent, dans les formes mêmes de l'échange galant, une critique dévote de la galanterie qui rejette dans un même mouvement le passé chevaleresque et l'éthique amoureuse. Il est frappant de constater qu'alors que les textes dévots s'inscrivent dans une opposition violente à la galanterie, le rédacteur du *Mercure* les a placés dans la continuité de l'échange galant, sans chercher à opposer l'un à l'autre.

Comme en février, la série de textes se termine par une intervention du rédacteur qui rapporte l'ensemble de cette production à la gloire du duc de Saint-Aignan :

> M. le Duc de S. Aignan ayant quelque part à cet article, par le Madrigal de sa façon qui est au commencement, je ne puis mieux le finir que par une chose qui est à sa gloire[67].

Suit une « figure des alliances symboliques du duc de Saint-Aignan » envoyée par un lecteur anonyme du *Mercure*. Elle utilise chaque élément des armoiries du duc comme corps d'une devise dont l'âme est une sentence latine rendant compte des mérites de celui-ci. Chacune des devises est accompagnée d'une phrase française rappelant un événement de la vie du duc susceptible de se rapporter à la devise. La figure est suivie d'un long texte d'explications qui amplifie encore la louange. Ces devises associent la gloire militaire et le rôle de protecteur des artistes dans le portrait de Saint-Aignan : l'évocation de nombreuses batailles côtoie celle de sa place à l'Académie française et de son rôle de protecteur de l'Académie d'Arles. La quatrième devise en fait « le protecteur des braves et des savants qu'il a excités à l'étude par des prix ». À ces deux aspects dominants s'ajoute un éloge de sa piété, dans la onzième devise. L'ensemble est surmonté et comme englobé par une évocation de sa

[65] *Le Mercure galant*, mars 1684, p. 63-64.

[66] *Le Mercure galant*, mars 1684, p. 64-65.

[67] *Le Mercure galant*, mars 1684, p. 67-68.

galanterie : une merlette, accompagnée des mots « *omnia corde replet* »[68], et expliquée par les phrases françaises : « il cherche à obliger tout le monde, il gagne les cœurs par sa civilité ». Le portrait de Saint-Aignan allie ainsi désir de plaire, bravoure guerrière et protection des arts.

Ce dispositif de publication souligne l'hégémonie de l'éthique et de l'esthétique galantes : ce sont celles de la cour, largement diffusées par le périodique et imitées par de nombreux anonymes. La mise en valeur de la figure de Saint-Aignan, la publication répétée à la fois de sa noblesse, de sa proximité du pouvoir et du rôle qu'il joue dans l'organisation des divertissements de la cour, associée à son identification à la figure du chevalier galant, affirme la très forte légitimité de la galanterie et de ceux qui s'en revendiquent. La galanterie est donnée à voir comme l'esthétique officielle du royaume. Dans ce cadre, les ballades dévotes jouent un rôle équivoque. Certes, elles développent une éthique anti-galante : mais en la développant dans les formes (la ballade) et les lieux (le *Mercure galant*) de la galanterie, elles en donnent à voir plus clairement encore l'hégémonie. En outre, l'introduction du rédacteur, en rapportant ces ballades à une « mode » lancée par la cour, les intègre à la galanterie, et en efface ainsi la portée critique.

Le retour du chevalier galant

Le chevalier apparaît nettement dans ces échanges comme une figure du passé : Amadis n'est jamais mentionné que dans l'expression « le siècle d'Amadis » ou sa variante « le temps des Amadis » et il rime toujours avec « jadis ». Il s'agit d'un passé idéalisé à fonction identitaire, incarnant les valeurs éthiques et esthétiques dans lesquelles les protagonistes de l'échange se reconnaissent : bravoure militaire, sincérité et fidélité amoureuse. Il permet ainsi de revendiquer l'union d'une éthique associant gloire et amour et d'une esthétique fondée sur l'échange badin, dans laquelle la poétesse et le grand seigneur peuvent se parler à égalité. Le choix de la ballade en vieux langage comme forme privilégiée de l'échange évoque à la fois le passé national dont les chevaliers sont issus et un passé plus récent, celui de la correspondance en vieux langage de Saint-Aignan et de Voiture. L'ensemble convoque une figure du chevalier à présent chargée d'une tradition propre à la galanterie. Convoquer cette figure pour y affirmer son adhésion, voire s'y identifier, c'est donc d'abord se revendiquer de la galanterie. La galanterie de Deshoulières est publiée aussi bien par ses textes que par les portraits que le rédacteur du *Mercure* dresse d'elle : femme amoureuse et écrivain, elle incarne l'union réussie d'une éthique et d'une esthétique galantes. Quant à Saint-Aignan, le portrait qu'en donnent les divers

[68] « Tout est comblé par son cœur ». L'auteur de la figure des alliances symboliques commente ainsi cette devise (*Le Mercure galant*, mars 1684, p. 74) :

> Si l'on ne donne point de bec, d'ailes et de pattes à la Merlette, c'est pour montrer que son cœur lui suffit. L'humeur bienfaisante, la civilité et les empressemens à rendre service à tout le monde sont des choses inséparables de la personne de Monsieur de S. Aignan. Ce sont des charmes qui lui assurent les cœurs de tant de personnes.

textes – aussi bien les ballades échangées que les interventions du rédacteur du *Mercure* ou les textes qui entourent les ballades – s'inscrit dans la continuité de la figure du chevalier galant qui lui était déjà associée dans la relation des *Plaisirs de l'île enchantée* et qui unit la bravoure guerrière à une éthique amoureuse. L'association de ces deux domaines passe par la promotion du service : service guerrier du roi et service amoureux de la dame. L'esthétique galante de l'échange sert ainsi la promotion du mérite personnel. Le dispositif de publication mis en place par les trois numéros du *Mercure* a en outre pour effet de mettre en valeur la position institutionnelle de Saint-Aignan, organisateur des divertissements royaux, et le lien privilégié qu'il entretient avec les artistes et les écrivains. Cela passe par la publication de ses propres ouvrages et par la mise en scène de son échange avec une femme de lettres : un échange libre, dans lequel aucune relation de service n'est mentionnée.

Les rééditions de ces textes dans d'autres ensembles, plusieurs années plus tard, amplifient cette revendication galante. Dans les *Poésies de Madame Des Houlières* publiées en 1688, l'échange de ballades est reproduit et précédé d'une épître au duc de Montausier qui aurait accompagné l'envoi de la première ballade. Montausier y est présenté comme une incarnation de « l'antique vertu » et de l'amour constant. L'épître s'achève par une évocation de Julie d'Angennes :

> Oui, la mort de l'illustre et divine Julie,
> En vous triomphe tous les jours
> Des superbes plaisirs dont la cour est remplie.
> Vous seul épris d'un feu durable autant que beau,
> Avez porté l'amour au-delà du tombeau ;
> Seul aussi vous pouvez comprendre
> Et plaindre les ennuis profonds
> Que souffre un cœur fidèle et tendre,
> Dans un siècle où l'amour n'est que dans les chansons[69].

En adressant sa ballade au duc de Montausier, Deshoulières s'inscrit dans la continuité d'une tradition galante née au salon de Madame de Rambouillet. Dans le même temps, elle convoque dans son œuvre une figure du pouvoir. Le duc de Montausier a été précepteur du Dauphin : cette position institutionnelle en a fait un intermédiaire privilégié entre les gens de lettres et le pouvoir royal. Ces deux caractéristiques – galanterie et position institutionnelle – lui sont communes avec le duc de Saint-Aignan, qui se substitue à lui comme destinataire des ballades suivantes. Ils sont tous deux susceptibles de servir d'intermédiaire entre la poétesse et le pouvoir.

Ni le *Mercure galant* ni les *Poésies de Madame Deshoulières* ne publient l'intégralité des ballades échangées en réponse à la première ballade de Deshoulières. Au moins deux autres textes sont connus par des publications plus tardives. La Fontaine d'abord affirme qu'« on aime encore comme on aimait jadis » et accuse Deshoulières d'être « décrépite » et « bourrue »[70]. Étienne Pavillon quant à lui a

---

[69] A. Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, Veuve de S. Mabre-Cramoisy, 1688, p. 56.

[70] J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, II, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, 1958 [1942], p. 622-623. Cette ballade n'a été imprimée qu'en 1750 dans les *Œuvres* d'Étienne Pavillon.

publié une très longue réponse dans laquelle l'évocation du passé chevaleresque sert de support à la critique du présent, dans une veine licencieuse et gauloise :

Dans les siecles passés, quand l'amoureuse flâme
Pressoit une jeune Beauté,
Sans beaucoup de formalité,
L'Amant qui lui plaisoit en faisait une femme.
C'est ainsi qu'on aimoit du temps des Amadis.
D'une manière si commode
Nous n'avons pas perdu la mode,
On aime encor comme on aimoit jadis[71].

La sélection de textes produite par le *Mercure* et par les *Poésies* est révélatrice d'une volonté de promouvoir la galanterie, et de privilégier un échange entre deux interlocuteurs : une femme de lettres et un grand seigneur susceptible d'en devenir le protecteur grâce à sa position institutionnelle.

La revendication d'une éthique et d'une esthétique communes à Saint-Aignan et à Deshoulières, associée au rappel insistant de la position institutionnelle de Saint-Aignan et de son rôle de protecteur des lettres, débouche sur la publication d'un lien privilégié entre le duc et la poétesse. En publiant cet échange, le *Mercure* figure et configure une relation de patronage, qu'il crée par le geste même qui la donne à voir. La figure d'Amadis permet une fois encore, comme dans les récits de la genèse de l'opéra, de scénariser les relations entre l'écrivain et le pouvoir. Mais le modèle proposé ici diffère de celui que les récits du choix royal du sujet d'*Amadis* donnent à voir : le service, l'attente de la récompense sont entièrement effacés et l'échange est présenté comme symbolique. L'écrivain n'est pas mis au service du pouvoir : il est constitué en figure autonome, capable de parler d'égal à égal avec le représentant du pouvoir.

Nostalgies modernes

L'échange de ballades commence par un débat contradictoire : aime-t-on comme on aimait jadis ? Le présent trahit-il, ou au contraire réalise-t-il, les valeurs portées par le passé chevaleresque ? Le débat porte sur la qualification de l'époque actuelle, dans son rapport avec le projet moderne et les valeurs galantes. Si le débat se développe sur une question éthique (l'amour), la position institutionnelle de Saint-Aignan et l'ensemble du contexte de publication conduisent à penser qu'il a aussi des enjeux politiques.

La première ballade de Deshoulières est résolument nostalgique : elle propose l'image d'un passé idéalisé pour mieux condamner le présent et se termine par un appel au dieu de l'Amour : « Ramène-nous le siècle d'Amadis ! ». Saint-Aignan au contraire adopte la position optimiste d'un défenseur du présent. Il se présente, dans sa première ballade, comme l'incarnation de l'actualité des valeurs

[71] E. Pavillon, *Œuvres*, Paris, Prault, 1720, p. 77.

galantes : « Moi, j'aime encore comme on aimait jadis ». Il affirme l'identité du passé et du présent, et se fait lui-même la preuve de cette identité. Ses affirmations de vigueur sexuelle et ses rodomontades sur ses exploits guerriers participent de la construction de son lien avec le présent, de son actualité, malgré sa vieillesse. Il ne s'agit pas seulement de tenir sa propre vieillesse à distance, mais bien d'affirmer l'identité du passé et du présent, de s'inscrire – et d'inscrire du même coup les valeurs qu'il incarne et le pouvoir qu'il représente – dans une temporalité identitaire où l'on ne vieillit pas. Les valeurs modernes et galantes, comme le règne de Louis XIV, ne sauraient être dépassées, puisqu'elles sont à la fois le passé, le présent et l'avenir : « nous reverrons le siècle d'Amadis ». Ce débat sur la valeur du présent est formulé dans des termes éthiques. Plusieurs éléments cependant lui confèrent une portée politique. L'insistance du *Mercure* sur le pouvoir du duc et sur sa position d'aristocrate lettré et protecteur des lettres transforme le lien publié entre Saint-Aignan et Deshoulières en relation de patronage. Les envois de la deuxième paire de ballades sont significatifs de cette relation. Deshoulières exploite le lieu commun de l'immortalité conférée par l'écriture :

> Que puissiez vous, Chevalier valeureux,
> En tout combat, en butin amoureux,
> Ne vous douloir jamais de tromperie,
> Et qu'à l'envi chez nos derniers neveux,
> Lisant vos faits autrement on s'écrie,
> Onques ne fut plus véritable preux[72].

Saint-Aignan répond en évoquant l'ascension sociale du cousin de son interlocutrice et en lui souhaitant la réussite : le souhait d'un homme aussi proche du pouvoir vaut, dans une certaine mesure, promesse de protection.

On pourrait alors faire l'hypothèse que la nostalgie galante d'Antoinette Deshoulières ne porte pas seulement sur une éthique, mais sur un mode de relation entre les écrivains et le pouvoir, réalisé non pas par le « siècle d'Amadis » mais par le passé plus proche que Montausier et Saint-Aignan ont vécu, celui de la correspondance en vieux langage de Voiture ou celui, plus récent encore, des fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*. Ces deux passés sont marqués par le projet moderne d'une littérature au service du pouvoir et par sa réalisation partielle dans la politique de la gloire. La réflexion sur le service amoureux proposée par la première ballade de Deshoulières pourrait alors être appliquée au projet moderne : ce que déplore cette ballade, ce n'est pas seulement la dégradation de l'éthique amoureuse, mais bien la dévalorisation du mérite, l'absence de reconnaissance, en particulier dans le domaine littéraire. La réponse de Saint-Aignan insiste d'ailleurs sur le parallèle entre la manière dont les dames récompensent les services de leurs chevaliers et celle dont le souverain reconnaît leurs mérites. Le souhait de Deshoulières d'un retour au temps des Amadis serait alors aussi l'expression d'une revendication politique et d'une résistance à la reconfiguration de la politique de la gloire occasionnée par la guerre, ou moins généralement l'expression détournée d'un désir d'intégration à

[72] *Le Mercure galant*, janvier 1684, p. 181.

cette politique. Au contraire, la revendication d'actualité de Saint-Aignan affirme à la fois la continuité d'une politique de mécénat et la continuité de son propre pouvoir dans cette politique. Dans le cadre de l'échange avec Deshoulières, une telle affirmation vaut promesse de protection, de reconnaissance du mérite de la poétesse.

Dans cette perspective, il faut remarquer que le *Mercure galant* n'introduit jamais dans l'échange de ballades d'évocation de l'opéra qui leur sert pourtant de prétexte. Il les rapproche au contraire volontiers d'autres divertissements de cour, plus proches du modèle de la fête et relevant des Menus-Plaisirs et donc du pouvoir de Saint-Aignan. Ce silence révèle la menace que fait peser l'opéra sur l'influence du duc dans le domaine des lettres. Grâce à sa position de premier gentilhomme de la chambre du roi, celui-ci s'est constitué une véritable clientèle d'artistes qu'il peut faire participer aux divertissements royaux. Mais la disparition des fêtes de cour remplacées par l'opéra et le développement de l'Académie Royale de Musique comme institution indépendante des Menus-Plaisirs affaiblissent la position du duc. En outre, l'opéra n'a pas les mêmes capacités intégratrices, pour les écrivains comme pour les courtisans, que la fête : un nombre très réduit d'auteurs est susceptible d'y participer, et Lully a toute latitude dans ses choix. L'hypothèse d'une tension entre deux modèles de la politique de la gloire, l'un incarné par l'Académie Royale de Musique et l'autre par les Menus-Plaisirs, est renforcée par le rapprochement entre les ballades du *Mercure galant*, la série des opéras chevaleresques dont j'ai montré plus haut qu'ils exploitent une esthétique propre aux divertissements de cour et le renouveau des carrousels dans les années 1684-1686.

Le dimanche 3 mars 1685, à la veille de la première d'*Amadis* à la cour et après une série de représentations de *Roland*, un petit carrousel est organisé à Versailles. Les différents chevaliers engagés y prennent les noms de personnages du *Roland furieux.* Dangeau conclut le court récit qu'il fait de ce carrousel par la mention du plaisir du roi :

> Le roi prit plaisir au petit carrousel, et en ordonna un grand qui se fera après Pâques ; il doit y avoir du moins soixante chevaliers[73].

Cette décision intervient au moment même où le goût du roi pour l'opéra s'affaiblit et où il décide de ne plus y assister qu'une fois par semaine. Les 4 et 5 juin 1685, le carrousel des Galants Maures est organisé à Versailles. Il s'agit cette fois d'un divertissement splendide, annoncé par le *Mercure galant* dès le mois d'avril et qui donne lieu à la publication d'une importante relation. Le duc de Saint-Aignan prend une part importante dans son organisation et y remplit les fonctions de maréchal des camps et juge des courses. Saint-Aignan tient une dernière fois ce rôle dans le carrousel des Galantes Amazones de mai 1686. Il tente ensuite de prolonger ce renouveau des carrousels par un défi, dont rend compte le *Mercure galant* de juin 1686 :

---

[73] P. de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau*, éd. cit., 4 mars 1685.

> À peine le carrousel fut-il achevé, que M^r^ le Duc de S. Aignan […] fit un Défi digne de sa vigueur et de sa galanterie. Il feignit qu'un Chevalier inconnu, attiré par la haute réputation des Chevaliers François, venoit à la Cour de nostre incomparable Monarque, pour les défier à quatre sortes de Combats ; sçavoir, à courre les Testes, à rompre au Faquin, à rompre en Lice, et à rompre trois Piques à pied au Combat à la Barrière. Une si galante invention pour le divertissement de sa Majesté, n'a pû qu'estre fort approuvée ; mais le peu d'usage que les Chevaliers ont eu de ces trois derniers Défis, a fait que jusqu'à présent son Cartel n'a point été accepté[74].

Le *Mercure* reproduit le cartel, adressé aux amants « indiscrets ». Une fois encore, la chevalerie est associée à l'éthique galante et Saint-Aignan utilise la figure du chevalier pour publier sa bravoure, sa galanterie, sa soumission aux dames (dont il défend la cause) et au roi (qu'il cherche à divertir). Mais le défi reste sans réponse et le carrousel de 1686 est le dernier donné à la cour de Louis XIV.

L'échange publié par le *Mercure galant* autour d'*Amadis* confirme le lien étroit qui unit l'imaginaire chevaleresque, la galanterie et la modernité. Il faut remarquer qu'ici encore, la chevalerie n'est pas interprétée comme un passé national et chrétien : les réécritures dévotes des ballades ne s'approprient pas la tradition chevaleresque, mais au contraire la rejettent vigoureusement. Le débat entre Antoinette Deshoulières et le duc de Saint-Aignan utilise la tradition chevaleresque pour poser la question de l'avenir de la modernité à la fois comme éthique et comme modèle des relations entre les écrivains et le pouvoir. Ce débat contraste fortement avec la représentation d'un pouvoir à l'initiative, inspirant les écrivains et les récompensant, construite par les récits de la genèse d'*Amadis*. Ici au contraire, si les valeurs modernes et galantes ont conquis une certaine hégémonie, la politique de la gloire, elle, semble affaiblie. Ceci corrobore les constats de la deuxième partie : à la fin du XVII^e^ siècle, la cour n'est plus un lieu dynamique dans la production de récits chevaleresques[75]. Que devient alors l'interprétation moderne de la tradition chevaleresque et le projet d'une littérature utile au pouvoir dont elle était porteuse ?

*
**

L'*Amadis* de Lully et Quinault s'inscrit dans la continuité de l'appropriation de la tradition chevaleresque par la politique de la gloire : il utilise la chevalerie dans le cadre d'un processus de scénarisation des valeurs modernes et galantes – le service et le mérite personnel – et refuse toute démarche historique et généalogique. Le personnage d'Amadis incarne une figure de chevalier galant très proche de celle que construisaient *Les Plaisirs de l'île enchantée*, si ce n'est qu'entre temps le roi

[74] *Le Mercure galant*, juin 1686, p. 254-255.

[75] Voir *supra*, chapitre V, p. 210-223.

est devenu le sujet hégémonique de la représentation du pouvoir. Dans l'opéra, il n'y a pas de place pour les nobles courtisans. Ce genre adopte en outre une esthétique résolument moderne, qui emprunte à la fois aux fêtes de cour et aux épopées nationales et qui privilégie la merveille comme manifestation du pouvoir royal. La chevalerie y intervient à la fois comme source d'effets spectaculaires et comme porteuse de valeurs galantes et monarchiques.

La promotion du service mise en œuvre par l'opéra concerne essentiellement les relations du roi et de sa noblesse : le service est amoureux ou guerrier, l'un étant une figure de l'autre, et le roi étant représenté à la fois comme chef de guerre et comme objet d'amour. Les textes produits en marge de la politique de la gloire qui entourent l'opéra, qu'il s'agisse des récits de sa genèse ou des ballades échangées dans le *Mercure galant*, décalent ce dispositif pour faire porter le débat sur les relations entre le pouvoir et les hommes de lettres. Le modèle moderne d'un service littéraire du pouvoir dans lequel le mérite de l'écrivain est reconnu par le roi coexiste avec d'autres modèles. Dans le madrigal de Quinault, l'échange marchand tend à se substituer au service ; dans le récit de Bayle, le service est condamné comme servitude et opposé à une « République des lettres » libre et autonome dans laquelle le seul jugement valable serait celui des pairs ; les ballades d'Antoinette Deshoulières enfin semblent faire le constat du déclin de la politique de la gloire et s'interroger sur la possibilité pour une littérature moderne et galante de continuer à exister. Si la baisse des moyens de la politique de la gloire dûe à la situation de guerre[76] ouvre la voie à une reconfiguration des rapports entre écrivains et pouvoir, reste à comprendre ce que deviennent le projet moderne, qui fait une place si importante à l'utilité politique de la littérature et à la représentation du pouvoir, et la tradition chevaleresque qui lui est maintenant étroitement associée. Ce sera l'objet du chapitre suivant : l'étude des contes de Marie-Jeanne L'Héritier permettra d'observer des usages de la tradition chevaleresque dans un genre moderne en marge de la représentation du pouvoir.

[76] Voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, éd. cit., p. 83.

CHAPITRE XIII

LE PASSÉ DES CONTES DE FÉES SELON MARIE-JEANNE L'HÉRITIER : DE LA GÉNÉALOGIE NATIONALE À L'EXHUMATION ÉRUDITE

Les contes de fées qui apparaissent à la fin du XVII^e^ siècle dans les milieux mondains entretiennent des relations étroites avec la tradition chevaleresque. Certes, il est rare qu'un conte entreprenne une véritable réécriture de récit chevaleresque : *L'Enchanteur* de Charlotte-Rose Caumont de la Force, inspiré d'un épisode de *Perceval*, est de ce point de vue une exception[1]. Mais le merveilleux utilisé par les contes de fées a beaucoup en commun avec le merveilleux chevaleresque[2] et il est très proche de celui des derniers opéras de Lully et Quinault. En outre, les contes finiront par être imprimé aux côtés des romans de chevalerie dans les livrets bleus[3]. Enfin, le conte se définit comme un genre moderne et participe activement des querelles autour de la modernité : dans ce cadre, il revendique régulièrement une origine médiévale et nationale. Perrault publie ses premiers contes sous le titre *Contes du temps passé*[4]. Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon[5] va plus loin, en faisant des contes un héritage des troubadours. Liée à Perrault, qui la mentionne dans la préface de ses premiers contes en vers[6], et à Madame de Murat, à qui elle dédie *L'Adroite Princesse*, elle est aussi la première conteuse à proposer

---

[1] C.-R. Caumont de la Force, *L'Enchanteur* dans *Les Contes des Contes*, Paris, Simon Benard, 1698. Dans l'avis qui précède le conte, la conteuse déclare s'être inspirée d'« un ancien livre gothique nommé *Perceval* ». Mais elle précise aussitôt : « c'est le seul conte qui ne soit pas tout entier de l'auteur. Tous les autres sont purement de son invention » (p. 132). Voir à ce sujet A. C. Montoya, « *Contes du style des troubadours*. The Memory of the Medieval in 17th-century French Fairy Tales », *Studies in Medievalism*, XVI, 2008, p. 1-24. Anne Berthelot a consacré un article aux « traces du roman de *Perceforest* à la fin du XVII^e^ siècle » dans lequel elle étudie plusieurs contes de fées. Rien n'indique cependant que ces contes procèdent à de véritables réécritures ou qu'ils puissent être reconnus comme tels par leurs lecteurs (« Traces du roman de Perceforest à la fin du XVII^e^ siècle », dans E. Bury et F. Mora, *Du roman courtois au roman baroque*, éd. cit., p. 77-90).

[2] J.-P. Sermain, « Le conte de fées classique et le Moyen Âge (1690-1712) », *Studies on Voltaire and Eighteen century*, 2006, 5 *Medievalism and manière gothique in Enlightment France*. D. M. Hoogenboezem, « Medievalism and magic : illustrating classical french fairy tales », dans *Early Modern Medievalisms. The Interplays between Scholarly Reflection and Artistic Production*, ed. A.-C. Montoya, S. van Romburgh et W. van Anrooij, Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 250-283.

[3] Voir *Contes bleus, t*extes choisis et présentés par G. Bollème et L. Andries, Paris, Montalba, 1983 et M.-D. Leclerc, « La fortune des Contes en vers dans la Bibliothèque bleue », *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e^ siècle et leur fortune littéraire*, sous la direction de Jean Perrot, In Press Editions, Paris, 1998, p. 55-73. Sur le rôle des pratiques éditoriales et notamment de la Bibliothèque bleue dans la constitution du corpus des récits chevaleresques, voir *supra*, chapitre IV, p. 131-137.

[4] C. Perrault, *Histoires, ou contes du temps passé*, Paris, Barbin, 1697.

[5] Sur L'Héritier, voir M. E. Storer, *Un épisode de la vie littéraire de la fin du XVII^e^ siècle, la mode des contes de fées (1685-1700),* Genève, Slatkine Reprints, 1972 [reproduction de l'édition originale, Paris, Honoré Champion, 1928], p. 42-60 et M. Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977 [1968], p. 56-68.

[6] C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. cit., n.p.

une théorie du genre dans la *Lettre à Madame D. G*** publiée dans ses *Œuvres mêlées* en 1696[7]. Dans cette lettre, elle définit le genre du conte, dont les frontières sont très floues, par sa généalogie : les contes sont issus d'un passé médiéval et national. Ce lien qui attache les contes au passé est réaffirmé dix ans plus tard dans une nouvelle publication de L'Héritier : *La Tour ténébreuse et les jours lumineux*[8], roman historique dont le personnage principal est Richard cœur de lion et qui contient deux contes insérés : *Ricdin-Ricdon* et *La Robe de Sincérité*. Dans les deux cas cependant, la tradition chevaleresque est tenue à distance : occultée dans les *Œuvres meslées*, elle est mentionnée dans *La Tour ténébreuse* pour être critiquée et rejetée. Ce choix participe d'une reconfiguration de la modernité et de l'usage qu'elle fait du passé médiéval.

I. GÉNÉALOGIES DU CONTE DE FÉES ET CRITIQUE DE LA TRADITION CHEVALERESQUE : LES *ŒUVRES MESLÉES* DE 1696

Les *Œuvres mêlées* sont la première publication avouée par L'Héritier. Un *Triomphe de Madame Des Houlières* est bien paru sous son nom en 1694, mais elle a renié cette première édition et en a donné une autre version dans les *Œuvres meslées*[9]. Ce recueil est composé de deux parties : quatre récits viennent d'abord (*Marmoisan ou l'innocente tromperie, nouvelle héroïque et satirique*, en prose, *Artaut ou l'Avare puni, nouvelle historique*, en vers, *Les Enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur, nouvelle* et *L'Adroite princesse ou les aventures de Finette, nouvelle*, en prose), suivis de la *Lettre à Madame D.G*** puis une seconde partie, intitulée « Autres Ouvrages en Vers et en Prose », contient diverses pièces de circonstance et poésies. L'ensemble a une portée polémique : quelques mois après la réconciliation de Perrault et de Boileau, le recueil répond à l'*Apologie des femmes* du premier et surtout à la « Satire X » du second en défendant, dans une argumentation polymorphe, l'écriture féminine[10]. Elle s'inscrit ainsi dans une esthétique moderne et galante.

---

[7] M.-J. L'Héritier de Villandon, *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose, de M^lle^ L'H***, avec le Triomphe de M^me^ Des Houlières, tel qu'il a été composé par M^lle^ L'H****, Paris, J. Guignard, 1696. Sur les *Œuvres meslées*, voir Jean Mainil, « « Mes amies les Fées » », *Féeries*, 1, 2004. http://feeries.revues.org/index68.html.

[8] M.-J. L'Héritier, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglois, accompagnez d'historiettes, et tirez d'une ancienne Chronique composée par Richard, surnommé Cœur de Lion, Roi d'Angleterre. Avec le récit de diverses aventures de ce Roi*, Paris, Veuve de Claude Barbin, 1705.

[9] Sur cette affaire, voir M. Soriano, *op. cit.*, p. 60-63.

[10] Cette thèse est développée par J. Mainil, art. cit.

Les quatre textes narratifs qui ouvrent le recueil sont désignés par leurs titres comme des « nouvelles », mais ils sont désignés dans la *Lettre à Madame D.G*** comme des « contes »[11]. La lettre donne d'ailleurs ces termes comme équivalents et synonymes de « petites histoires ». Ces quatre textes sont donc rassemblés d'abord en raison de leur longueur réduite. Ce n'est cependant pas le seul critère, puisque la lettre les oppose aux « petits romans ». La lecture des introductions et des conclusions de ces quatre récits permet d'en dégager un autre : ils partagent une origine commune, à la fois sociale et historique. Les quatre textes sont d'abord présentés comme des émanations de la conversation mondaine[12]. Ils sont en outre insérés dans un corpus plus vaste : les dédicaces convoquent les contes de Perrault, imprimés et à paraître[13], ceux de Murat en préparation et un groupe plus large de dames qui font revivre « le temps des fées ». Cette origine sociale commune est comme dédoublée par une origine historique qui participe de manière encore plus explicite à la définition du genre du conte. Le conte vient du passé et plus particulièrement du passé médiéval. Se dessine ici une configuration moderne, associant une esthétique mondaine et une revendication nationale. Pourtant, la tradition chevaleresque n'est quasiment jamais convoquée dans le recueil et ce malgré l'utilisation par les contes d'un merveilleux très proche du merveilleux chevaleresque.

Généalogie du conte et occultation de la tradition chevaleresque

La *Lettre à Madame D. G*** qui suit la série de quatre contes dans les *Œuvres meslées* et propose une véritable histoire du genre est particulièrement révélatrice de cette occultation de la tradition chevaleresque. Elle imite la démarche de la *Lettre-traité sur l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet[14], à laquelle elle renvoie d'ailleurs explicitement, et construit une généalogie du conte porteuse d'une esthétique. Cette généalogie n'inclut aucune référence à l'Antiquité : le conte est un genre

---

[11] Sur le flou terminologique et son rôle dans le débat sur la fiction à l'âge classique, voir A. Gaillard, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, en particulier le chapitre intitulé « la confusion des classifications », p. 225-239.

[12] Voir A. Génetiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997. Sur l'art de conter dans les salons du XVIII[e] siècle, voir A. Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII[e] siècle.* Paris, Fayard, 2005, p. 280-284.

[13] *Les Enchantements de l'éloquence* occupent une place privilégiée dans ce dispositif mondain, dans la mesure où ils offrent une véritable poétique de la conversation tout en rendant visible la circulation des récits dans un groupe, puisqu'ils traitent le même sujet que *Les Fées* de Perrault. Sur le premier aspect, on pourra lire l'article de S. Raynard, « "Beau langage vaut mieux que riche apanage" ou la prose éloquente des conteuses précieuses : l'exemple de Mlle Lhéritier », dans *Le conte en ses paroles, la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 58-67. Pour une comparaison du conte avec la version de Perrault, voir l'article de Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature » dans *Le Statut de la littérature, Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982.

[14] P.-D. Huet, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, éd. cit. Voir *supra*, conclusion de la quatrième partie, p. 475.

national, transmis par « nos Ancêtres » et inventé par les troubadours[15]. Dans les contes qui précèdent la lettre, la narratrice construit explicitement une rivalité avec les fables antiques[16]. Les vers adressés à Madame de Murat qui terminent *L'Adroite Princesse* en font un équivalent des fables d'Ésope :

> L'antique Gaule vous en presse :
> Daignez donc mettre dans leurs jours
> Les contes ingénus, quoique remplis d'adresse
> Qu'ont inventés les troubadours.
> Le sens mystérieux que leur tour enveloppe,
> Égale bien celui d'Ésope[17].

Dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes, cette affirmation fait des contes un pendant aux *Fables* de Jean de La Fontaine, dont le douzième et dernier livre vient d'être publié. Une même affirmation d'égalité clôt *Les Enchantements de l'éloquence* :

> Je ne sai pas, Madame, ce que vous pensez de ce Conte : mais il ne me paroit pas plus incroyable que beaucoup d'Histoires que nous a fait l'ancienne Grece ; et j'aime autant dire qu'il sortoit des perles et des rubis de la bouche de Blanche, pour designer les effets de l'éloquence, que de dire qu'il sortoit des éclairs de celle de Pericles. Contes pour Contes, il me paraît que ceux de l'Antiquité Gauloise valent bien à peu près ceux de l'antiquité Grecque : et les Fées ne sont pas moins en droit de faire des prodiges, que les Dieux de la Fable[18].

Ces prises de position affirment l'égale dignité de l'antiquité gauloise et de l'antiquité grecque en confrontant les deux types de merveilleux qui les caractérisent : les fées et les dieux mythologiques. Du même coup, elles définissent une tradition nationale, auxquels les contes appartiennent, voire dont ils sont fondateurs.

Le genre du conte se définit donc comme un genre moderne, pris dans une rivalité avec les genres hérités de l'Antiquité. Les contes de L'Héritier sont souvent situés dans un passé médiéval et national. *L'Avare puni*, deuxième récit du recueil, est présenté comme la réécriture d'un passage des chroniques de Joinville :

> Vous vous souviendrez apparamment que c'est dans le 10. Chapitre, où cet Historien aussi exact que naïf raconte l'accomodement que fit le roi Saint Louis entre la Reine de Chipre et Thibault de Champagne, Il parle de la libéralité du Comte Henri le Large ayeul de Thibault ; et en rapporte le fait qui sert de fondement au sujet et au dénoûment de ma nouvelle[19].

Dans la table des matières des *Œuvres meslées*, *L'Avare puni* est même désigné comme une « nouvelle historique ». Dans *L'Adroite princesse ou les Aventures de Finette*, la narratrice évoque la « Chronique » qui l'inspire. L'attribution de l'invention du genre aux troubadours renforce cet ancrage

---

[15] Ceux-ci sont considérés comme des poètes français et la Provence est incluse dans la nation : « La Provence avait en ce temps-là plus [d'hommes d'esprit] que le reste de la France, et elle en a beaucoup encore » (M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 304).

[16] Comme Perrault le fait au même moment dans la préface des contes en vers : C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*, éd. cit., n.p.

[17] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 298.

[18] *Id.*, p. 227.

[19] *Id.*, p. 120.

médiéval. Le merveilleux utilisé par les contes, enfin, les rattache à la tradition chevaleresque. Ainsi, le héros des *Enchantements de l'éloquence* est

> allié d'Urgande, cousin de Maugis, Arriere-neveu de Merlin, et avec cela filleul du sage Lirgandée et des plus savantes fées[20].

L'héritage chevaleresque est à la fois revendiqué et tenu à distance par l'accumulation ironique des références.

Malgré cette parenté entre conte de fée et récit chevaleresque et malgré la revendication moderne portée par le genre, la tradition chevaleresque n'est pourtant jamais mentionnée dans la *Lettre à Madame D.G***. Le roman de chevalerie est exclu de la généalogie du conte. Cette exclusion est particulièrement frappante lorsque le texte insère le conte dans une histoire du genre romanesque :

> Cependant ces galants troubadours virent beaucoup enchérir sur leurs projets. Avant eux on n'avoit point entendu parler de romans ; on en fit ; de siècle en siècle ces sortes de productions s'embellirent, et elles sont venues enfin à ce comble de perfection où l'illustre Mademoiselle de Scudéry les a portées[21].

Entre les troubadours et Mademoiselle de Scudéry, une ellipse. Contrairement à la *Lettre-traité sur l'origine des romans* de Huet, qu'elle cite pourtant[22], la *Lettre à Madame D.G*** ne fait aucune place à la tradition chevaleresque. Non seulement les romans de chevalerie sont exclus de l'histoire du roman et de celle du conte, mais le conte semble même se substituer à eux comme origine nationale du genre romanesque. Le deuxième temps de l'histoire du genre donne à voir la mode contemporaine des contes comme un retour du passé, un mouvement nostalgique suscité par la déchéance du présent :

> Mais comme par un destin presque inévitable les ouvrages qu'on a portés à leur perfection ne manquent guères de dégénérer, les romans ont perdu beaucoup de leurs beautés ; on les a réduit en petit ; et dans cet état il y en a peu qui conservent les grâces du style et les agréments de l'invention. Contre une Princesse de Clèves et deux ou trois autres qui ont charmé par la grandeur des sentiments et par la justesse des expressions, on a vu paraître un nombre infini de petits romans sans goût, sans règle et sans politesse. Cette décadence des romans en ayant fait prendre du dégoût, on s'est avisé de remonter à leur source, et l'on a remis en règne les contes du style des troubadours[23].

Ce récit du retour des contes leur donne une place nouvelle dans l'histoire du roman : ils représentent un dépassement du genre romanesque, un progrès dans l'histoire littéraire. Dans le même temps, ce récit construit une rivalité entre les contes et les romans contemporains. Cette rivalité contribue à

---

[20] *Id.*, p. 200. Urgande et Alquif sont des personnages d'*Amadis*. Maugis est l'enchanteur des *Quatre fils Aymon* et le héros de *L'Histoire de Maugis d'Aigremont*. Merlin est l'enchanteur de la tradition arthurienne. Lirgandée intervient dans *L'Admirable histoire du chevalier du Soleil*. Alquif, Lirgandée et Urgande sont invoqués par *Don Quichotte* dans le chapitre XLIII de la première partie. Lirgandée est aussi utilisé dans les *Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche* de Allaveda adaptées par Lesage en 1704 (Paris, Veuve C. Barbin, 1704).

[21] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 304-305.

[22] *Id.*, p. 303.

[23] *Id.*, p. 306.

éclairer l'occultation de la tradition chevaleresque dans l'histoire du conte et du roman proposée par la lettre : il s'agit d'une part d'effacer la parenté du conte avec un élément illégitime du genre romanesque et d'autre part de lui permettre de cumuler la légitimité associée à l'origine et celle associée au progrès pour mieux affirmer sa supériorité sur le roman.

Trois figures des origines et de la transmission : le troubadour, la nourrice et l'enfant

Dans les contes des *Œuvres meslées* comme dans la *Lettre à Madame D. G***, différentes figures permettent de rendre compte des origines et de la transmission des contes sans convoquer la tradition chevaleresque. C'est d'abord la figure du troubadour, qui incarne les origines du genre. Les premières lignes de *L'Adroite Princesse* mentionnent que Finette, l'héroïne, a été inventée par

> les Troubadours, ou Conteurs de Provence […] bien long-temps devant qu'Abbelard, ni le celebre comte Thibaud de Champagne eussent produit des Romans[24].

La figure du troubadour permet d'affirmer l'antériorité du conte sur le roman. Elle situe en outre le conte dans un modèle de sociabilité mondaine dominé par l'oralité :

> Et comme en ce temps-là, le bel esprit étoit très-chery, on souhaittoit les Troubadours en tous lieux avec empressement : ils alloient dans la campagne réciter leurs Contes chez les personnes de qualité, et ils charmoient tous ceux qui les écoutoient. En peu de temps leur réputation devint si grande, que lors qu'il y avoit des divertissemens chez les Souverains, on ne les croyoit point complets, si on n'y avoit entendu quelqu'un de ces Contes merveilleux[25].

Les troubadours figurent ainsi une sociabilité élitiste que les différents récits attribuent aussi aux conteuses. Les « personnes de qualité » qui écoutent les troubadours évoquent les « personnes d'un mérite distingué » qui composent l'auditoire de *Marmoisan*[26]. Tous les contes qui précèdent la lettre se présentent comme les émanations d'une conversation mondaine que la figure du troubadour permet de représenter, d'idéaliser et d'ancrer dans un passé. En substituant les troubadours à la tradition chevaleresque comme origine des contes, les *Œuvres meslées* s'inscrivent donc dans une rivalité avec le roman. Dans le même mouvement, elles revendiquent pour les contes une esthétique mondaine fondée sur l'oralité et la légitiment en l'inscrivant dans un passé idéalisé.

Une autre figure est fréquemment convoquée pour rendre compte de la transmission des contes : celle de la nourrice. Comme le troubadour, la nourrice est une figure de l'oralité, mais il s'agit cette fois d'un personnage populaire. Plusieurs passages des *Œuvres mêlées* convoquent une scène de narration dans laquelle une femme âgée, nourrice ou grand-mère, raconte des histoires à un public enfantin. Cette scène n'est pas propre à L'Héritier : elle figure aussi bien sur le frontispice des contes

---

[24] *Id.*, p. 296.

[25] *Id.*, p. 304.

[26] D'après la dédicace à M^lle^ Perrault, *Id.*, p. 1.

de Perrault[27] et la dédicace des *Enchantements de l'éloquence* emprunte pour la décrire des vers de *Peau d'Âne* :

> Ils ne sont pas aisez à croire :
> Mais tant que dans le monde on verra des enfans,
> Des mères et des mère-grands,
> On en gardera la mémoire[28].

Cette origine orale du conte double et figure la pratique orale du conte dans les cercles mondains. Le conte écrit la mobilise pour mieux s'en distinguer : le cercle mondain s'oppose à la famille populaire et le récit écrit se différencie de la narration orale[29]. La figure de la nourrice permet à la conteuse d'intégrer dans son écriture des éléments éthiques et esthétiques qu'elle définit comme populaires soit pour les valoriser (sur le plan éthique) et les intégrer à l'éthique mondaine, soit pour les condamner (dans le cas de l'esthétique) et s'en distinguer :

> Si les gens du peuple sont simples, ils sont grossiers aussi ; ils ne savent pas ce que c'est que bienséance. […] La bienséance des mots n'ôte rien à la singularité des choses ; et si le peuple, ou les troubadours, s'étaient exprimés comme nous, leurs contes n'en auraient que mieux valu. Il faut néanmoins avouer que si ces siècles-là n'avoient pas tant de délicatesse que le nôtre, pour les expressions, ils en avoient bien plus généralement pour les actions ; puisque c'étoient les siècles de la bonne foi et de la générosité[30].

Le peuple, identifié ici au passé, incarne à la fois un idéal éthique et un repoussoir esthétique. Le présent lui est opposé en tout : c'est une époque de délicatesse esthétique et de corruption des mœurs. Les contes, en donnant aux récits moraux du passé la délicatesse du présent, réconcilient l'éthique simple du passé et l'esthétique délicate des mondains : ils accomplissent l'unification, déjà rêvée par Chapelain[31] d'une éthique et d'une esthétique. Le travail que l'écriture des contes réalise sur les proverbes est caractéristique de la manière dont une éthique attribuée au peuple est progressivement associée à une esthétique mondaine. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, le conte est explicitement présenté comme la mise en récit d'un proverbe :

> Une Dame très instruite des antiquitez Grecques et Romaines, et encore plus savante dans les Antiquitez Gauloises, m'a fait ce Conte quand j'étois enfant, pour m'imprimer dans l'esprit

---

[27] Sur ce frontispice, voir L. Marin, « Une lisière de la lecture : le frontispice des Contes de Perrault », Bernard Sarrazin et Robert Sctrick, éd., *Lire pour lire : la lecture littéraire*, Paris, Université Paris VII-UER Sciences des textes et documents, 1990, p. 13-20, repris dans *Lectures traversières*, Albin Michel, 1992, p. 17-26 .

[28] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 164.

[29] Sur les implications théoriques et idéologiques de la revendication par un texte d'une origine orale et de l'étude de l'écrit comme trace d'une oralité, voir S. Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Champion, 2000. Plus précisément, sur l'usage des scènes d'oralité dans les contes de fées, voir A. Defrance et J. F. Perrin, *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007. L'article de L.C. Seifert, « Entre l'écrit et l'oral : la réception des contes de fées « classiques » » (p. 21-33) propose un parcours du traitement de ces scènes d'oralité par la critique.

[30] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 313-314.

[31] Voir *supra*, chapitre VII, p. 314-315.

> que les honnêtetez n'ont jamais fait tort à personne, ou pour parler comme le vieux proverbe, *que beau parler n'écorche point langue*, et que souvent,
>
> > Doux et courtois langage
> > Vaut mieux que riche héritage.
>
> Elle s'efforçoit de me prouver cette maxime fort sensée, quoique Gothique, par l'Histoire très-merveilleuse que je vais vous raconter[32].

Le proverbe est inséré dans l'écriture comme un élément hétérogène, mis en italiques et signalé comme « vieux », voire « gothique ». Par la reformulation immédiate du proverbe dans un distique, la narratrice l'insère dans son écriture, s'en approprie l'éthique tout en en modifiant l'esthétique. Cette appropriation passe par l'effacement des éléments corporels (le verbe « écorcher », la langue) et l'amplification des valeurs accordées au « beau parler ». Alors que le proverbe ne définit pas l'esthétique du « beau parler », le distique le rapporte à une esthétique mondaine et galante par les adjectifs « doux » et « courtois ». Surtout, l'introduction de l'héritage modifie le sens de la maxime et augmente la valeur accordée au langage. L'appropriation mondaine du proverbe se poursuit dans la suite du récit. Au moment où l'héroïne, caractérisée par le « beau parler », rencontre un jeune prince et le séduit par la délicatesse de ses expressions, mettant ainsi en œuvre la morale qui fonde le conte, la narratrice intervient et rappelle cette morale sous une troisième forme :

> Cet exemple prouva admirablement par avance le vrai d'une des maximes de Quinault, qui a dit avec tant de justesse,
>
> > C'est la beauté qui commence de plaire :
> > Mais la douceur achève de charmer[33].

L'appropriation mondaine et galante du proverbe est portée à son comble. Le « beau parler » est entièrement assimilé à une éthique et à une esthétique galante fondées sur la « douceur » et le plaisir, et la formulation emprunte la forme délicate du distique. Surtout, l'auteur de la maxime est nommé et situé dans le temps : c'est un auteur galant, et c'est un auteur contemporain de la narratrice[34]. La mention « par avance » reconfigure la temporalité du proverbe. La temporalité éternelle de la vérité générale est maintenue, mais l'expression idéale de cette temporalité n'appartient plus au passé, au peuple et à leurs proverbes : elle est le fait de l'écriture galante, qui opère la synthèse de la simplicité éthique et de la délicatesse esthétique. Le travail sur les proverbes permet ainsi à la conteuse de rendre visible l'histoire du conte dans son écriture même : le proverbe est la marque d'une temporalité identitaire, la trace d'une origine populaire et médiévale, et en même temps le lieu où l'écriture mondaine et galante se revendique comme progrès.

---

[32] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 164-165.

[33] *Id.*, p. 197.

[34] La citation est extraite du prologue de *Psyché* (Molière, Corneille, Quinault, *Psyché, tragi-comédie et ballet dansé devant Sa Majesté au mois de janvier 1671*, Paris, Ballard, 1671).

Cette revendication de progrès s'incarne dans une dernière figure de la transmission des contes : celle de l'enfant. Dans la scène de narration qui sert de matrice au conte, la narratrice ne s'identifie pas tant à la nourrice ou à la mère-grand qu'à l'enfant : elle est en position de recueillir la tradition populaire et de la faire évoluer. L'image de l'enfance est une image moderne du passé : elle suppose une évolution, un progrès[35]. Les contes écrits des *Œuvres mêlées* se distinguent des contes oraux du peuple et du passé comme l'âge adulte se distingue de l'enfance. La dédicace à M^lle^ Perrault de *Marmoisan* met en scène une pratique enfantine du conte différente des scènes récurrentes de narration.

> On fit encore cent réflexions dans lesquelles on s'empressa de rendre justice au mérite de ce sçavant homme, dont il vous est si glorieux d'estre fille. On parla de la belle éducation, qu'il donne à ses enfans ; on dit qu'ils marquent tous beaucoup d'esprit, et enfin on tomba sur les Contes naïfs, qu'un de ses jeunes Elêves a mis depuis peu sur le papier avec tant d'agrément[36].

Charles Perrault est loué pour ses talents de pédagogue, et la dédicace évoque plus précisément l'écriture de contes de fées comme un exercice pédagogique pratiqué par son fils. La dédicace fait ainsi allusion à la publication des *Contes du temps passé* sous le nom du fils de Perrault, Pierre Darmancour. Mais elle produit aussi une réécriture de la scène de narration qui sert de matrice aux contes. Le passage de l'enfance à l'âge adulte n'est pas seulement un passage de la réception à la production, comme c'est le cas dans les scènes de narration où la petite fille est appelée à devenir à son tour mère-grand et à raconter le conte qu'elle a entendu, c'est aussi un passage de l'oral à l'écrit. Le peuple, l'enfance et l'oralité sont ainsi associés et opposés aux mondains, à l'âge adulte et à l'écriture. L'exercice pédagogique fait apparaître la production de contes écrits non comme un retour à l'enfance, mais comme une mise à distance de l'enfance. Le conte écrit, ou plutôt l'opération d'écrire le conte, ne convoque l'enfance – mais aussi le passé et le peuple – que pour mieux les écarter et permettre à celui qui écrit de s'en détacher et d'intégrer l'âge adulte – c'est-à-dire aussi le groupe des mondains.

La mise en récit de l'origine populaire des contes par les conteurs et les conteuses de l'âge classique a suscité de nombreuses tentatives pour reconstituer une hypothétique « culture populaire »[37]. Il apparaît cependant que le peuple mis en scène ici, tout comme les troubadours de la

---

[35] Comme l'écrit la préface du *Traité du vide* publiée en 1663 et attribuée à Pascal (B. Pascal, « Sur le Traité du Vide, Préface », *Les Provinciales, Pensées et Opuscules divers*, Paris, Librairie générale française, 2004 p. 90) :

> Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses, et formaient l'enfance des hommes proprement ; et comme nous avons joints à leurs connaissances l'expérience des siècles qui les ont suivis, c'est en nous que l'on peut trouver cette antiquité que nous révérons dans les autres.

[36] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 3-4.

[37] Voir par exemple M. Soriano, *op. cit.* Sur le rôle du folklore dans les contes de l'âge classique et sur l'usage du peuple et de sa culture dans la théorie du conte, voir R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e^ siècle à la fin du XVIII^e^ siècle,* avec un complément bibliographique de Nadine Jasmin et Claire Debru, Paris, Honoré Champion, 2002 [refonte de la version originale, parue aux Presses universitaires de Nancy,

*Lettre à Madame D.G***, est largement fantasmé : ses pratiques culturelles sont produites par l'écriture mondaine pour affirmer son caractère national et élitiste et revendiquer sa capacité à faire l'histoire – ou au moins l'histoire littéraire. Le peuple est associé au passé et à l'oralité : celle-ci, parce qu'elle implique la mémorisation et la répétition, structure une temporalité cyclique dans laquelle rien ne change. Le peuple est ainsi rejeté hors de l'histoire. Le changement historique, la déchéance et le progrès, sont au contraire associés à l'écriture : la conteuse revendique pour elle et ses pareils une capacité à faire l'histoire dont le peuple est exclu. En ce sens, eux seuls habitent véritablement le présent : un présent différent du passé et susceptible d'influer sur l'avenir. Alors que le peuple est prisonnier d'une enfance éternelle, les nourrices répétant à l'identique les contes qu'elles ont entendu enfants, les mondains incarnent l'âge adulte jusque dans leurs enfants : le jeune fils de Perrault n'est-il pas capable d'écrire les contes et par conséquent de les modifier et de s'inscrire dans une histoire ? Ce peuple marqué par l'oralité, inscrit dans une tradition immémoriale et dans une temporalité de la répétition, incarnant une identité nationale qui échappe à l'histoire, est le produit d'une écriture élitiste qui revendique le monopole de l'action historique.

Ces différentes figures de l'invention et de la transmission des contes se substituent, dans l'histoire du genre, à la tradition chevaleresque. Elles permettent ainsi d'inscrire le conte dans une rivalité avec le roman et d'affirmer la valeur d'une esthétique fondée sur l'oralité et la sociabilité mondaine. Il faut cependant constater que, paradoxalement, elles conservent les éléments les plus illégitimes de la tradition chevaleresque : le peuple et l'enfance. Le débat sur le genre romanesque a fait du récit chevaleresque l'objet emblématique d'une lecture crédule populaire et enfantine[38]. Le conte se réapproprie ces figures de la lecture illégitime, pour en faire non plus les destinataires mais les origines de son récit. L'enfance et le peuple sont les lieux d'élaboration du conte, qui en reproduit les croyances naïves tout en les mettant à distance et en offrant au lecteur averti – adulte et mondain – la possibilité de s'en distinguer. La critique des récits chevaleresques associe traditionnellement la lecture naïve non seulement au peuple et à l'enfance, mais aussi aux femmes. Le travail sur l'ordre social de la lecture opéré dans des contes mondains écrits par une femme a ici pour effet de distinguer la lecture féminine, avertie et ludique, de la crédulité enfantine et populaire.

1981], p. 91-239 et 406-431. La notion de « culture populaire » a fait l'objet d'un important débat. Voir H.-J. Martin, « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime », art. cit. ; M. de Certeau, « La beauté du mort : le concept de « culture populaire » », article repris dans *La Culture au pluriel*, éd. cit. ; R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, éd. cit., chapitre III « Stratégies éditoriales et lectures populaires », p. 87-120 et P. Burke, *Popular culture in early-modern Europe*, Londres, Templesmith, 1978.

[38] Voir *supra*, chapitre III, p. 91-92.

Critique du merveilleux chevaleresque et représentation du pouvoir

Les contes et la *Lettre à Madame D. G*** qui composent l'essentiel des *Œuvres meslées* de 1696 ne se contentent donc pas d'occulter les liens que le genre du conte entretient avec la tradition chevaleresque : ils reproduisent au moins partiellement le dispositif de critique des récits chevaleresques construit par le débat sur le genre romanesque dans le cadre d'un processus de distinction. Ce dispositif critique est particulièrement visible dans la manière dont la lettre et les contes s'approprient le merveilleux chevaleresque.

La *Lettre à Madame D. G*** accorde une place significative à la justification du merveilleux, alors même que la féerie est très peu présente dans les contes publiés en 1696[39]. Elle utilise cette argumentation pour rapprocher les contes des épopées nationales et chrétiennes des décennies précédentes et les inscrire ainsi dans une esthétique moderne.

> Ne soyez pas surprise si j'ai mis la scène de Finette dans un temps si peu reculé qu'est celui des Croisades. Vous jugez bien que je n'ai pas ignoré que les premières n'ont commencé que vers la fin de l'onzième siècle ; mais outre que j'ai pour moi la tradition qui met l'Histoire de Finette dans le temps des Croisades, j'ai l'exemple fameux du Tasse, qui a introduit des enchanteurs dans sa *Jérusalem délivrée*, dont la scène est de ce même temps : et celui du Père le Moine, qui admet des enchantements dans son poème de Saint Louis, quoique ce grand roi ait vécu plus d'un siècle après Godefroy de Bouillon[40].

La comparaison avec *La Jérusalem délivrée* et le *Saint Louis* identifie féerie et merveilleux chevaleresque, tout en effaçant la justification religieuse ou politique de l'usage du merveilleux développée par les poèmes héroïques[41]. La défense du merveilleux mobilisée par la *Lettre* diffère sensiblement des argumentations produites dans les décennies précédentes autour de l'épopée chrétienne : la religion et la représentation du pouvoir en sont entièrement absentes. Le merveilleux n'est pas conçu comme le signe d'une vérité à laquelle le lecteur devrait adhérer (le pouvoir du roi ou la présence de dieu dans l'histoire). Au contraire, il doit susciter la méfiance et l'incrédulité. Il est associé aux superstitions populaires[42] et aux croyances de l'enfance et tenu à distance par une écriture qui manie l'ironie et l'anachronisme. La conteuse saisit toutes les occasions de se distinguer de la crédulité du peuple et de désamorcer toute tentation d'adhésion au merveilleux féerique chez son

---

[39] *Marmoisan* et *L'Avare puni* en sont tout à fait exempts. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, les dons des fées ne font que redoubler les effets de l'éducation des personnages : Blanche a appris l'éloquence dans les romans, une première fée lui accorde de toujours conserver ce don, et une seconde fée fait couler des pierreries de sa bouche à chaque fois qu'elle parle ; au contraire, Alix est grossière, la première fée lui fait don d'être toujours désagréable et la seconde fait sortir des crapauds et des serpents de sa bouche à chacune de ses paroles. Les dons des fées confirment et mettent en images les qualités naturelles des personnages. Dans *L'Adroite Princesse* enfin, la seule intervention d'une fée consiste à donner aux trois filles du roi des quenouilles de verre qui se brisent par magie lorsqu'elles font quelque chose contre leur honneur. Encore une fois, la féerie met en image un élément essentiel du récit, mais n'intervient pas de manière déterminante dans l'action.

[40] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 310-311.

[41] Voir *supra*, chapitre XI.

[42] Sur le traitement de la superstition dans les contes, voir J.-P. Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 43.

lecteur. La *Lettre à Madame D. G*** assigne d'abord le merveilleux au passé, en justifiant la situation de *L'Adroite Princesse* à l'époque des premières croisades. Puis elle mentionne la perpétuation de la croyance au féerique dans le présent, tout en s'en distinguant :

> D'ailleurs il n'est pas étonnant d'entendre parler des fées dans l'onzième siècle, puisqu'il y a encore aujourd'hui des gens assez peu sensés pour croire à ces sortes de visions[43].

Cette prise de distance est présente dans l'écriture même des contes. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, une fée offre à l'héroïne un baume magique. La narratrice assimile aussitôt cette intervention du merveilleux à une « erreur populaire » :

> Blanche, qui avoit beaucoup d'esprit, et qui étoit dépréocuppée des erreurs populaires, cru que le Baume dont on lui parloit, étoit quelqu'un des remèdes dont le peuple s'entête, et qu'il appelle de *petits remèdes innocents*, parce qu'il faut être en effet bien innocent pour s'en servir[44].

Le merveilleux devient ainsi une marque de l'origine populaire du conte, au même titre que le proverbe. Et comme le proverbe, il fait l'objet d'un travail d'écriture particulier, qui vise à en mettre en lumière le caractère hétérogène, à en accentuer la visibilité et en même temps à le tenir à distance.

L'usage de l'anachronisme et la construction d'une temporalité propre à la fiction, complètement autonome de la temporalité historique, participent de cette mise à distance du merveilleux. Si les contes viennent du passé, ils ne prétendent pas écrire le passé : la façon dont la conteuse situe ses récits dans le temps contribue à en indiquer le caractère fictif. *Les Enchantements de l'éloquence* se déroulent ainsi « dans le temps où il y avoit en France des Fées, des Ogres, des Esprits Folets et d'autres Fantômes de cette espèce (Il est difficile de marquer ce temps-là : mais il n'importe) »[45]. La parenthèse introduit une polyphonie ironique qui permet à la conteuse de tenir à distance le merveilleux auquel elle fait appel. Plus loin dans le conte, c'est un anachronisme qui sert de support à l'intervention de la narratrice :

> Quelque critique va dire apparemment que ce Chasseur n'avoit point de fusil, puis que du temps des Fées on n'avoit pas encore l'usage de l'artillerie. Je connois des sçavants si scrupuleux qu'ils ne laisseroient pas finir un Conte, sans se récrier sur cet Anachronisme : mais si je voulois entrer en raison avec un Censeur si peu sensé, ne pourrois-je pas lui dire, que Mesdames les Fées pouvoient bien avoir fait là quelqu'un de leurs coups : On va bien voir d'autres merveilles : elles auroient bien pû encore faire celle-là ; surtout en faveur du chasseur dont il s'agit, qui étoit filleul de Mélusine, de Logistille, et de je ne sai combien d'autres des plus celebres de ces Dames obligeantes[46].

L'anachronisme offre ici l'occasion de récuser toute critique du conte comme écriture du passé. Le merveilleux libère la narration de toute cohérence temporelle. Le temps du récit est une époque non

---

[43] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 311-312.

[44] *Id*, p. 206-207.

[45] *Id.*, p. 165-166.

[46] *Id.*, p. 191-192.

située, définie seulement par son éloignement, échappant à toute saisie historique. Le merveilleux n'est donc plus le signe de l'inscription du récit dans une histoire chrétienne et nationale, comme c'était le cas dans les épopées chrétiennes. Il ne cherche pas à susciter l'adhésion de son lecteur, mais au contraire à éveiller son incrédulité, à provoquer une critique des superstitions populaires et des croyances enfantines, dans une démarche ludique de réécriture ironique. Le scénario de l'origine ancienne et populaire des contes construit dans les *Œuvres mêlées* est ainsi le support d'une conception des contes comme réécritures. Il en autorise la polyphonie ironique et permet d'en identifier les différentes voix. Le lien est frappant entre les opérations de mise à distance du merveilleux par l'ironie et l'anachronisme à l'œuvre dans le conte et le dispositif traditionnel de la critique des récits chevaleresques et de leur usage du merveilleux. Le conte mondain est au conte populaire ce que *Don Quichotte* est au roman de chevalerie : si ce n'est que la cible de *Don Quichotte* est connue et reconnaissable par les lecteurs, alors que celle du conte mondain est largement construite dans l'écriture même du conte[47].

L'usage que le conte fait du merveilleux chevaleresque le sépare donc de l'interprétation moderne de ce merveilleux comme signe de pouvoir élaborée par Desmarets ou Quinault. Les contes de fées sont majoritairement écrits en marge de la politique de la gloire[48], mais ils n'en sont pas moins peuplés de rois, de reines, de princes et d'enchanteresses – dont on sait qu'elles peuvent aussi être des figures du pouvoir royal[49]. La disparition complète des personnages de chevaliers au profit d'une prolifération des figures de souverain est même frappante : dans les contes aussi, le roi est devenu le sujet hégémonique de la représentation. Cependant, dans les contes des *Œuvres meslées*, le merveilleux ne participe jamais de la représentation d'un pouvoir. Au contraire, il signale souvent une impuissance : la fée des *Enchantements de l'éloquence* ne dote les deux jeunes femmes de rien d'autre que de leurs

---

[47] Cela pose cependant aussi la question de la relation entre les contes de fées galants et les contes écrits antérieurs, notamment ceux du XVI^e^ siècle. Voir C. Boidin, *L'Invention du conte comme forme littéraire*, thèse de doctorat, littératures comparées, université Paris VII, 2009, p. 94-113.

[48] Ce n'est pas le cas des contes de Préchac (*Contes moins contes que les autres : Sans Parangon et La Reine des Fées*, Paris, Barbin, 1698) qui construisent une représentation du pouvoir au service de la gloire du roi. Mais dans ce cas, l'usage du merveilleux n'est pris dans aucun dispositif critique. Sur ces contes, voir H. Bjørnstad, « Le savoir d'un conte moins conte que les autres », *Féeries*, 6, 2009, http://feeries.revues.org/index711.html et E. Méchoulan, « Le pouvoir féerique », *Féeries*, 3, 2006, http://feeries.revues.org/index138.html.

La revue *Féeries* a consacré un numéro à la politique des contes (*Féeries*, 3, 2006). Outre l'article d'Éric Méchoulan déjà cité, on y trouve notamment un article consacré à Perrault (Anne Defrance, « La politique du conte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », http://feeries.revues.org/index137.html) et un article consacré à Madame d'Aulnoy (Marie-Agnès Thirard, « De l'allée du Roi aux sentiers du bon sauvage », http://feeries.revues.org/index142.html).

Louis Marin s'est intéressé aux contes de Perrault et à la représentation critique du pouvoir qu'ils construisent dans *Le récit est un piège* (éd. cit., chapitre IV : « À la conquête du pouvoir ») et dans *Le Portrait du roi* (éd. cit., p. 169-205 : « Monnaie royale et portrait princier »). Il y a aussi consacré plusieurs articles, dont « L'ogre de Charles Perrault ou le portrait inversé du roi » dans *L'Ogre. Mélanges pour Jacques Le Goff*, Gallimard, 1992, p. 283-302 (repris dans L. Marin, *Politiques de la représentation*, Kimé, 2005).

[49] Comme Alcine dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Voir *supra*, chapitre I, p. 39-41.

qualités naturelles et la fée à qui Finette demande de l'aide dans *L'Adroite Princesse* lui répond par un proverbe. Si l'usage du merveilleux manifeste un pouvoir dans les contes de L'Héritier, c'est celui de la conteuse elle-même. C'est le cas de manière évidente dans *Les Enchantements de l'éloquence*, conte tout entier fondé sur l'assimilation de l'esthétique mondaine à un enchantement[50]. La fée qui intervient pour récompenser Blanche et punir sa sœur a d'ailleurs pour nom *Eloquentia nativa* : elle incarne le pouvoir de la parole. La figure de la fée est utilisée pour représenter les conteuses dans l'ensemble du recueil :

> Les personnes de leur mérite et de leurs caractères, semblent nous ramener le temps des fées, où l'on voyoit tant de gens parfaits[51].

Les conteuses se substituent ainsi au pouvoir royal comme productrices d'enchantement et d'adhésion. C'est aussi l'effet du dispositif critique construit par l'ensemble des contes : ce dispositif exhibe l'écriture comme puissance productrice d'adhésion et de subversion et revendique pour la conteuse l'appartenance à une élite.

Les *Œuvres meslées* convoquent donc le passé médiéval et le merveilleux chevaleresque dans le cadre d'un projet moderne. Elles utilisent l'un et l'autre pour promouvoir une esthétique mondaine, construire une généalogie nationale du conte et le rapprocher d'autres genres modernes comme l'épopée. Cependant, la référence chevaleresque est soit occultée, soit critiquée. La généalogie du conte proposée par le recueil ne laisse aucune place à la tradition chevaleresque : cet effacement sert la construction d'une rivalité entre conte et roman. Le merveilleux chevaleresque, souvent utilisé par les contes, est systématiquement pris dans un dispositif critique. Les *Œuvres meslées* reproduisent les éléments traditionnels de la critique des romans de chevalerie : elles associent le merveilleux chevaleresque à un lectorat populaire et enfantin et l'assimilent à une superstition. Loin d'être un opérateur d'adhésion au pouvoir, comme dans les opéras de Quinault ou dans les épopées chrétiennes, le merveilleux chevaleresque sert une remise en cause des croyances. La mise à distance de la tradition chevaleresque fonde donc une réinterprétation de la modernité où la revendication de progrès et l'esthétique mondaine sont dissociées de la représentation d'un pouvoir national et chrétien.

---

[50] Voir Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature » dans *Le Statut de la littérature, Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982.

[51] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 302.

II. LA CHEVALERIE ENTRE MODERNITÉ ET HISTOIRE : *LA TOUR TÉNÉBREUSE ET LES JOURS LUMINEUX* DE 1705

Dix ans après les *Œuvres mêlées*, Marie-Jeanne L'Héritier publie de nouveaux contes insérés dans un « roman historique » (elle utilise elle-même l'expression) intitulé *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglois, accompagnez d'historiettes, et tirez d'une ancienne Chronique composée par Richard, surnommé Cœur de Lion, Roi d'Angleterre, avec le récit de diverses aventures de ce roi*. Le titre suffit à remarquer que si le passé médiéval est toujours présent à l'origine des contes, il n'est plus ni national, ni populaire, ni même oral. Il est au contraire associé à la figure d'un roi auteur d'une « chronique ». Le paratexte de l'ouvrage, quant à lui, ne convoque absolument pas le modèle mondain. Le roman décrit la prison du roi Richard I d'Angleterre, capturé par le duc Léopold V de Babenberg (« le duc Léopold d'Autriche » dans le texte) et par l'empereur Henri VI alors qu'il rentrait de Chypre. Le roman est inachevé et l'on ne voit pas la libération de Richard. Dans sa prison, il raconte à son ami le troubadour Blondel de Nesle ses aventures, ses amours et deux contes qu'il a composés pour éviter l'ennui : *Ricdin-Ricdon* et *La Robe de Sincérité*. Le récit modifie donc la généalogie des contes établie par la *Lettre à Madame D.G***. La figure du roi est placée à l'origine des récits, et le troubadour ne joue plus qu'un rôle d'intermédiaire. *La Tour ténébreuse* semble ainsi amplifier et redéfinir la représentation du pouvoir de l'écriture initiée dans les *Œuvres meslées* : la figure de l'écrivain est identifiée à un personnage de souverain. Dans le même temps, elle paraît remettre en cause l'idée d'un progrès littéraire : si le roi Richard est l'auteur de textes exhumés par la narratrice, l'écriture restitue le passé plus qu'elle ne le dépasse. Que reste-t-il alors du projet moderne ?

La Chronique du roi Richard

La préface de *La Tour ténébreuse et les jours lumineux* propose une représentation des origines du récit qui ne convoque pas plus que les *Œuvres meslées* la tradition chevaleresque, mais qui déplace et reconfigure la généalogie proposée en 1696. Les premières lignes de la préface semblent d'abord reprendre la généalogie élaborée par la *Lettre à Madame D.G*** et par l'ensemble des *Œuvres meslées*. Les ouvrages composés par le roi Richard, et repris par la conteuse sous le titre de « contes anglais », sont bien transmis par les troubadours :

> Tous ces ouvrages eurent un grand succès dans le douzième siècle, qui était celui où vivait Richard, et ne furent pas moins célèbres dans le treizième ; ils furent même imités de plusieurs troubadours ; et se répandirent si fort dans le public en France, en Angleterre et en Provence qu'on les récitait de mémoire dans les compagnies[52].

[52] M.-J. L'Héritier, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglois, accompagnez d'historiettes, et tirez d'une ancienne Chronique composée par Richard, surnommé Cœur de Lion, Roi d'Angleterre. Avec le récit de diverses aventures de ce Roi*, Paris, Veuve de Claude Barbin, 1705, « Préface », n.p.

À partir de là, se développe une tradition lettrée qui permet aux contes de traverser le temps :

> J'ai dit au commencement de cette préface, que plusieurs Troubadours avoient fait des imitations des Poësies du Roi Richard ; mais je dois ajouter encore, que beaucoup d'Auteurs Italiens, et beaucoup d'Auteurs François des differens siècles qui ont suivi celui de ce Prince, non seulement ont fait des imitations de ses Contes ; mais encore des copies entières[53].

Dernière étape de cette tradition, certains de ces contes « ont été mis depuis peu d'années sur le papier par des plumes ingénieuses »[54]. L'allusion aux autres conteurs et conteuses, et plus particulièrement à Charles Perrault qui a publié en 1697 un conte très proche de *Ricdin Ricdon*, *Riquet à la houppe*[55], insère *La Tour ténébreuse* dans le corpus des contes de fées. Un autre mode de transmission, populaire, se superpose à cette tradition lettrée et la figure de la nourrice est une fois encore convoquée :

> Par la longue suite des tems ces contes s'étoient si excessivement répandus, qu'ayant même passé jusque dans la bouche des personnes les plus vulgaires, les Nourrices et les Gouvernantes les contoient tout tronquez aux petits enfans pour les amuser[56].

L'interprétation de la narration populaire est cependant modifiée par rapport aux *Œuvres meslées*. La formule « tout tronqués » insiste sur la corruption que cette transmission fait subir aux contes. La préface de *La Tour ténébreuse* introduit d'autres éléments nouveaux dans cette généalogie. Les troubadours ne sont plus à l'origine des contes : ils ne jouent qu'un rôle de transmission et l'auteur est une figure bien plus noble, un roi poète, Richard Cœur de Lion. Celui-ci ne raconte pas les contes, mais les écrit : la promotion d'une esthétique mondaine fondée sur l'oralité laisse place à une mise en valeur de l'écriture. Enfin, cette figure introduit à l'origine des contes un élément étranger : le titre de l'ouvrage annonce des « contes anglais ». La généalogie du genre n'est plus une généalogie nationale. La mobilisation du passé médiéval à l'origine des contes de fées prend donc une signification nouvelle : elle ne s'inscrit plus ni dans une revendication nationale, ni dans une esthétique mondaine.

La suite de la préface repousse d'ailleurs toutes les traditions orales – la transmission des troubadours comme celle des nourrices – pour proposer une nouvelle image de l'origine des contes : la chronique manuscrite[57]. La conteuse affirme en effet avoir eu accès à un manuscrit ancien recueillant les œuvres du roi Richard :

> Quelques uns des plus heureux de ces savants ont en leur possession un manuscrit qui a pour titre : Chroniques et fabliaux de la composition de Richard roi d'Angleterre, recueillis tout de nouvel, et conjoints ensemble par le labour de Jehan de Sorels, l'an 1308.

---

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*

[55] Dans les *Histoires, ou Contes du temps passé*, éd. cit.

[56] M.-J. L'Héritier, *La Tour ténébreuse ou les jours lumineux*, éd. cit. « Préface », n.p.

[57] Sur ce manuscrit, voir Raymonde Robert, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, 1, 2004, http://feeries.revues.org/index70.html.

> Ce manuscrit daté de la huitième année du quatorzième siècle, contient premièrement un récit de la vie et des principales actions du roi Richard, écrit par lui-même. […] Après l'histoire du roi Richard, il y a dans ce manuscrit plusieurs contes et plusieurs petites nouvelles galantes, renfermés tous également sous le titre de Fabliaux. Tous ces ouvrages sont précédés d'un avertissement de Jehan de Sorels, où il rend compte à ses lecteurs des peines et de l'exactitude avec lesquelles il a recueilli toutes ces pièces dispersées dans divers auteurs et dans divers livres. Il déclare qu'il se fait un grand plaisir de donner aussi ces ouvrages si exactement rassemblés pour animer les beaux génies de son siècle ; car il dit que toutes les œuvres qui sont parties de la plume de ce grand roi Richard, sont de véritables modèles de bonne poésie et de gentille invention.
>
> Un sçavant homme qui a une curiosité sans borne pour tout ce qui regarde l'Antiquité Gauloise, avoit en sa possession le Manuscrit dont je viens de parler, et voulut bien me faire part de ce rare Ouvrage, qu'on ne trouve qu'avec beaucoup de difficulté. C'est de ce manuscrit que j'ai tiré les contes du Roi Richard, que je donne aujourd'hui au public sous le titre de *Contes Anglois*[58].

La description du manuscrit construit un modèle pour le recueil de contes. Elle permet aussi de rejeter l'héritage chevaleresque. *La Tour ténébreuse*, reproduction d'un manuscrit ancien, n'a rien à voir avec une tradition que la préface condamne comme populaire et corrompue :

> Il y a de ces Fabliaux ou Contes du Roi Richard qu'on trouve placez, mais tout défigurez, jusque dans certains de nos romans en papier bleu les plus méprisez. […] Et quand je lus le manuscrit de Jean de Sorels, j'y reconnus les originaux non seulement de plusieurs Contes défigurez impitoyablement dans les Livres en papier bleu ; mais encore de contes qu'on m'avoit racontez quand j'étois enfant[59].

La tradition chevaleresque, réduite aux imprimés de la Bibliothèque bleue, est le versant écrit de la transmission populaire dont le versant oral est le conte de nourrices. La conteuse refuse cette tradition et y oppose sa démarche de restitution des « originaux ». Le recours au manuscrit permet donc de tenir la tradition chevaleresque à distance, tout comme le faisaient la nourrice et le troubadour dans la version de 1695. Mais cette fois-ci, il définit l'écriture comme un retour du passé (la restitution des originaux) et non comme un progrès.

Exhumation ou progrès ?

Cette mise en récit de l'origine du texte s'éloigne du modèle d'une littérature moderne : elle ne revendique en effet aucun progrès. Au contraire, l'écriture semble se présenter comme réactionnaire : face à la déchéance qui marque le présent (dont les livrets bleus sont une figure), elle propose un retour au passé. Le manuscrit donne accès à ce passé et permet d'éviter la médiation d'une tradition présentée comme corruptrice. Perdu pendant de longues années et exhumé par la conteuse, il figure le fantasme d'un contact direct avec un passé lointain : il est la parole même du roi Richard, rendue présente par la démarche érudite. Du même coup, la dimension identitaire et nationale du conte est

---

[58] M.-J. L'Héritier, *La Tour ténébreuse ou les jours lumineux*, éd. cit. « Préface », n.p.

[59] *Ibid.*

écartée au profit de l'affirmation d'une distance temporelle. Le récit est un objet du passé, une trace ou un témoignage, soumis à une démarche érudite ou historique.

La suite de la préface ne présente cependant pas l'ouvrage comme une reproduction fidèle du manuscrit. Elle examine successivement les trois composantes du texte – la vie de Richard, les poèmes qui y sont insérés et les contes racontés par le héros – pour souligner des écarts.

> Pour ce qui est de l'Histoire de ce Prince, dont il se trouvera des morceaux mêlez entre les Contes de sa façon, que je lui fais raconter, je l'ai tirée non seulement de ce qu'il en a écrit lui-même, mais encore des historiens François, Anglois, Normans et Provençaux, qui en ont parlé avec le plus de détail et de certitude. J'ai lu avec un soin extrême tout ce qu'en ont dit d'Argentré, Carel, du Tillet, Sainte-Marthe, Mariana, Belleforest, Duchesne, Mezeray, et plusieurs autres. Je n'ai pas oublié la Grande Chronique d'Angleterre, celle de Provence, et j'ai lu aussi un manuscrit fort ancien d'un auteur anonyme, qui se trouve très conforme dans les faits qu'il raporte du roi Richard, avec ce qu'en a écrit ce roi lui-même dans le manuscrit de Jean Sorels[60].

La vie de Richard racontée par le livre ne reproduit pas celle du manuscrit. Entre la version du manuscrit et celle du livre, la conteuse introduit la médiation de l'écriture historique et de son propre travail de compilation. Ceci a pour effet d'introduire un progrès entre le manuscrit et le livre : ce dernier est plus riche et plus vrai. La démarche historienne revendiquée par la conteuse inscrit son ouvrage dans le mouvement général d'un progrès cumulatif des savoirs. En outre, elle fait de *La Tour ténébreuse* une œuvre de vulgarisation historique plus qu'un recueil de contes.

La revendication de progrès va de pair avec une redéfinition de l'écriture qui l'assimile à un travail d'historien. La définition des relations que le texte entretient avec l'histoire occupe un long passage de la préface :

> Mais quoique j'aie eu beaucoup d'attention à peindre fidèlement les actions de ces héros, et que même j'aie pris un soin extrême pour concilier ce que j'ai trouvé de contradictions dans les auteurs touchant l'histoire et la chronologie de leur temps, je ne garantis point pour constants tous les faits que je rapporte ; il suffit qu'il n'y en a aucun dont je n'aie quelque historien pour garant. Je sais bien qu'on me peut dire que *La Tour ténébreuse* n'étant qu'un ouvrage de divertissement, on se met peu en peine que j'y aie suivi si exactement la vérité ; mais j'aime mieux qu'on me reproche de m'attacher trop scrupuleusement à l'Histoire dans un ouvrage que je donne comme une espèce de roman, que de me voir accusée, ainsi que certains historiens, de falsifier impitoyablement l'Histoire ; je crois qu'on est moins blâmable de faire des romans historiques que de composer des Histoires romanesques[61].

La prudence de la conteuse débouche sur une mise en accusation de l'écriture historique et sur la construction d'une rivalité : le « roman historique » vaut mieux que les « histoires romanesques ». Alors que les *Œuvres meslées* de 1696 installaient le conte dans une rivalité avec le roman, *La Tour ténébreuse* se revendique d'une écriture du passé qui la met en concurrence avec l'histoire. Le traitement du personnage de Richard est significatif de cette concurrence. D'une part, la mise en avant

---

[60] *Ibid.*

[61] *Ibid.*

du travail de compilation accompli par l'auteur tend à faire de Richard l'objet d'une écriture historique. Mais cette écriture est immédiatement mise en doute : elle est présentée comme contradictoire et les historiens en général sont accusés de falsifier le passé. Enfin, lorsque la préface cite un historien, c'est pour mieux rapporter des rumeurs et des superstitions qui tiennent plus de la tradition orale du conte de nourrices que de l'écriture historique :

> Mais pour donner quelques idées du roi Richard aux personnes qui n'ont pas remarqué positivement dans l'histoire le caractère de ce prince, je vais rapporter en propres termes ce qu'en dit un historien fidèle, dont la bonne foi égale l'exactitude. C'est le sire de Joinville qui après avoir parlé du voyage que le roi Philippe Auguste et le roi Richard firent dans la Terre sainte, continue ainsi : *Mais le roi Philippe s'en retourna incontinent en France, et demeura en Acre le roi Richard, et avec lui, Henry de Champagne, là où ils firent tant de beaux faits d'armes sur les mécréans et Sarazins que les histoires en sont toutes pleines. Et tant étoit rempli de prouesse icelui roi Richard qu'il fut plus craint et redouté des Sarazins que ne fut oncques prince chrétien. En sorte que quand les petits enfans des Mécréans se prenoient à pleurer, les mères pour les faire taire, leur disoient : Taisez-vous, voici le roi Richard qui vient pour vous quérir. Et incontinent les petits enfans oyant nommer le roi Richard, se taisoient sans plus pleurer. Et semblablement les Turcs et les Sarazins, si leurs chevaux avoient peur de quelque ombre, en les piquant leur disoient : Et cuides tu que ce soit le roi Richard*[62] *?*

Le moment où la caution historique est le plus clairement exhibée est aussi celui où elle est identifiée à la fable et aux contes. La citation historique construit une scène de récit absolument identique à celles qui président à la genèse des contes : des mères parlent à leurs enfants. Le roi Richard se voit ainsi constitué par la citation historique même – celle d'un « historien fidèle dont la bonne foi égale l'exactitude » – en personnage de contes. Le modèle de l'écriture historique est à la fois convoqué et tenu à distance : il est au cœur d'un dispositif critique proche de celui employé dans les contes de 1695 autour de l'usage du merveilleux. Il permet cependant de modifier le modèle réactionnaire de l'exhumation du passé pour y introduire un progrès.

Le traitement des deux autres composantes du texte fait apparaître un même travail de différenciation entre le manuscrit et le livre. La fin de la préface inclut des textes en provençal et en langue romane qu'elle présente comme les reproductions de trois des chansons présentes dans le manuscrit[63] :

> Pour la satisfaction des savants, je vais mettre ici les originaux de quelques unes des chansons que j'ai traduites ; mais on me dispensera de les rapporter tous ; je chargerais par trop ma préface si je mettais les originaux de tous les vers qu'on trouvera semés en divers endroits de ces contes antiques. […]

---

[62] *Ibid.*

[63] L'Héritier a pu trouver le premier de ces textes dans un manuscrit de la Bibliothèque Royale, si l'on suit A. Jeanroy (A. Jeanroy, compte-rendu de Wiese, *Lieder des Blondel de Nesle*, dans *Romania*, 34, 1905, p. 329, note 1). Il s'agirait de l'actuel Ms fr. 854 de la Bibliothèque nationale. Le second est une chanson de Blondel de Nesle citée par Fauchet dans son *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, ryme et romans ; plus les noms et sommaires des œuvres de CXXVII poètes françois vivant avant l'an MCCC*, Brunet, 1581, p. 130-131. Le troisième est une chanson attribuée à Richard et citée dans les *Vies* de Jean de Nostredame (J. de Nostredame, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, Lyon, Alexandre Marsilii, 1575, p. 139).

> Je crois que ces trois Originaux suffiront pour satisfaire la Curiosité de ceux qui aiment ces sortes de choses. Des trois Chansons que je viens de rapporter, deux sont du nombre des cinq qu'on trouvera dans ce premier tome : par celles dont on voit les Originaux, on jugera de l'exactitude avec laquelle je les ai traduites toutes[64].

La comparaison de ces textes et des chansons insérées dans le récit et présentées comme leurs traductions ne peut que déboucher sur le constat d'un écart. Une fois encore, la démarche érudite affichée dissimule un dispositif critique qui met en valeur le travail propre de la conteuse et introduit un changement entre le manuscrit et le livre : au lecteur de juger si ce changement est un progrès. La revendication de progrès est plus explicite dans le cas des contes. Lorsque le récit en arrive au moment où Richard va raconter le premier conte, la narratrice intervient pour substituer sa voix à celle du roi :

> Après ces mots, le roi a récité à Blondel un conte, dont je vais rapporter tout le fond et la substance ; mais je n'en conserverai pas les termes ni les narrations trop étendues : je me croirai cependant permis d'y ajouter quelques petites réflexions ; mais en même temps j'en retrancherai diverses circonstances qui ne seroient pas du goût de nostre siècle, ce n'est donc pas le roi Richard qui parle, c'est moi[65].

La conteuse énumère les modifications qu'elle fait subir au conte de Richard : elle insère ainsi une différence entre le livre et le manuscrit qui a à voir avec l'écoulement du temps. Il s'agit entre autres choses d'adapter l'esthétique du conte au « goût de nostre siècle ». Ajoutant et retranchant, la conteuse ne fait pas revivre un passé disparu : elle construit un récit adapté au présent, un récit moderne.

Le manuscrit évoqué par la préface n'a jamais été retrouvé et on ne connaît aucun troubadour du nom de Jehan de Sorels. Mais la figure du manuscrit permet à la préface de définir l'écriture de la conteuse dans sa relation avec un passé. D'une part, elle inscrit l'écriture dans une démarche d'exhumation, de restitution du passé à partir d'un objet qui en est la trace ou le témoignage, sur le modèle de la démarche historienne ou érudite. Elle permet ainsi d'écarter toutes les traditions existantes et de rejeter plus particulièrement tout lien entre le texte et la tradition chevaleresque. D'autre part, elle construit un dispositif critique qui tient cette démarche à distance et conduit le lecteur à s'en méfier comme d'une mystification. La critique de la reconstitution du passé débouche sur une écriture inscrite dans le présent et sur une esthétique privilégiant l'invention et le goût du siècle : deux valeurs éminemment modernes. Dans ce mouvement, la tradition chevaleresque a été séparée de la revendication de modernité : la chevalerie n'est plus un signe de modernité mais soit une tradition populaire condamnée, soit un objet du passé pris dans une démarche historique.

Représentation du pouvoir et usage du merveilleux

En faisant du roi Richard à la fois l'auteur et le héros du texte, la conteuse construit une représentation du pouvoir. La construction d'un portrait de Richard en homme de lettres et

---

[64] M.-J. L'Héritier, *La Tour ténébreuse ou les jours lumineux*, éd. cit. « Préface », n.p.

[65] *Id.*, p. 42-43.

l'identification de la conteuse à cette figure royale prolonge la promotion de l'auteur et des pouvoirs de l'écriture mise en œuvre dans les *Œuvres meslées* de 1696. Dans la dédicace de *La Tour ténébreuse*, c'est Richard et non L'Héritier qui s'adresse à la duchesse de Nemours[66] :

> Quoiqu'un de vos ayeux que tout le monde estime,
> (Je veux dire le grand Dunois)
> Fût un rude guerrier très fatal aux Anglois :
> Quoi qu'il ait triomphé d'un prince de ma race,
> L'éclat de vos vertus pour moi n'est pas moins doux ;
> Et dans votre Palais je viens aux yeux de tous
> Comme votre confrère en clartez du Parnasse,
> Vous demander, Princesse, un commerce entre nous.
> Ainsi que vous, j'aime l'Histoire
> Des temps presens et des siècles passez :
> Ainsi que vous, de ma mémoire,
> Jamais nul de ses traits ne se fut effacez.
> Comme vous, chérissant les talens, le merite,
> La vertu fut ma favorite[67].

Ces vers tracent un portrait de Richard en aristocrate lettré amateur d'histoire, portrait symétrique de celui de la duchesse. Leur amour commun des lettres est opposé aux valeurs nationales et guerrières qui devraient les séparer. Richard est donc amateur des lettres avant d'être guerrier et anglais. Le « talent », la « vertu » et le « mérite » sont des valeurs qui triomphent de l'appartenance nationale et des valeurs guerrières. On retrouve ici l'éthique moderne du mérite personnel, mais elle est bel et bien dissociée de toute revendication nationale.

Les contes insérés, à la différence des contes des *Œuvres meslées*, construisent de véritables figures du pouvoir, qui associent mérite personnel et puissance d'action effective. Le prince de *Ricdin-Ricdon* sauve à plusieurs reprises l'héroïne. Lorsqu'elle est enlevée de force par l'un de ses amants, il fait preuve de ses qualités guerrières en la délivrant. À la fin du conte, c'est encore lui qui lui permet de se libérer du pacte passé avec Ricdin-Ricdon, non plus grâce à sa bravoure mais grâce à ses compétences d'écriture. Une fois encore, la représentation du pouvoir débouche sur la revendication du pouvoir de la représentation : mais alors que les *Œuvres meslées*, et particulièrement *Les Enchantements de l'éloquence*, mettaient en valeur le pouvoir de la parole, *Ricdin-Ricdon* privilégie le pouvoir de l'écriture. L'héroïne du conte, Rosanie, déteste filer. Sa mère, pour lui nuire, l'envoie chez la reine en la lui recommandant comme une très bonne fileuse. Rosanie est ravie de voir la cour mais désespérée de devoir filer. Elle tremble à l'idée d'être renvoyée lorsqu'elle rencontre Ricdin-Ricdon qui lui offre

---

[66] Marie d'Orléans, fille du duc de Longueville et veuve du duc de Nemours, réputée pour son goût pour les lettres. Après sa mort en 1707, Marie-Jeanne L'Héritier publie des *Mémoires de M. L. D. D. N.* [Madame la duchesse de Nemours] *contenant ce qui s'est passé de plus particulier en France pendant les guerres de Paris jusqu'à la prison du cardinal de Retz, arrivée en 1652. Avec les différents caractères des personnes qui ont eu part à cette guerre* (Cologne, 1709). La duchesse occupe donc dans ce texte une position exactement similaire à celle de Richard dans *La Tour ténébreuse* : une figure d'aristocrate auteur d'une chronique des événements auxquels il a participé.

[67] M.-J. L'Héritier, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux*, éd. cit., « Le Roi Richard à Madame la Duchesse de Nemours. Épître. », n.p.

une baguette magique capable de filer à sa place à la condition que dans un délai de trois mois elle la lui rende en l'appelant par son nom. Si Rosanie se révèle incapable de se rappeler le nom de son bienfaiteur, elle lui appartiendra. En trois mois, Rosanie trouve le temps de plaire à la reine, de séduire le prince et d'être reconnue par sa vraie mère, la reine du pays de Fiction, mais elle oublie le nom de Ricdin-Ricdon. Lorsqu'elle commence à s'en inquiéter, elle a recours à l'écriture pour essayer de le retrouver :

> Quelque mal qu'elle format les caractères de l'écriture, elle voulut voir s'ils ne pourroient point lui aider à retrouver ce nom si ardemment désiré. Elle se tourmenta donc tant, avec toute l'application dont elle étoit capable, et écrivit *Racdon*, puis *Ricordon*, et enfin *Ringaudon*. […] Lasse de travailler sa mémoire avec si peu de succès, elle abandonna le secours de l'écriture, et se replongea dans ses tristes rêveries[68].

Le passage met en lumière le rôle qu'aurait pu jouer l'écrit : si Rosanie avait pu écrire le nom de son bienfaiteur, elle n'aurait pas risqué de l'oublier. Lorsque le prince sauve l'héroïne, il utilise lui aussi l'écriture, mais cette fois-ci efficacement : après avoir par hasard surpris Ricdin-Ricdon se vantant de son subterfuge, il raconte son histoire à Rosanie et mentionne le nom du démon. Celle-ci raconte à son tour sa propre histoire au prince qui, pour éviter tout nouvel oubli, a recours à l'écriture :

> Il écrivit au moment même le nom de Ricdin-Ricdon sur des tablettes qu'il donna à Rosanie. Cette belle fille ne pouvoit trouver de termes à son gré pour le remercier[69].

Si Ricdin-Ricdon a donné à Rosanie une baguette magique, celle-ci pourra lui donner en échange son nom. L'écriture est représentée comme un pouvoir équivalent au pouvoir magique.

Le merveilleux, dans *Ricdin-Ricdon*, n'est inséré dans aucun dispositif critique : le pouvoir de la baguette n'est jamais mis en doute, pas plus que la nécessité pour l'héroïne de se conformer aux conditions du pacte. Il est à nouveau utilisé comme un signe du pouvoir : mais le pouvoir qu'il représente est le pouvoir de l'écriture et plus précisément de l'écriture comme travail. La baguette travaille pour Rosanie (elle file à sa place) et permet ainsi son ascension sociale. L'écriture, elle aussi, est un travail. Dans les premiers temps de la vie de Rosanie à la cour, alors qu'elle se soucie encore fort peu du retour de Ricdin-Ricdon, l'écriture fait partie de son éducation au même titre que la danse. Mais alors qu'elle se montre rapidement une habile danseuse, elle peine à former les lettres : c'est qu'elle n'a « point la force de mettre beaucoup d'application à ce qui ne la diverti[t] point »[70]. Rosanie n'aime pas plus écrire qu'elle n'aime filer. Et si la baguette permet l'ascension sociale de Rosanie à la cour, c'est seulement grâce à l'écriture (celle du prince) que cette ascension pourra véritablement se réaliser et que Rosanie pourra épouser le prince. En passant du modèle de l'oralité à celui de l'écriture, les contes de 1705 passent aussi de celui du loisir mondain à celui du travail. La mère du prince est

---

[68] *Id.*, p. 158-159.

[69] *Id.*, p. 208.

[70] *Id.*, p. 112.

d'ailleurs appelée « la Reine laborieuse ». La représentation du pouvoir de l'écriture construite par le conte identifie le mérite personnel au travail.

La Tour ténébreuse et les jours lumineux utilise le passé médiéval dans le cadre d'un projet moderne. Cependant, la figure du manuscrit construite par la préface déplace les enjeux de ce projet : elle met à distance l'esthétique mondaine et sert de support à un dialogue avec l'écriture érudite de l'histoire. Les contes quant à eux s'approprient l'usage moderne du merveilleux chevaleresque comme figure du pouvoir. Mais plutôt que le pouvoir du roi, ils représentent le pouvoir de l'écriture. Dans ce cadre, l'imaginaire chevaleresque est mis au service d'une redéfinition du mérite personnel et d'une valorisation du travail.

*
**

Les deux ouvrages de L'Héritier construisent donc des usages modernes du passé médiéval. Mais l'un comme l'autre convoquent des références et des figures alternatives à la tradition chevaleresque. Les *Œuvres meslées* utilisent le troubadour, l'enfance ou la nourrice pour figurer les origines du conte de fées, dans le cadre d'une généalogie moderne et nationale. *La Tour ténébreuse et les jours lumineux* convoquent une chronique manuscrite pour substituer à la sédimentation des appropriations qui fait la tradition chevaleresque le fantasme d'un rapport direct au passé. De l'imaginaire chevaleresque, ces deux ouvrages ne conservent que le merveilleux. Encore en modifient-ils les enjeux : les deux ouvrages détournent et subvertissent l'usage moderne du merveilleux chevaleresque comme opérateur d'adhésion au pouvoir royal. Dans les *Œuvres meslées*, le merveilleux chevaleresque est pris dans un dispositif critique qui en fait un outil de critique des croyances et des adhésions. Dans *La Tour ténébreuse*, il est à nouveau mis au service de la production d'adhésion au pouvoir, mais il s'agit du pouvoir de l'écriture et non de celui du roi. Les deux recueils travaillent ainsi à une redéfinition des valeurs de la modernité. La nation moderne n'y est pas identifiée à la monarchie ou au roi, mais définie par une culture et par une histoire.

Dans ce cadre, la chevalerie n'a plus de valeur que comme objet d'histoire éloigné du présent et exhumé par l'écriture. Comme tradition littéraire continue et actuelle, elle est au contraire condamnée. Ce partage des écritures du passé chevaleresque rapproche *La Tour ténébreuse* des éditions et traductions de récits chevaleresques publiées quelques années plus tard : l'édition de *L'histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré* d'Antoine de La Sale par Gueulette en 1724 puis celle de l'*Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rethel* par le même en 1727 et l'adaptation de l'*Histoire du vaillant chevalier Tiran le Blanc* par Caylus en 1737 se

revendiquent d'une démarche d'exhumation, convoquent des sources manuscrites, occultent la continuité de la tradition chevaleresque au long du XVII^e^ siècle et font du récit chevaleresque un objet d'histoire[71]. Le texte de L'Héritier, parce qu'il utilise la démarche d'exhumation comme un modèle pour penser une écriture d'invention, est révélateur des enjeux de cette nouvelle façon de traiter les récits chevaleresques. Faire de la chevalerie un objet d'histoire permet d'abord de réaffirmer la distinction sociale entre un usage populaire des récits chevaleresques fondé sur la crédulité et l'adhésion et la démarche de l'élite marquée par la distance et l'exercice critique. L'occultation de la continuité de la tradition chevaleresque de la fin du Moyen Âge jusqu'au début du XVIII^e^ siècle permet en outre de valoriser l'invention (dans le cas de L'Héritier) ou la découverte (dans le cas des éditeurs des années 1720) des écrivains et de situer leur écriture dans un présent non seulement coupé du passé mais en progrès sur lui. Elle participe ainsi d'une représentation du présent comme un temps de modernité et de progrès et de l'écriture comme élément essentiel de ce progrès. Enfin, l'utilisation de la démarche de l'historien ou de l'antiquaire comme modèle pour revendiquer à la fois le progrès et l'appartenance à l'élite fait porter sur l'ensemble du domaine de la fiction les critiques associées à la tradition chevaleresque. La mise en récit d'une exhumation savante des récits chevaleresques oppose deux modèles : celui de la lecture crédule des romans de chevalerie comme fictions et celui de l'usage critique de ces récits comme objets d'histoire. L'Héritier, dans sa préface, montre les limites d'une telle opposition en critiquant les « histoires romanesques » et en leur préférant les « romans historiques ». Elle invite ainsi le lecteur à se méfier de la démarche historique tout autant que de la fiction en révélant leur fondement commun : la production de récits cherchant à provoquer l'adhésion du lecteur. Mais les éditions et les traductions de récits chevaleresques ultérieures revendiquent cette opposition entre une fiction illégitime et une histoire valorisée : le récit chevaleresque est condamné comme fiction et promu comme objet d'histoire. Ni généalogie, ni scénario, il devient une trace du passé. Les récits chevaleresques, ainsi éloignés du présent, perdent de leur impact politique. Ce mouvement coïncide avec un moment où la monarchie est en difficulté à la fois sur le plan militaire et sur le plan budgétaire.

[71] Voir *supra*, chapitre V, p. 224-231.

CONCLUSION DE LA CINQUIÈME PARTIE

LA CHEVALERIE : SIGNE DE MODERNITÉ OU OBJET D'HISTOIRE ?

L'opéra et le conte de fées sont des genres impliqués dans les querelles autour de la modernité. Ils utilisent la tradition chevaleresque et plus particulièrement le merveilleux qui lui est propre dans le cadre de projets modernes. L'opéra revendique clairement une temporalité progressiste : Louis XIV est présenté comme « un héros encore plus glorieux » qu'Amadis. Mais les ballades qu'il suscite adoptent, elles, une tonalité nostalgique : Antoinette Deshoulières déplore qu'« on n'aime plus comme on aimait jadis » et souhaite voir revivre le siècle d'Amadis. Plus de dix ans plus tard, Marie-Jeanne L'Héritier regrette elle aussi le passé médiéval et souhaite que la mode des contes de fées le fasse revivre :

> Ce qui seroit à souhaiter, c'est qu'en nous ramenant le goût de l'antiquité gauloise, on nous ramenât aussi cette belle simplicité de mœurs qu'on prétend avoir été si commune dans ces temps heureux[1].

La mobilisation du passé chevaleresque à la fin du XVII^e^ siècle semble donc associée à un lieu commun nostalgique, y compris dans les genres modernes que sont l'opéra et le conte de fées. Si Quinault se félicite d'un retour du passé, d'une résurrection, Deshoulières et L'Héritier la souhaitent et l'appellent de leurs vœux. La convocation nostalgique du passé médiéval ne débouche cependant pas sur une condamnation du présent, ni même sur une tentative de résurrection de ce passé, mais sur l'exhibition d'une différence et sur une revendication de progrès. L'Héritier affirme ainsi que l'écriture des conteuses « ramène le temps des fées » et améliore les contes des nourrices et des troubadours en les insérant dans une esthétique mondaine. Deshoulières dresse le portrait de Saint-Aignan en parfait chevalier, plus galant et plus valeureux que les chevaliers d'antan.

Dans ce cadre, la tradition chevaleresque n'incarne pas plus une culture nobiliaire qu'une culture populaire. Les contes de L'Héritier ne sont pas nostalgiques de la simplicité du peuple et du passé : ils fantasment une culture populaire qu'ils associent au passé médiéval pour mettre en images et en récit des valeurs et des hiérarchies. Ils construisent des représentations du Moyen Âge et du peuple qui permettent de définir l'esthétique mondaine dans une double opération de distinction et d'appropriation. De la même manière, les ballades de Saint-Aignan ne sont pas nostalgiques d'un passé de la noblesse. Elles utilisent la chevalerie pour revendiquer des valeurs : la prouesse guerrière et la galanterie. En 1684 comme en 1664, le duc se sert de l'imaginaire chevaleresque pour promouvoir les valeurs qui fondent son propre pouvoir : le service, le mérite personnel et la soumission au jugement du roi. La figure du chevalier galant n'incarne pas les valeurs anciennes d'une noblesse idéalisée et regrettée mais participe d'une redéfinition des valeurs qui fondent la classe

[1] M.-J. L'Héritier, *Œuvres meslées*, éd. cit., p. 310.

dominante. La convocation de la tradition chevaleresque dans les textes de la fin du siècle n'est donc pas le signe d'une nostalgie ou d'une volonté réactionnaire de faire revivre le passé. L'imaginaire chevaleresque s'inscrit au contraire dans une revendication de progrès et participe ainsi toujours de la modernité.

Ces usages modernes du passé médiéval et chevaleresque servent d'abord la promotion de valeurs galantes et la représentation d'un pouvoir fondé sur ces valeurs. Dans *Amadis*, la comparaison du roi et du chevalier permet de donner à voir le pouvoir royal comme un pouvoir plaisant et désirable. Dans les ballades du *Mercure galant*, c'est le pouvoir du duc de Saint-Aignan qui est représenté. Là aussi, les valeurs galantes sont utilisées pour susciter l'adhésion à ce pouvoir. Mais les contes de L'Héritier déplacent ce dispositif en représentant le pouvoir de l'écriture plutôt que celui du roi. Ce pouvoir est lui aussi associé à une esthétique et à une éthique galantes. Et *La Tour ténébreuse* opère une redéfinition de ces valeurs en associant mérite personnel et travail. Cet ouvrage tente ainsi de construire une nouvelle interprétation du dispositif moderne, au service de la promotion du travail de l'écrivain.

Enfin, ces textes donnent à voir l'évolution d'un partage des écritures du passé chevaleresque, dans la continuité des querelles suscitées par le *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin quelques années plus tôt[2]. Dans le contexte des polémiques qui se multiplient autour de la modernité, le Moyen Âge est utilisé comme un passé national opposé à l'Antiquité. Ni l'opéra de Quinault ni les contes de L'Héritier ne convoquent cependant la tradition chevaleresque dans le cadre d'une telle opposition : l'un et l'autre privilégient un usage de la chevalerie et plus précisément du merveilleux chevaleresque comme marqueur esthétique de modernité permettant d'inclure les textes qui l'emploient dans un ensemble moderne, aux côtés des fêtes de cour ou des épopées nationales. Ni l'opéra ni les contes ne reprennent cependant la justification politique et religieuse du merveilleux élaborée pendant la querelle du merveilleux chrétien : tous deux se définissent comme des fables, des fictions, à distance de l'histoire et de son exigence de vérité. Cette distinction entre fable et histoire est plus déterminante, en ce qui concerne l'usage du merveilleux chevaleresque, que la distinction entre inspiration antique et inspiration nationale : *Amadis* utilise le merveilleux de manière très semblable aux opéras mythologiques qui l'ont précédé et *Ricdin-Ricdon* voisine dans *La Tour ténébreuse* avec un conte situé dans l'Antiquité, *La Robe de simplicité*. À la fin du XVII^e^ siècle, l'opposition entre fable et histoire semble donc prendre le pas sur l'opposition entre Antiquité et passé national comme élément structurant de la construction narrative du passé médiéval. Le choix d'utiliser des récits chevaleresques n'apparaît plus tant comme une prise de position en faveur d'un passé particulier (le passé national) que comme le choix d'un mode de représentation du passé.

---

[2] Voir *supra*, chapitre XI, p. 452-455.

ÉPILOGUE

TROIS VISIONS DE LA NOBLESSE

Entre les années 1640 et la fin du XVII[e] siècle, les récits chevaleresques sont investis de valeurs modernes et galantes et utilisés pour susciter l'adhésion au pouvoir royal. Ils sont tout particulièrement mobilisés pour promouvoir le mérite personnel et la soumission au roi dans le cadre d'un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse et ses relations avec le pouvoir royal : ils servent alors d'opérateurs d'adhésion à une restructuration de la classe dominante. D'autres textes, dans lesquels la tradition chevaleresque n'est pas explicitement mobilisée, interviennent dans ce débat. En étudier un échantillon permettra de mettre en perspective les usages des récits chevaleresques en les confrontant à d'autres visions de la noblesse, et d'explorer ainsi la possibilité d'étendre mes observations sur les interactions entre galanterie, modernité et restructuration de la noblesse au-delà du corpus des récits chevaleresques. Je m'intéresserai ici aux visions de la noblesse dans trois textes. *Le Cid* de Corneille met en débat les rôles respectifs de la naissance, de la valeur militaire et de la soumission au pouvoir dans la définition de la noblesse. Les *Mémoires sur les Grands Jours d'Auvergne* d'Esprit Fléchier rendent compte dans un récit galant des grands procès qui ont effectivement soumis les seigneurs d'Auvergne au jugement du roi en 1665. Enfin, l'édit royal de mars 1696 crée 500 nouvelles lettres de noblesse pour les vendre à des marchands et à des négociants.

I. *LE CID* ET LES VALEURS MODERNES

Le Cid est joué par les comédiens du Marais au début de l'année 1637 : la pièce rencontre un grand succès et elle est très rapidement publiée chez Augustin Courbé[1]. Le genre de la pièce, une tragi-comédie[2], et son inspiration espagnole et médiévale l'inscrivent dans une esthétique moderne. Corneille s'inspire d'une pièce de Guillén de Castro intitulée *Las Mocedades del Cid* (les enfances du Cid), elle-même inspirée du *romancero* médiéval et très proche de la tradition chevaleresque. L'action dramatique elle-même pose en outre la question centrale de la modernité : le présent peut-il dépasser le passé ? *Le Cid* convoque donc un imaginaire chevaleresque et l'associe à une esthétique moderne. Il utilise l'un et l'autre dans le cadre d'un débat sur les valeurs qui fondent la noblesse : la pièce construit

[1] P. Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé, 1637. Sur cet imprimeur, voir *supra*, chapitre VI.

[2] La version remaniée du *Cid* publiée dans les *Œuvres* de Corneille en 1648 portera le sous-titre « tragédie », mais ce n'est pas le cas de cette première version.

l'héroïsme de Rodrigue et ce faisant, utilise la figure du chevalier pour promouvoir une définition de la noblesse et de ses relations avec le pouvoir.

La noblesse de Rodrigue

DOM DIÈGUE
Rodrigue, as-tu du cœur ?

RODRIGUE
Tout autre que mon père
l'esprouveroit sur l'heure[3].

L'entrée en scène du héros du *Cid* est marquée par cette affirmation immédiate d'une valeur qui fonde son héroïsme et sa noblesse : le cœur. Ce « cœur » est encore reconnu par le Comte au moment où le jeune homme vient le défier : « Ce grand cœur qui paraît aux discours que tu tiens / Par tes yeux chaque jour se découvrait aux miens »[4]. Après le duel, c'est la « valeur » de Rodrigue que son père loue en l'inscrivant dans un lignage :

Ma valeur n'a point lieu de te desadvouër ;
Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
Fais bien revivre en toi les Héros de ma race[5].

Rodrigue incarne ainsi une noblesse fondée sur la naissance, le cœur et la valeur. En 1718, l'abbé Girard propose dans son traité de *La justesse de la langue française* une définition assez précise de ces deux derniers termes.

> *Cœur. Courage. Valeur.* Le Cœur bannit la crainte ; il empêche de reculer : Le Courage donne de la hardiesse ; il fait entreprendre : La Valeur embrasse l'occasion ; elle exécute. Le bon soldat voit l'ennemi avec un Cœur intrépide ; il court au combat avec un Courage plein de feu ; et il se bat avec une valeur héroïque[6].

On reconnaît ici Rodrigue, qui ne craint pas la mort quand il s'agit d'affronter le Comte, prend l'initiative du combat contre les Maures et fait preuve, dans ces deux cas, de sa valeur. Chez l'abbé Girard, ces qualités sont attribuées au « bon soldat » : avec Rodrigue, Corneille propose donc une définition de la noblesse fondée à la fois sur la naissance et sur la vertu guerrière. Cette définition n'est jamais mise en débat dans la pièce. Tous les personnages reconnaissent la valeur héroïque de Rodrigue et tous l'associent à sa naissance. Le Comte estime Rodrigue en raison de son lignage : « [Il] sort d'une maison si féconde en guerriers, / Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers »[7]. L'Infante définit elle aussi l'identité de Rodrigue par sa naissance, même si c'est pour regretter qu'il soit noble

---

[3] P. Corneille, *Le Cid*, éd. cit., I, 6, p. 18.

[4] *Id.*, II, 2, p. 31.

[5] *Id.*, III, 6, p. 78.

[6] G. Girard, *La justesse de la langue françoise ou Les différentes significations des mots qui passent pour synonimes*, Paris, L. d'Houry, 1718, p. 38-39.

[7] P. Corneille, *Le Cid*, éd. cit., I, 1, p. 2.

et non pas prince : « Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi ; / Mais, pour être vaillant, tu n'es pas fils de roi »[8]. Dans ces deux cas, la valeur guerrière et la naissance sont étroitement liées pour définir le héros noble. Le débat mis en scène par la pièce se situe donc ailleurs : il porte essentiellement sur la question de la soumission, de l'obéissance, et de sa compatibilité avec les valeurs nobles. Peut-on avoir du « cœur » et se résoudre à obéir ? Quelles sont les relations entre la noblesse et le pouvoir royal ?

Dans tout le début de la pièce, le personnage du Comte permet de mettre en contradiction les valeurs nobles et la soumission au pouvoir royal et d'explorer les conséquences de la désobéissance. Dès la scène 4 du premier acte, le Comte récuse le jugement du roi au nom de sa propre valeur : « Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi / Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi »[9]. Le Comte se fonde sur sa valeur pour critiquer le jugement du roi, qu'il accuse d'avoir été détourné par la « faveur ». Il se définit comme un guerrier et s'oppose à une noblesse de cour caractérisée par la « brigue »[10]. Don Diègue répond à cette accusation en identifiant au contraire la valeur et le jugement royal, en faisant du jugement du roi le seul critère légitime de valeur :

LE COMTE : Ce que je meritois, vous l'avez emporté.
DON DIÈGUE : Qui l'a gaigné sur vous, l'avoit mieux merité.
LE COMTE : Qui peut mieux l'exercer en est bien le plus digne.
DON DIÈGUE : En estre refusé n'en est pas un bon signe[11].

Deux conceptions de la valeur, et donc de la noblesse, s'affrontent ici[12]. La suite de la pièce donne tort au Comte : il triomphe dans un premier moment, mais succombe ensuite.

Plus important encore : la pièce montre que la conception de la valeur défendue par le Comte a pour conséquence un déchaînement de violence dangereux pour l'État. Le Comte devient rapidement une figure du rebelle et une menace pour le pouvoir royal. Au début de l'acte II, il revendique ainsi sa désobéissance et fait de sa valeur le fondement de son impunité :

Desobeïr un peu n'est pas un si grand crime ;
Et quelque grand qu'il fust, mes services presens
Pour le faire abolir sont plus que suffisans[13].

La réaction du roi à cette désobéissance souligne son caractère criminel :

Et par ce trait hardi d'une insolence extreme
Il s'est pris à mon choix, il s'est pris à moi-mesme[14].

---

[8] *Id.*, V, 2, p. 111.

[9] *Id.*, I, 4, p. 10.

[10] « Vous l'avez eu par brigue, étant vieux courtisan », *Id.*, I, 4, p. 14.

[11] *Id.*, I, 4, p. 13-14.

[12] Comme l'a déjà bien montré J. D. Lyons, *The Tragedy of origins*, Stanford University Press, 1996, p. 9.

[13] P. Corneille, *Le Cid*, éd. cit., II, 1, p. 25.

[14] *Id.*, II, 6, p. 46.

En outre, la désobéissance du Comte provoque un cycle de vengeances qui déstabilise l'État en le privant de ses meilleurs soutiens. La mort du Comte puis les menaces que le désir de vengeance de Chimène fait peser sur Rodrigue mettent l'État en danger. Chimène utilise cet argument politique lorsqu'elle recourt au jugement du roi :

> Un si vaillant guerrier, qu'on vient de vous ravir,
> Esteint, s'il n'est vangé, l'ardeur de vous servir[15].

L'Infante, qui veut au contraire dissuader Chimène de poursuivre sa vengeance, utilise le même argument de la raison d'État : « Tu poursuis en sa mort la ruine publique »[16]. Enfin, le roi lui-même veut refuser à Chimène le combat judiciaire qu'elle demande au nom de l'intérêt de l'État :

> Ceste vieille coustume en ces lieux establie,
> Sous couleur de punir un injuste attentat,
> Des meilleurs combatans affoiblit un Estat[17].

La conception de la valeur défendue par le Comte apparaît donc comme doublement dangereuse pour l'État : non seulement elle légitime la rébellion en donnant au Comte le droit de juger son roi, mais en outre, en mettant en cause le jugement du roi, elle prive l'État de toute possibilité de justice et promeut la violence et la vengeance.

Rodrigue, au contraire du Comte, réconcilie valeur guerrière et jugement du roi à travers un usage de la valeur comme service de l'État[18]. Dans la première partie de la pièce, Rodrigue reproduit la valeur de son père et celle du Comte. Il n'est pas encore un héros, mais simplement un bon guerrier, égalant et même dépassant les guerriers qui l'ont précédé. Héritant de leur vertu guerrière, il hérite aussi de leur système de valeurs : comme son père et comme le Comte, il met dans un premier temps sa bravoure au service de son honneur, dans une logique féodale. Cette logique est représentée comme un facteur de désordre et de destruction : après la mort du Comte, Rodrigue en est réduit à désirer sa propre mort : « Le trépas que je cherche est ma plus douce peine »[19]. La logique du point d'honneur met en danger non seulement l'État, mais aussi la noblesse, qui court le risque de disparaître à force de s'entre-tuer. Dans la logique du point d'honneur, être noble suppose d'en passer par une épreuve de force sans cesse renouvelée : un soufflet suffit à effacer la valeur passée de Don Diègue et un coup d'épée à annuler celle du Comte. *Le Cid* met ainsi en scène une crise de la noblesse assez semblable à celle que représente Vulson dans son *Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie*[20]. Il pose le problème de l'instabilité de la noblesse, qui doit sans cesse se mettre en danger pour préserver son identité.

---

[15] *Id.*, II, 8, p. 52.

[16] *Id.*, IV, 2, p. 87.

[17] *Id.*, IV, 5, p. 101.

[18] Sur le rôle du service de l'État dans la construction de l'héroïsme de Rodrigue, voir M. Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 33-44.

[19] P. Corneille, *Le Cid*, éd. cit., III, 6, p. 80.

[20] Voir *supra*, chapitre VIII, p. 343-344.

À la fin de l'acte III, Rodrigue est sauvé par l'intervention d'une autre logique, celle du service de l'État :

> Il n'est pas temps encor de chercher le trespas
> Ton Prince et ton pays ont besoin de ton bras[21].

Le service de l'État permet de rompre le cercle des vengeances et transforme Rodrigue en véritable héros. Ce service passe d'abord par un acte de désobéissance : Rodrigue attaque les Maures sans en avoir reçu l'ordre et à la tête d'une armée privée, puis ment aux gardes pour se revêtir de l'autorité royale. Pourtant, Rodrigue n'est pas condamné par la pièce comme rebelle. Dès le moment du duel, sa position n'est pas la même que celle du Comte : contrairement à lui, il ne reçoit pas d'ordre royal lui enjoignant d'éviter le combat. Même Chimène se refuse à lui donner un tel ordre. Rodrigue n'a donc l'occasion de désobéir ni à sa dame, ni à son roi, et le lecteur est même autorisé à penser, avec l'infante, que Rodrigue aurait été obéissant si l'ordre avait été formulé :

> Il est trop amoureux pour te vouloir déplaire
> Et deux mots de ta bouche arrestent sa colère[22].

Le personnage peut ainsi incarner à la fois la vertu guerrière et la soumission sans que l'une ne compromette l'autre. Il en va de même du combat contre les Maures : après avoir vaincu, Rodrigue vient se soumettre à son roi. Le roi reconnaît son mérite et se propose de le récompenser. Mais devant l'ampleur de l'exploit, il prend le risque de rester redevable à Rodrigue, et de placer le Cid dans la position même qui était celle du Comte :

> Pour te recompenser ma force est trop petite
> Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de merite[23].

Cependant, Rodrigue refuse de reconnaître une dette royale et fait immédiatement acte de soumission :

> Je scais trop que je dois au bien de vostre Empire
> Et le sang qui m'anime ; et l'air que je respire ;
> Et quand je les perdrai pour un si digne objet,
> Je ferai seulement le devoir d'un sujet[24].

En faisant le récit de son combat, Rodrigue soumet sa valeur au jugement du roi. La tirade s'achève de manière significative sur le mot « service », qui rime ici avec « justice »[25]. La pièce met donc en scène l'impasse de la logique féodale du point d'honneur et promeut le service de l'État et du roi.

Dans ce processus, le personnage de Chimène joue un rôle équivoque. Elle veut venger son père et s'inscrit donc dans une logique féodale. Mais son amour pour Rodrigue l'empêche de poursuivre elle-même sa vengeance : c'est elle qui, la première, fait appel au jugement du roi. Elle est à l'initiative de la transformation de la *vendetta* privée en affaire d'État. Après la victoire de Rodrigue contre les

---

[21] P. Corneille, *Le Cid*, éd. cit., III, 6, p. 80.

[22] *Id.*, II, 3, p. 36.

[23] *Id.*, IV, 3, p. 90.

[24] *Id.*, IV, 3, p. 91.

[25] *Id.*, IV, 3-4, p. 95-96.

Maures, elle refuse obstinément d'entendre les arguments de la raison d'État et le duel qu'elle réclame est une tentative de revenir à une logique féodale. Elle est cependant elle aussi convertie à la soumission à la fin de la pièce : ayant reçu l'ordre d'épouser le vainqueur du duel, quel qu'il soit, elle doit sacrifier tous les signes extérieurs de sa noblesse – son courage, sa vengeance, son lignage – pour se plier à une définition de la noblesse par le jugement du roi. Si Chimène incarne la logique féodale, son amour pour Rodrigue est à l'origine de l'intervention de l'État dans la pièce. L'amour apparaît même comme le fondement de la puissance étatique. Don Fernand ne parvient pas à empêcher le duel demandé par Chimène, mais parvient finalement à lui imposer de renoncer à sa vengeance. Il n'est pas obéi en raison de sa puissance propre (il apparaît plutôt comme un roi faible) mais seulement dans la mesure où il utilise la puissance de la passion de Chimène.

La pièce met donc en débats les relations entre la noblesse et le pouvoir royal[26]. Elle donne à voir les impasses d'un modèle féodal où la valeur guerrière est mise au service de l'honneur individuel ou familial et où l'identité noble doit être sans cesse réaffirmée dans des épreuves de force. Elle promeut un usage de la vertu guerrière au service de l'État et une soumission au jugement du roi qui garantit la pérennité de l'identité noble. Le roi est le garant de l'inscription de la noblesse dans le temps. Don Fernand termine la pièce par ces mots : « Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi ». Avec le personnage de Rodrigue, la pièce propose une définition moderne de la noblesse par le mérite personnel et le jugement du roi. Plus que le dernier soubresaut d'une éthique nobiliaire agonisante[27], elle apparaît comme l'espace d'une expérience : celle de la confrontation et de la conciliation des valeurs de la noblesse et des valeurs modernes de la soumission et du service.

Le Cid *en débats : le chevalier, sa dame et son roi*

La querelle suscitée par la pièce est un moment essentiel dans la formulation de la modernité comme projet politique, dans le passage d'une esthétique moderne fondée sur l'invention à la revendication d'une utilité politique de la littérature et par conséquent d'une soumission des lettres au pouvoir[28]. Elle poursuit aussi le débat sur les valeurs de la noblesse et ses relations avec le pouvoir royal, en s'attachant tout particulièrement aux personnages du Comte, de Chimène et du roi.

Les *Observations sur le Cid* de Scudéry condamnent tout particulièrement le personnage du Comte, qui est comparé à Matamore. Elles reprochent ainsi au Comte son insolence et sa rébellion. Mais en utilisant ce personnage pour critiquer l'ensemble de la pièce, elles ignorent la condamnation du Comte

---

[26] Comme les tragi-comédies des années 1640 : voir *supra*, chapitre VI, p. 271-273.

[27] C'est ainsi que l'interprète P. Bénichou dans *Morales du Grand Siècle*, éd. cit.

[28] L'enjeu d'institution de la littérature de la querelle du *Cid* a déjà été amplement exploré, notamment par C. Jouhaud dans *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., et H. Merlin, dans *L'excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Belles-Lettres, 2001, chapitre VII : « La querelle du *Cid* », p. 169-187.

par la pièce elle-même. L'affirmation que « presque tous les personnages ont le mesme stile »[29] substitue le Comte à Rodrigue comme incarnation des valeurs de la pièce et permet de condamner *Le Cid* comme un éloge de la vanité et de la rébellion. Cette lecture politique du *Cid* est renforcée par l'interprétation que les *Observations* proposent du personnage du roi :

> Mais en cet endroit il faut que je die, que jamais roi ne fut si mal obéi que Don Fernand, puis qu'il se trouve, que malgré l'ordre qu'il avait donné dés le second acte, de munir le port, sur l'advis qu'il avoit que les Mores venoient l'attaquer, il se trouve (dis-je) que Seville estoit prise, son Trosne renversé, et sa personne et celles de ses enfants perdues, si le hazard n'eut assemblé ces bien-heureux amis de Don Diègue, qui aident Rodrigue à le sauver[30].

Le *Cid* est ainsi relu comme une représentation subversive du pouvoir, qui valoriserait la rébellion nobiliaire au détriment du pouvoir royal. Enfin, la condamnation de « l'effronterie » de Chimène, que Scudéry compare à une prostituée occulte les enjeux politiques de la passion amoureuse de l'héroïne. Alors que dans la pièce, l'amour de Chimène s'oppose à la logique féodale et sert la construction de l'État et la soumission au pouvoir royal, la lecture de Scudéry associe le désordre politique porté par la logique féodale au désordre éthique manifesté par l'amour de Chimène pour mieux les condamner. *Les Observations* interprètent ainsi *Le Cid* comme une prise de position en faveur des valeurs féodales, ce qui leur permet de présenter la critique du *Cid* comme une manifestation de soumission au pouvoir.

Les reproches que *Les Sentiments de l'Académie sur le Cid*[31] adressent à la pièce de Corneille sont plus nuancés, mais ils maintiennent cette interprétation politique du *Cid* comme promotion des valeurs féodales. Chapelain ne reprend à son compte la comparaison entre le personnage du Comte et Matamore et s'arrête surtout sur les personnages de Chimène et du roi pour analyser les enjeux politiques de la pièce. *Les Sentiments de l'Académie* reprennent la critique formulée par Scudéry à propos de la figure du roi :

> Il y auroit moins d'inconvénient que le Roi fut mal obéi ayant donné de bons ordres, que non pas qu'il perist faute d'en avoir donner aucun. […] on pouvoit reprocher à Fernand avec beaucoup de justice qu'il savoit mal garder ses places, de négliger ainsi les bons avis qui lui estoient donnés, et de prendre le parti le moins asseuré, dans une nouvelle qui ne lui importoit pas moins que de sa ruine[32].

Les Sentiments de l'Académie reprochent à Don Fernand d'être un mauvais juge dès le début de la pièce et sa réaction à l'annonce d'une attaque possible des Maures. En analysant ainsi le personnage du roi, ils contribuent à faire du *Cid* une pièce féodale et anti-moderne : si le roi est un mauvais juge, l'idéologie du mérite personnel est minée. La critique du personnage de Don Fernand oriente toute

---

[29] G. de Scudéry, *Observations sur le Cid*, dans J.-M. Civardi, *La Querelle du* Cid *(1637-1638) : édition critique intégrale*, Paris, Champion, 2004, p. 391 [Paris, au dépens de l'auteur, 1637, p. 38].

[30] *Id.*, p. 400 [1637, p. 55].

[31] Sur ce texte, son élaboration et son rôle dans la carrière de J. Chapelain, voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, op. cit., p. 120-128.

[32] *Les Sentiments…*, dans J.-M. Civardi, *op. cit.*, p. 987 [1638, p. 104-105].

l'interprétation de la pièce : elle permet à Chapelain de la lire comme une défense des valeurs féodales contre le jugement du roi et de la condamner pour cette raison. La critique du dénouement s'inscrit dans cette perspective. On sait combien ce dénouement a été reproché à Corneille, pour des raisons à la fois esthétiques (invraisemblance) et morales (Chimène, en acceptant d'épouser l'assassin de son père, devient monstrueuse)[33]. Mais la critique a aussi une dimension politique : elle pose le problème des relations entre la noblesse et le roi et tente de redéfinir les valeurs qui fondent le pouvoir. Le jugement final de Don Fernand, qui ordonne à Chimène d'épouser le chevalier qui sortira victorieux du combat, même s'il s'agit de Rodrigue, est condamné comme injuste et tyrannique.

> Le Dénouement de l'intrigue n'est fondé que sur l'injustice inopinée de Fernand qui vient ordonner un mariage, que par raison il ne devoit pas seulement proposer. […] Nous croyons qu'il y a eu encore plus de sujet de le reprendre pour avoir fait consentir Chimène à espouser Rodrigue le jour mesme qu'il avoit tué le Comte[34].

Et plus loin :

> Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le mariage de Chimene avec celui de ses deux Amants qui sortiroit vainqueur du combat, on ne sçauroit nier qu'elle soit très-inique, et que Chimène ne face une très-grande faute, de ne refuser pas ouvertement d'y obéir. Rodrigue, lui-mesme n'eust osé porter jusque là ses prétensions et ce combat ne pouvoit servir au plus qu'à lui faire obtenir l'abolition de la mort du Comte. Que si le Roi le vouloit récompenser du grand service qu'il venoit d'en recevoir, il falloit que ce fust du sien, et non pas d'une chose qui n'estoit point à lui, et que les loix de la Nature avoient mise hors de sa puissance[35].

Fernand est donc décrit comme un tyran auquel il serait légitime de désobéir. Cette critique du jugement de Dom Fernand repose sur une définition des valeurs qui fondent la justice. Le jugement royal n'est pas seulement, comme dans la pièce, un acte de reconnaissance : Don Fernand a tort de récompenser Rodrigue en lui donnant Chimène, même si celui-ci lui a véritablement rendu service. Son tort ne réside pas dans une estimation erronée de la valeur du héros, c'est-à-dire dans une substitution de la faveur au mérite (comme l'en accuse le Comte dans la pièce), mais dans une mauvaise appréhension des limites de la reconnaissance et de son propre pouvoir. Le jugement du roi est ainsi soumis aux règles d'une critique et d'une esthétique (d'un jugement fondé à la fois sur la raison et sur le goût). Cette position va de pair avec la défense du discours critique lui-même : l'Académie française est présentée comme une autorité qui juge en se conformant à la raison et aux « lois de la nature ». *Les Sentiments de l'Académie* modifient ainsi les fondements du jugement royal : celui-ci ne fonctionne plus comme une reconnaissance de la valeur guerrière mais se fonde sur un exercice critique.

---

[33] À ce sujet, voir l'article de P. Bénichou, « Le Mariage du Cid », dans *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, Corti, 1967, p. 171-206, repris dans P. Ronzeaud (dir.), *Le Cid. Parcours critique*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 33-59. L'auteur y retrace l'histoire du motif du meurtrier devenu époux dans les versions successives de l'histoire de Chimène.

[34] *Les Sentiments…*, dans J.-M. Civardi, *op. cit.*, p. 947-948 [1638, p. 36-37].

[35] *Les Sentiments…*, dans J.-M. Civardi, *op. cit.*, p. 991 [1638, p. 110-111].

Plus encore que sur le roi, la critique de Chapelain porte sur le personnage de Chimène. Le texte s'attarde tout particulièrement sur le passage où Chimène refuse d'ordonner à Rodrigue de ne pas combattre. Dans la pièce, ce passage permet d'éviter le conflit entre valeur et soumission. Mais le compromis ne semble pas acceptable à Chapelain, qui propose une réécriture de la pièce :

> D'ailleurs, si elle avoit jugé Rodrigue digne de son attention, elle l'avait sans doute cru généreux, et par conséquent elle devoit penser, qu'il eut fait une action plus grande et plus difficile, de sacrifier ses ressentiments à la passion qu'il avoit pour elle, que de les contenter au préjudice de cette même passion. Ainsi il ne lui auroit point été honteux, au moins à l'égard de Chimène, d'observer la défense qu'elle lui eut peu faire de se battre. Peut-estre que la Cour n'en eust pas jugé si favorablement. Mais Chimene ayant tant d'interest à désirer qu'il fit en apparence une lascheté, ne devoit point avoir alors assez de tranquillité d'esprit pour en considérer les suites. Dans le péril où estoit son père, sa première pensée devoit estre que si son amant l'aimoit assez, il respecteroit celui à qui elle étoit obligée de la naissance, et relascheroit plutôt quelque chose de cette vaine ombre d'honneur, que de se résoudre à perdre son affection, et l'espérance de la posséder en le tuant[36].

Chapelain propose ici une version galante de la fable du *Cid*, dans laquelle le point d'honneur et les valeurs féodales seraient condamnés par les personnages eux-mêmes et qui identifierait gloire, soumission et amour. Ce faisant, il fonde la valeur du héros entièrement et exclusivement dans le jugement de la dame. Les faits ne sont plus les manifestations de la valeur ou de la lâcheté, mais de simples apparences, dont la signification est cachée à tous les regards sauf à ceux du juge. L'éthique galante est utilisée pour susciter l'adhésion à une définition de la noblesse par le jugement du pouvoir. En faisant de la soumission à la femme aimée le modèle du comportement héroïque, *Les Sentiments de l'Académie* utilisent les valeurs galantes pour susciter l'adhésion à une conception moderne du pouvoir. Cette conception du héros était déjà présente dans la pièce elle-même. La victoire de Rodrigue sur le Comte est à la fois un assassinat et une marque de valeur, un geste honorable[37]. Après cette victoire, Rodrigue se présente à Chimène en coupable. Il demande à sa maîtresse de le juger et se soumet à sa condamnation, venant lui présenter son épée comme à son seigneur :

---

[36] *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-comédie du Cid*, dans J. M. Civardi, *op. cit.*, p. 974-975 [Paris, J. Camusat, 1638, p. 81-84].

[37] Comme le souligne J. D. Lyons (*op.cit.*, p. 9) :

> *Le Cid* provides an example of the extended debate over ethical rules in an early Cornelian tragedy. In this case there is no unanimity over the good or evil of Rodrigue's act, so that simply knowing what he has done does not provide a change of fortune leading directly to a clear-cut conclusion. Both Chimène and Rodrigue recognize that his act was in some ways good and in other ways bad. Their society, while understanding the values held by the two protagonists, emphasizes the good in Rodrigue's killing of the Count. *Le Cid* exemplifies a tragic structure in which attention is drawn to the modification of values rather than to a modification in the knowledge available to the society of the play.
>
> *Le Cid* fournit un exemple du large débat sur les valeurs éthiques dans une tragédie du premier Corneille. Dans ce cas, il n'y a pas d'unanimité sur le caractère bon ou mauvais de l'acte de Rodrigue, de telle sorte que connaître simplement ce qu'il a fait ne provoque pas un renversement de fortune conduisant à une conclusion claire. Chimène et Rodrigue reconnaissent tous deux que son acte a des aspects louables et des aspects condamnables. Leur société, tout en comprenant les valeurs revendiquées par les deux personnages, met en valeur les aspects louables de l'assassinat du Comte. *Le Cid* donne l'exemple d'une construction tragique qui attire l'attention sur l'évolution des valeurs plutôt que sur l'évolution des connaissances disponibles pour la société mise en scène par la pièce.

Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène
Je merite la mort de meriter sa haine[38].

En se soumettant à un juge, Rodrigue adhère à la conception de la valeur défendue par son père dans les scènes précédentes. Plus que la vertu guerrière, c'est le « mérite » qui fait la valeur : la capacité de servir sa dame ou son roi. En outre, l'incarnation de la figure du juge dans le personnage de la femme aimée donne un fondement légitime à la soumission : Rodrigue ne se soumet pas par crainte, mais par amour. Le service amoureux devient ainsi le modèle de tout service et rend le cœur et la soumission compatibles. L'amour n'est pas seulement une passion sur laquelle le roi pourra s'appuyer pour imposer son pouvoir, mais la figure même de tout pouvoir. Là où la pièce donne à voir une évolution des valeurs et le passage d'un système féodal à un système moderne et national, *Les Sentiments de l'Académie* réclament une représentation du pouvoir moderne qui ne l'inscrivent dans aucune rivalité ni dans aucune histoire. À l'image d'un pouvoir manipulant les passions de ses sujets pour se construire, ils préfèrent l'image d'un pouvoir naturellement aimable et désirable.

La figuration du pouvoir comme objet d'amour, qui légitime la soumission[39], est utilisée dans le cadre de la querelle pour configurer les relations entre le pouvoir et les lettres. La déclaration de Corneille à la fin de la querelle, « j'aime mieux les bonnes grâces de mon maître que toutes les réputations de la terre », sonne comme un geste symétrique de celui que Chapelain imagine pour Rodrigue : le sacrifice de toute valeur (réinterprétée comme apparence vaine) au jugement souverain du pouvoir. La soumission est provoquée non par la crainte, mais par l'amour : Corneille se soumet au jugement de Richelieu tout comme Rodrigue aurait dû se soumettre à celui de Chimène. Ce modèle amoureux éclaire les différents usages de la notion de plaisir dans la querelle. Chapelain, aussi bien que Corneille, se réclame d'une esthétique fondée sur le plaisir. Mais pour Corneille, le plaisir est une valeur objective, mesurable à travers le succès rencontré par la pièce : le plaisir du public peut alors être opposé au jugement des doctes (exactement comme, dans la pièce, le Comte oppose sa valeur militaire au jugement du roi). Chapelain défend au contraire un type particulier de plaisir, le plaisir fondé en raison, et ouvre ainsi la possibilité de porter un jugement sur le plaisir. Le plaisir n'a de valeur que s'il est estimé et valorisé par une figure de l'autorité. En esthétique comme en politique, le jugement du pouvoir est souverain. Après la querelle, Corneille se rallie à cette conception du plaisir dans la dédicace d'*Horace*. À propos de Richelieu, il écrit : « C'est là que lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais »[40]. Le plaisir n'est une valeur que dans la mesure où il procède du jugement du pouvoir. La querelle utilise donc les valeurs galantes pour revendiquer un monopole de la valeur (esthétique ou

[38] *Id.*, III, 1, p. 57.

[39] Ici comme plus tard dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* : voir *supra*, chapitre I, p. 41-42.

[40] Pour une analyse détaillée de l'épître d'*Horace* dans la continuité de la querelle du *Cid*, voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, op. cit., p. 292-307.

politique) par le pouvoir : elle redéfinit ainsi dans un même mouvement les relations entre les lettres et le politique et celles entre la noblesse et le pouvoir royal. La promotion de la soumission permet de redéfinir les contours de la classe dominante et les valeurs qui la fondent.

Les débats autour du *Cid* mettent ainsi en lumière une configuration qui associe la modernité, la galanterie et les valeurs fondatrices de la noblesse. *Le Cid* met en débat différentes définitions des relations entre le roi et la noblesse. Il condamne un système féodal fondé sur l'honneur et donne à voir la construction d'un système moderne fondé sur le service de l'État et le jugement du roi. Les *Observations* puis les *Sentiments de l'Académie* renversent la représentation du pouvoir proposée par la pièce en en faisant le lieu d'une défense des valeurs féodales. Les *Sentiments de l'Académie* utilisent les valeurs galantes pour condamner la logique féodale du point d'honneur et promouvoir la soumission au pouvoir royal. Ils modifient la représentation du pouvoir moderne proposée par *Le Cid* en faisant de l'amour non pas un instrument au service de la raison d'État mais une figure du pouvoir. Ce faisant, ils donnent à voir la soumission au roi non pas comme le résultat d'une évolution inscrite dans le temps mais comme l'effet d'un pouvoir naturellement agréable et désirable. Les valeurs galantes servent ainsi la production d'adhésion à une définition de la noblesse par le mérite personnel et le jugement du roi.

II. LA MODERNITÉ IMPOSÉE À LA NOBLESSE : *LES MÉMOIRES DES GRANDS JOURS D'AUVERGNE* (1665)

Si *Le Cid* donnait à voir l'imposition du jugement du roi à une noblesse féodale et rebelle, trente ans plus tard, la fiction est devenue réalité. En 1665, une commission extraordinaire du Parlement de Paris est envoyée par le roi à Clermont pour y juger les gentilshommes locaux coupables d'abuser de leurs pouvoirs : ce sont les Grands-Jours d'Auvergne[41]. L'Auvergne est le point le plus extrême du ressort du Parlement de Paris : la réputation d'éloignement et d'inaccessibilité des montagnes auvergnates motive l'envoi dans ces régions reculées d'une cour de justice exceptionnelle qui doit pallier les insuffisances du quadrillage administratif du territoire. La réactivation de cette institution ancienne est rendue possible par le contexte de paix et s'inscrit dans le cadre d'une réorganisation de l'État monarchique dont l'un des objets est la redéfinition des relations entre le pouvoir royal et la noblesse. Au moment où ont lieu les Grands-Jours, le pouvoir vient d'annoncer la mise en œuvre d'une grande enquête de noblesse : l'État cherche ainsi à imposer son contrôle sur la formation de la

[41] Voir A. Lebigre, *Les Grands Jours d'Auvergne : désordres et répression au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1976 et Y.-M. Bercé, « Préface », dans E. Fléchier, *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. Y.-M. Bercé, Paris, Mercure de France, 1984.

noblesse. Les procès des Grands-Jours, comme les enquêtes de noblesse, modernisent la noblesse dans les faits et la rendent tributaire du jugement du pouvoir. L'abbé Fléchier, qui accompagne la cour des Grands-Jours en qualité de domestique du maître des requêtes, M. de Caumartin, fait de ces procès le sujet d'un récit galant. Ces *Mémoires sur les Grands-Jours d'Auvergne*, qui n'ont pas été imprimés à l'époque mais ont sans doute été diffusés sous forme manuscrite, interprètent la redéfinition des relations entre le roi et la noblesse mise en œuvre par les Grands-Jours comme la réalisation de l'idéal moderne et galant du mérite personnel et de la soumission au jugement du pouvoir. Ils s'appuient ainsi sur les valeurs galantes pour susciter l'adhésion à une conception moderne de la noblesse.

L'ambiguïté des valeurs de la noblesse

Le récit de Fléchier fait de la noblesse la première cible des Grands-Jours. L'institution n'est pas exclusivement dirigée contre les gentilshommes : elle a aussi pour but de punir les juges corrompus ou les prévôts criminels. Mais Fléchier se concentre, dès le début de son récit, sur la noblesse.

> Je remarquai par toute la campagne et dans Clermont, lorsque j'y fus arrivé, que la terreur était générale. Toute la noblesse était en fuite, et il ne restait pas un gentilhomme qui ne se fût examiné, qui n'eût repassé tous les mauvais endroits de sa vie, et qui ne tâchât de réparer le tort qu'il pouvait avoir fait à ses sujets, pour arrêter les plaintes qu'on pouvait faire[42].

Le récit des Grands Jours s'ouvre sur l'arrestation de M. de La Mothe Canillac et fait ainsi de la noblesse la cible privilégiée des juges. Le premier effet de ce dispositif est de soumettre la noblesse au jugement royal. L'examen des crimes nobles permet en outre de réinterpréter les valeurs fondatrices de la noblesse, la naissance et la vertu guerrière, pour en souligner l'équivocité.

Le lignage, fondement de la noblesse, est présenté par Fléchier comme le lieu d'une transmission du vice et du crime. À chaque fois que le récit s'attache à l'un des membres de la famille de Canillac, la parenté est ainsi mise en lumière comme facteur de criminalité. C'est le cas d'abord avec La Mothe Canillac, « le plus innocent de tous les Canillac » :

> La comparaison que j'en fais avec les autres de son nom ne le justifie pas tout à fait, et ces sortes d'innocents ne veulent dire que moins coupables[43].

À propos d'un autre Canillac, Beaufort de Canillac, le texte associe plus explicitement encore les deux interprétations du lignage :

> Ce gentilhomme est de la maison des Canillac, ce qui donne bonne opinion de sa noblesse, mais non pas beaucoup de sa conduite, y ayant un dérèglement universel dans toute cette famille[44].

---

[42] *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. cit., p. 95.

[43] *Id.*, p. 95.

[44] *Id.*, p. 245.

La naissance est donc à la fois l'origine de la noblesse et celle du vice. Le récit se moque d'ailleurs régulièrement des tentatives de légitimation par la généalogie et des récits mythiques des origines : le lignage est aussi un objet de fictions et de mensonges. Le personnage de l'abbé de Saint-Allyre raconte ainsi sur les origines du christianisme en Auvergne « plusieurs choses dont les unes étaient véritables, les autres invraisemblables, les autres sans aucune apparence »[45]. Plus loin, le texte raille les peintures généalogiques du cloître des Jacobins. Il moque la prétention de l'ordre à la noblesse :

> Il nous montra un endroit où étaient peints des rois et des empereurs, et nous avertit que c'étaient là les parentés et les alliances de leurs fondateurs, qui étaient d'une des plus nobles maisons d'Espagne, d'où étaient sortis des rois et des reines, et qu'ainsi, quoiqu'ils ne fussent que fils spirituels de l'un, ils se pouvaient dire alliés des autres, et s'appeler un ordre royal ; qu'il y avait peu de fondateurs d'ordre d'aussi bonne maison que la leur, et que saint Ignace, dont les Jésuites élevaient si fort la noblesse, n'était que simple gentilhomme, au lieu que saint Dominique était un des grands du royaume[46].

Puis il en vient aux peintures retraçant les origines de l'ordre. Ce sont d'abord les premiers martyrs dominicains :

> Les uns portaient des massues dans leurs mains comme des Hercules, vêtus d'un froc, au lieu de sa peau de lion ; les autres tenoient des lances couronnées d'épines, comme s'ils eussent voulu courre la bague[47].

La comparaison des martyrs avec les figures païennes de la mythologie et de la chevalerie donnent une tonalité burlesque au passage et contribue à ridiculiser les prétentions généalogiques des Dominicains. En outre, en convoquant des figures traditionnelles des récits des origines, elle généralise la critique : les peintures du cloître deviennent exemplaires de tous les récits des origines qui cherchent à fonder une légitimité dans les fictions fantaisistes de la mythologie et de la chevalerie. Enfin, le dernier tableau de la galerie mêle les origines de l'ordre à des représentations de la guerre de Troie :

> Cette galerie était finie par une représentation du pape environné de plusieurs cardinaux, à qui saint Dominique présentait une requête, et, au bas du tableau, on voyait le cheval de Trois trainé par Priam et par des messieurs et des dames de la ville, qui croyoient rendre un grand service à leur déesse Minerve, avec toutes les circonstances que Virgile décrit dans son second livre de l'Énéïde[48].

L'irruption burlesque du mythe troyen dans le récit des origines de l'ordre, souligne la critique : le mythe troyen est en effet une figure topique du récit des origines (en particulier nationales), employée ici à contre temps. Son évocation rappelle au lecteur la prétention de la noblesse auvergnate à des origines troyennes mentionnée par M. de Novion dans son discours d'ouverture des Grands-Jours et déjà soulignée avec ironie par le narrateur :

---

[45] *Id.*, p. 198.

[46] *Id.*, p. 216.

[47] *Id.*, p. 217.

[48] *Id.*, p. 218.

> M. le président de Novion harangua aussi avec beaucoup de gravité, expliquant les desseins du roi, et témoignant qu'il était bien à déplorer que les gentilshommes d'Auvergne, qui sont issus du sang des Troyens et des Romains, eussent dégénéré de l'ancienne vertu de leurs ancêtres. Cela n'est appuyé que sur l'autorité de Lucain, qui blâme les Auvergnats d'avoir l'effronterie de s'appeler les descendants des Troyens et les frères des Romains[49].

Le récit des origines est dévalorisé par l'ironie et la raillerie du récit de Fléchier. Le lignage et la généalogie sont remis en cause comme valeurs fondant la noblesse. En montrant leur fragilité et leur équivocité, le récit les soumet au jugement du narrateur (qui fait la part du vrai et de l'invraisemblable) mais aussi plus largement à celui du roi : au même moment, les « vérifications de noblesse » instaurent un dispositif juridique dans lequel l'autorité royale juge de l'ancienneté des lignages.

La vertu guerrière est elle aussi rendue équivoque par le récit de Fléchier et soumise au jugement royal. Les récits successifs des exactions nobiliaires condamnent avant tout la violence noble. La Mothe est accusé d'avoir attaqué un gentilhomme de ses débiteurs et d'avoir tué son fauconnier. Le comte du Palais, accompagné de ses gens en armes, a assassiné deux huissiers de justice. Le baron de Blot a tué M. de Puy-Guilhaume en duel. M. Deshéraux a tué un homme qui lui avait fait un affront. M. de Veyrac a réuni une véritable armée privée pour assiéger et assassiner un notaire qui lui avait fait du tort. La liste est longue de ces actes criminels qui permettent d'interpréter la vertu guerrière caractéristique de la noblesse comme une propension à la violence et au crime[50]. La Fronde elle-même est réinterprétée comme une violence nobiliaire, un désordre directement lié aux valeurs guerrières de la noblesse. Elle est ainsi évoquée à propos de Deshéraux :

> Les chefs d'accusation dont on s'est servi contre lui se réduisent à quatre : le premier contient plusieurs désordres causés par sa compagnie, pendant les partis, comme sont les enlèvement de grains, démolitions de bâtiments, et d'autres dégâts qui sont des sujets de guerre civile ; le second contient des violences qu'il a faites pour raison de la jouissance d'une terre dont on l'accuse de s'être emparé à main armée ; le troisième est un enlèvement d'un homme, que deux sergents menaient prisonnier ; le quatrième est la mort d'un soldat qu'on lui impute[51].

Les violences commises pendant la Fronde sont traitées comme les autres violences seigneuriales et ce rapprochement fait de la Fronde une guerre entre seigneurs assez semblable aux autres affrontements jugés par les Grands-Jours. Le récit propose ainsi une interprétation de la vertu guerrière comme violence potentiellement dangereuse pour l'État et s'en remet une fois de plus au jugement du roi pour discerner le bon guerrier du criminel.

La critique des valeurs qui fondent la noblesse – le lignage et la vertu guerrière – et l'affirmation de leur ambiguïté vont de pair avec la représentation d'une noblesse divisée. Le récit de Fléchier ne présente jamais la noblesse comme un groupe unifié : il donne à voir des seigneurs violents mais aussi des nobles soumis au roi et divise la noblesse pour mieux affirmer la nécessité du jugement royal qui

---

[49] *Id.*, p. 88.

[50] Voir A. Lebigre *op. cit.*, p. 106-113.

[51] *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. cit., p. 262-263.

sépare le bon grain de l'ivraie. L'opposition entre la cour et la province, voire les montagnes, lieux de tous les crimes, est structurante dans le récit. La noblesse de cour, proche du roi et soumise à ses ordres, est fréquemment opposée à la noblesse éloignée du roi et par conséquent autonome, voire rebelle. Les guerres civiles sont aussi convoquées pour expliquer les divisions actuelles de la noblesse, et pour séparer les nobles méritants de ceux que le roi veut punir. Elles fondent le jugement du roi (par exemple dans le cas de La Mothe) et sont ainsi à l'origine de la redéfinition de la classe dominante. *Les Grands-Jours d'Auvergne*, en valorisant le jugement du roi comme critère du mérite, font ainsi la promotion d'une noblesse parvenue ou ralliée à laquelle appartiennent les protecteurs de Fléchier : le duc de Montausier, dont le parcours est très similaire à celui du duc de Saint-Aignan[52], ou Louis-François de Caumartin, maître des requêtes, ami du cardinal de Retz, ancien Frondeur rallié au pouvoir royal[53].

La vision de la noblesse élaborée par le récit de Fléchier mine les définitions du second ordre par la naissance ou par l'exploit personnel. L'un et l'autre sont présentés comme équivoques et seul un acte de jugement peut discerner le mérite du crime. La condamnation récurrente des seigneurs auvergnats comme mauvais juges, violents et corrompus, prend sens dans ce cadre. Le comte de Montvallat vend ses jugements et pratique pour s'enrichir le « droit des noces », un impôt sur les nouveaux mariages. Le marquis de Canillac abuse de son droit de lever la taille et vend sa justice :

> Le plus grand revenu qu'il avait était celui de la justice : il faisait pour la moindre chose emprisonner et juger des misérables et les obligeait de racheter leurs peines par argent. […] Enfin, il était permis de contenter toutes ses passions, pourvu qu'on satisfît son avarice. Il avait beaucoup dépensé, et s'était incommodé pendant de longues années de service, et il n'avait point d'autre voie pour remettre ses affaires que la tyrannie[54].

L'attaque portée contre la justice seigneuriale correspond bien sûr à une réalité des procès des Grands-Jours, qui cherchent notamment à affaiblir la légitimité des impôts seigneuriaux qui font concurrence à l'impôt royal[55]. Mais dans l'économie des valeurs propre au récit, elle sert surtout à l'instauration d'un monopole du jugement légitime par le pouvoir royal.

---

[52] Sur Montausier, voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, éd. cit., p. 228 et D. Lopez, *La plume et l'épée : Montausier (1610-1690)*, éd. cit. Sur Saint-Aignan, voir *supra*, chapitre I, p. 43-53 et chapitre XII, p. 500-512.

[53] Caumartin devient intendant de Champagne en 1667 et conseiller d'État en 1672. Fléchier est le précepteur de son fils, Louis-Urbain, né en 1653 de son premier mariage. Il a épousé dans un second mariage Catherine-Madeleine de Verthamon le 23 février 1664. Il fréquente le cardinal de Retz, qui sera le parrain de son deuxième fils, Jean François Paul, né le 16 décembre 1668.

[54] *Id.*, p. 284.

[55] Comme l'a montré P. Charbonnier, « Coupables ou adversaires ? *Les Grands-Jours* et les seigneurs d'Auvergne », dans E. Lesne-Jaffro (éd.), *Fléchier et les Grands-Jours d'Auvergne. Actes d'une journée d'étude, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand, 3 octobre 1997*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, p. 13-21.

La galanterie comme signe du mérite : l'affaire de la présidence

La promotion du jugement royal passe par la création de figures du mérite qui permettent au récit d'affirmer que le jugement du roi est juste et au lecteur de le constater. M. de Caumartin, dont Fléchier est le domestique, incarne dans le récit cette figure du noble méritant. Son mérite est constaté par tous les personnages et sans cesse rapporté à sa civilité et à sa galanterie. À la fin du texte, un personnage anonyme juge les différents membres de la cour des Grands-Jours. Il reconnaît en Caumartin « la civilité d'un galant homme »[56]. L'éthique galante est ainsi utilisée pour figurer le mérite, rendre visible le bon jugement du roi et susciter l'adhésion à la promotion de ce jugement comme seul critère de la valeur.

La galanterie de Caumartin est particulièrement mise en lumière dans les différents épisodes du conflit qui l'oppose aux autres membres de la cour des Grands-Jours à propos de la présidence du tribunal. Caumartin est maître des requêtes aux Grands-Jours. Il est le seul membre de cette cour composée par le roi[57] qui n'appartient pas au Parlement de Paris. Or le Conseil d'État lui a attribué la présidence dans le cas où le président du tribunal, M. de Novion, serait dans l'incapacité de siéger. Cela revient à faire présider le Parlement de Paris, dont les Grands-Jours sont l'émanation, par un maître des requêtes. Les conseillers du Parlement s'opposent donc à cette décision en refusant d'enregistrer l'arrêt du Conseil d'État, malgré les ordres réitérés de la cour. Ce conflit oppose d'abord deux corps : celui des maîtres des requêtes, représenté uniquement par M. de Caumartin, et celui des conseillers du Parlement de Paris. Mais le récit qu'en fournit Fléchier en modifie les enjeux. Fléchier insiste sur la posture d'obéissance de Caumartin, et sur son refus de tout conflit. Il construit une opposition non pas entre Caumartin et les conseillers, mais bien entre la cour et le Parlement, faisant de cette affaire un cas d'insoumission du Parlement aux ordres du roi :

> Le 26. du mois, M. le président ayant reçu une lettre de M. Colbert qui portait quelques ordres du roi touchant la prorogation des Grands Jours et l'enregistrement de la commission de M. de Caumartin pour la présidence, en cas de récusation ou d'absence, il assembla tous ses conseillers à sa ruelle et leur proposa ces deux affaires. Après la lecture des ordres de la cour et des avis du ministre qui témoignaient que le roi était très satisfait de leur conduite, et qu'ils n'avaient manqué qu'en ces deux points, qu'ils devaient considérer que c'était un grand Prince fort absolu et qui voulait être obéi, et qu'il leur conseillait en ami de n'attendre pas de nouveaux ordres[58].

Caumartin est donc dans une posture de soumission, alors que les parlementaires sont décrits comme rebelles à l'autorité royale. Plus loin dans le récit, le personnage de Caumartin intervient pour souligner la valeur accordée à la soumission. Il déclare :

---

[56] *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. cit., p. 317.

[57] Sur la composition du tribunal des Grands-Jours, voir A. Lebigre, *op. cit.*, p. 30.

[58] *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. cit., p. 179.

> Qu'il croyait que le Parlement cèderait à la raison, à l'exemple et à l'autorité du roi ; et que Messieurs qui jugent si bien de toutes choses, donneraient eux-même un bel exemple de justice, en recevant un ordre qu'un roi si grand et si juste leur envoie[59].

Le monopole royal du jugement est réaffirmé : être un bon juge, c'est juger en conformité avec l'autorité royale, qui émane de la raison.

Le récit suscite en outre l'adhésion du lecteur à la position de Caumartin en insistant sur sa galanterie et sa civilité, alors que les parlementaires sont dépeints comme des personnages malpolis et souvent ridicules. L'ironie et la raillerie accompagnent ainsi leur décision de ne plus manger chez Caumartin. Celui-ci au contraire maintient les conditions d'une sociabilité honnête malgré le différent : il distingue le domaine privé du domaine public.

> Cependant M. de Caumartin vivait avec toute l'amitié et toute la bonne intelligence qu'on pouvait souhaiter avec tous ces Messieurs, tenait fort bonne table chez lui, et leur faisait festin presque tous les jours ; liait avec eux des parties de promenade, recevait d'eux et leur rendait toutes les marques d'estime imaginables, et leur témoignait dans les occasions que, s'il arrivait, par malheur, qu'il survînt entre eux quelque embarras pour la présidence, ils se souvinssent que c'était une querelle de charges et non pas de personnes, et qu'ils fussent conseillers de la cour tant qu'il leur plairait, pourvu qu'ils ne cessassent point d'être amis. Cette honnêteté et cette franchise leur faisait louer sa conduite, et ils avouaient que le roi n'eut su faire un choix plus raisonnable[60].

Son comportement est guidé par la raison et par le goût : il respecte la bienséance et les convenances, ne se donne pas en spectacle et cherche à empêcher que les désaccords de la cour soient étalés aux yeux du public. Ce comportement civil et galant suscite la bienveillance du lecteur comme de ses adversaires. Mieux encore, la galanterie de Caumartin oblige ses adversaires à reconnaître la justice du choix royal (que pourtant ils contestent). Elle signale le mérite du maître des requêtes et le caractère « raisonnable » du choix du roi. La mobilisation des valeurs galantes pour définir le mérite amène ainsi le lecteur, tout comme les personnages des parlementaires, à reconnaître la justice du choix royal et à adhérer à la définition de la noblesse par le jugement du pouvoir.

Ce dispositif a pour effet de valoriser la position de Caumartin, alors même que l'affaire ne s'est pas terminée à son avantage : les conseillers ont refusé d'enregistrer l'arrêt du Conseil d'État, qu'ils ont renvoyé au Parlement, et la cour n'a pas voulu pousser le conflit trop loin. Le récit de Fléchier apparaît donc comme le lieu d'une réinterprétation du conflit au service de Caumartin : la défaite juridique du maître des requêtes est convertie en une victoire à la fois éthique (son comportement est juste et galant) et politique (il est le meilleur serviteur du roi). La promotion de la soumission au roi s'articule dans ce cas avec une écriture de service qui cherche à valoriser la posture du patron de l'écrivain. Le récit utilise l'esthétique galante pour attirer la bienveillance du lecteur sur Caumartin et le faire agréer au jugement du roi. La galanterie apparaît ici comme un opérateur d'adhésion non

---

[59] *Id.*, p. 184.

[60] *Id.*, p. 183.

seulement aux intérêts de Caumartin dans le conflit sur la présidence, mais plus largement à l'idéologie moderne du mérite et de la soumission au jugement du roi et à sa réalisation dans la redéfinition de la noblesse mise en œuvre par les Grands-Jours.

L'agréable spectacle de la justice royale

Au-delà du débat sur la présidence, tout le récit cherche à susciter l'adhésion à la justice royale en utilisant les valeurs de la galanterie : le pouvoir qui agit et qui juge dans les Grands-Jours est scénarisé par le récit de Fléchier comme un pouvoir doux et agréable, qui suscite l'agrément par le plaisir qu'il procure.

Même si les *Mémoires des Grands-Jours d'Auvergne* ne font que très rarement intervenir le personnage de Louis XIV, tout le récit constitue en fait un véritable portrait du roi. Les juges des Grands-Jours participent de la représentation du pouvoir[61] : ils sont un équivalent de la présence royale aussi bien en Auvergne que dans le récit. Le discours d'ouverture des Grands-Jours prononcé par Denis Talon et résumé par Fléchier insiste ainsi sur le fait que le roi « se communique à ses sujets » en envoyant ses représentants en Auvergne :

> Il tomba insensiblement sur les louanges du roi et montra qu'il y avait eu des princes qui fuyaient les yeux du peuple, dont le cabinet était comme un voile mystérieux qui couvrait toutes leurs actions ; qu'ils affectaient de se mettre au rang des dieux par le peu de commerce qu'ils avaient avec les hommes, et qu'ils avaient quelque sujet de soutenir leur majesté par leur retraite, et de cacher leurs défauts, de peur de s'attirer le mépris et la haine des peuples ; que le nôtre n'avait point de ces raisons de cacher ses actions qui étaient toutes grandes et toutes éclatantes ; qu'aussi il se communiquait à ses sujets, et qu'il leur rendait la justice ou par lui-même, ou par des officiers choisis qu'il leur envoyait dans les provinces[62].

Le texte de Fléchier doit alors aussi être compris dans le contexte de la mise en place d'une politique de la gloire et de l'institutionnalisation de la production du portrait du roi. Fléchier est l'un des acteurs de ce processus : il est proche de Chapelain, qui l'a signalé à Colbert comme un bon poète latin[63] et il a produit la relation latine officielle du carrousel de 1662 (qui sera imprimée en 1670 aux côtés de la relation française de Perrault). Le récit des Grands-Jours s'inscrit dans la continuité de cette production de récits à la gloire du roi : il n'est certes pas imprimé[64], mais il circule dans les milieux mondains et courtisans. Avec ce texte, Fléchier se positionne en homme de lettres capable de servir le

---

[61] Sur la notion de représentation, définie à la fois comme intensification de présence et comme substitution, voir L. Marin, *Les pouvoirs de la représentation*, éd. cit.

[62] *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. cit., p. 87.

[63] « Fléchier est encore un très-bon poëte latin », écrit-il dans le *Mémoire, de quelques gens de lettres vivant en 1662, dressé par ordre de M. Colbert*, dans J. Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. cit., p. 411.

[64] Les éditeurs successifs du texte se sont interrogés sur les raisons de ce choix : voir Y. M. Bercé, « préface », dans *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. cit., p. 33 et E. Lesne-Jaffro, « Le mauvais genre des *Mémoires* de Fléchier », dans E. Lesne-Jaffro (éd.), *op. cit.*, p. 127-137.

pouvoir : la façon dont il représente la noblesse et la promotion du jugement royal qu'il met en œuvre participent de cette prise de position.

La représentation du pouvoir construite par le texte est une représentation fondamentalement moderne. Le roi y est donné à voir comme un juge infaillible, dont le regard rayonne sur l'ensemble du territoire national, de la cour à l'Auvergne, et de Clermont, où siègent les Grands-Jours, jusqu'aux montagnes les plus reculées. Contrairement à la noblesse, le pouvoir royal n'a besoin d'aucun passé pour fonder sa légitimité : il se réalise entièrement dans le présent du jugement. Aucune figure mythologique ou historique n'est convoquée pour légitimer l'action royale[65] et Fléchier omet même de reproduire les passages des discours de Talon ou de Novion consacrés aux actions passées du roi. Le pouvoir n'est pas inscrit dans une généalogie, mais est scénarisé aux travers d'une série d'historiettes : l'esthétique du récit des Grands-Jours a de ce point de vue beaucoup à voir avec celle des relations de fête ou des gazettes. Pour susciter l'adhésion à ce pouvoir moderne, le texte utilise une esthétique galante. La représentation du pouvoir proposée par le récit intègre les valeurs de la galanterie : la douceur, l'agrément et le plaisir. Les Grands-Jours constituent pourtant un événement violent : ils s'ouvrent sur une condamnation à mort, voient défiler les cas scabreux et multiplient les destructions de châteaux. Mais le récit fait du jugement du pouvoir un acte agréable. Le personnage de Caumartin, particulièrement mis en avant et constitué par le texte comme une figure du bon juge, est ainsi valorisé pour sa douceur : il cède à la prière de la femme et de la fille de M. de La Mothe et accorde à l'accusé des lettres de rémission, ce qui provoque la satisfaction de la cour.

> Chacun informât la cour de son procédé, et M. de Caumartin fut loué de tout le monde, d'avoir donné cette satisfaction à la parenté d'un homme de qualité, et d'avoir satisfait à toute sorte de justice[66].

La justice douce de Caumartin est au centre d'un récit agréable (l'information transmise à la cour), « loué de tout le monde ». À la fin du texte, un personnage anonyme qui fait le bilan des Grands-Jours revient sur la douceur de la justice royale :

> La première intention de la justice n'est pas de punir ; c'est de corriger. Elle voudrait pouvoir être utile sans être cruelle, et réduire l'esprit sans détruire le corps des coupables ; elle porte une épée pour menacer, et ne frappe qu'avec répugnance ; elle serait bien aise de réprimer les passions sans être obligée de les retrancher avec violence ; et ne prétendant que la conversion et non pas la mort des criminels, elle épargne le sang autant qu'elle peut, et tâche d'introduire les bonnes mœurs plutôt par une autorité de raison que par un pouvoir violent. Aussi ne doit-on point imputer aux juges d'être trop doux, après qu'ils ont fait quelque grand coup de sévérité, puisqu'ils sont les dépositaires de la clémence du prince aussi bien que de son autorité et de sa justice[67].

---

[65] Fléchier a pourtant écrit un panégyrique de Saint-Louis : l'absence de toute comparaison avec cette figure du roi juge dans les *Mémoires sur les Grands-Jours d'Auvergne* est frappante. Voir à ce propos F.-X. Cuche, « *Le panégyrique de Saint Louis* de Fléchier », dans E. Lesne-Jaffro (éd), *op. cit.*, p. 93-114.

[66] *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. cit., p. 99.

[67] *Id.*, p. 315.

La justice du roi est douce et répugne à la violence. Elle cherche à susciter l'adhésion plus qu'à réprimer et se conforme parfaitement à l'esthétique galante. La galanterie est ici utilisée comme un opérateur d'adhésion : en représentant l'action royale comme une action galante, le texte la rend agréable à son lecteur.

La justice, ainsi associée aux valeurs galantes, devient en effet un spectacle agréable. Fléchier décrit les exécutions de nobles en effigies comme des châtiments à la fois justes et plaisants, parce qu'ils n'emploient pas la violence.

> Il faisait beau voir dans la place des exécutions tant de tableaux exposés, dans chacun desquels un bourreau coupait une tête. Ces exécutions non sanglantes, et ces honnêtes représentations qui n'ont qu'un peu d'infamie, étaient un spectacle d'autant plus agréable qu'il y avait de la justice sans qu'il y eut du sang répandu[68].

Cette justice galante, à la fois raisonnable et de bon goût parce qu'elle ne répand pas le sang, suscite dans un même mouvement le plaisir et l'adhésion. Elle s'oppose en cela à un autre spectacle, désagréable celui-ci : celui du théâtre satirique. La tentative de comédiens de campagne de jouer une pièce parodique mettant en cause Chapelain (sans doute *Le Chapelain décoiffé*) fait l'objet d'un long développement condamnant la satire.

> Je fus étonné lorsque j'appris qu'ils avaient eu l'indiscrétion ou l'effronterie de réciter publiquement ces vers injurieux, et de faire revenir l'ancienne licence de la comédie. C'était un usage de mauvais exemple, que la liberté de la république et la jalousie du peuple contre les grands avaient introduit, de mettre parmi les rôles qu'on faisait publiquement des satires contre les principaux citoyens d'Athènes. [… La comédie] attaqua d'abord les séditieux et fit des satires contre les Cléons et les Cléophons, avec quelque espèce de justice, voulant flatter le peuple en condamnant des noms qui lui étaient déjà fort odieux ; quoi qu'il eût été plus à propos qu'ils eussent été condamnés par un censeur que par un poète […]. Mais comme la médisance s'insinue insensiblement et que la liberté se change aisément en licence, elle entreprit de décrier les gens de bien, et de dire des injures à Périclès et à Socrate[69].

La condamnation de la satire repose sur des critères politiques et esthétiques. D'un point de vue politique, la satire usurpe le droit de juger. Ce n'est pas au poète, mais au roi et à ses représentants de formuler des jugements et d'estimer le mérite des uns et des autres. La « licence » républicaine se traduit par une prétention universelle au jugement que le récit condamne fermement. L'affirmation du monopole royal du jugement a pour conséquence de régler les fonctions du théâtre, et plus largement des lettres : celles-ci ne sauraient s'ériger en tribunal, elles ne peuvent pas mettre légitimement en débat des valeurs. Leur unique fonction est de susciter l'adhésion au jugement du pouvoir. D'autre part, la satire enfreint des règles esthétiques en portant des personnes privées sur la scène publique du théâtre et en utilisant la violence. De ce point de vue, elle s'oppose point par point au comportement civil et galant de Caumartin, qui juge avec douceur et refuse de donner en spectacle au public le conflit

---

[68] *Id.*, p. 281.

[69] *Id.*, p. 163.

privé qui l'oppose aux parlementaires. Parce qu'elle n'obéit pas aux règles de l'éthique et de l'esthétique galantes, elle heurte le spectateur sans lui plaire.

La représentation du pouvoir utilise donc les valeurs galantes pour susciter l'adhésion : le jugement du roi est juste parce qu'il récompense la galanterie et parce qu'il prend lui-même la forme d'un spectacle galant, suscitant par sa douceur le plaisir et l'agrément. Les valeurs galantes sont utilisées pour promouvoir du jugement du roi comme seul critère de la valeur et redéfinir les relations entre le roi et la noblesse.

Le récit de Fléchier met en scène une modernisation de la noblesse qui passe par la condamnation de la vertu guerrière comme violence, la critique de la généalogie comme affabulation et la soumission au jugement du roi : la naissance n'est rien où le mérite n'est pas et seul le roi (ou ses représentants) peuvent discerner et estimer ce mérite. Cette soumission est un fait : le tribunal des Grands-Jours juge les nobles d'Auvergne au nom du roi et, au même moment, les vérifications de noblesse font du jugement royal la seule source véritable de noblesse. Le récit cherche à susciter l'adhésion à se processus et utilise pour cela les valeurs de la galanterie : il peint le noble méritant sous les traits agréables du noble galant et décrit la justice royale comme une justice douce, respectueuse d'autrui, non violente et même plaisante. L'esthétique galante fournit un système de valeurs qui permet de légitimer l'action royale et de susciter l'adhésion à la restructuration de la classe dominante.

III. LE MÉRITE ET L'ARGENT : L'ÉDIT DE MARS 1696

Les textes précédents ont rendu visible la concurrence entre deux définitions de la noblesse, l'une fondée sur la naissance et les exploits personnels, l'autre sur le service de l'État et le jugement du roi. L'édit de mars 1696 qui met en vente 500 lettres de noblesse pour renflouer les caisses de l'État propose une troisième définition, fondée sur l'argent. Par cet édit, le pouvoir royal constate que l'argent est l'un des fondements de la classe dominante. Il justifie cet état de fait par une réinterprétation des valeurs modernes et galantes : l'argent devient un avatar du mérite et la soumission au roi prend une forme financière. L'édit de 1696 publie ainsi une définition de la noblesse par l'argent qui coexiste avec les définitions par la naissance, l'exploit guerrier ou le jugement du roi depuis plusieurs années déjà, mais qui prend ici une signification nouvelle par son intégration à l'idéologie moderne du mérite personnel.

> Louis par la grâce de Dieu Roi de France et de Navarre : A tous presens & à venir, Salut. Si la noble extraction et l'antiquité de la race, qui donnent tant de distinction parmi les hommes, n'est que le présent d'une fortune aveugle, le titre et la source de la Noblesse est un présent du

> Prince, qui sçait récompenser avec choix les services importants que les Sujets rendent à leur Patrie. Ces services si dignes de la reconnoissance des Souverains, ne se rendent pas toûjours les armes à la main, le zele se signale de plus d'une manière, et il est des occasions où en sacrifiant son bien pour l'entretien des Troupes qui défendent l'État, on mérite en quelque sorte la mesme recompense que ceux mesme qui prodiguent leur sang pour le défendre ; c'est ce qui nous a fait prendre la résolution d'accorder cinq cens Lettres de Noblesse dans nostre Royaume, pour servir de recompense à ceux de nos Sujets, qui en les acquérant par une finance modique, contribueront à nous fournir les secours dont nous avons besoin pour repousser les efforts obstinez de nos ennemis[70].

Dès la première phrase de l'édit publié le 20 mars 1696, le jugement royal est affirmé comme étant la seule et unique source de la noblesse : celle-ci n'est pas le fruit de la naissance et du lignage, mais une récompense accordée par le roi aux sujets qui l'ont le mieux servi. L'idéologie du mérite personnel et de la soumission est l'idéologie officielle et c'est elle qui légitime la décision royale. La suite du texte fait du jugement du roi un équivalent de la naissance et du lignage :

> En vertu desquelles Lettres, Voulons qu'ils soient censez & réputez pour Nobles. Ensemble leurs enfans et Posterité, nez & à naitre en loyal mariage, tout ainsi que s'ils estoient issus de Noble & ancienne extraction[71].

L'acte royal d'anoblissement et le mérite sur lequel il repose tiennent lieu d'« ancienne extraction ».

Après avoir écarté la naissance comme fondement de la noblesse, l'édit traite de l'exploit guerrier. Celui-ci n'est pas présenté comme un critère objectif de noblesse, mais comme un fondement possible de la noblesse quand il participe du service du roi et donc du mérite personnel. Il n'est cependant pas la seule forme de service susceptible d'anoblir celui qui l'exerce : « le zèle se signale de plus d'une manière ». La valorisation du mérite personnel permet de séparer la noblesse de la fonction militaire, et d'introduire d'autres sortes de noblesse. Le phénomène n'est pas nouveau. Le « divorce entre noblesse et vertu »[72] existe dès la première moitié du XVII^e^ siècle et au même moment l'idée se développe d'une aristocratie fondée sur d'autres types de mérite, notamment l'intelligence et le talent. Les milieux lettrés et la noblesse de robe peuvent se reconnaître dans cette définition plus large du mérite.

Ici cependant, le mérite ne réside pas dans un service, mais dans une dépense : il s'agit de « sacrifier son bien ». Le rôle de l'argent dans la définition de la noblesse est lui aussi ancien. L'anoblissement par charges a constamment associé, depuis François I^er^, le mérite et l'argent. Mais jusqu'à l'édit de 1696, ces deux critères étaient restés distincts : il fallait, pour être anobli, servir et payer. En 1696, le service et le paiement sont identifiés, et le paiement vaut service. Cette

---

[70] *Édit du Roi, portant anoblissement dans nostre Royaume de cinq cens personnes, qui seront choisies parmi ceux qui ce sont le plus distinguez par leurs mérites, vertus et bonnes qualitez.* Registré en Parlement le 20 mars 1696, Paris, F. Muguet, 1696, p. 3.

[71] *Ibid.*

[72] Pour reprendre l'expression d'E. Schalk, *op. cit.*, chapitre VI : « The Separation of Virtue and Nobility and the Absolutist State in the First Half of the Seventeenth Century », p. 115-144.

identification repose sur le rapprochement entre le sacrifice financier et le sacrifice du « sang » qui fonde la noblesse guerrière. Le retour à une situation de guerre a provoqué une redéfinition des valeurs qui fondent le jugement royal : le mérite personnel ne réside plus dans le service galant, pas plus que dans l'exploit guerrier (que la professionnalisation des pratiques guerrières rend inutile), mais dans le soutien financier apporté à l'État. L'édit de mars 1696 identifie donc deux valeurs qui, indépendamment l'une de l'autre, définissaient la noblesse depuis déjà plusieurs années : le mérite et l'argent. En faisant de l'argent un mérite et du soutien financier un service, il utilise les valeurs modernes pour légitimer la définition de la noblesse par l'argent.

Cette interprétation nouvelle des valeurs qui fondent le jugement royal et donc la noblesse s'est déjà manifestée dans les mois qui précèdent avec la constitution du grand armorial de France : cette entreprise de recensement des armoiries est avant tout une opération financière, tout comme la création des nouvelles lettres de noblesse. Le recensement est payant et quasiment obligatoire. Il soumet une fois encore la noblesse au jugement du roi : un signe de noblesse, qui valait par son ancienneté et sa réputation, est soumis à l'enregistrement par l'administration royale et ne tient plus sa valeur que de cet enregistrement. Mais le jugement du roi a l'argent pour unique critère : par le biais des armoiries, la confirmation d'une identité noble est directement liée au paiement d'un impôt. Le jugement royal n'est pas fondé sur la reconnaissance de la vertu guerrière ni sur les valeurs d'une éthique galante, mais bien sur l'argent. L'argumentation de l'édit de mars traduit ce rôle de l'argent sur le plan des valeurs en l'assimilant au mérite et au service.

L'idéologie du mérite, élaborée par des milieux lettrés, est ainsi réappropriée par un nouveau groupe social cherchant à intégrer la classe dominante : les financiers et les marchands. Ceux-ci constituent la cible privilégiée de l'édit de mars 1696 :

> Le nombre de cinq cens personnes qui seront choisies parmi ceux qui se sont le plus distinguez par leurs merites, vertus & bonnes qualitez : Et seront preferez ceux qui par des Emplois et des Charges qu'ils auront exercez ou qu'ils exercent, se sont rendus recommandables et dignes d'estre élevez à ce degré d'honneur & de distinction, mesmes les Negocians & les Marchands faisans commerce en gros, qu'ils pourront continuer sans déroger à ladite qualité de Noble[73].

Dans les faits, il n'y a rien là de nouveau : les nobles ont le droit de faire du commerce en gros sans déroger depuis 1659. Cependant, l'argumentation est ici particulièrement explicite : les marchands sont les destinataires privilégiés de l'anoblissement parce que leur richesse les rend particulièrement méritants et vertueux. L'intégration de l'argent dans le système de valeurs moderne répond aux intérêts convergents du pouvoir royal et du groupe social des marchands qui cherche à accéder au pouvoir et à la reconnaissance. Cette intégration se heurte cependant à un problème. Le service, qu'il soit guerrier ou non, s'inscrit dans une durée : le mérite du serviteur ne cesse jamais d'être jugé par le roi, qui conserve son pouvoir de donner ou de retirer la noblesse. Même dans le cadre de la vénalité

[73] *Édit du Roi, portant anoblissement dans nostre Royaume de cinq cens personnes…*, éd. cit., p. 3.

des charges, le paiement devait être régulièrement renouvelé pour que la charge soit conservée. Le sacrifice financier, au contraire, n'a pas de durée : une fois la noblesse achetée, le roi perd le pouvoir de la retirer. L'édit précise que ces anoblissements ne pourront pas

> estre par Nous & nos Successeurs supprimez, ni révoquez, ni sujets à aucune taxe, pour estre confirmez, attendu la finance qu'ils nous payent dans les besoins pressans pour lesquels nous les accordons[74].

La récompense d'un service est remplacée par un échange marchand : le pouvoir vend les titres de noblesse contre une somme fixée, et s'ôte du même coup tout pouvoir sur ces titres à l'avenir. En faisant de la noblesse une marchandise, le pouvoir royal mine les valeurs du mérite et du jugement.

L'édit de mars 1696 fait donc du jugement du roi le seul critère de la noblesse : celui-ci peut non seulement condamner les seigneurs qui manquent à leurs obligations, mais aussi accorder la noblesse à ceux dont il reconnaît le mérite. La définition de l'argent comme mérite, parmi d'autres « vertus et bonnes qualités », modifie cependant radicalement l'idéologie moderne, en la coupant des valeurs galantes et en entravant la liberté de juger du roi. Le service financier obtenu en échange d'un titre de noblesse et des privilèges qui l'accompagnent n'a plus grand chose à voir avec la soumission gratuite et inconditionnelle du seigneur pour son roi, qui est celle de Rodrigue dans *Le Cid* par exemple. Le modèle amoureux de la relation entre la noblesse et le roi cède la place à un modèle commerçant.

*
**

Le rapprochement de ces trois textes dessine une évolution qui fait du jugement du roi le fondement exclusif de la noblesse et voit triompher les valeurs modernes et galantes du mérite personnel, du service et de la soumission au pouvoir. Cependant, ces textes donnent aussi à voir des cohabitations plus ou moins conflictuelles. L'idée que la noblesse est fondée sur le jugement du roi voisine avec la définition de la noblesse par la naissance et l'exploit guerrier jusque dans l'édit de 1696. L'argent est un facteur essentiel d'anoblissement depuis la mise en place de la vénalité des charges et prend petit à petit sa place dans les scénarisations des valeurs de la noblesse, au point que l'édit de 1696 en fait une des formes du mérite. Les valeurs qui fondent la noblesse font l'objet d'un débat. Dans ce débat, l'esthétique galante est régulièrement utilisée pour susciter l'adhésion à une idéologie fondée sur le mérite personnel et la soumission au jugement du pouvoir et par conséquent à une restructuration de la classe dominante qui la rend dans les faits plus dépendante du pouvoir royal.

Le Cid utilise un héros chevaleresque pour prendre position dans ce débat, montrer les impasses de la définition de la noblesse par la naissance et l'exploit guerrier et promouvoir une noblesse fondée sur

[74] *Id.*, p. 4.

le service de l'État et le jugement du roi. Les *Mémoires sur les Grands-Jours d'Auvergne* n'utilisent pas l'imaginaire chevaleresque, mais le dispositif qu'ils mettent en place est très similaire à ceux étudiés à propos des usages de la tradition chevaleresque dans la politique de la gloire[75] : les valeurs modernes et galantes servent à susciter l'adhésion au pouvoir royal dans le cadre d'une restructuration de la classe dominante. L'édit de mars 1696 enfin donne à voir une redéfinition des enjeux du débat sur la noblesse à la fin du XVII^e^ siècle qui rend la référence chevaleresque et les valeurs dont elle est porteuse moins pertinentes.

Les récits chevaleresques apparaissent ainsi comme l'un des moyens de scénariser le débat sur l'ordre social tel qu'il est progressivement formulé entre la fin des années 1630 et les dernières années du XVII^e^ siècle. Ce débat porte essentiellement sur les relations entre la noblesse et le pouvoir royal. Dans ce cadre, l'imaginaire chevaleresque est associé à la promotion du mérite personnel et du service et sert d'opérateur d'adhésion à la restructuration de la classe dominante. Mais le débat sur l'ordre social dépasse largement la tradition chevaleresque et engage tout un pan de la littérature de la période. L'étude des usages des récits chevaleresques à l'âge classique a mis en lumière ce débat et les liens qu'il entretient avec l'esthétique moderne et galante. Elle a ainsi permis d'observer la manière dont les lettres participent de la construction de l'ordre social en mettant en circulation des récits, des images et des valeurs. L'observation des appropriations diverses des images et des récits chevaleresques a rendu visible la manière dont se construit une hégémonie, dans un tissu d'intérêts convergents.

[75] Voir *supra*, quatrième partie.

CONCLUSION

Les Plaisirs de l'île enchantée sont apparus au début de cette étude comme un exemple surprenant d'irruption de la tradition chevaleresque en plein cœur de l'âge classique. La suite a cependant montré que les fêtes ne sont pas un phénomène isolé ou exceptionnel. La tradition chevaleresque est largement utilisée à l'âge classique et elle n'est ni marginale, ni spécifiquement populaire, ni réservée à une noblesse nostalgique. Si les chevaliers des *Plaisirs de l'île enchantée* ont d'abord parus surprenants, c'est qu'une tradition critique héritée du XIX^e^ siècle, construite autour de la notion de classicisme, empêche de comprendre l'ensemble des phénomènes culturels de la période. Pour échapper aux lieux communs de l'histoire littéraire, j'ai pris le parti de construire mon objet d'étude à partir des pratiques du XVII^e^ siècle lui-même. Cela a permis non seulement de constater la présence des récits chevaleresques à l'âge classique, mais aussi d'en éclairer les enjeux. Loin d'être marginaux, les récits chevaleresques sont utilisés dans le cadre de débats structurants pour les pratiques culturelles de la période et impliquant les valeurs qui fondent l'organisation sociale.

Un premier acquis de ce travail est le constat de la présence et de la vivacité de la tradition chevaleresque à l'âge classique. Le choix de faire porter l'étude non pas sur le Moyen Âge mais sur la tradition chevaleresque, c'est-à-dire sur un objet endogène, saisissable dans sa cohérence par les lecteurs du XVII^e^ siècle eux-mêmes, a eu pour effet de faire apparaître un large éventail de textes et de pratiques. Les récits chevaleresques sont présents dans des lieux centraux de la production culturelle, à la cour, chez les éditeurs mondains et dans l'écriture érudite. Je n'ai pas pu proposer un recensement exhaustif de tous les usages de ces récits, mais le relevé est suffisamment abondant pour attester d'une présence et pour valider la méthode employée. Ce constat confirme ce qu'avaient déjà montré les travaux de Nathan Edelman.

Mais lorsqu'on privilégie des notions endogènes (comme celles de « roman de chevalerie » ou de « vieux romans ») et les pratiques de l'époque (pratiques d'édition et de classement), il apparaît que cette présence des récits chevaleresques est associée à un imaginaire moderne et galant entre les années 1640 et le début du XVIII^e^ siècle. C'est là un deuxième acquis important de cette étude. L'interprétation moderne de la tradition chevaleresque est construite dans les décennies 1640-1650 puis appropriée par le pouvoir dans les années 1660. Les dernières années du siècle utilisent la chevalerie comme un marqueur esthétique de modernité, dans un contexte polémique. Durant toute cette période, la chevalerie est interprétée dans le sens d'une éthique amoureuse galante et utilisée pour promouvoir la valeur du mérite personnel et du service. Elle ne participe pas de la nostalgie d'un passé idéalisé, mais figure au contraire le plus souvent une conception du temps progressiste fondée

sur la valorisation du présent et plus particulièrement du présent national. Ces valeurs et cette conception du temps sont mises au service de la production de l'adhésion au pouvoir royal, en particulier dans le cadre d'un débat sur les valeurs qui fondent la classe dominante.

Les usages de la tradition chevaleresque s'inscrivent pour beaucoup dans une relation à la cour, qui en est souvent la première destinataire. Les valeurs du mérite personnel et du service incarnées par la figure du chevalier sont plus particulièrement mobilisées dans le cadre d'un débat sur la noblesse et sur ses relations avec le pouvoir royal. La place qu'occupe la chevalerie à l'origine de la noblesse et de la nation moderne en fait un lieu de contamination entre les deux identités. Lorsque la revendication moderne et nationale d'écrivains qui souhaitent se mettre au service du pouvoir investit la chevalerie de valeurs galantes, cela provoque une redéfinition de la noblesse et de ses propres valeurs dont se saisit le pouvoir, mais aussi certains nobles dont la légitimité semble fragile (soit que leur ascension sociale soit récente, soit qu'ils aient défendu les mauvaises positions pendant la Fronde). À l'issue de ce travail, les récits chevaleresques apparaissent donc comme une matrice d'images et de scénarios utilisés pour susciter l'adhésion à la modernisation de la noblesse et valoriser sa soumission au jugement du roi.

Le choix d'étudier des usages du littéraire, c'est-à-dire la façon dont des récits et des images sont manipulés, investis de valeurs et d'intérêts, a donc permis de mener de front un travail d'interprétation de ces récits et images et un questionnement sur le monde social et son organisation. La recherche ainsi menée a éclairé la tradition chevaleresque et la manière dont elle est lue, interprétée et réécrite après le Moyen Âge. Dans le même temps, elle a produit du savoir sur l'organisation sociale en mettant en lumière les fondements idéologiques d'une restructuration de la classe dominante.

À partir de ces constats, trois perspectives – au moins – se dessinent : la compréhension de la réception du Moyen Âge dans les périodes ultérieures, la nécessité d'un travail sur les habitudes critiques qui opposent référence médiévale et âge classique et l'intérêt d'une réflexion sur les récits et les images comme opérateurs d'adhésion.

L'étude des usages de la tradition chevaleresque à l'âge classique apporte une contribution aux études médiévalistes : elle donne à voir le devenir d'une tradition issue du passé médiéval et fournit un éclairage sur la construction progressive du Moyen Âge comme objet d'histoire littéraire. À la vision traditionnelle d'un Moyen Âge méprisé par l'âge classique et redécouvert par les romantiques, l'étude des usages des récits chevaleresques entre 1600 et 1750 a permis de substituer le constat d'une continuité de la tradition à travers des appropriations multiples. La « redécouverte » du Moyen Âge à la fin de la période peut alors être envisagée sous un jour nouveau. Dès les années 1720, des écrivains revendiquent une démarche d'exhumation qui leur permet de construire le Moyen Âge et plus

particulièrement la littérature médiévale comme objet d'histoire. Cette invention de la littérature médiévale va de pair avec une occultation de la tradition chevaleresque.

Ce constat invite à interroger les habitudes qui opposent référence médiévale et âge classique. Si l'étude des usages des récits chevaleresques entre 1600 et 1750 a permis de mettre en cause ce lieu commun de l'histoire littéraire, reste à comprendre comment et dans quel contexte il a été produit, quelles sont les valeurs dont il a été investi et que nous continuons à transmettre lorsque nous l'utilisons dans notre enseignement ou dans notre réflexion. L'intérêt du XVII^e^ siècle pour la période médiévale et pour la tradition chevaleresque a été occulté dès les années 1720 dans des éditions érudites qui revendiquaient une démarche d'exhumation. Cela va de pair, dans ces textes, avec un effacement de la portée politique ou polémique des récits, qui ne sont plus valorisés que comme témoignages sur les mœurs d'une époque et comme étapes dans une histoire proprement littéraire. On peut alors faire l'hypothèse que l'un des enjeux de cette occultation dont la notion de classicisme reste porteuse est de fonder une valeur autonome de la littérature en effaçant son rôle politique[1], fortement valorisé par les écrivains modernes de la période précédente. Après les revendications d'hétéronomie de la modernité, se mettrait ici en place une conception de la littérature comme séparée du monde social et tenant sa valeur de cette séparation. Une recherche plus précise sur la construction de « l'âge classique », sur le modèle des recherches récemment consacrées au « Grand Siècle »[2], pourrait infirmer ou confirmer ces hypothèses.

Enfin, le choix d'articuler un questionnement littéraire sur l'interprétation des textes et un questionnement sur l'organisation de la société m'a amenée à traiter les récits chevaleresques comme des opérateurs d'adhésion. Leur ancrage dans un passé légitimant et leur capacité à procurer du plaisir et à susciter l'intérêt les rendent capables de faire adhérer à des interprétations, convergentes ou divergentes, de l'ordre social et plus particulièrement de ce qui fonde la nation, la noblesse et le pouvoir. Cette réflexion sur les opérateurs d'adhésion permet de penser les rapports entre les lettres et le politique en tenant compte à la fois de la capacité créatrice des lettres et du rôle de l'appropriation dans les processus d'adhésion. Dans un tel modèle, la production et la diffusion des valeurs n'est pas, ou pas seulement, orchestrée par le pouvoir. Les lettres innovent, créent des récits et des valeurs que le pouvoir s'approprie seulement dans un second temps. L'accès d'une idéologie à l'hégémonie est le résultat d'appropriations convergentes. Chaque appropriation est cependant aussi le lieu d'une réinterprétation, d'une reconfiguration. Même au sein de l'affirmation la plus complète d'adhésion au

---

[1] Voir F. Dumora-Mabille, « Classicisme », P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, éd. cit., A. Viala (dir.), *Qu'est-ce qu'un classique ?, Littératures classiques*, 19, 1993 et A. Viala « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1992, n° 1, p. 6-15, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0006-001.

[2] Voir les travaux de S. Zekian : « Que faire du Siècle de Louis XIV ? D'une réception paradoxale au lendemain de la Révolution française », *RHLF*, Janvier-Mars 2010, p. 19-32 et sa thèse, *Les aventures de la tradition. La référence au « siècle de Louis XIV » dans la France révolutionnée (1795-1820) : formes, usages, enjeux*, Université Paris IV, 2008.

pouvoir et à ses valeurs, reste l'espace d'un débat et d'une résistance. La multiplication des appropriations qui fonde l'hégémonie est donc aussi une multiplication des espaces critiques. Cette réflexion sur les récits comme opérateurs d'adhésion vaut au-delà du corpus des récits chevaleresques et des limites de l'âge classique. Elle ouvre des perspectives à la fois pour les études littéraires et pour les sciences sociales, ou plus précisément, pour les études littéraires en tant qu'elles sont aussi une science sociale.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Aiguillon, Marie-Madeleine de Vignerot, duchesse d', 443
Alexandre VII (pape), 391
Amyot, Jacques, 103-105, 169
Angennes, Julie d', 253, 366, 508
Anne d'Autriche (reine de France), 36, 39, 191
Arces, Antoine d', 351, 352, 356, 357
Argenson, Antoine René de Voyer, marquis de Paulmy puis d', 129
Argentré, Bertrand d', 532
Arioste, l', 10, 21, 25, 35, 37, 43, 44, 46, 102, 109, 110, 117, 122, 127, 128, 144, 149, 180, 197-199, 203, 220, 228, 229, 237-242, 289, 290, 307, 319, 320, 380, 408, 409, 440, 481
Arnoullet, Olivier, 98
Aubery, Antoine, 405
Aubignac, François Hédelin d', 261, 267, 273
Audiguier, Vital d', 167-169, 171, 174
Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', 527
Auneuil, Louise de Bossigny, comtesse d', 219
Auteuil, Charles de Combault, 382, 383
Auton, Jean d', 64, 164
Autreau, Jacques, 126
Auvray, Jean, 11
Aymar, 145
Bailly, Jacques, 218, 219
Balduc, Jacques, 132
Ballard, Christophe, 213, 481, 490
Ballard, Pierre, 161
Ballard, Robert, 32-34, 45, 139, 189, 408, 417
Ballesdens, Jean, 336
Baluze, Étienne, 55
Baour-Lormian, Pierre-Marie-François, 125
Barbin, Claude, 138, 140
Bassompierre, François de, 129
Baudoin, Jean, 261, 263, 273
Bauter, Charles, dit Méliglosse, 126, 133, 148, 154
Bayle, Pierre, 89, 484, 486, 513
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 493
Belleforest, François de, 64, 77, 532
Bellegarde, Roger II de Saint-Lary, duc de, 180
Belleville, Philippe de, 154
Benavides, Luis de, 383
Benserade, Isaac de, 37, 147, 190, 261, 267, 325, 387
Berain, Jean, 490-496, 625
Bernard, Charles, 57, 69
Berni, Francesco, 320
Besongne, Jean-Baptiste, 132
Bessin, Nicolas, 137
Beuil, Claude, 130, 138, 155
Biancolelli, Pierre-François, 217
Bizincourt, de, 32, 408, 417
Boccace, 110, 316
Bocquillot, Lazare-André de, 125, 145
Boffrand, Germain, 211, 212
Boiardo, Matteo Maria, 110, 236-240, 289, 290, 319
Boileau Despréaux, Nicolas, 91, 92, 212, 239, 240, 438, 455, 456, 459-469, 473, 475, 516
Boisrobert, François Le Métel de, 325
Bonfons, Jean, 98, 100
Borel, Pierre, 262-267
Boscheron, 482-484
Bosse, Abraham, 294
Bouchet, Henri du, 129
Bouillon, 127
Boulainvilliers, Henri de, 249
Briden, Edme, 132
Busens, de, 194, 195, 487
Campra, André, 148, 213
Camus, Jean-Pierre, 57, 91
Camus, Philippe, 155
Cangé, J.-P.-G. Châtre de, 130, 136
Canillac, Jacques-Mauléon de Montboissier-Beaufort-Canillac, marquis de, 555
Castiglione, Baldassare, 364, 365
Caumartin, Louis-François Le Fèvre de, 552, 555-560
Caumont de la Force, Charlotte-Rose, 515
Caylus, Anne-Claude de, 129, 223, 224, 227, 229, 231-233, 235, 237, 244, 246, 537
Cervantès Saavedra, Miguel de, 106, 112, 113, 200, 230

Champier, Symphorien, 145
Chantereau Le Febvre, Louis, 315
Chapelain, Jean, 7, 29, 90, 113, 124, 149, 181, 185, 261-270, 273, 288, 289, 291, 293, 301-331, 336, 356, 360-366, 368, 371-374, 401-405, 440, 463, 521, 547-550, 558, 560
Chappuis, Gabriel, 154
Chappuzeau, Samuel, 59
Charles Ier d'Angleterre, 286
Charles II d'Angleterre, 286
Charleval, Jean-Louis Faucon de Ris, marquis de, 321, 325
Charpentier, Antoine, 264
Chartier, Alain, 72, 228
Chauveau, François, 291, 294, 296, 332
Chavigny, Léon Bouthillier, comte de, 318
Chifflet, Jean-Jacques, 166, 382, 383
Chigi, Flavio, 391
Christine de Suède, 185, 297, 394
Christine de France, soeur de Louis XIII, 162
Clairambault, Pierre de, 225
Clairon, Claire-Josèphe Léris, dite Mademoiselle, 493
Coislin, Armand de Camboust, duc de, 30, 32, 52, 336, 412, 417
Colbert, Jean-Baptiste, 29, 55, 375, 400-402, 459, 461, 480, 483-485, 556, 558
Coligny-Saligny, Jean de, 392
Colletet, Guillaume, 101
Collin de Vermont, Hyacinthe, 122
Commines, Philippe de, 72, 164
Concini, Concino, 162, 163
Condé, Henri-Jules de Bourbon (duc d'Enghien puis prince de Condé), 191, 387, 413
Condé, Louis II de Bourbon, 149, 178-181, 191, 254, 286, 325, 379, 384, 387, 390, 397, 398, 443
Conrart, Valentin, 181, 264, 265, 267, 315
Conti, Armand de Bourbon, prince de, 111, 149, 178, 180, 254
Corbeville, Isaac Arnauld de, 175, 178
Corbin, Jacques, 143, 144, 154
Corneille, Pierre, 13, 21, 261, 279-287, 299, 522, 541-550
Corneille, Thomas, 120, 126, 197
Costar, Pierre, 197, 198, 262, 263
Coste, Hilarion de, 66
Cotignon, Pierre, sieur de la Charnaye, 127
Courbé, Augustin, 7, 115, 137, 138, 171, 259-273, 279, 280, 283, 288, 293, 300, 301, 303, 331, 332, 360, 371, 437, 454, 541
Courtin, Nicolas, 186, 385
Coypel, Charles-Antoine, 122
Cramoisy, Sébastien, 129, 332
Créqui, Charles III de, 43, 52, 391, 412
Crétin, Guillaume, 228
Cromwell, Oliver, 286
Cureau de la Chambre, Pierre, 447
Dacier, Anne, 239
Danchet, Antoine, 126, 148, 213-217
Dancourt, 207
Dangeau, Pierre de Courcillon, marquis de, 28, 127, 200, 481, 482, 511
Dante Alighieri, 316
De Bie, Jacques, 65
De Cartheny, Jean, 169
Des Escuteaux, Nicolas, 127
Des Ursins, Isabelle, 168
Deshoulières, Antoinette, 500-513, 539
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, 7, 185, 199, 261, 262, 269, 272, 288, 291-294, 298, 375, 437-475, 489, 527, 540
Desmarets, Henri, 126, 493
Du Bellay, Joachim, 101
Du Bosc, Jacques, 269
Du Bray, Toussaint, 137
Du Haillan, Bernard de Girard, 64, 75, 83
Du Mesnil, Charles, 291
Du Périer, Charles, 505
Du Tillet, Jean, 532
Du Verdier, Antoine, 94, 107, 281, 282
Du Verdier, Gilbert Saulnier, 107, 126, 130, 137, 143, 154, 259
Du Vignau, Jean, 111
Dubois, Ambroise, 122
Duchesne, André et François, 63, 64, 315, 532
Dupleix, Scipion, 64, 75

Dupuy, Pierre et Jacques, 64, 185, 265
Durand, Clément, 97, 139, 264
Durant, Étienne, 127
Emili, Paolo dit Paul Emile, 64
Espinaud, I. d', 127, 144
Este, Hyppolite II d', 240
Ève, Clovis, 133
Expilly, Claude, 166, 358
Fatouville, Nolant de, 207, 485, 486
Fauchet, Claude, 64, 71, 72, 91, 93, 149, 383, 452, 533
Favoral, de, 127, 144
Favyn, André, 360, 361
Félibien, André, 30, 430, 437, 480
Filleau de Saint-Martin, François, 106
Flavigny, Charles de, 71
Fléchier, Esprit, 541, 551-561
Foix, Jean-Baptiste Gaston de Foix-Candale, duc de Randan, dit de, 30
Fontenelle, Bernard de, 114
Fouquet, Nicolas, 183, 254
François Ier, 71, 72, 164, 177, 265, 276, 299, 308, 339, 342, 368, 562
Frédégaire, 71
Freher, Marquard, 63
Fréret, Nicolas, 227
Froissart, Jean, 72, 316
Furetière, Antoine, 40, 56, 88, 91, 96, 110, 116, 120, 121, 209
Fuzelier, Louis, 126, 217, 218
Garnier, Robert, 132, 171
Gassendi, Pierre, 265
Gaume, Maxime, 115
Gilbert, Gabriel, 126, 140, 194, 260, 269, 271, 379-381, 385, 386, 389-404, 472, 473
Gilles, Nicolas, 111
Gillot de Beaucour, Louise-Geneviève Gomes de Vasconcelle, dame, 125, 128, 138, 147, 481
Girard, Gabriel, 542
Girardon, Yves, 132
Godeau, Antoine, 270
Godefroy, Théodore, 64, 164-166, 252, 253, 358
Gomberville, Marin Le Roy de, 116
Gramont, Antoine III, duc de, 45, 130, 412
Grégoire de Tours, 68, 69, 71, 73
Guérin de Bouscal, Guyon, 113
Gueulette, Thomas-Simon, 128, 223, 224-237, 242, 246, 537
Guez de Balzac, Jean-Louis, 181, 183
Guiche, Armand de Gramont, comte de, 175-178, 253, 254
Guignard, Jean II, 127
Guillemot, Mathieu, 111
Guise, Charles Ier de, 159
Guise, Henri II de Lorraine, duc de, 25, 191, 413, 414, 430
Guise, Louis de Lorraine, comte d'Armagnac, 413, 414
Henri IV, 70, 156-159, 187, 388, 393
Herberay des Essarts, Nicolas d', 101, 102, 487
Houdar de la Motte, Antoine, 126, 213-215, 217
Hozier, Charles-René d', 165, 332
Huet, Pierre-Daniel, 12, 104, 105, 116, 135-137, 303, 475, 517, 519
Humières, Louis de Crevant, marquis puis duc d', 37, 414
Jaligny, Guillaume de, 64
Jean-George II de Saxe, 381
Joinville, Jean de, 69-72, 316, 518, 533
Joulet, Pierre, 111, 144
Juvénal des Ursins, Jean, 64, 164
L'Héritier, Marie-Jeanne, 7, 220-223, 476, 513-540
La Calprenède, Gautier de Coste, 116, 126, 138, 171, 186, 188, 251, 252, 260, 271
La Curne de Sainte-Palaye, Jean-Baptiste, 233-235, 242
La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de, 12, 136
La Fontaine, Jean de, 116, 127, 138, 148-150, 199, 205, 206, 254, 481, 485, 488, 508, 518
La Grange, 44
La Meilleraye, Armand-Charles de La Porte de, 332, 333
La Mesnardière, Hyppolite Jules Pilet de, 261, 267
La Monnoye, Bernard de, 225
La Mothe Canillac, Gabriel de Montboissier de, 552, 554, 555, 559
La Mothe le Vayer, François de, 265
La Noue, François de, 244
La Rochefoucauld, François de, prince de Marcillac, 42
La Ronce, de, 143

La Roque de La Lontière, Gilles-André de, 344
La Thorillière, François Le Noir de, 31, 44
La Vallière, Jean-François de La Baume Le Blanc, marquis de, 415
La Vallière, Louise de, 38, 39, 49
Lacquehay, Jean, 137
Lalain, Albert de, 166
Lalane, Pierre de, 325, 366
Laugier, Honoré, 157-159
Le Baud, Pierre, 332
Le Brun, Antoine-Louis, 126, 140
Le Clerc, Michel, 138
Le Givre de Richebourg, Madame, 125
Le Laboureur, Louis, 186, 379, 380-385, 389-393, 397-404, 438, 443, 472
Le Masson, Nicolas, 127
Le Moine, Pierre, 160, 185, 261, 269, 270, 288-297, 525
Le Petit, Pierre, 129, 270
Le Riche, G., 126, 171
Lekain, Henri-Louis Caïn, dit, 493
Lemaire de Belges, Jean, 77
Lenglet-Dufresnoy, Nicolas, 116
Léopold V de Babenberg, 529
Lesage, Alain René, 236-239, 245, 519
Lesdiguières, François de Bonne, duc de, 166, 359
Lespinay, de, 154
Longepierre, Hilaire-Bernard de, 126, 213, 214
Longueville, Anne-Geneviève de Bourbon, duchesse de, 178
Longueville, Henri II d'Orléans, duc de, 185, 268, 294, 299, 535
Loret, Jean, 48, 50, 392
Losme de Montchesnay, Jacques de, 502
Louis XIII, 12, 57, 70, 123, 126, 129, 139, 156, 160-164, 190-193, 248-252, 339, 345, 411, 412, 435, 443, 471, 496
Louis XIV, 7, 11, 25-29, 37-41, 44, 123, 139, 148, 179, 190-194, 199, 204, 206-210, 214, 251, 252, 280, 371, 374, 377-392, 400-407, 411, 437, 442-446, 463, 471, 472, 479, 481, 485, 488, 492, 510, 512, 539, 558, 561
Louvart (le jeune), 126
Louvois, François-Michel Le Tellier, marquis de, 480
Loyson, Guillaume, 137
Lubert, Marguerite de, 125, 236, 242, 243
Lude, Henri de Daillon, duc du, 37
Lully, Jean-Baptiste, 7, 49, 126-128, 144-148, 175, 200, 203, 205, 208-216, 255, 462, 476, 479-481, 485-490, 495, 497, 500, 511, 512, 515
Luynes, Charles d'Albert, duc de, 161-163
Mabillon, Jean, 17, 55
Machaut, Guillaume de, 231
Mailles, Jacques de, 145, 164, 165, 353, 357
Mairet, Jean, 126, 138, 171, 172, 260
Maisonneuve, Étienne de, 154, 303
Mancini, Marie, 148
Marcassus, Pierre de, 125, 130, 154
Mareschal, André, 116
Marie Anne Christine Victoire de Bavière, Dauphine de France, 503, 504
Marie de Médicis, 122, 159, 162, 163
Marie-Thérèse, infante d'Espagne puis reine de France, 26, 39, 41, 387, 388, 403, 471, 479
Marigny, Jacques Carpentier de, 32, 33, 139, 403
Marivaux, Pierre de, 106, 107
Marolles, Michel de, 44, 265, 447- 462, 468, 469, 475
Maron, Henri de, 167, 259
Marot, Clément, 178
Martin de Pinchesne, Étienne, 180, 181
Masson, Papire, 64
Matthieu, Pierre, 72
Maucroix, François, 149, 205, 481
Maugin, Jean, 102
Mazarin, Jules, 263, 324, 332, 333, 335, 347, 381, 400
Ménage, Gilles, 88, 90, 120, 177-183, 261-265, 303-312, 315, 318-326, 366
Ménestrier, Claude-François, 160, 411, 473, 474
Mennesson, 126, 213
Méré, Antoine Gombauld, chevalier de, 138, 196-199, 203, 212, 251, 252, 461

Mézeray, François-Eudes de, 66, 67, 74, 75, 222, 225, 445, 532
Mirabaud, Jean-Baptiste de, 125, 239-241
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit, 21, 25, 27, 31, 38, 43-45, 118, 138, 409, 415, 460, 481, 522
Monstrelet, Enguerrand de, 72
Montausier, Charles de Sainte-Maure, duc de, 253, 366, 508, 510, 555
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, 243
Montluc, Adrien de (comte de Cramail), 160
Montpensier, Anne-Marie Louise d'Orléans, duchesse de, 39
Montplaisir, René de Bruc, marquis de, 325
Morin, Simon, 458, 459
Murat, Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de, 515, 517, 518
Nanteuil, Robert, 294
Naudé, Gabriel, 72
Nemours, Marie d'Orléans-Longueville, duchesse de, 535
Nicole, Pierre, 97, 101, 455-459, 463, 466
Nicot, Jean, 58, 90, 120, 225, 226
Noailles, Anne de, 25, 30, 52, 410-413, 417, 425
Nodot, François, 125, 130, 138, 140
Nostredame, César de, 357
Nostredame, Jean de, 533
Novion, Nicolas Potier de, 553-556, 559
Orléans, Gaston d', 129, 138, 149, 259
Orléans, Philippe, duc d', frère de Louis XIV, 191
Orléans, Philippe II, duc d', 126, 213
Ormesson, Olivier Lefèvre d', 324, 430
Oudin, César, 106
Oudot, Jacques, 132
Oudot, Jean, l'aîné, 132
Oudot, Jean, le jeune, 132
Oudot, Nicolas, 124, 132-135
Oudot, Nicolas II, 132
Ovide, 77, 144, 396, 400
Particelli d'Emery, Michel, 324
Pascal, Blaise, 523
Pasquier, Étienne, 164, 165
Patin, Guy, 265
Paul Diacre, 281
Pavillon, Étienne, 193, 508, 509
Pellisson, Paul, 59, 149, 182-184, 262, 265, 267, 304, 463
Périgny, Octave de, 37, 41, 147, 387, 388
Perrault, Charles, 29, 196, 212, 460-462, 475, 480, 515-518, 521-524, 527, 530, 558
Pétrarque, 308, 316
Philippe II d'Espagne, 159, 388
Philippe III d'Espagne, 159
Philippe IV d'Espagne, 26, 383, 388
Pichou, 113
Pietrasanta, Silvestro, 331
Pille, Robert du, 318, 324
Piloust, Nicolas, 169-171
Pithou, Pierre, 63
Poitevin, Étienne, 143
Préchac, Jean de, 527
Pulci, Luigi, 240, 290
Puteanus, Ericius, 281, 282
Quinault, Philippe, 7, 122, 126, 127, 128, 144-148, 175, 200, 203-218, 252-255, 462, 476, 479-490, 493, 497-500, 512-515, 522, 527, 528, 539, 540
Quinet, Toussaint, 259
Rabel, Daniel, 115
Rabelais, François, 91, 178, 229
Racine, Jean, 462, 463, 475, 480
Rambouillet de la Sablière, Antoine, 149
Rambouillet, Catherine de Vivonne, marquise de, 149, 175-177, 183-185, 253, 325, 366, 508
Regnard, Jean-François, 207-209
Retz, Jean-François-Paul de Gondi, cardinal de, 179, 183, 323, 325, 366, 555
Riccoboni, Elena, 239, 240
Richelet, César-Pierre, 40, 58, 120
Richelieu, Armand Jean de Vignerot Du Plessis, duc de, 460
Richelieu, Armand Jean Du Plessis, cardinal de, 176, 177, 185, 265, 280, 294, 298, 323, 405, 443, 460, 550
Rigaud, Benoist, 99, 100, 124, 132, 137, 303
Rigaud, Claude, 132
Rivani, Ercole, 495
Robert de Boron, 232
Rosmadec, Sebastien de, marquis de Molac, 332

Rosset, François de, 106, 112, 125, 130, 138, 139, 147, 148, 154, 155, 158-160, 180, 236, 241, 259, 260, 291, 411
Rossi, Luigi, 324
Rotrou, Jean de, 126, 138, 171
Roy, Pierre-Charles, 126, 213, 215
Sablon, Vincent, 138
Saint-Aignan, François de Beauvilliers, duc de, 21, 25, 26, 30, 37, 39, 43-52, 83, 126, 175-178, 181, 191, 193, 200, 253, 254, 366, 374, 392, 402, 407, 410-414, 425, 426, 500-512, 539, 540, 555
Saint-Amant, Marc Antoine Girard de, 269
Sainte-Marthe, Louis et Scévole de, 164
Saint-Évremond, Charles de, 107, 200-203
Saint-Gelais, Jean de, 64
Saintonge, Louise-Geneviève Gillot de Beaucour, dame de, 493
Saintot, Marguerite de, 179, 180
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de, 30, 412
Salignac de la Mothe Fénelon, François de, 11, 391
Salvaing de Boissieu, Denis de, 331, 350-353, 356-359, 369
Sarasin, Jean-François, 7, 175, 177-184, 254, 260-265, 301-311, 316-328, 331, 360, 366, 368, 371-374, 453
Savaron, Jean, 441
Scarron, Paul, 113, 325
Scudéry, Georges de, 185, 254, 260-263, 269, 271, 274, 278, 279, 288,-296, 480, 546, 547
Scudéry, Madeleine de, 107, 116, 182, 183, 263, 269, 519
Séguier, Pierre, 129, 332-336
Sercy, Nicolas de, 32, 139
Sergé, 143
Serres, Jean de, 64
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, 243, 430
Seyssel, Claude de, 64
Silvestre, Israël, 32, 33, 408, 417-420, 424, 428, 431-434, 471
Somaize, Antoine Bodeau de, 212
Sommaville, Antoine de, 137, 138, 171, 259
Sorel, Charles, 22, 55-83, 87, 89, 92-97, 100, 104-107, 145, 167, 169, 188, 189, 195, 475
Soyecourt, Charles-Maximilien-Antoine de Belleforière, marquis de, 45, 46
Staël, Germaine de, 9
Suger, 71, 261
Tallemant des Réaux, Gédéon, 44, 49, 51, 149, 324
Talma, François-Joseph, 493
Talon, Denis, 558, 559
Taraut, Jean-Étienne, 72
Tasse, le, 10, 109, 110, 117, 122, 125, 139, 154, 185, 196-198, 203, 212, 214, 239, 240, 289, 310, 380, 440, 525
Thérèse d'Avila, 245
Thibaud de Champagne, 518, 520
Thomas, Paul, sieur de Girac, 262, 263
Torchet de Boismêlé, Jean-Baptiste, 236
Tressan, Louis-Elizabeth de la Vergne, comte de, 9, 124, 235
Trilport, Louis Aubry, sieur de, 304, 307, 318, 320
Tristan Lhermite, 72, 149
Trithemius, Johannes, 73, 76, 187
Urfé, Honoré d', 114-116, 260
Vasari, Giorgio, 88
Vendôme César de Bourbon, duc de, 126, 138, 139, 155, 161, 172
Vérard, Antoine, 98
Versoris, Charles de, 211
Verthamon, Catherine-Madeleine de, 555
Victor-Amédée Ier de Savoie, 162
Videl, Louis, 166, 358
Vigarani, Carlo, 47, 495
Vigenère, Blaise de, 111, 306
Vignacourt, Adrien de la Vieuville d'Orville, 222, 223
Vignon, Claude, 294
Villedieu, Marie-Catherine-Hortense de, 121, 244
Villehardouin, Geoffroy de, 228
Villon, François, 229
Vincent, Jacques, 110
Virgile, 77, 185, 198, 212, 305, 309-311, 361, 447, 448, 455, 460, 553
Vivonne, Louis-Victor de Rochechouart, comte puis duc de, 460

Voisin de la Noiraye, Daniel, 211
Voiture, Vincent, 14, 43, 174-184, 253, 259-266, 303, 325, 366, 374, 453, 501, 507, 510
Voltaire, 493
Vulson de la Colombière, Marc, 7, 21, 121, 160, 261, 263, 274-279, 301, 315, 329-374, 411, 422, 473, 544

INDEX DE LA TRADITION CHEVALERESQUE :

TITRES ET PERSONNAGES

Agramant, 159
Alceste (personnage du *Roland furieux*), 127
Alcine, 25, 27, 30, 31, 34-47, 82, 122, 138, 144, 155, 156, 380, 403, 410, 415, 418-421, 424, 428, 433, 471, 527
Alquif, 95, 170, 176, 180, 204, 487, 519
Amadis, 7, 10, 11, 75, 91, 96, 99, 100-103, 110, 111, 114-116, 125, 126, 130, 140, 143, 167, 176, 204-208, 211, 214, 215, 219, 290, 481, 486-492, 497-502, 505-512, 539, 627, 629, 631
Amadis de Gaule, 93-95, 99, 101, 115, 126, 129, 137, 141, 144, 151, 154, 170, 171, 176, 180, 188, 194, 195, 204, 206, 231, 233, 235, 236, 242-246, 264, 290, 334, 362, 487, 519
Angélique, 25, 122, 127, 145, 172, 190, 198, 204, 218, 238, 395-397, 496, 499
Astolphe, 37, 162, 172, 319
Astrée, 96, 109, 114-117, 149, 201, 260, 280
Arcabonne, 203, 487, 497
Ariodant, 37, 127, 414
Armide, 122, 127, 145, 147, 160, 161, 196, 197, 203, 207, 212, 214, 218, 380, 398, 439, 440, 493, 494, 499
Arthur (ou Artus), 90, 96, 101, 115, 116, 176, 184, 232, 276, 303, 333, 336, 343, 347, 360, 368, 440, 450
Apollidon, 145, 244, 489, 490, 492
Aquilant le noir, 25, 28, 414
Aymon, 172, 395
Bayard (Histoire du chevalier), 99, 124-126, 145, 164-166, 174, 222, 252, 253, 334, 353, 357, 358
Bayard, 125, 164, 165, 276, 342, 343, 351-353, 357-359, 368
Blondel de Nesle, 529, 533, 534
Bradamante, 35, 44, 171, 189, 190, 396
Brandimart, 42
Charlemagne, 7, 10, 18, 21, 25, 27, 28, 92, 94, 96, 116, 124, 141, 172, 184, 193, 194, 196, 206, 221, 228, 232, 319, 346, 352, 354, 356, 371, 375, 379-407, 410, 416, 472, 487-489
Charles VII, 273
Charles VIII, 64, 352
Charles IX, 496
Charles Martel, 383
Charles Quint, 387, 388
La Chatelaine de Vergi, 133, 222
Le Chevalier Du Soleil, 93, 94, 95, 112, 125, 130, 133, 147, 155, 236, 519
Childebrand, 382, 383, 630
Childéric, 74, 114, 115, 260
Clamades et Clarsmonde, 125
Cleriadus et Meliadice, 98
Clorinde, 122, 127, 160, 162, 214
Clotilde, 272, 292, 298, 439-456, 467, 468
Clovis, 7, 10, 56, 76, 185, 272, 292, 294, 298, 299, 371, 439-446, 450-453, 489
Don Belianis de Grèce, 130, 133
Don Quichotte, 9, 96, 106-109, 112-117, 200-202, 229, 245, 246, 527
Don Quichotte, 49, 83, 107, 195, 448
Doolin de Mayence, 133
Dunois, 185, 268, 273, 292, 294, 299, 305, 362, 535, 629
Édouard III d'Angleterre, 260, 271, 272
Esplandian, 176
Gauvain, 98, 184, 228, 264, 333, 336
Genèvre (ou Ginevra), 37, 127
Geoffroi de Monmouth, 232
Geoffroy à la grande dent, 99, 125, 130, 138, 140
Fierabras, 99, 100, 124, 133
Galehaut, 313, 316, 317
Galien Restauré, 124, 264
Ganelon, 228
Gérard d'Euphrate, 110, 129
Gérard de Nevers, 128, 133, 224-229, 233, 235, 537

Gériléon d'Angleterre, 99, 130, 154, 303
Godefroy de Bouillon, 159, 160, 163, 525
Griffon, 320, 413, 414
Guenièvre, 313, 373
Guidon le sauvage, 25, 37, 38, 45, 46, 411, 425
Henri II, 339
Henri II d'Angleterre, 271, 287
Henri III, 496
Herminie, 122, 214
Hugues Capet, 71, 382, 383
Huon de Bordeaux, 90, 98, 99, 101, 124, 126, 133, 135, 137, 140, 145, 264, 401, 440
Isabelle (personnage du *Roland furieux*), 127, 172, 396
Isabelle de France, reine d'Angleterre, 271
Isaïe le triste, 99, 303, 362
Jeanne d'Arc, 185, 267, 268, 294
Jérusalem délivrée, 10, 109-111, 117, 122, 125-127, 133, 138-145, 151, 154, 159-163, 174, 185, 196, 198, 203, 213, 214, 233, 235, 239, 240, 251, 289, 362, 380, 398, 439, 479, 525
Joconde, 127, 148, 199
Lancelot, 9, 10, 101, 115, 305, 306, 312-319, 326, 333, 336, 343, 373
Lancelot du lac, 10, 90, 91, 93-101, 124, 129, 231, 264, 303, 305-312, 314-319, 361, 362
Lirgandée, 519
Logistille, 526
Louis VI, 226
Louis VII, 260, 261, 271
Louis IX, 69-72, 185, 294, 296-299, 518, 525
Louis XI, 72, 346
Louis XII, 64, 164, 339, 351, 353
Lydie (personnage du Roland Furieux), 127
Mabrian, 100, 141
Mandricart, 159
Marphise, 190, 396
Maugis d'Aigremont, 94, 100, 519
Médor, 25, 127, 145, 172, 190, 198, 204, 218, 395-397, 499
Meliadus, 124
Mélisse, 25, 35, 214, 216
Mélusine, 91, 97, 124, 126, 130, 135, 137, 138, 140, 143, 145
Mélusine, 99, 168, 169, 197, 526
Merlin, 90, 94, 178, 216, 264, 303, 440, 450, 519
Mérovée, 114, 121
Miles et Amis, 129, 303
Morgan le géant, 90, 95, 124
Morgane, 238
Ogier le Danois, 91, 97-101, 124, 142, 264
Ogier, 25, 425
Oriane, 11, 204, 219, 244, 487-490, 497
Palmerin d'Angleterre, 96, 110, 116
Palmerin d'Olive, 95, 96, 99, 102, 110, 116, 129, 130
Perceforest, 90, 93, 94, 129, 184, 231, 264, 303-307, 319-322, 363, 373
Perceval, 90, 149, 228, 264, 515
Le Petit Artus de Bretagne, 98, 124, 264
Le Petit Jehan de Saintré, 99, 128, 133, 223-226, 229, 233, 235, 537
Pharamond, 72-76, 83, 187, 192, 251
Périon, père d'Amadis, 206-209, 486
Philippe Auguste, 177, 222, 223, 533
Philippe le Bel, 96
Pierre de Provence, 91, 124, 126, 140
Pierre de Provence, 173
Primaléon de Grèce, 110, 129, 130
Les Quatre Fils Aymon, 90, 91, 95, 99, 124, 126, 134, 141, 145, 184, 319, 519
Raymondin, 169
Renaud, 122, 127, 144, 147, 160-163, 172, 196, 207, 212, 214, 380, 396, 398, 411, 439, 440, 498, 499
Renaud de Montauban, 100, 126, 184
René I, duc d'Anjou, 334, 339, 343, 345, 347, 357, 359
Richard I[er] d'Angleterre, dit Richard Cœur de Lion 220, 516, 529-535
Richardet, 190
Robert le Diable, 134, 136, 140
Rodomont, 127, 143, 172, 174, 320
Roger, 25, 27, 28, 35, 37, 122, 154, 159, 171, 180, 189, 190, 197, 215, 386, 396, 409, 420, 424, 425, 427, 433
Roland, 10, 25, 28, 44, 49, 122, 127, 128, 154, 162, 172, 180,

203, 206, 211, 228, 237, 240, 290, 307, 319, 387, 396, 397, 481, 484, 487, 489, 498, 499
Roland amoureux, 110, 112, 130, 143, 147, 155, 236-238, 245, 289, 320
Roland furieux, 10, 21, 25, 28, 35, 42, 43, 102, 108-112, 117, 122, 125-128, 130, 138, 140-144, 147-151, 154, 155, 159, 160, 171, 174, 180, 190, 220, 228, 233, 235-238, 240, 245, 259, 260, 289, 291, 307, 319, 320, 334, 362, 380, 386, 409, 440, 479, 481, 511
Tancrède, 122, 123, 127, 160, 163, 214, 215
Tiran le blanc, 129, 224, 227, 229-233, 241, 244, 362, 537
Tristan de Léonnois, 9, 10, 90, 95, 97-99, 110, 115, 124, 176, 231, 303, 316
Turpin, 232, 307
Urgande, 95, 126, 181, 204, 487, 489, 497, 519
Valentin et Orson, 98, 99, 124
Vitikin, 380, 382, 383, 384
Zerbin, 25, 127

BIBLIOGRAPHIE

A. SOURCES

I. CORPUS

L'annexe 3 fournit une liste chronologique de l'ensemble des usages des récits chevaleresques entre 1600 et 1750 recensés dans cette thèse. L'intégralité de cette liste n'est pas reprise ici : on ne trouvera dans la bibliographie que les ouvrages et les éditions mentionnés dans les notes de bas de page.

Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme, dansé lui douzième en la ville de Paris, dans la grande salle de la maison royale du Louvre, puis en celle de l'Arsenac [sic], le 17 et 18e jour de janvier 1610, Paris, Jean de Heuqueuville, s.d.

Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652), P. Lacroix (éd.), Genève, J. Gay, 1868-1870, I, p. 207.

Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, dancé par son Altesse royale dans la ville de Tours, le 21, en son hostel et le 23, en la salle du Palais, Paris, Cardin Besongne, 1638.

La chastelaine du Vergier : livre d'amours du chevalier et de la dame chastellaine du vergier, comprenant l'estat de leur amour et comment elle fut continuee jusque à la mort, Paris, s.n., s.d. [16 ??].

Complainte du Facquin du Parc Royal, qui a soustenu tous les Cavaliers du Carrousel, tant deffendans qu'assaillans, Paris, Pierre Durand, 1612.

Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIXe jour de janvier. M. VIC. XVII. Avec les desseins, tant des machines & apparences differentes, que de tous les habits des masques, Paris, Pierre Ballard, 1617.

Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652), P. Lacroix (éd.), Genève, J. Gay, 1868-1870, II, p. 97.

La Gazette, n°60, *Les Particularités des divertissements pris à Versailles par leurs Majestés*, 21 mai 1664.

L'histoire de Huon de Bordeaux, pair de France et duc de Guienne, contenant, ces faicts héroiques compris en deux livres. Avec les grands voyages qu'il a faits au Chasteau d'Aymant, en Perse et autres lieux. Reveu et corrigé de nouveau, Troyes, Nicolas Oudot, 1675-1676.

Mélusine, nouvellement imprimée, Troyes, N. Oudot, 1677.

Le Mercure François, « Tournoy, ou Combat à la barrière faict à Naples, pour les resjouissances des alliances par mariage entre les Maisons de France et d'Espagne », tome II, 1610-1612, Paris, E. Richer, 1615, p. 439a.

Mercure François, fac-similé numérique, C. Soudan (éd.), http://mercurefrancois.ehess.fr/

Le Mercure galant, - Paris, s.n., janvier 1684 ;

- Paris, s.n., février 1684 ;

- Paris, s.n., mars 1684.

Nouvelles de la République des lettres, mars 1684, Amsterdam, Henri Desbordes, 1684.

Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague faite par le Roy, à Versailles, le 6 may 1664 [*sic*], Ballard, 1664.

Les Plaisirs de l'isle enchantée. Course de bague, Collation ornée de machines, Comedie meslée de Danse et de Musique, Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'artifice : Et autres Festes galantes et magnifiques ; faites par le Roy à Versailles, le 7. May 1664. Et continuées plusieurs autres Jours. Paris, Ballard, 1664.

Relation du Grand ballet du roi dansé en la salle du Louvre, le 13 février 1619, sur l'adventure de Tancrède en la forest enchantée, faict par le commandement exprès de sa Majesté, Paris, Jean Sara, 1619.

Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652), P. Lacroix (éd.), Genève, J. Gay, 1868-1870, II, p. 161.

Relation des magnificences du grand carrousel du roi Louis XIV (2-5 juin), avec les noms des princes et seigneurs qui doivent courir la bague, les têtes et la Meduse, pendant les jours destinez pour cette Action Royalle, les nations qu'ils représentent, leurs couleurs, devises, habits, équipages, et autres particularités remarquables ; ensemble l'ordre des marches pendant les trois jours, Paris, J.-B. Loyson, 1662.

Robert le Diable, Rouen, Veuve Louis Costé, 1645.

AUDIGUIER, Vital d', *Histoire trage-comique de nostre temps : sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, Toussaint du Bray, 1616.

AUVRAY, Jean, « Les paladins aventuriers », *Le Banquet des Muses ou les diverses satires du sieur Jean Auvray*, Rouen, 1628.

BAILLY, Jacques, *Armide, parodie, par M.B**, representée pour la premiere fois par les Comédiens italiens ordinaires du Roy, le 21. janvier 1725*, Paris, F. Flahault, 1725.

BENSERADE, Isaac de, *Ballet royal de la nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles : et dansé par sa Majesté le 23 février 1653*, Paris, R. Ballard, 1653.

La Pucelle d'Orléans, tragédie, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

BIZINCOURT, DE, *Les plaisirs de l'isle enchantée, ordonnéz par Louis XIV, roy de France et de Navarre, à Versailles, le 6 may 1664*, Manuscrit Français 7834 ;

Les plaisirs de l'isle enchantée, ordonnéz par Louis XIV, roy de France et de Navarre, à Versailles, le 6 may 1664, Manuscrit Français 16635.

BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas, « Épître X. À mon jardinier », *Épistres nouvelles*, Paris, D. Thierry, 1698 ;

« Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin.* Paris, Veuve de la Coste, 1674 ;

Art poétique, épîtres, odes, poésies diverses et épigrammes, S. Menant (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

BORDIER, René, *Vers pour le ballet du Roy representant la furie de Roland*, Paris, Jean Sara, 1618 ;

Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652), P. Lacroix (éd.), Genève, J. Gay, 1868-1870, II, p. 147.

BOREL, Pierre, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises réduites en ordre alphabétique*, Paris, A. Courbé, 1655.

BOSCHERON, *Vie de M. Quinault de l'Académie Françoise avec l'origine des opera en France*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrit Français 24329 ;

« La Vie de Philippe Quinault, de l'Académie Françoise », P. Quinault, *Le Theatre de Quinault [...]*, Paris, Pierre Ribou, 1715.

BUSENS, de, *Histoire du royaume des amans, avec les loix et les coustumes que les peuples y observent et leur origine du païs des Amadis*, Toulouse, B. Bosc, 1666.

CAMUS, Jean-Pierre, *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Paris, Fiacre Dehors, 1626.

« Dilude de *Pétronille* », P. Sage (éd.), *Agathonphile, récit de Philargyrippe*, Génève, Droz, 1951.

CAREL DE SAINTE GARDE, Jacques, *Les Sarrazins chassez de France, poème héroïque*, Paris, C. Barbin, 1667 ;

Charle Martel ou les Sarrazins chassez de France, poème héroïque, Paris, J. Langlois, 1679.

CAUMONT DE LA FORCE, Charlotte-Rose, *L'Enchanteur*, *Les Contes des Contes*, Paris, Simon Benard, 1698.

CAYLUS, Anne-Claude de, « De l'Ancienne chevalerie et des anciens romans », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXIII, 1756 ;

De l'Ancienne chevalerie et des anciens romans, Paris, J.-B. Sajou, 1813 ;

Histoire du vaillant chevalier Tiran le blanc, traduite de l'espagnol, Londres, s.d. ;

J. Martorell, *Tirant le blanc,* Jean-Marie Barberà (éd.), Paris, Gallimard, 1997.

CHAPELAIN, Jean, *De la lecture des vieux romans,… publié pour la première fois avec des notes par Alphonse Feillet*, Paris, A. Aubry, 1870 ;

La Lecture des vieux romans, dans *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans… Suivie de La Lecture des vieux romans par Jean Chapelain*, éd. F. Gégou, Paris, Nizet, 1971 ;

La Lecture des vieux romans, J.-P. Cavaillé (éd.), Paris-Zanzibar, 1999 ;

La Pucelle ou la France délivrée, Paris, A. Courbé, 1656 ;

Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-comédie du Cid, Paris, J. Camusat, 1638 ;

Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-comédie du Cid, dans J. M. Civardi, *La Querelle du Cid, 1637-1638*, Paris, Champion, 2004.

CORBIN, Jacques, *Jérusalem régnante contenant la suite et la fin des amours d'Armide et d'Herminie avec les nouvelles amours de Bravement et Filamante*, Paris, s.n., 1600.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé, 1637 ;

Pertharite, roi des Lombards, tragédie, Paris, A. Courbé, 1654 ;

Pertharite, *Théâtre*, II, Paris, Gallimard, 1950.

CORNEILLE, Thomas, *Bradamante, tragédie*, Paris, H. Desbordes, 1696.

COURTIN, Nicolas, *Charlemagne ou le rétablissement de l'Empire romain*, Paris, T. Jolly, 1666.

DANCHET, Antoine, *Tancrède, tragédie, représentée pour la premiere fois par l'Academie royale de musique le septiéme jour de novembre 1702*, Paris, C. Ballard, 1702 ;

Alcine, tragédie, représentée pour la prémiere fois par l'Academie royale de musique, le quinziéme jour de janvier 1705, Paris, C. Ballard, 1705.

DESHOULIÈRES, Antoinette, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, Veuve de S. Mabre-Cramoisy, 1688 ;

« On n'aime plus comme on aimait jadis. Ballade », *Mercure galant*, janvier 1684, p. 175 ;

« Duc plus vaillant que les fiers Paladins. Ballade », *Mercure galant*, janvier 1684, p. 181 ;

« Opinion chez les hommes fait tout. Ballade », *Mercure galant*, février 1684, p. 232 ;

« Réponse de Madame Des Houlières à Mr le Duc de S. Aignan », *Mercure galant*, mars 1684, p. 50.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Au Roy, sur sa seconde conqueste de la Franche-Comté, Stances*, s.l. 1674 ;

Clovis ou la France chrétienne, Paris, A. Courbé, 1657 ;

Clovis ou la France chrétienne. Poëme, reveu exactement, et augmenté d'inventions, et des actions merveilleuses du Roi. Dédié à sa Majesté pour la seconde fois. Par J. Desmarets, Controlleur general de l'Extraordinaire des guerres. Troisième édition. Paris, Claude Cramoisy, 1673 ;

Clovis ou la France chrestienne, poème héroïque par Jean Desmarests de Saint-Sorlin. Texte de 1657 publié avec une introduction, des notes, des variantes de l'édition de 1673, un glossaire... des appendices... par Félix R. Freudmann,... et avec une notice bibliographique par H. Gaston Hall,..., Louvain, Paris, Nauwelaerts, 1972 ;

Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine, et des Poëtes Grecs, Latins et François, Paris, Thomas Jolly, 1670 ;

*Défense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D***, dialogues en vers et en prose*, Paris, Jacques Le Gras, Nicolas Le Gras, Augustin Besoigne et Claude Audinet, 1674 ;

Lettre de Monsieur Des Marests à Monsieur l'abbé de La Chambre sur le sujet d'un discours apologétique de Monsieur l'abbé de Villeloin, pour Virgile, et de ses observations sur le poème de Clovis. Paris, Sebastien Martin, 1673.

DUPÉRIER, Charles, « À mon avis on ne peut faire mieux. Ballade », *Mercure galant*, mars 1684, p. 57 ;

« À mon avis on ne peut faire mieux. Ballade », *Œuvres de Madame et Mademoiselle Deshoulières*, Paris, Prault, 1753.

FILLEAU DE SAINT-MARTIN, François, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, C. Barbin, 1677-1678.

FLÉCHIER, Esprit, *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. Y.-M. Bercé, Paris, Mercure de France, 1984.

GILBERT, Gabriel, *Les Amours d'Angélique et de Médor, tragi-comédie*, Paris, Thomas Joly, 1664 ;

Marguerite de France, Paris, A. Courbé, 1641.

GILLOT DE BEAUCOUR, Louise-Geneviève Gomes de Vasconcelle, dame (trad.), *L'Arioste moderne, ou Roland le furieux*, Paris, Jean Guignard, 1685.

GODEFROY, Théodore (éd.), Jacques de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roy au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays-Bas, du règne des rois Charles VIII, Louys XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524*, Paris, A. Pacard, 1616.

GUEULETTE, Thomas-Simon (éd.), *L'histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré, de la jeune dame des Belles Cousines, sans autre nom nommer, avecques deux autres petites histoires de messire Floridan et de la belle Ellinde et l'extrait des cronicques de Flandres, ouvrage*

enrichi de notes critiques, historiques et chronologiques, d'une préface sur l'origine de la chevalerie et des anciens tournois et d'un Avertissement pour l'intelligence de l'histoire, Paris, D. Mouchet, 1724 ;

Histoire de très-noble et chevaleureux prince Gerard, comte de Nevers et de Rethel, et de la très-vertueuse et sage princesse Euriant de Savoie sa mie. Ouvrage enrichi de notes critiques et historiques. Paris, S. Ravenel, 1727.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Amadis de Grèce, tragédie, représentée par l'Académie Royale de musique*, Paris, C. Ballard, 1699 ;

HUET, Pierre-Daniel, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Paris, C. Barbin, 1670-1671 ;

Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans, ed. Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971.

JOULET, Pierre, *Les Amours d'Armide*, Rouen, s.d. ;

Les Amours d'Armide revues et augmentées par l'auteur, Paris, A. l'Angelier, 1608.

L'HÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose, de Mlle L'H***, avec le Triomphe de M^me^ Des Houlières, tel qu'il a été composé par M^lle^ L'H****, Paris, J. Guignard, 1696.

La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglois, accompagnez d'historiettes, et tirez d'une ancienne Chronique composée par Richard, surnommé Cœur de Lion, Roi d'Angleterre. Avec le récit de diverses aventures de ce Roi, Paris, Veuve de Claude Barbin, 1705.

LA CALPRENÈDE, Gautier de Coste, sieur de, *Édouard, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1640 ;

Faramond ou l'histoire de France, Paris, Sommaville, 1661-1663.

LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste, « Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1741 jusques et compris l'année 1743*, t. XXVIII, Paris, Panckoucke, 1769, p. 447-468 ;

« Premier [-Cinquième] Mémoire sur l'ancienne chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 597-697.

LA FONTAINE, Jean de, *Contes et nouvelles en vers*, Paris, C. Barbin, 1665 ;

« Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra d'*Amadis* », *Amadis*, Paris, Ballard, 1684 ;

« Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra d'*Amadis* », J. de La Fontaine et F. Maucroix, *Ouvrages de prose et de poésie*, Paris, Barbin, 1685 ;

« Au Roi pour Lulli, qui dédie à Sa Majesté l'opéra de *Roland* », *Roland, tragédie en musique, représentée devant S. M., à Versailles, le huitième janvier 1685*, Paris, Ballard, 1685 ;

« Au Roi pour Lulli, qui dédie à Sa Majesté l'opéra de *Roland* », J. de La Fontaine et F. de Maucroix, *Ouvrages de prose et de poésie*, Paris, Barbin, 1685 ;

Œuvres complètes, II, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, 1958 [1942].

LA THORILLIÈRE, François Le Noir de, *Second registre de La Thorillière*, 1664-1665, Manuscrit, Archives de la Comédie Française.

LE LABOUREUR, Louis, *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, L. Billaine, 1664 ;

Charlemagne, poëme héroïque, Paris, L. Billaine, 1666.

LE MOINE, Pierre, *Saint Louis ou le héros chrétien*, Paris, C. du Mesnil, 1656 ;

Saint Louis ou la Couronne reconquise, Paris, A. Courbé, 1658.

LE SAGE, Alain-René, *Nouvelle traduction de Roland l'amoureux de Matheo Maria Boyardo, conte di Scandiano*, Paris, P. Ribou, 1717 ;

Traduction de Roland l'amoureux de Boiardo, texte établi, présenté et annoté par D. Alexandre-Gras, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001 ;

Nouvelle traduction de Roland l'Amoureux, texte établi, introduit et commenté par G. Dotoli et M. Leopizzi, *Œuvres complètes*, t. 10, *Œuvres « adaptées »*, II, Paris, Champion, 2009.

LAUGIER, Honoré, *Le camp de la Place Royalle, ou Relation de ce qui s'y est passé les cinquiesme, sixiesme et septiesme jour d'avril 1612, pour la publication des Mariages du Roi et de Madame avec l'Infante et le Prince d'Espagne. Le tout recueilli par le commandement de sa Majesté*, Paris, Jean Laquehaye, 1612.

LENGLET-DUFRESNOY, Nicolas, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différens caractères*, Amsterdam, 1734.

LOSME DE MONTCHESNAY, Jacques de, « À Madame Deshoulières. Sur sa dernière ballade. On n'aime plus comme on aimoit jadis », *Mercure galant*, février 1684, p. 142-143.

LUBERT, Marguerite de, *Amadis des Gaules, avec figures*, Amsterdam, J.-F. Jolly, 1750

MAIRET, Jean, *Le Roland furieux, tragicomédie*, Paris, A. Courbé, 1640.

MARIGNY, Jacques Carpentier de, *Relation des divertissemens que le Roy a donnés aux Reines dans le parc de Versaille. Ecrite a un gentil-homme qui est presentement hors de France*, Paris, C. de Sercy, 1664.

MAROLLES, Michel de, *Considérations sur le Poeme épique de Clovis composé par Monsieur des Marets, Toutes les Œuvres de Virgile traduites en vers François*, Paris, J. Langlois, 1673 ;

Discours apologétique pour Virgile, *Toutes les Œuvres de Virgile traduites en vers François*, Paris, J. Langlois, 1673 ;

Quelques observations sur la lettre de Monsieur Desmarets à Monsieur l'Abbé de la Chambre, concernant un discours apologétique pour Virgile, avec des considérations sur le poème de Clovis ; composées par M. de Marolles, abbé de Villeloin, en 1673. Paris, Jacques Langlois, 1673.

MARON, Henri de, sieur de Logeas, *Le Romant héroïque, où sont contenus les mémorables faits d'armes de dom Rosidor, prince de Constantinople, et de Clarisel le Fortuné, oeuvre pleine d'agréables divertissemens, d'histoires estranges et de plusieurs aventures d'amour et de guerre, arrivées de nostre temps à quantité de chevaliers et de dames, en la cour des plus grands princes du monde, escritte à la façon des anciens romans par le sieur de Logeas*, Paris, A. Courbé, 1632.

MÉNAGE, Gilles, *Les Origines de la langue françoise*, Paris, A. Courbé, 1650.

MÉRÉ, Antoine Gombaud, chevalier de, *Les Avantures de Renaud et d'Armide*, Paris, Barbin, 1678 ;

Lettres de Monsieur le chevalier de Méré, première partie, Paris, D. Thierry et C. Barbin, 1682.

MIRABAUD, Jean-Baptiste de (trad.), *Jérusalem délivrée, poème héroïque du Tasse, nouvellement traduit en françois*, Paris, F. Barois, 1724.

MONTLUC, Adrien de, « Le Moyne bourru », *Les Jeux de l'Incognu*, Paris, T. de la Ruel, P. Rocolet, A. de Sommaville, N. Bessin, A. Courbé, 1630.

NICOLE, Pierre, *Les Visionnaires*, Paris, s.l., s.n., 1665-1666 ;

Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire, Liège, A. Beyers, 1667.

ORTIGUE DE VAUMORIÈRE, Pierre, *Faramond ou l'histoire de France*, volumes 8 à 12, Paris, Sommaville et alii, 1664-1670.

PAVILLON, Étienne, *Œuvres*, Paris, Prault, 1720 ;

Œuvres… considérablement augmentées dans cette seconde édition, Amsterdam, Z. Châtelain, 1750.

PILOUST, Nicolas, *Le Chevalier enchanté qui, dans l'étendue de ses désirs donne assaut à l'amour mondain et luy fait à la fin quitter la place à la gloire du divin, divisé en sept histoires de ce temps*, Paris, D. Gilles, 1618.

QUINAULT, Philippe, *Amadis, tragédie en musique*, Paris, Ballard, 1684 ;

Armide, tragédie en musique, représentée par l'Académie Royale de musique, Paris, Ballard, 1686 ;

Roland, tragédie en musique, représentée devant S. M., à Versailles, le huitième janvier 1685, Paris, Ballard, 1685 ;

Le théâtre de Mr Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéras. Dernière édition, augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra, Paris, Pierre Ribou, 1715 ;

Livrets d'opéra, éd. B. Norman, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1999 ;

« Lettre du 10 mars 1683 », Bibliothèque Nationale de France, Manuscrit Français 22.222, f. 263 ;

« Lettre du 10 mars 1683 », B. Norman (éd.), site Quinault : http://www.quinault.info/Home/correspondance/lettre-du-10-mars-1683.

« L'Opéra difficile, madrigal », *Le Mercure galant*, février 1683, p. 253-254 ;

« L'Opéra difficile, madrigal », Dominique Bouhours (éd.), *Recueil de vers choisis*, Paris, Josse, 1693, p. 61.

« L'Opéra difficile, madrigal », B. Norman (éd.), site Quinault : http://www.quinault.info/Home/l-oeuvre/poesies-diverses/l-opera-difficile

REGNARD, Jean-François, *La Naissance d'Amadis,* dans *Nouveau recueil de plusieurs comédies françoises, qui ont été joüées sur le Théatre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Rotterdam, A. Wolfgang, 1720 ;

La Naissance d'Amadis, dans *Œuvres complètes de J.-F. Regnard, nouvelle édition avec des variantes et des notes*, Paris, J.-L.-J. Brière, 1823, vol. VI., sc. 1, p. 118.

ROSSET, François de, *L'Admirable histoire du chevalier du Soleil où sont racontées les immortelles prouesses de cet invincible guerrier et de son frère Rosiclair, enfans du grand empereur de Constantinople, avec les exploicts généreux et les adventures amoureuses de la... princesse Claridiane et autres grands seigneurs...*, Paris, J. Fouët, 1617-1626 ;

Le divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur, Paris, R. Fouët, 1615 ;

Le divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643 ;

Roland l'amoureux, composé en italien par Matheo Maria Boyardo… et nouvellement traduit… par François de Rosset, Paris, R. Foüet, 1619 ;

Roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne, Paris, Veuve de P. Bertaud, 1612.

ROY, Pierre-Charles, *Bradamante, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le... 2e jour de mai 1707*, Paris, C. Ballard, 1707.

SAINT-AIGNAN, François de Beauvilliers, duc de, « J'aime toujours comme j'aimais jadis. Ballade. », *Mercure galant*, janvier 1684, p. 180 ;

« Fut-il jamais un métier plus heureux ? Ballade. », *Mercure galant*, février 1684, p. 227 ;

« À Madame Deshoulières. Impromptu. », *Mercure galant*, mars 1684, p. 49.

SAINT-ÉVREMOND, Charles de, *Les Opéra, comédie*, dans *Œuvres de Monsieur de Saint-Évremond*, Londres, J. Tonson, 1705 ;

Les Opéra, éd. présentée, établie et annotée par Robert Finch et Eugène Joliat, Genève, Droz, 1979.

SARASIN, Jean-François, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1656 ;

La Pompe funèbre de Voiture, 1649 ;

Rollon conquérant, *Nouvelles œuvres*, Paris, C. Barbin, 1674 ;

Œuvres de Jean-François Sarasin, éd. P. Festugières, Paris, Champion, 1926.

SAULNIER DU VERDIER, Gilbert, *Le Chevalier hipocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, Guillemot, 1632 ;

Le Romant des romans, où on verra la suitte et la conclusion de Don Bellanis de Grèce, du Chevalier du Soleil et des Amadis, Paris, T. du Bray, A. Courbé et A. de Sommaville, G. Loyson, J. Lacquehay, N. Bessin, 1626-1629.

SCUDÉRY, Georges de, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, A. Courbé et J. Sambix, 1654 ;

Alaric ou Rome vaincue, éd. R. Galli Pellegrini et C. Bernazzoli, Fasano, Schena ; Paris, Didier érudition, 1998 ;

Observations sur le Cid, Paris, aux dépens de l'auteur, 1637 ;

Observations sur le Cid, J.-M. Civardi (éd.), *La Querelle du* Cid *(1637-1638) : édition critique intégrale*, Paris, Champion, 2004 ;

Le Vassal généreux, poème tragi-comique, Paris, A. Courbé, 1636 ;

Le Vassal généreux, éd. Sophie Maillard, Bibliothèque dramatique du centre de recherches sur l'Histoire du Théâtre : http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/bibliotheque-dramatique/scudery-georges-de-le-vassal-genereux-poeme-tragi-comique-1636-ed-sophie-maillard/.

SERGÉ, *Jérusalem régnante, ou la suite du Tasse*, Paris, s.n., 1680.

SOREL, Charles, *Le Berger extravagant, où, parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des romans et de la poésie*, Paris, T. du Bray, 1627-1628 ;

L'Anti-roman ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques, Paris, T. du Bray, 1633-34 ;

La Bibliothèque françoise où se trouve l'examen et le choix des meilleurs et principaux livres françois…, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664 ;

La Bibliothèque françoise où se trouve l'examen et le choix des meilleurs et principaux livres françois…, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667 ;

De la Connoissance des bons livres ou examen de plusieurs autheurs, Paris, Pralard, 1671 ;

De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs autheurs (1671), suivi de Supplément des traitez de la connoissance des bons livres, H. D. Béchade (éd.), Paris-Genève, Slatkine, 1981 ;

La Guide de l'Histoire de France ou l'ordre, l'examen et le choix des histoires particulières, suivant les trois races de nos rois et de nos histoires générales, dans *La Bibliothèque françoise*, Paris, Compagnie des Libraires, 1664 ;

Histoire comique de Francion, en laquelle sont descouvertes les plus subtiles finesses et trompeuses inventions, tant des hommes que des femmes, de toutes sortes de conditions et d'aages. Non moins profitable pour s'en garder que plaisante à la lecture, Paris, Pierre Billaine, 1623 ;

Histoire comique de Francion, où les tromperies, les subtilitez, les mauvaises humeurs, les sottises et tous les autres vices de quelques personnes de ce siècle sont naïfvement représentez, Paris, P. Billaine, 1626 ;

La Vraye Histoire comique de Francion, Paris, P. Billaine, 1633 ;

Histoire comique de Francion, *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1988.

TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon, *Le Manuscrit 673*, édition critique par Vincenette Maigne, Klincksieck, 1994.

TORCHET DE BOISMÊLÉ, Jean-Baptiste (trad.), *Histoire du Chevalier du Soleil*, Londres, 1749.

VIDEL, Louis (éd.), J. de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard, et de plusieurs choses mémorables advenues sous le règne de Charles VIII, Louis XII et François I, avec son supplément, par Mre Claude Expilly,... et les annotations de Théodore Godefroy, augmentées par Louis Videl*, Grenoble, J. Nicolas, 1650.

VIGNACOURT, Adrien de La Vieuville d'Orville, comte de, *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique*, Paris, Jean Pépingué, 1722.

VOITURE, Vincent, « Lettres en vieux langages », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, seconde édition*, Paris, A. Courbé, 1650.

VULSON DE LA COLOMBIÈRE, Marc, *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries obmises par les autheurs qui ont escrit jusques icy de cette science, blasonnées par le sieur Vulson de La Colombière, Dauphinois, suivant l'art des anciens roys d'armes, avec un discours des principes et fondemens du blason, et une nouvelle méthode de cognoistre les métaux et couleurs sur la taille-douce*, Paris, M. Tavernier, 1639 ;

La Science héroïque, traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs blasons et symboles, des tymbres, bourlets, couronnes, cimiers, lambrequins, supports et tenans, et autres ornements de l'escu, de la devise et du cry de guerre, de l'escu pendant et des pas et emprises des anciens chevaliers, des formes différentes de leurs tombeaux et des marques extérieures de l'escu de nos roys, des reynes et enfans de France, et des officiers de la couronne et de la maison du roy. Avec la généalogie succincte de la maison de Rosmadec en Bretagne, le tout embelly d'un grand nombre de figures en taille douce sur toutes ces matières, Paris, S. et G. Cramoisy, 1644 ;

Le Vrai Théâtre d'honneur et de chevalerie ou Le Miroir héroïque de la noblesse, Paris, A. Courbé, 1648.

II. AUTRES SOURCES

Alix de France, Liège, L. Monfort, 1687

La Bohémienne, La Haye, J. Rickoff, 1745.

Édit du Roi, portant anoblissement dans nostre Royaume de cinq cens personnes, qui seront choisies parmi ceux qui ce sont le plus distinguez par leurs mérites, vertus et bonnes qualitez. Registré en Parlement le 20 mars 1696. Paris, F. Muguet, 1696.

L'État de la France, ou l'on voit tous les princes, ducs & pairs, marêchaux de France, & autres officiers de la courone ... Ensemble les noms des officiers de la maison du Roy ... Suivant les états portés à la Cour des Aides. Paris, J. Ribout, 1665.

La Feuille nécessaire, contenant divers détails sur les lettres, les sciences et les arts, Paris, M. Lambert, 1759.

La Gazette, numéro du 30 juin 1663, Paris, Bureau d'Adresse, 1663.

Histoire du noble Tristan, Paris, N. Bonfons, 1586.

Histoire du Palais Royal, s.l., 1667.

« Le Palais Royal ou les Amours de Mademoiselle de La Vallière », *Les Amours des Dames illustres de nostre siècle*, Cologne, Jean Le Blanc, 1680.

Lancelot du lac, Paris, Benoît Rigaud, 1591.

Mérovée, fils de France, Paris, E. Loyson, 1678

Réception faite par un gentilhomme de campagne à une compagnie choisie à sa mode, qui le vient visiter, mascarade, s.l.n.d.

AMYOT, Jacques, « Proesme du Translateur », *L'Histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de grec en françoys*, Paris, J. Longis, 1547.

ARIOSTE, L', *Orlando Furioso*, Ferrara, F. Rosso, 1532 ;

Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto, Lyon, B. Honorat, 1556 ;

Roland furieux, Lyon, Sulpice Sabon, 1543 ;

Roland furieux, Paris, Gallimard, 2003.

AUBERY, Antoine, *Des justes prétentions du Roi sur l'Empire*, Paris, A. Bertier, 1667.

AUNEUIL, Louise de Bossigny, comtesse d', *La Tiranie des fées détruite, nouveaux contes dédiés à Madame la duchesse de Bourgogne*, Paris, Veuve R. Chevillon, 1702.

AUTEUIL, Charles de Combault, comte d', *Le Vrai Childebrand ou response au traitté injurieux de Monsieur Chifflet, médecin du roi d'Espagne contre le duc Childebrand frère du prince Charles Martel et duquel descend la maison du roi Hugues dit Capet. Par un bon François.* Paris, Pierre Lamy, 1659.

BAÏF, Jean-Antoine de, *Les Passetems de Ian Antoine de Baif*, Paris, Lucas Breyer, 1573,

Les Passetems de Ian Antoine de Baif, *Euvres en rimes*, avec une notice biographique et des notes par Ch. Marty-Laveaux, IV, Genève, Slatkine reprints, Paris, 1887.

BAUDOUIN, Jean (trad.), Guillaume de Saint-Denis, *Le ministre fidèle*. *Représenté sous Louis VI en la personne de Suger, abbé de S. Denys en France, et regent du royaume sous Louis VII : tiré du manuscrit latin de F. Guillaume. Avecque des lettres historiques du pape Eugène III. du roy Louis VII. & de quelques autres princes & prélats : adressées au mesme Suger. Le tout de la traduction de J. Baudoin*, Paris, A. Courbé, 1640.

BENSERADE, Isaac de, *Ballet royal de l'impatience dansé par sa Majesté le 19 février 1661*, Paris, Ballard, 1661.

BERNI, Francesco, *Orlando inamorato*, Venise, 1541.

BLONDEL, David, *Barrum campano-francicum, naevorum Lothariensi commentario a Joanne Jacobo Chiffletio (ut fucum serenissimo duci Carolo III faceret) edito adspersorum demonstratio, auctore Davide Blondello*, Amstelaedami, J. Blaeu, 1651 ;

Genealogiae francicae plenior assertio, vindiciarum hispanicarum, novorum luminum, lampadum historicarum et commentorum libellis : Lotharingia masculina ; Alsatia vindicata ; stemma austriacum ; de pace cum Francis ineunda consilium ; de ampulla Remensi disquisitio ; et Tenneurius expensus, a Joanne Jacobo Chiffetio inscriptis, ab eoque in francici nominis injuriam editis inspersorum, omnimoda eversio, auctore Davide Blondello, Amstelaedami, J. Blaeu, 1654.

CAYLUS, Anne-Claude de, « Mémoire sur les fabliaux », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 352-376 ;

« Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poëte et musicien dans le XIV^e^ siècle : contenant des recherches sur sa vie, avec une notice de ses principaux ouvrages », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 399-414 ;

« Second Mémoire sur les ouvrages de Guillaume de Machaut ; contenant l'histoire de la prise d'Alexandrie, et des principaux évènemens de la vie de Pierre de Lusignan, roi de Chypre et de Jérusalem ; tirée d'un poëme de cet Ecrivain », *Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 415-439.

CHAPELAIN, Jean, *Mémoire, de quelques gens de lettres vivant en 1662, dressé par ordre de M. Colbert*, dans *Mélanges de littérature, tirés des lettres manuscrites de M. Chapelain de l'Académie Française*, s. l. n. d. ;

Mémoire, de quelques gens de lettres vivant en 1662, dressé par ordre de M. Colbert, *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 2007.

CHAPPUZEAU, Samuel, *Le Théâtre François*, Lyon, M. Mayer, 1674.

CHIFFLET, Jean-Jacques, *Vindiciae Hispanicae in quibus arcana regia, politica, genealogica... luce donantur*, Anvers, B. Moreti, 1645 ;

Verum stemma Childebrandinum, contra Davidem Blondellum,... aliosque Austriaci splendoris adversarios, s.l., 1656 ;

Le faux Childebrand rélégué aux fables. Childebrandus fictus ad larvas amandatus, opus genealogicum, gallice et latine de industria mixtum (S. l.), 1659.

CERVANTÈS SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, J. de La Cuesta, 1605 ;

L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, Paris, Gallimard, 1988 [1949].

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le roman du Chevalier à la Charrette*, Reims, P. Régnier, 1849.

COSTAR, Pierre, *Suite de la défense des œuvres de M. Voiture, à M. Ménage*, Paris, A. Courbé, 1655.

DANGEAU, Pierre de Courcillon, marquis de, *Journal du marquis de Dangeau*, Paris, INALF, 1961.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *Les Délices de l'esprit*, Paris, A. Courbé, 1658 ;

Esther, poème héroïque, Paris, Le Petit, 1670 ;

Marie-Madeleine, ou le triomphe de la grâce…, Paris, D. Thierry, 1669.

DU BELLAY, Joachim, « Ode au Seigneur des Essarts sur le discours de son Amadis », Herberay des Essarts, *Don Florès de Grèce*, Paris, 1551.

DU HAILLAN, Bernard de Girard, sieur, *De l'estat et succez des affaires de France… depuis Pharamond, premier roy des Francs, Francons ou Françoys, jusques au roy Loys unziesme…*, Paris, P. L'Huillier, 1570.

DU VERDIER, Antoine, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, seigneur de Vauprivas, contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit ou traduict en françois et autres dialectes de ce royaume*, Lyon, B. Honorat, 1585 ;

Les diverses leçons d'Antoine Duverdier, suivant celles de P. Messie, Lyon, 1576.

DU VIGNAU, Jean, *La Délivrance de Hiérusalem, mise en vers françois, de l'italien de Torquato Tasso*, Paris, N. Gilles et M. Guillemot, 1595.

DUCHESNE, André et François, *Historiae Francorum Scriptores Coaetanei…*, Paris, Cramoisy, 1636-1649.

EXPILLY, Claude, *Les Poèmes de messire Claude Expilly*, Grenoble, P. Verdier, 1624.

FAUCHET, Claude, *Recueil des Antiquitez Gauloises et Françoises*, Paris, J. Dupuy, 1579 ;

Les Antiquitez et histoires gauloises et françoises, …. Édition dernière..., Genève, P. Marceau, pour la Société Caldorienne, 1611 ;

Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, ryme et romans ; plus les noms et sommaires des œuvres de CXXVII poètes françois vivant avant l'an MCCC, Brunet, 1581.

FAVYN, André, *Le Théâtre d'Honneur et de chevalerie, ou L'histoire des ordres militaires des roys et princes... de l'institution des armes et blasons... duels, joustes et tournois et de tout ce qui concerne le faict du chevalier de l'ordre*, Paris, R. Fouët, 1620.

FÉLIBIEN, André, *Les Divertissements de Versailles donnés par le Roi à toute la Cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*, Paris, Coignard, 1674.

FLAVIGNY, Charles de, *Les Rois de France*, Genève, Jacques Chouet, 1593.

FREHER, Marcus, *Corpus francicae historiae veteris et sincerae, in quo prisci ejus scriptores, hactenus miris modis in omnibus editionibus depravati et confusi, nunc tandem serio emendati et pro ordine temporum dispositi, pseudepigrapha veris auctoribus suis restituta, omnia denique notis... illustrata... uno volumine exhibentur...*, Hanoviae, apud haeredes J. Aubrii, 1613.

GILBERT, Gabriel, *Les Amours de Diane et d'Endymion*, Paris, G. de Luyne, 1657 ;

Les Amours de Diane et d'Endymion, Paris, G. de Luyne, 1661 ;

Arie et Petus ou Les Amours de Néron, Paris, G. de Luyne, 1660 ;

Les Amours d'Ovide, Paris, G. de Luyne, 1663.

GIRARD, Gabriel, *La justesse de la langue françoise ou Les différentes significations des mots qui passent pour synonimes*, Paris, L. d'Houry, 1718.

GODEFROY, Théodore, *De l'Origine des roys de Portugal yssus en ligne masculine de la maison de France*, Paris, P. Chevalier, 1610 ;

Mémoires concernant la préséance des rois de France sur les rois d'Espagne, Paris, Chevalier, 1613.

GODEFROY, Théodore éd., *Histoire de Charles VI, roy de France, et des choses mémorables advenües de son règne, dès l'an MCCCLXXX jusques en l'an MCCCCXXII, par Jean Juvénal Des Ursins*, Paris, A. Pacard, 1614 ;

Histoire de Charles VIII, roi de France et des choses mémorables advenues de son règne, depuis l'an 1483 jusques à 1498… par Guillaume de Jaligny, … André de La Vigne… et autres, Paris, Pacard, 1617 ;

Histoire de Louis XII, roi de France, père du peuple, et des choses mémorables advenues de son règne, depuis l'an MCCCCXCVIII jusques à l'an MDXV, par messire Claude de Seyssel,... Jean d'Auton,... et autres, Paris, A. Pacard, 1615.

GUÉRIN DE BOUSCAL, Daniel, *Don Quixote de la Manche, comédie*, Paris, T. Quinet, 1639 ;

Dom Quixote de la Manche: comédie, D. della Valle (éd.), Genève-Paris, 1979 ;

Don Quixote de la Manche, deuxième partie, Paris, A. de Sommaville, 1640 ;

Dom Quixote de la Manche: comédie, deuxième partie, M.-L. Ackhamlich éd., Toulouse, 1986 ;

Le Gouvernement de Sanche Pansa, comédie, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642 ;

Le gouvernement de Sanche Pansa: comédie, C. E. J. Caldicott (éd.), Genève, 1981.

GUEULETTE, Thomas Simon, *Nocrion, conte allobroge*, s.l., s.n., 1747 ;

Les Soirées bretonnes, Paris, Saugrain, 1712.

GUEULETTE, Thomas Simon (éd.), *Œuvres de Maître François Rabelais*, Paris, P. Prault, 1732.

HERBERAY DES ESSARTS, Nicolas, *Le Premier [Second, Tiers, Quatriesme, Cinquiesme] Livre d'Amadis de Gaule*, Janot, Longis et Sertenas, 1540-1544 ;

Le Premier Livre d'Amadis de Gaule, H. Vaganay (éd.), Genève, Droz, 1918 ;

Le Premier Livre d'Amadis de Gaule, Y. Giraud (éd.), Genève, Droz, 1986 ;

Le Premier Livre d'Amadis de Gaule, M. Bideaux (éd.), Paris, Champion, 2006 ;

Le Quatrième Livre d'Amadis de Gaule, L. Guillerm (éd.), Paris, Champion, 2005 ;

Le Sixiesme [Septiesme] Livre d'Amadis de Gaule, Jean de Marnef, Longis et Sertenas, 1545-1546 ;

Le Huitiesme Livre d'Amadis de Gaule, Groulleau, Longis et Sertenas, 1548.

L'HÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *Les Caprices du destin ou Recueil d'histoires singulières ou amusantes arrivées de nos jours*, Paris, P.-M. Huart, 1718 ;

Mémoires de M. L. D. D. N. [Madame la duchesse de Nemours] *contenant ce qui s'est passé de plus particulier en France pendant les guerres de Paris jusqu'à la prison du cardinal de Retz, arrivée en 1652. Avec les différents caractères des personnes qui ont eu part à cette guerre*, Cologne, 1709.

LA GRANGE, *Extraict des receptes et des affaires de la Comédie depuis Pasques de l'année 1659*, Genève, Minkoff, 1972 ;

Le Registre de La Grange, 1659-1685, reproduit en fac-similé, avec un index et une notice sur La Grange, Bert Edward Young et Grace Philputt Young (éd.), Paris, Droz, 1947.

LA ROQUE, Gilles-André de, *Traité de la noblesse, de ses différentes espèces*, Paris, E. Michallet, 1678 ;

Traité de la noblesse et de toutes ses différentes espèces, édition augmentée, Rouen, Pierre La Boucher l'aîné, 1735 ;

Le Traité de la noblesse et de ses différentes espèces, Paris, Mémoire et documents, 1994.

LE BAUD, Pierre, *Histoire de Bretagne, avec les chroniques des maisons de Vitré et de Laval, par Pierre Le Baud, [...] ensemble quelques autres traités servant à la même histoire, et un recueil armorial[...]. Le tout tiré de la bibliothèque de Mgr le marquis de Molac, [...] Par le sieur d'Hozier,* Paris, G. Alliot, 1638.

LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troyes*, Lyon, Etienne Balland, 1511-1512.

LESAGE, Alain-René, *Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche,* Paris, Veuve C. Barbin, 1704.

LHERMITE DE SOLLIERS, Jean-Baptiste, dit Tristan, *Le Cabinet du roi Louis XI*, Paris, Quinet, 1661.

LORET, Jean, *La Muze historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, éd. J. Ravenel, E. V. de la Pelouze et C.-L. Livet, Paris, P. Jannet, P. Daffis, 1857-1879.

MARESCHAL, André, *L'Inconstance d'Hylas, tragi-comédie pastorale*, Paris, F. Targa, 1635.

MARIVAUX, Pierre Caron de, *Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques*, Paris, Prault père, 1737.

Pharsamond, ou le Don Quichotte françois, La Haye, J. Van Duren, 1739.

MAROLLES, Michel de, « Dénombrement […] de ceux qui m'ont donné de leurs livres ou qui m'ont honoré extraordinairement de leur civilité », dans *Ovide, Toutes les pièces qui nous restent de ce poète, lesquelles il composa pendant son exil*, Paris, Langlois, 1678.

MATTHIEU, Pierre, *Histoire de Louis XI*, Paris, P. Mettayer, 1610 ;

Histoire de Saint-Louis, Paris, B. Martin, 1618.

MAUGIN, Jean, « Aux nobles, vertueux et illustres Françoys, Jean Maugin dit le Petit Angevin baise les mains de leur Seigneurie », *L'Histoire de Palmerin d'Olive*, Paris, J. Longis, 1553 ;

« Aux nobles, vertueux et illustres Françoys, Jean Maugin dit le Petit Angevin baise les mains de leur Seigneurie », dans B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, 1950.

MÉNAGE, Gilles, *Poëmata*, cinquième édition, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1668.

MÉNESTRIER, Claude-François, *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669.

MEZERAY, François Eudes de, *Histoire de France depuis Faramond jusqu'à maintenant, oeuvre enrichie de plusieurs belles et rares antiquitez et d'un Abrégé de la vie de chaque reyne,... le tout embelly d'un recueil nécessaire des médailles qui ont été fabriquées sous chaque règne et de leur explication...*, Paris, M. Guillemot, 1643-1651.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Les Fâcheux, comédie*, Paris, G. de Luynes, 1662.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, CORNEILLE, Pierre et QUINAULT, Philippe, *Psyché, tragi-comédie et ballet dansé devant Sa Majesté au mois de janvier 1671*, Paris, Ballard, 1671.

MOTTEVILLE, Françoise de, *Mémoires de Mme de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*, Paris, Charpentier, 1855.

NAUDÉ, Gabriel, *Addition à l'histoire de Louis XI*, Paris, F. Targa, 1630.

NOSTREDAME, Jean de, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, Lyon, Alexandre Marsilii, 1575.

ORMESSON, Olivier Lefèvre d', *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson et extraits des mémoires d'André Lefèvre d'Ormesson*, M. Cheruel (éd.), Paris, Imprimerie Impériale, 1860-1861.

OUDIN, César, *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche composé par Michel de Cervantes*, Paris, J. Fouët, 1614.

PARFAICT, François et Claude, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767 ;

Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Amsterdam, La Compagnie, 1735 ;

Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Paris, Le Mercier, 1746-1747 ;

Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Genève, Slatkine reprints, 1967.

PARIS, Paulin, *Les romans de la Table ronde : mis en nouveau langage et accompagnés de recherches sur l'origine et le caractère de ces grandes compositions*, Paris, L. Techener, 1868-1877.

PASCAL, Blaise, « Sur le Traité du Vide, Préface », dans *Traictez de l'équilibre des liqueurs et de la pesanteur de la masse de l'air…*, Paris, G. Desprez, 1663 ;

« Sur le Traité du Vide, Préface », *Les Provinciales, Pensées et Opuscules divers*, Paris, Librairie générale française, 2004.

PELLISSON, Paul, « Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin », dans J.-F. Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1656 ;

« Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin », dans *L'Esthétique galante*, textes réunis, présentés et annotés sous la direction d'Alain Viala par Emmanuelle Morgat et Claudine Nedelec avec la collaboration de Marina Jean, Société de Littératures classiques, Toulouse, 1989.

PERRAULT, Charles, *Histoires, ou contes du temps passé*, Paris, Barbin, 1697.

PICHOU, *Les folies de Cardénio, tragi-comédie*, Paris, F. Targa, 1630.

PITHOU, Pierre, *Annalium et historiae Francorum ab anno Christi DCCVIII. ad annum DCCCCXC. scriptores coaetanei XII. Primum in lucem editi ex bibliotheca P. Pithoei... Nunc autem in Germania denuo impressi...*, Paris, C . Chappelet, 1588.

PRÉCHAC, Jean de, *Contes moins contes que les autres : Sans Parangon et La Reine des Fées*, Paris, Barbin, 1698.

PUTEANUS, Ericius, (Van der Putte, Hendrick), *Historiae insubricae libri VI, qui irruptiones barbarorum in Italiam continent (ab anno CLVII ad annum LCCCCLXXIII). Fax barbarici temporis*, Lovanii, typis J. C. Flavii apud L. Elzevirium, 1614.

QUINAULT, Philippe, *Alceste, suivi de la Querelle d'Alceste*, éd. W. Brooks, B. Norman et J. Morgan Zarucchi, Genève, Droz, 1994.

ROSSET, François de, *Seconde partie de l'histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier Don Quichotte de la Manche*, Paris, Veuve J. du Clou et D. Moreau, 1618.

SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duc de, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, M. Chéruel (éd.), Paris, L. Hachette, 1856-1858 ;

Mémoires, Y. Coirault (éd.), Paris, Gallimard, 1982-1985.

SAVARON, Jean, *De la Sainteté du roi Louis, dit Clovis*, Paris, Pierre Chevalier, 1620.

SCUDÉRY, Madeleine de, *Les femmes illustres, ou Les harangues héroïques de Mr de Scudéry, avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

SOREL, Charles, *Advertissement sur l'histoire de la monarchie françoise*, Paris, C. Morlot, 1628 ;

« De la charge d'historiographe de France », dans C. Bernard, *L'Histoire du Roi Louis XIII*, Paris, A. Courbé, 1646 ;

Histoire de la monarchie françoise, Paris, Morlot, 1629.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1810.

TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon, *Historiettes*, Antoine Adam (éd.), Paris, Gallimard, 1980.

TARAUT, Jean-Étienne, *Annales de France, avec les alliances, généalogies, conquêtes, fondations ecclésiastiques et civiles en l'un et l'autre empire et dans les royaumes étrangers, depuis Pharamond jusqu'au roi Louis treizième*, Paris, Billaine, 1635.

TASSE, le, *Il Goffredo, overo la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, Paris, Imprimerie Royale, 1644 ;

Jérusalem libérée, Paris, Gallimard, 2002.

TRESSAN, Louis Elizabeth de la Vergne, comte de, *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, Paris, Pissot père et fils, 1782 ;

Histoire du Petit Jehan de Saintré, Paris, Didot l'aîné, 1780 ;

Histoire de Tristan de Léonois, Paris, impr. de Didot l'aîné, 1780 ;

Le Prince Gérard, comte de Nevers, et la belle Euriant sa mie, Paris, Didot l'aîné, 1780.

TRITHEMIUS, Johannes, *Primae partis opera historica quotquot hactenus reperiri potuerunt omnia... ex bibliotheca Marquardi Freheri*, Francofurti, typis Wechelianis, 1601.

URFÉ, Honoré d', *L'Astrée… Où par plusieurs histoires, et sous personnes de bergers et d'autres, sont deduits les divers effets de l'honneste Amitié*, Paris, T. du Bray, 1607.

L'Astrée de messire Honoré d'Urfé,... où, par plusieurs histoires et sous personnes de bergers et d'autres, sont déduits les divers effets de l'honneste amitié. Première [Troisième] partie, reveuë et corrigée en cette dernière édition... [La Vraye Astrée de messire Honoré d'Urfé… Quatrième partie... - La Conclusion et dernière partie d'Astrée], Paris, A. de Sommaville, 1632-1633.

L'Astrée de M. d'Urfé, pastorale allégorique avec la clé. Nouvelle édition, Paris, P. Witte, 1733.

L'Astrée (1607 sqq), édition numérisée, éd. R. Krüger *et alii*, Version 1.0.0. http://www.pays-astree.com/astree-livre/.

VIGENÈRE, Blaise de, *La Hiérusalem du Sr Torquato Tasso, rendue françoise*, Paris, A. L'Angelier, 1595.

VILLEDIEU, Marie-Catherine-Hortense de, *Annales galantes*, Paris, C. Barbin, 1670.

VINCENT, Jacques, *Le premier (-troisiesme) livre de Roland l'amoureux, mis en italien par le seigneur Mathieu Marie Bayard, comte de Scandian, et traduit en françoys, par Maistre Jaques Vincent Du Crest Arnaud en Dauphiné, secrétaire de Monsieur l'évêque du Puy*, Paris, V. Gaultherot, 1549-1550.

VULSON DE LA COLOMBIÈRE, *De l'Office des rois d'armes*, Paris, P. Lamy, S. et G. Cramoisy, 1645 ;

Carte métodique et introduction succinte à la cognoissance des premières règles du blazon, Paris, M. Van Lochom, 1645 ;

Les Oracles divertissans, où l'on trouve la décision des questions les plus curieuses pour se réjouïr dans les compagnies, avec un Traité très récréatif des couleurs, aux armoiries, aux livrées et aux faveurs, et la signification des plantes, fleurs et fruits, le tout accommodé à la diction française, Paris, A. Courbé, 1647.

B. ÉTUDES

I. SUR LA REPRÉSENTATION DU PASSÉ

Entre 1600 et 1750

Représentations du Moyen Âge et usages des récits chevaleresques

Dix-septième siècle, n°115, *Présences du Moyen Âge dans la France du XVII^e siècle*, 1977.

Le Fablier, 10, 1998, *La Fontaine et le Moyen Âge*.

Studies on Voltaire and Eighteen Century, 2006, 5, *Medievalism and manière gothique in Enlightment France.*

Studies in Medievalism, III-1, automne 1987, *Medievalism in France, 1500-1750.*

ANDRIES, Lise, « La Bibliothèque bleue : les réécritures de Robert le Diable », *Littérature*, 1978, p.51-66.

BANNISTER, Mark, « Du Verdier and the end of the *Amadis de Gaule* romances », dans *Seventeenth-Century French Studies*, 23, 2001, p. 71-80.

BARDON, Maurice, *Don Quichotte en France au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, 1605-1815*, Paris, Champion, 1931.

BARET, Eugène, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, Paris, A. Durand, 1853.

BEALL, Chandler B., *La fortune du Tasse en France*, Eugene, University of Oregon Press, 1942.

BERTHELOT, Anne, « Traces du *Roman de Perceforest* à la fin du XVII^e^ siècle », Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Belles Lettres, 2003, p. 77-90.

BLOM, Helwi, « La présence des romans de chevalerie dans les bibliothèques privées des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles » dans Delcourt, Thierry et Parinet, Élizabeth, *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, 2000 (Études et rencontres de l'École des Chartes, 7), p. 51-67.

BOUREAU, Alain, « Les enseignements absolutistes de Saint-Louis, 1610-1630 », dans *La Monarchie absolutiste et l'histoire en France*, p. 79-97.

BOURQUI, Claude, *Les sources de Molière*, Paris, Sedes, 1999.

BRUUN, Mette B. « Jean Mabillon's Middle Ages : On Medievalism, Textual Criticism and Monastic Ideals », Montoya, Alicia C., Van Romburgh, Sophie et Van Anrooij, Wim (dir.), *Early Modern Medievalisms. The Interplays between Scholarly Reflection and Artistic Production*, Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 427-444.

BURY, Emmanuel et MORA, Francine (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Belles Lettres, 2003.

BUSBY, Keith, « An Eighteenth-Century Plea on Behalf of the Medieval Romances : La Curne de Sainte-Palaye's *Memoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie* », *Studies in Medievalism*, 3, 1, Printemps 1987, p. 55-69.

CARERI, Giovanni (dir.), *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Paris, éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005 ;

La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet, Paris, Louvre, Klincksieck, 1999.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Présentation », dans J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, Paris-Zanzibar, 1999.

CHÂTELAIN, Jean-Marc, « De l'errance à la hantise : la survivance des chevaliers aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », I. Diu, E. Parinet et F. Vieilliard (dir.), *Mémoires des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e^ au XX^e^ siècle*, p. 35-48.

CIORANESCU, Alexandre, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris, Presses modernes, 1938.

COUDERC, Christophe, « Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles) », *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 37 (2), 2007, p. 33-49.

DANDREY, Patrick, « La Fontaine et l'imaginaire médiéval », *La Fontaine et le Moyen Âge*, *Le Fablier*, 10, 1998, p. 83-88.

DÉDÉYAN, Charles, « "L'Astrée" et "Amadis de Gaulle" ou de l'"Amadis" de Montalvo à "L'Astrée" de Urfé », dans *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento, dall'eredità medievale all'« Astrea ». Atti del Convegno Internazional di Studio, Gargnano, Palazzo Feltrinelli,* Fasano, Schena, 1996, p. 253-270.

DUFAYS, Jean-Marie, « Le Moyen Âge au XVIII^e^ siècle : contribution à l'étude de la terminologie et de la problématique d'« époque intermédiaire » » dans C. Grell (dir.). *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e^ siècle, Actes des journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002*. Paris, Champion, 2002.

DURANTON, Henri, « Les contraintes structurales de l'histoire de France : le cas Pharamond », *Synthesis IV*, 1977, Bucarest, p. 153-164.

EDELMAN, Nathan, *Attitudes of the Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York, King's Crown Press, 1946 ;

« Early uses of Medium Aevum, Moyen Âge, Middle Ages », *Romanic Review*, 29, 1938, p. 3-25 ;

« Other early uses of Moyen Age », *Romanic Review*, 30, 1939, p. 325-330.

ESMEIN, Camille, « Lectures de *L'Astrée* au XVII^e^ siècle : lieu de mémoire et référence pour une poétique en devenir », dans Delphine Denis (dir.), *Lire* L'Astrée, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2008, p. 299-310 ;

« Les « vieux romans » entre contre-modèle et étape historique. Place et fonction du roman du Moyen Age dans la réflexion théorique sur le genre romanesque au XVII^e^ siècle », dans E. Bury et F. Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Belles-Lettres, 2004, p. 459-569.

FRAPPIER, Jean, « Voiture amateur de vieux romans », dans *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, 1973, p. 283-295.

FUMAROLI, Marc, « La Fontaine et la Table Ronde », *La Fontaine et le Moyen Âge Le Fablier*, 10, 1998.

GIRAUD, Yves, « Amadis 'rhabillé' par M^lle^ de Lubert » dans *Nouveaux destins des vieux récits : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992, p. 75-90.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the idéologies of the Enlightenment*, Baltimore, 1968.

GUICHEMERRE, Roger, « L'image du V^e^ siècle dans la littérature de fiction de 1610 à 1672 », *La Licorne*, 1982, 6-1, p. 29-49, repris dans *Visages du théâtre français au XVII^e^ siècle. Mélanges en l'honneur de Roger Guichemerre*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 245-249 ;

« Rois barbares et galants (Histoire et romanesque dans quelques épisodes de L'"Astrée") », *XVII^e^ siècle*, 114-115, 1977, p. 43-70.

HENEIN, Eglal, « Fortune des chevaliers, fortune des bergers », *Cahiers du dix-septième*, vol. 6, n°2, 1996, p. 1-12 ;

« Le Mirage du Moyen Age », dans E. Bury et F. Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 91-103.

HOOGENBOEZEM, Daphne M., « Medievalism and magic : illustrating classical french fairy tales », Montoya, Alicia C., Van Romburgh, Sophie et Van Anrooij, Wim (dir.), *Early Modern Medievalisms. The Interplays between Scholarly Reflection and Artistic Production*, Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 250-283.

KARSENTI, Tiphaine, « From historical invention to litterary myth : ambivalences and contradictions in the early-modern reception of the franco-trojan genealogy », Montoya, Alicia C., Van

Romburgh, Sophie et Van Anrooij, Wim (dir.), *Early Modern Medievalisms. The Interplays between Scholarly Reflection and Artistic Production*, Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 93-109.

LEBÈGUE, Raymond, « Le Moyen Âge dans le théâtre français du XVII^e^ siècle : Thèmes et survivances », dans *Présences du Moyen Âge dans la France du XVII^e^ siècle*, *Dix-septième siècle*, n°115, 1977.

MARTIN, Christophe, « L'illustration de *L'Astrée* (XVI^e^-XVII^e^ siècles) », dans D. Denis (dir.), *Lire L'Astrée*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2008, p. 201-240.

MONTOYA, Alicia C., VAN ROMBURGH, Sophie et VAN ANROOIJ, Wim (dir.), *Early Modern Medievalisms. The Interplays between Scholarly Reflection and Artistic Production*, Leiden-Boston, Brill, 2010.

MONTOYA, Alicia C., « D'un Amadis à l'autre. Anciens et Modernes devant la littérature médiévale, 1684-1750 », dans T. Coignard, P. Davis et A.C. Montoya (éd.), *Lumières et histoire / Enlightenment and History (Etudes internationales du XVIII^e^ siècle)*, Paris, Champion, 2010, p. 135-153 ;

« *Contes du style des troubadours*. The Memory of the Medieval in 17th-century French Fairy Tales », *Studies in Medievalism*, XVI, 2008, p. 1-24.

PEETERS, Kris, « La découverte littéraire du Fabliau au XVIII^e^ siècle : le Comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006, 4.

ROUCHE, Michel, *Gaulois et Francs, Honoré d'Urfé historien : 1568-1625*, Paris, Association des amis d'Urfé, 1987.

SERMAIN, Jean-Paul, « Le conte de fées classique et le Moyen Âge (1690-1712) », *Studies on Voltaire and Eighteen century*, 2006, 5, *Medievalism and manière gothique in Enlightment France*.

SIMONIN, Michel, « La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e^ – XVII^e^ siècles) », *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen-âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, vol. I, Rennes, 1980, p. 363-369.

SIMPSON, Joyce G., *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962.

STANESCO, Michel, « D'Armes et d'Amours », *Littérature*, 2, 1989, p. 37-54 ;

« Châteaux en Espagne. Aspects de la réception des « vieux romans » à l'âge classique », *Mélanges Noémi Hepp*, *Travaux de littérature* 3, ADIREL, 1990, p. 41-52 ;

D'armes et d'amours, études de littérature arthurienne, Orléans, Paradigme, 2002.

VAGANAY, Henri, *Amadis en français. Essai de bibliographie et d'iconographie*, Firenze, L. S. Olschki, 1906.

VANUXEM, Jacques, « L'Art du Moyen Âge vu par les contemporains de Louis XIV », *Présences du Moyen Âge dans la France du XVII^e^ siècle*, *Dix-septième siècle*, n°115, 1977.

VIEILLIARD, Françoise, « Qu'est-ce que le « roman de chevalerie » ? Préhistoire et histoire d'une formule », dans I. Diu, E. Parinet et F. Vieilliard (dir.), *Mémoire des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du dix-septième au vingtième siècle*, Paris, École des Chartres, 2007, p 11-34.

VOSS, Jürgen, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*. Münich, 1972 ;

« Le problème du Moyen Âge dans la pensée historique en France (XVI^e^-XIX^e^ siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 24, 1977, p. 324-326.

ZYGEL-BASSO, Aurélie, « A Fairy Troubadour ? Medieval Matter and the « Bon vieux temps » in Women's fairy tales », Montoya, Alicia C., Van Romburgh, Sophie et Van Anrooij, Wim (dir.), *Early Modern Medievalisms. The Interplays between Scholarly Reflection and Artistic Production*, Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 285-304.

Écriture de l'histoire et représentation du passé

BIET, Christian et SAÏD, Suzanne, « L'enjeu des notes : les traductions de l'*Antigone* de Sophocle au XVIII^e siècle », *Poétique*, 58, 1984.

DANDREY, Patrick, « *Historia in fabula* : les noces d'Apollon et Clio au XVII^e siècle », *Les songes de Clio. Fiction et histoire sous l'Ancien Régime*, textes rassemblés et édités par S. Vervacke, E. Van der Schueren et T. Belleguic, Presses de l'Université de Laval, 2006.

DÉMORIS, René, « Aux origines de l'homme historique : le croisement, au XVII^e siècle, du roman et de l'histoire », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n°15, 1983, p. 23-32.

FUMAROLI, Marc, « Les *Mémoires* du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », *Dix-septième siècle*, 94-95, 1971, p. 7-37, repris dans *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1998, p. 183-215.

GUELLOUZ, Suzanne (dir.), *L'Histoire au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, 30, printemps 1997.

GUION, Béatrice, *Du bon usage de l'histoire. Histoire, morale et politique à l'âge classique*, Paris, Champion, 2008.

HUREL, Daniel-Odon, « Les bénédictins de Saint-Maur et l'Histoire au XVII^e siècle », S. Guellouz (dir.), *L'Histoire au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, 30, printemps 1997, p. 33-50.

KRIEGEL, Blandine, *Les Historiens et la monarchie : Jean Mabillon*, Paris, PUF, 1988.

MAY, George, « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2, avril-juin 1955, p. 155-176.

MAZAURIC, Simone, « L'Histoire, le roman et la fable : le statut épistémologique de l'histoire dans les Conférences du Bureau d'adresse », S. Guellouz, dir., *L'Histoire au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, 30, printemps 1997, p. 51-62.

POULOUIN, Claudine, *Le Temps des origines. L'Éden, le Déluge et les temps reculés de Pascal à l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 1998.

SERROY, Jean, « Le roman et l'histoire au XVII^e siècle avant Saint-Réal », *Studi Francesi*, n°110, XXXVII, 1993, p. 243-250.

SUOZZO, Andrew, « Histoire et roman : cohérence de l'œuvre sorélienne », Bury, Emmanuel (dir.), *Sorel polygraphe*. Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 31-40.

UOMINI, Steve, *Cultures historiques dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998.

VENTURINO, Diego, « Les déboires d'une historiographie toute monarchique. Le romanisme aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans M. Fumaroli et C. Grell (dir.), *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e siècle. Actes des journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002*, Paris, Champion, 2006.

VERVACKE, Sabrina, VAN DER SCHUEREN, Éric et BELLEGUIC, Thierry, *Les Songes de Clio : fiction et histoire sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.

Dans d'autres périodes

Représentations du Moyen Âge et usages des récits chevaleresques avant 1600

Cahiers V. L. Saulnier, 20, *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2003.

BALSAMO, Jean, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Centre V. L. Saulnier, 20, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2003, p 11-26.

BEAULIEU, Jean-Philippe, « *Perceforest* et *Amadis de Gaule* : le Roman chevaleresque de la Renaissance », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 15, 1991, p. 187-197.

BEAUNE, Colette, « Saint Clovis : Histoire, religion royale et sentiment national en France à la fin du Moyen Âge », dans *Le métier d'historien au Moyen Âge*, dir. Bernard Guenée, Paris, Publications de la Sorbonne, 1977, p. 139-156.

CAPPELLO, Sergio, « Aux origines de la réflexion française sur le roman » dans E. Bury et F. Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Belles Lettres, 2003 ;

« Il *Discours sur les livres d'Amadis* di Michel Sevin (1548) », *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'Astrea*, Schena editore, 1996.

CAZAURAN, Nicole, « Amadis de Gaule en 1540 : un nouveau « roman de chevalerie » ? », *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, *Cahiers V. L. Saulnier*, 17, 2000, p. 21-39 ;

« Le roman de chevalerie en France : entre « exemple » et « récréation » », dans M. T. Jones Davies (dir.), *Le roman de chevalerie au temps de la renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1987.

CHARON-PARENT, Annie, « Jean Bonfons, libraire parisien et l'illustration des romans de chevalerie », *Cahiers V. L. Saulnier*, 6, 1989 (*Le livre et l'image en France au XVI^e siècle*), p. 57-74.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle : le développement d'un mythe national*, Paris, Vrin, 1972 ;

La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610), Paris, Nizet, 1977.

FUMAROLI, Marc, « Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge : Humanisme, Réforme et Gallicanisme au XVI^e siècle », *Dix-septième siècle. Présence du Moyen Âge dans la France du XVII^e siècle (art, littérature, érudition)*, n°115, 1977 ;

« Jacques Amyot and the Clerical polemic against the chivalric novel », *Renaissance Quarterly*, XXXVIII, 1, p. 22-40.

GORRIS CAMOS, Rosanna, « Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du *Roland furieux* lyonnais de 1543 », G. Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS éd., 2003, p. 231-260.

JONES DAVIES, Marie-Thérèse (dir.), *Le roman de chevalerie au temps de la renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1987.

MACFARLANE, John, *Antoine Vérard*, London, the Bibliographical Society, 1900.

MÉNARD, Philippe, « La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle », *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne*, 49, 1997, p. 234-273.

PICKFORD, Cedric Edward, « Antoine Vérard éditeur du Lancelot et du Tristan », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis.* Tome I, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 277-285 ;

« Benoist Rigaud et le *Lancelot du lac* de 1591 », *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. II, p. 905-911 ;

« Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600 », *Bulletin Bibliographique de la société internationale arthurienne*, 13, 1961, p. 99-109.

POULAIN-GAUTRET, Emmanuelle, *La tradition littéraire d'Ogier le Danois après le XIII^e siècle. Permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, Paris, 2005, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 72.

ROSSI, Marguerite, *« Huon de Bordeaux » et l'évolution du genre épique au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1975.

ROUBAUD-BÉNICHOU, Florence, *Le roman de chevalerie en Espagne, entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000.

WINN, Mary Beth, *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Droz, 1997.

Représentations du Moyen Âge et usages des récits chevaleresques après 1750

Studies in Medievalism, II-2, printemps 1983, *Medievalism in France.*

DIU, Isabelle, PARINET, Élisabeth, et VIELLIARD, Françoise, *Mémoire des Chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, École des Chartes, 2007.

FERRÉ, Vincent, « Introduction », Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*, *Itinéraires LTC*, 2010, p. 7-25 ;

« Limites du médiévalisme : l'exemple de la courtoisie chez Tolkien (*Le Seigneur des Anneaux* et *Les Lais du Beleriand*) », E. Burle-Errecade et V. Naudet (dir.), *Fantasmagories du Moyen Age. Entre médiéval et moyenâgeux*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010.

GALLY, Michèle, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 2009.

KOBLE, Nathalie et SÉGUY, Mireille (dir.), *Le Moyen Âge contemporain : perspectives critiques*, *Littérature*, n°148, décembre 2007.

Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2009.

SOLTERER, Helen, *Medieval Roles for Modern Times. Theater and the Battle for the French Republic*, The Pennsylvania State University Press, 2010.

Représentations du Moyen Âge et usages des récits chevaleresques : études couvrant une large période

La Licorne, 6, *L'image du moyen âge dans la littérature française de la Renaissance au XX^e siècle*, 1982.

BOUQUIN, Hélène *Éditions et adaptations de l'Histoire de Mélusine de Jean d'Arras (XV^e-XIX^e siècle). Les aventures d'un roman médiéval*, thèse de l'École des Chartes soutenue en 2000.

CANAVAGGIO, Jean *Don Quichotte : du livre au mythe, quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.

DURAND-LE GUERN, Isabelle (dir.), *Images du Moyen Âge*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

JEANNERET Michel et PRETI-HAMARD Monica, *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, Paris, Louvre, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.

LE GOFF, Jacques, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005.

MORISSEY, Robert J., *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France,* Paris, Gallimard, 1997.

Études générales sur l'écriture de l'histoire et la représentation du passé

JOUHAUD, Christian, *Sauver le Grand-Siècle ? Présence et transmission du passé*, Paris, Seuil, 2007.

JOUHAUD, Christian, RIBARD, Dinah et SCHAPIRA, Nicolas, *Histoire, littérature, témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009,

LYON-CAEN, Judith et RIBARD, Dinah, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997 [1984-1992].

RANCIÈRE, Jacques, *Les Noms de l'histoire, essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

« Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 6, automne 1996, p. 53-67.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1983.

ZEKIAN, Stéphane, « Que faire du Siècle de Louis XIV ? D'une réception paradoxale au lendemain de la Révolution française », *RHLF*, Janvier-Mars 2010, p. 19-32

Les aventures de la tradition. La référence au « siècle de Louis XIV » dans la France révolutionnée (1795-1820) : formes, usages, enjeux, Université Paris IV, 2008.

II. SUR LES OUVRAGES ET LES AUTEURS ÉTUDIÉS

Dix-septième siècle, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, oct-déc 1996.

ANDRIES, Lise, *La Bibliothèque bleue au XVIII^e siècle : une tradition éditoriale*, Oxford, Voltaire Foundation, 1989 ;

« La Bibliothèque bleue : textes populaires et transcriptions lettrées au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1981, p. 24-47.

ARBOUR, Roméo, *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII^e siècle : Toussaint Du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, 1992.

AYRES-BENNET, Wendy, « Enfin d'Urfé vint ? », *Seventeenth-Century French Studies*, n° XVIII, 1996, p. 177-180.

BANNISTER, Mark, « La Calprenède et la politique des années Mazarin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2004, n°56, p. 379-395.

BAUDIÈRE, Marie, « La fortune gravée et imprimée du carrousel de 1612 », dans Dominique Morelon (dir.), *Chroniques de l'éphémère*, Paris, INHA, 2010, http://inha.revues.org/2806.

BEAUSSANT, Philippe, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

BÉNICHOU, Paul, « Le Mariage du Cid », dans *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, Corti, 1967, p. 171-206, repris dans P. Ronzeaud (dir.), *Le Cid. Parcours critique*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 33-59.

BERCÉ, Yves-Marie, « Préface », dans E. Fléchier, *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne*, éd. Y.-M. Bercé, Paris, Mercure de France, 1984.

BIANCIOTTO, Gabriel, *Le Roman de Troyle*, Publications de l'université de Rouen, 1994.

BJØRNSTAD, Hall, « Le savoir d'un conte moins conte que les autres », *Féeries*, 6, 2009, http://feeries.revues.org/index711.html.

BOIDIN, Carole, *L'Invention du conte comme forme littéraire*, thèse de doctorat, littératures comparées, université Paris VII, 2009.

BOLLÈME, Geneviève, *La Bibliothèque bleue : littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Julliard, 1971.

BOLLÈME, Geneviève, et ANDRIES, Lise, *La Bibliothèque bleue : littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont, 2003 ;

Contes bleus, textes choisis et présentés par G.Bollème et L.Andries, Paris, Montalba, 1983.

BONFAIT, Olivier et BOYER, Jean-Claude (dir.), *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, Rome, Académie de France, 2000.

BROOKS, William, *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at Court from 1655 to 1687*, Philidor, Centre de Musique baroque de Versailles, 2005.

BURY, Emmanuel (dir.), *Sorel polygraphe*. Presses de l'Université de Laval, 2006

BURY, Emmanuel, « À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVII^e^ siècle », *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e^ siècle*, actes du colloque de Pavie (octobre 1998), Pise-Genève, Edizioni Ets–Éditions Slatkine, 2000, p. 9-33.

CALDICOTT, Edric, *La Carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998 ;

« The Trilogy of Guérin de Bouscal : A Phase in the Progression from Don Quixote to Molière's Don Juan », *The Modern Language Review*, 79 (4), 1979, p. 553-571.

CANOVA GREEN, Marie-Claude, *Ballets pour Louis XIII, danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2010 ;

« Ces-gens là se trémoussent bien… » : ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière, Tübingen, G. Narr, 2007.

CASTELLUCCIO, Stéphane, *Les carrousels en France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, L'Insulaire, 2002.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Pierre Borel (1620-1671), médecin et polygraphe castrais, un curieux et ses mondes », *Revue du Tarn*, été 1992.

CAZANAVE, Claire, *Le Dialogue à l'âge classique*, Paris, Champion, 2007.

CHABBERT, Pierre, « Pierre Borel (1620-1671) », dans *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1968, Tome 21, n°4, p. 303-343.

CHARBONNIER, Pierre, « Coupables ou adversaires ? *Les Grands-Jours* et les seigneurs d'Auvergne », dans E. Lesne-Jaffro (éd.), *Fléchier et les Grands-Jours d'Auvergne. Actes d'une journée d'étude, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand, 3 octobre 1997*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, p. 13-21.

CHARTIER, Roger, « La Bibliothèque bleue en son histoire », *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, T. Delcourt et E. Parinet (dir.), Paris, Troyes, 2000.

CHRISTOUT, Marie-France, *Le ballet de cour sous Louis XIV, 1643-1672*, Paris, Centre National de la Danse et Éditions Picard, 2005.

COLLAS, Georges, *Un poète protecteur des lettres au XVII^e^ siècle, Jean Chapelain (1595-1674)*, Paris, Perrin, 1912.

COSTA COLAJANNI, Giuliana, « Les parodies d'Armide et d'Alceste du nouveau théâtre italien », *Le théâtre en musique et son double (1600-1762), actes du colloque « L'Académie de musique, Lully, l'opéra et la parodie de l'opéra », Rome, 4-5 février 2000*, éd. Delia Gambelli et Letizia Norci Cagiano, Paris, Champion, 2005.

CRONK, Nicholas et PEETERS, Kris (éd), *Le comte de Caylus, les Arts et les Lettres*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004.

CSÜROS, Klara, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999.

CUCHE, François-Xavier, « *Le panégyrique de Saint Louis* de Fléchier », dans E. Lesne-Jaffro (éd), *op. cit.*, p. 93-114.

DALLA VALLE, Daniela, « Don Quichotte et Sancho dans la France de Louis XIII. La trilogie comique de Guérin de Bouscal », *Revue de Littérature comparée*, 53, 1979, p. 432-461 ;

« Sancho Pança gouverneur : de Cervantès à Guérin de Bouscal et à Dancourt », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 48, mai 1996, p. 185-203.

DEFRANCE, Anne « La politique du conte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Féeries*, 3, 2006, http://feeries.revues.org/index137.html.

DEFRANCE, Anne et PERRIN, Jean-François, *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007.

DELCOURT, Thierry et PARINET, Élizabeth, *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Paris, 2000.

DESPRECHINS DE GAESBEKE, Anne, « Images de "L'Astrée". Étude de la réception du texte à travers les tapisseries », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXI, 1981, p. 355-366.

DICKHAUT, Kirsten, « Fest-Spiele als höfische Gefüge. Versailles, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Paris und Molières *Tartuffe ou l'Imposteur* », K. Dickhaut, J. Steigerwald et B. Wagner, *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. Und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009, p. 185-213.

DICKHAUT, Kirsten, STEIGERWALD, Jörn et WAGNER, Birgit (dir.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. Und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009.

DU CREST, Sabine, *Des Fêtes à Versailles*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

DUPRAT, Anne, « Introduction » dans J. Chapelain, *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 2007.

ESMEIN, Camille, *Essor du roman*, Paris, Champion, 2008 ;

Poétiques du roman : Scudéry, Huet, Du Plaisir, Paris, Champion, 2004.

FOSSIER, François, « La charge d'historiographe du XVI^e^ au XIX^e^ siècle », *Revue historique*, CCLVIII, 1977, p. 73-92.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « L'Affaire Morin », *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, oct-déc 1996, p. 735-752.

FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001 ;

« Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature » dans *Le Statut de la littérature, Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982 ;

« Un gentilhomme universel, Anne-Claude de Tubières, comte de Caylus », J. Martorell, *Tirant le blanc,* Jean-Marie Barberà (éd.), Paris, Gallimard, 1997 ;

Le Poète et le Roi. *Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris, de Fallois, 1997.

GAUME, Maxime, *Les Inspirations et les sources de l'œuvre de Urfé*, Thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1975. Saint-Étienne, Centre d'études Foréziennes, 1977, p. 595-597.

GIORGI, Giorgetto, « Les poétiques italiennes et françaises du roman au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle », *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e^ siècle*, actes du colloque de Pavie (octobre 1998), Pise-Genève, Edizioni Ets–Éditions Slatkine, 2000.

GROS, Étienne, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine, 1970 [Paris, 1926].

GUYOT, Sylvaine, « *À partir d'Œdipe* : pratiques du silence cornélien », *Pratiques de Corneille*, Actes du colloque international organisé à Rouen les 6-9 juin 2006 par l'Université de Rouen, Paris IV et le Mouvement Corneille-Centre International Pierre Corneille, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, à paraître en 2011.

HALL, Hugh Gaston, « Aspects esthétiques et religieux de la querelle des anciens et des modernes : Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin », *Colloque internationaux du CNRS n°557, Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle* ;

Richelieu's Desmarets and the century of Louis XIV, Oxford, Clarendon Press, 1990 ;

« Three illustrated Works of Desmarets de Saint-Sorlin », *Yale University Library Gazette*, July 1958, vol. XXXIII.

HÉLOT, René, *La Bibliothèque bleue en Normandie*, Rouen, A. Laisné, 1928,

HOUDARD, Sophie, « Des rêveries au sommeil des puissances. Les modèles de l'intériorité chez Desmarets de Saint-Sorlin », *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, octobre-décembre 1996, p. 789-798.

HOURCADE, Philippe, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères et Centre National de la Danse, 2002.

JAUSS, Hans-Robert, *Aesthetische Normen und Geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*, Munich, Eidos Verlag, 1963.

JEANROY, Alfred, compte-rendu de Wiese, *Lieder des Blondel de Nesle*, *Romania*, 34, 1905.

JOUHAUD, Christian, « L'identité sociale d'un homme de lettres : Jean Chapelain (1695-1674) », *Annales*, 94, 2, p. 311-348 ;

« Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel », *Dix-septième siècle*, 2002/2, n° 215, p. 307-316.

KINTZLER, Catherine, *L'Opéra merveilleux à l'âge classique : un monde possible*, Paris, Le Perroquet, 1991 ;

Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau, Paris, Minerve, 1991.

KRÜGER, Reinhard, « Merveilleux païen ou merveilleux chrétien ? Le débat sur l'épopée française et la sécularisation du merveilleux au XVII^e siècle », David Wetsel et Frédéric Canovas (dir.), *La Spiritualité/ L'Épistolaire/ Le Merveilleux au Grand siècle. Actes du 33^e congrès annuel de la North American society for seventeenth century French literature, Arizona state university (Tempe)*, Tübingen, G. Narr, 2003 ;

LA GORCE, Jérôme de, *Berain, dessinateur du Roi-Soleil*, Paris, Herscher, 1986 ;

Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645-1765. Paris, Éditions du Patrimoine, 1997 ;

Jean-Baptiste Lully, Paris, Fayard, 2002 ;

Lully, un âge d'or de l'opéra français, Paris, Cicero, 1991.

LA GORCE, Jérôme de, et JUGIE, Pierre, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Archives nationales-Versailles, Artlys, 2010.

LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

LALLEMAND, Marie-Gabrielle, « La Calprenède et l'épopée », à paraître dans F. Wild (dir.), *Épopée et mémoire nationale au milieu du XVII^e siècle*, Presses Universitaires de Caen, 2011 ;

« Les ornements rhétoriques du récit historique : l'exemple du portrait », S. Guellouz (dir.), *L'Histoire au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, 30, printemps 1997, p. 105-119.

LEBLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Garnier, à paraître ;

« *Les Opera*, un manifeste esthétique et libertin en forme de comédie », *Saint-Évremond au miroir du temps. Actes du Colloque du tricentenaire de sa mort*, Caen-Saint-Lô (9-11 octobre 2003), éd. Suzanne Guellouz, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2005, p. 99-118.

LEBRUN, Philibert, « Éclaircissements sur les armoiries, le cri de guerre, etc. de la maison de Salvaing », dans A. de Terrebasse, *Relation des principaux événements de la vie de Salvaing de Boissieu, premier président de la Chambre des comptes du Dauphiné, suivie d'une critique de sa généalogie et précédée d'une notice historique*, Lyon, L. Perrin, 1850, p. 138-199.

LECLERC, Marie-Dominique, « La fortune des Contes en vers dans la Bibliothèque bleue », *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, sous la direction de Jean Perrot, In Press Editions, Paris, 1998, p. 55-73 ;

« Le Merveilleux féerique dans l'Histoire des quatre fils Aymon. Des manuscrits aux versions de la Bibliothèque bleue », *Marvels and Tales*, University of Colorado, Boulder, Vol. X, n°1, 1996, p. 5-51 ;

« Du Merveilleux féerique au merveilleux chrétien dans l'Histoire des quatre fils Aymon. Des manuscrits aux versions de la Bibliothèque bleue », *Marvels and Tales*, University of Colorado, Boulder, Vol. X, n°2, 1996, p. 207-241.

LESNE-JAFFRO, Emmanuèle, « Le mauvais genre des *Mémoires* de Fléchier », dans E. Lesne-Jaffro (éd.), *Fléchier et les Grands-Jours d'Auvergne. Actes d'une journée d'étude, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand, 3 octobre 1997*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, p. 127-137.

LYONS, John D., *The Tragedy of origins*, Stanford University Press, 1996.

MAINIL, Jean, « « Mes amies les Fées » », *Féeries*, 1, 2004. http://feeries.revues.org/index68.html.

MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.

MARIE, André, « Les fêtes des Plaisirs de l'isle enchantée, Versailles, 1664 », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1941-44, Paris, Armand Colin, 1947, p. 118-125.

MARIN, Louis, « Une lisière de la lecture : le frontispice des Contes de Perrault », Bernard Sarrazin et Robert Sctrick, éd., *Lire pour lire : la lecture littéraire*, Paris, Université Paris VII-UER Sciences des textes et documents, 1990, p. 13-20, repris dans *Lectures traversières*, Albin Michel, 1992, p. 17-26 ;

« L'ogre de Charles Perrault ou le portrait inversé du roi » dans *L'Ogre. Mélanges pour Jacques Le Goff*, Gallimard, 1992, p. 283-302.

MARTIN, Isabelle, *Le Théâtre de la Foire, des tréteaux au boulevard*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

MCGOWAN, Margaret, *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éditions du CNRS, 1963.

MÉCHOULAN, Éric, « Le pouvoir féerique », *Féeries*, 3, 2006, http://feeries.revues.org/index138.html.

MELLOT, Jean-Dominique, « La Bibliothèque bleue de Rouen : l'émergence d'une production indésirable et très demandée », *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, T. Delcourt et E. Parinet (dir.), Paris, Troyes, 2000, p. 23-39.

MUELLER, Marlies, *Les idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Lexington, French Forum, 1984.

NIDERST, Alain, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, PUF, 1976.

NORMAN, Bufford, « Ancients and Moderns ; Tragedy and Opera : The Quarrel over *Alceste* », dans Georgia Cowart (ed.), *French Musical Thought, 1600-1800*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1989 ;

Quinault, librettiste de Lully. Le poète des grâces, Wavre, Mardaga, 2009 [2001] ;

« Tragédie païenne, tragédie chrétienne, tragédie moderne : Desmarest, Perrault, Quinault et Racine de 1674 à 1692 » in *La spiritualité/L'Épistolaire/Le Merveilleux au Grand siècle*, édités par David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, *Biblio 17* n° 145, 2003.

ODDO, Nancy, « Rémanence littéraire et propagande catholique : les pieux enjeux du *Voyage du chevalier errant* de Jean de Cartheny (1557) » dans E. Bury et F. Mora (dir.), *op. cit.*, p. 309-321.

PASTOUREAU, Michel, « La couleur en noir et blanc (XV^e^-XVIII^e^ siècles) », dans *Le Livre et l'historien, études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin,* Paris, Droz, 1997, p. 197-214.

PITOU, Spire, *La Calprenède's Faramond, A study of the sources, structure and reputation of the novel*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1938.

PLAZENET-HAU, Laurence, « L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1650 », Emmanuel Bury et Francine Mora (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Paris, Belles Lettres, 2003, p. 35-63.

PRIGENT, Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986.

PRUNIÈRES, Henry, *L'Opéra italien avant Lulli*, Paris, Champion, 1913.

RABAU, Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e^ siècle*, Paris, Champion, 2000.

RANUM, Orest, *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth Century France*, Chapel Hill, 1979.

RAYNARD, Sophie, « « Beau langage vaut mieux que riche apanage » ou la prose éloquente des conteuses précieuses : l'exemple de M^lle^ Lhéritier », dans A. Defrance et J. F. Perrin, *Le conte en ses paroles, la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 58-67.

REED, Gervais E., *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Paris, Droz, 1974.

REY, François, *Album Molière*, Paris, Gallimard, 2010.

RIOU, Daniel, « Charles Sorel historien et historiographe de France », *Littératures classiques*, n° 30, 1997, p. 145-158.

ROBERT, Jean, « La bibliothèque d'un grand seigneur au XVII^e^ siècle », *Dix-septième siècle*, 115, 1977, p. 66.

ROBERT, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e^ siècle à la fin du XVIII^e^ siècle,* avec un complément bibliographique de Nadine Jasmin et Claire Debru, Paris, Honoré Champion, 2002 [refonte de la version originale, parue aux Presses universitaires de Nancy, 1981] ;

« L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, 1, 2004, http://feeries.revues.org/index70.html.

ROLLIN, Sophie, *Le style de Vincent Voiture : une esthétique galante*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

ROUSSILLON, Marine, « Amour chevaleresque, amour galant et discours politiques de l'amour dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) », *Littératures classiques*, 69, 2009, p. 65-78 ;

« Les carrousels : configurer l'espace social de la noblesse », à paraître dans *La Cour et la Ville*, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, juin 2011 ;

« Quelques hypothèses sur la réception du *Quichotte* en France au début du XVII^e^ siècle », publication en ligne : http://donquijotedelamancha.free.fr/Roussillon.pdf ;

« Splendeurs et misères de *La Princesse d'Élide* : la fête de cour comme institution », à paraître dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2012 ;

« La théâtralité des carrousels dans le Traité des tournois de Claude-François Ménestrier », dans S. Chaouche (dir.), *Le Théâtral de la France d'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2010, p. 179-196 ;

« Usages du merveilleux dans le *Clovis* de Desmarets de Saint Sorlin », dans F. Wild (dir.), *Les Formes de la mémoire nationale et religieuse dans l'épopée vers 1650*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011 (à paraître) ;

« La visibilité du pouvoir dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* : spectacle, textes, images », dans K. Dickhaut, M. Castor et J. Steigerwald (dir.), *Pouvoir – Passion – Représentation : Les stratégies intermédiales des arts en France à l'âge classique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, à paraître.

RUBELIN, Françoise (dir.), *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Montpellier, Espaces 34, 2005.

SAYCE, Richard A., *The French Biblical epic in the 17th century*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

SCHAPIRA, Nicolas, « Les secrétaires particuliers sous l'Ancien Régime : les usages d'une dépendance », dans *Dépendance(s) Actes des journées du CRH, 3-4 avril 2006*, *Cahiers du CRH*, octobre 2007, p. 111-125.

SEARLES, Colbert (éd.), *Catalogue de tous les livres de feu M. Chapelain*, Stanford University, 1912.

SEIFERT, Lewis C., « Entre l'écrit et l'oral : la réception des contes de fées « classiques » », A. Defrance et J. F. Perrin, *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 21-33.

SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005 ;

Le singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman post-critique, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

SERROY, Jean, « Situation de Charles Sorel » dans E. Bury (dir.), *Sorel polygraphe*. Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 1-18.

SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977 [1968].

SORKINE, Florence, *Propagande et mécénat royal : les fêtes louis-quatorziennes à Versailles et leurs représentations. 1661-1682*, thèse de doctorat, littérature française, Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle, 1993.

STEIGERWALD, Jörn, « "Galante Liebes-Ethik". Jean-François Sarasins *Dialogue sur la question s'il faut qu'un jeune homme soit amoureux* », K. Dickhaut et D. Rieger, *Liebe und Emergenz. Neue Modelle der Affektbegreifens im französischen Kulturgedächtnis um 1700*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006, p. 33-54.

STENZEL, Hartmut, « Avatars d'une modernité littéraire différente : le projet historiographique de Sorel » dans E. Bury (dir.), *Sorel polygraphe*, éd. cit., p. 41-60 ;

« Épopée chrétienne et modernité : le cas Desmarets » dans *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, octobre-décembre 1996, p. 753-765.

STORER, Mary Elizabeth, *Un épisode de la vie littéraire de la fin du XVII^e siècle, la mode des contes de fées (1685-1700),* Genève, Slatkine Reprints, 1972 [Paris, Honoré Champion, 1928].

THIRARD, Marie-Agnès, « De l'allée du Roi aux sentiers du bon sauvage », *Féeries*, 3, 2006, http://feeries.revues.org/index142.html.

VARGAS LLOSA, Mario, « *Tirant le Blanc*, les mots comme actions », J. Martorell, *Tirant le blanc,* Jean-Marie Barberà (éd.), Paris, Gallimard, 1997.

VIALA, Alain (dir.), *L'Esthétique galante*, Toulouse, Société de Littérature classique, 1989.

VIALA, Alain, « La Guerre des institutions et la modernité », *Dix-septième siècle*, n°193, *Desmarets de Saint-Sorlin*, octobre-décembre 1996, p. 875-890.

VOGLER, Frederick Wright, *Vital d'Audiguier and the early seventeenth-century French novel*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1964.

WEINBERG, Bernard, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, 1950.

WILD, Francine, (dir.), *Les Formes de la mémoire nationale et religieuse dans l'épopée vers 1650*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011 (à paraître).

ZONZA, Charles, *La Nouvelle historique en France à l'âge classique (1657-1703)*, Paris, Champion, 2007.

III. SUR LA PÉRIODE 1600-1750

D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes, Marseille, CMR 17, 1987.

Seventeenth Century French Studies, 29/1, 2007, *Modernités/ Modernities.*

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Éditions de Minuit, 1981.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien régime : le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002.

BILLACOIS, François, « La crise de la noblesse européenne, 1560-1650. Une mise au point », *RHMC*, avril-juin 1976, p. 258-277.

BURKE, Peter, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995 [*The Fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, 1992] ;

Popular culture in early-modern Europe, Londres, Templesmith, 1978.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Les libertins. L'envers du grand siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 28-29, 2002, http://ccrh.revues.org/index842.html.

CHARTIER, Roger, « *George Dandin* ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49e année, n°2, 1994. p. 277-309 ;

Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime, Paris, Seuil, 1987 ;

« Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49e année, n° 2, 1994, p. 407-418.

CHURCH, William « Chapter II. France », dans O. Ranum, *National consciousness, history and political culture in early-modern Europe*, John Hopkins University Press, 1975, p. 43-66.

CORNETTE, Joël, *Chronique du règne de Louis XIV*, Paris, Sedes, 1997 ;

Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle, Paris, Payot, 2000 [1993].

COUTON, Georges, « Effort publicitaire et organisation de la recherche : les gratifications aux gens de lettres sous Louis XIV », dans *Le XVIIe siècle et la recherche. Actes du sixième colloque de Marseille*, Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVIIe siècle, 1976, p. 41-55.

DARMON, Jean-Charles, et DELON, Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire*, II, *Classicismes : XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 2006.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant, institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2001.

DESCIMON, Robert, « Chercher de nouvelles voies pour interpréter les phénomènes nobiliaires dans la France moderne. La noblesse, « essence » ou rapport social ? », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 46-1, janvier-mars 1999, p. 8-21.

DEWALD, Jonathan, *Aristocratic Experience and the origins of modern culture : France, 1570-1715*, Berkeley, University of California Press, 1993.

DUINDAM, Jeroen, *Myths of power : Norbert Elias and the early modern European court*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.

DUMORA-MABILLE, Florence, « Classicisme », P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 ;

La Société de cour, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, PUF, 1981.

FUMAROLI, Marc et GRELL, Chantal (dir.), *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e siècle. Actes des journées d'étude des 4 et 11 février, 4 et 11 mars 2002*, Paris, Champion, 2006.

GAIFFE, Félix, *L'Envers du Grand Siècle, étude historique et anecdotique*, Paris, A. Michel, 1924.

GAILLARD, Aurélia, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.

GÉNETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

GIAVARINI, Laurence, *La Distance pastorale*, Paris, Vrin - EHESS, 2010.

GREINER, Franck *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée*, Paris, Champion, 2008.

HARAN, Alexandre Yali, *Le Lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, Seyssel, Champs-Vallon, 2000.

HICKEY, Daniel, *The Coming of French Absolutism : the Struggle for Tax Reform in the Province of Dauphiné, 1540-1640*, University of Toronto, 1986.

JOUANNA, Arlette, *Le devoir de révolte : la noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661,* Paris, Fayard, 1989.

JOUHAUD, Christian, *Mazarinades, la Fronde des mots*, Paris, Aubier-Flammarion, 2009 [1985].

Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe, Gallimard, 2000.

« Histoire et histoire littéraire : naissance de l'écrivain », *Annales Économies Sociétés Civilisations*, 43-4, juillet-août 1988, p. 849-862.

JOURDAIN, Charles, *Histoire de l'Université de Paris au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1867

LANCASTER, Henri, *A History of french dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore : the Jones Hopkins Press ; Paris, PUF, 1929-1942.

LEBIGRE, Arlette, *Les Grands Jours d'Auvergne : désordres et répression au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1976.

LE ROY LADURIE, Emmanuel *Le Carnaval de Romans*, Paris, 1979.

LEVANTAL, Christophe, *Ducs et pairs et duchés paieries laïques à l'époque moderne (1519-1790)*, Paris, 1996.

LILTI, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle.* Paris, Fayard, 2005.

LOPEZ, Denis, *La plume et l'épée : Montauzier, 1610 – 1690*, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1987.

MARIN, Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

Le Portrait du roi, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

Politiques de la représentation, Kimé, 2005.

MARTIN, Henri-Jean, « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime », *Journal des savants*, juillet-décembre 1975, p. 225-282 ;

Livre, Pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle, Genève, Droz, 1999 [1969].

MARTIN, Henri-Jean et CHARTIER, Roger, *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982.

MERLIN, Hélène, *L'excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Belles-Lettres, 2001.

MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre, *L'Olympe du Roi-Soleil*, Paris, Les Belles-Lettres, 1986.

NICOLET, Claude, *La Fabrique d'une nation, la France entre Rome et les Germains*, Paris, Perrin, 2003.

PINTARD, René, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943.

RONZEAUD, Pierre, *Peuple et Représentations sous le règne de Louis XIV*, Université de Provence, 1988.

SCHALK, Ellery, *From Valor to Pedigree : ideas of nobility in France in the sixteenth and seventeenth centuries*, Princeton University Press, 1986.

SCHAPIRA, Nicolas, *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle : Valentin Conrart*, Paris, Champ-Vallon, 2003.

SMITH, Jay M., *The Culture of Merit. Nobility, Royal Service and the Making of Absolute Monarchy in France, 1600-1789*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.

STEIGERWALD, Jörn, « Galante Gespräche : Bernard de Fontenelles *Dialogues des morts* », G. Vickerman-Ribémont et D. Rieger (dir.), *Dialog und Dialogizität im Zeichen des Aufklärung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 13-30 ;

Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft 1650-1710, Heidelberg, Winter, 2010.

TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000.

VAN DAMME, Stéphane, *Le Temple de la sagesse. Savoirs, écriture et sociabilité urbaine (Lyon, XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

VAST, Henri, « Des tentatives de Louis XIV pour arriver à l'Empire », *Revue historique*, 65, sept-dec 1897, p. 1-45.

VERDIER, Anne, *L'Habit de théâtre. Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle*, Lampsaque, 2006.

VIALA, Alain (dir.), *Qu'est-ce qu'un classique ? Littératures classiques*, 19, 1993.

VIALA, Alain, *La France galante*, Paris, PUF, 2008 ;

Naissance de l'écrivain, Paris, Éditions de Minuit, 1985 ;

« Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1992, n°1, p. 6-15, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0006-001.

ZANGER, Abby E., *Scenes from the Marriage of Louis XIV. Nuptial fictions and the Making of Absolutist Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

ZELLER, Gaston, « Les Rois de France candidats à l'Empire », *Revue historique*, 173/3, 1934.

IV. ÉTUDES CRITIQUES ET THÉORIQUES GÉNÉRALES

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et Appareils d'Etat », *La Pensée*, n° 151, juin 1970, repris dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 67-125 ;

Pour Marx, Paris, La Découverte, 2005 [Maspero, 1965].

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BEAUNE, Colette, *Naissance de la Nation France*, Paris, Gallimard, 1985.

BLETON, Paul, *Ça se lit comme un roman policier… Comprendre la lecture sérielle*, Éditions Nota Bene, 1999.

BOLTANSKI, Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009.

BOURDIEU, Pierre, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

CERTEAU, Michel de, « La beauté du mort : le concept de « culture populaire » », *La Culture au pluriel*, Paris, 1974.

CITTON, Yves, *L'Avenir des Humanités : économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?* Paris, La Découverte, 2010 ;

Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

EAGLETON, Terry, *Ideology : an introduction*, London, Verso, 1991.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GOFFMAN, Erwin, *La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KIRSOP, Wallace, *Bibliographie matérielle et critique textuelle : vers une collaboration*, Paris, Minard, 1970.

LE GOFF, Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

LOICQ, Aline, « Sources ». In P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 564-565.

MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *L'idéologie allemande*, trad.. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard et R. Cartelle, Éditions sociales, Paris, 1976.

MCKENZIE, Donald Francis, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Cercle de la librairie, 1991.

PASTOUREAU, Michel, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009 ;

« Introduction », dans L. Holtz, M. Pastoureau, H. Loyau (dir.), *Les Armoriaux médiévaux*, Paris, Le Léopard d'or, 1998 ;

Traité d'Héraldique, Paris, Picard, 1997 [1979].

PICARD, Michel, *La lecture comme un jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

SAINT-JACQUES, Denis (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuits blanches, 1994.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales (Europe, XVIII^e – XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 1999.

VIALA, Alain, *Approches de la réception*, *sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993 ;

Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire, Paris, PUF, 2005.

VOVELLE, Michel, *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1992 [Maspero, 1982].

YARDENI, Myriam, *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*, Louvain-Paris, 1971.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

ZYLBERBERG, Michel, « Sentiment national et identité culturelle dans la France du XVI^e siècle », *Cahiers d'histoire d'Espace Marx*, 63, 1996, p. 7-12.

C. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

I. DICTIONNAIRES ANCIENS

Dictionnaires d'autrefois, Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (CNRS) et ARTLF Project (Université de Chicago), http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/

Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles, Classiques Garnier numériques, http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php

Le Dictionnaire de l'Académie françoise dedié au Roy, Paris, Veuve J.-B. Coignart, 1694.

CORNEILLE, Thomas, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris, Veuve J.-B. Coignart, 1694.

COTGRAVE, *A Dictionarie of the french and english tongues*, Londres, A. Islip, 1611.

FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, J. Mossy père et fils, 1787-1788.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690 ;

Essais d'un Dictionnaire universel, Paris, H. Desbordes, 1687.

MÉNAGE, Gilles, *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise*, Paris, J. Annisson, 1694 ;

Les Origines de la langue françoise, Paris, A. Courbé, 1650.

NICOT, Jean, *Thrésor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*, Paris, D. Douceur, 1606.

RICHELET, *Dictionnaire françois*, Genève, J. Widerhold, 1680.

II. OUTILS BIBLIOGRAPHIQUES ET BASES DE DONNÉES

ARCHIM, Base de données d'images numérisées de documents d'archives : http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/index.html.

Bibliographie analytique : réception du Moyen Âge, XIX^e^-XXI^e^ siècles, Association Modernités médiévales (éd.) : http://www.modernitesmedievales.org/bibliographie.htm.

Calendrier Électronique des Spectacles de l'Ancien Régime : http://www.cesar.org.uk/cesar2/.

ATILF-CNRS, *Frantext*, base textuelle : http://www.frantext.fr/.

BAUDIER, Henri, *Bibliographie lyonnaise : recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e^ siècle*, Paris, F. de Nobele, 1964 [1895-1921].

DESGRAVES, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France : 1601-1700*, Genève, Droz, 1986.

LACROIX, Paul, *Bibliographie moliéresque*, seconde édition, Paris, A. Fontaine, 1875.

Iconographie moliéresque, seconde édition, Paris, A. Fontaine, 1876.

MORIN, Alfred, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes, almanachs exclus*, Genève, Droz, 1974.

TROTT, David, *Œuvres lyriques parodiées (1669-1752) : liste de travail en cours*, http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/par-op.htm.

UTZ, Richard et DYGON, Aneta, *Medievalism and Literature: An Annotated Bibliography of Critical Studies*, *Perspicuitas* : http://www.uni-due.de/perspicuitas.

VINCENT, Monique, *« Mercure galant », « Extraordinaire », « Affaires du temps » : table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés, 1672-1710*, Paris, Champion, 1998.

WOLEDGE, Brian, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, 1954.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. *Mélusine, nouvellement imprimée*, Troyes, N. Oudot, 1677 (BNF, RES Y2-739). *Ex-libris* de P.-D. Huet et page de titre. **135**

Figure 2. *L'Histoire de Huon de Bordeaux, pair de France et duc de Guienne, contenant, ces faicts héroiques compris en deux livres. Avec les grands voyages qu'il a faits au Chasteau d'Aymant, en Perse et autres lieux. Reveu et corrigé de nouveau*, Troyes, Nicolas Oudot, 1675-1676 (BNF RES-Y2-592). *Ex-libris* de P.-D. Huet et page de titre. **135**

Figure 3. Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie*, Paris, A. Courbé, 1648, t. I, frontispice. **277**

Figure 4. Israël Silvestre. *Les Plaisirs de l'île enchantée*, 8e planche. *Troisiesme journée. Theatre dressé au milieu du grand étang représentant l'Isle d'Alcine où paroissoit son Palais enchanté sortant d'un petit rocher dans lequel fut dansé un ballet de plusieurs entrées, et apres quoi ce palais fut consumé, par un feu d'artifice représentant la rupture de l'enchantement apres la fuite de Roger.* **420**

Figure 5. Ms. Fr. 16635. F°74. Alcine et ses suivantes chevauchent des monstres marins. **421**

Figure 6. Ms. Fr. 16635. F°70. *Les Plaisirs de l'isle enchantée, pour le second et troisiesme jour*. **423**

Figure 7. Ms. Fr. 16635. F°16-17 : François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (armoiries, devise). **426**

Figure 8. Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, 1re planche. *Les Plaisirs de l'île enchantée ou les fêtes et divertissements du roi à Versailles, divisez en trois journées, et commencez le 7e jour de mai de l'année* 1664. **433**

Figure 9. Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'île* enchantée, 2e planche. *Première journée. Marche du Roi et de ses Chevaliers avec toute leur suite autour du camp, de la course de bague représentant Roger, et les autres chevaliers enchantez dans l'isle d'Alcine*. **433**

Figure 10. Frontispice d'*Amadis* (Paris, Ballard, 1684). Gravure de J. Lepautre d'après un dessin de J. Berain. **491**

Figure 11. J. Berain, Costume d'Amadis. Dessin à la pierre noire, à la plume, encre brune et aquarelle, sur une silhouette à l'eau forte. Stockholm, Nationalmuseum, THC 3387. Reproduit par J. de la Gorce, *Lully, un âge d'or de l'opéra français*, éd. cit. p. 61, n°95. **491**

Figure 12. J. Berain, Costume de l'enchanteur Arcalaus. Paris, Musée du Louvre, collection Rotschild. Reproduit par J. de la Gorce, *Berain dessinateur du roi Soleil*, éd. cit., p. 87. **491**

Figure 13. Atelier de Jean Berain. Le palais d'Armide en flammes dans la dernière scène de l'opéra. Contre épreuve à la pierre noire. Paris, Archives nationales, O1*3238, f°57. Reproduit dans J. de la Gorce, *Lully, un âge d'or de l'opéra français*, éd. cit., p. 62, n°98. **494**

Figure 14. Jean Berain. *Circé*, acte V, scène 5. Dessin à la plume et au lavis. Paris, Archives Nationales, O1*3241, f°21. Reproduit dans J. de la Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645-1765*, éd. cit., n° 129. **494**

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION....9

Le Moyen Âge, un « envers » de l'âge classique ? Roman « baroque » et « romantisme » aristocratique....10
Renouveler l'approche du XVII^e siècle....14
Survie, traces, usages : penser la réception....16
Pourquoi étudier des récits ?....20

PREMIÈRE PARTIE - LE MOYEN ÂGE ENTRE HISTOIRE ET FICTION....23

Chapitre I. Les Plaisirs de l'île enchantée *(1664) : Guidon le sauvage, un fantasme chevaleresque....25*
I. Étudier les fêtes de cour : problèmes théoriques et méthodologiques....26
Chevalerie et mythologie : une difficulté d'interprétation....27
Versailles, le roi et sa cour....28
Les récits des fêtes sont des pièges....31
II. La fable d'Alcine, de l'éthique à la politique....34
Chevalerie et plaisir : les ambiguïtés de l'éthique galante....36
Le plaisir comme figure du pouvoir....39
III. Portraits du duc de Saint-Aignan en chevalier : la chevalerie au service de la restructuration de la noblesse....43
Bradamante ridicule : le duc de Saint-Aignan et les divertissements royaux....43
Guidon le Sauvage : portrait du duc en chevalier galant....45
Roland ou Don Quichotte ? polémiques contre le duc....49
Les fêtes et la promotion d'une nouvelle cour : une restructuration de la classe dominante....51
Chapitre II. Narrations véritables et narrations feintes : La Guide de l'histoire de France *de Charles Sorel (1664)....55*
I. Le projet d'une histoire moderne et nationale....58
L'histoire et le public mondain....59
L'histoire entre crise et renouveau....63
II. Le Moyen Âge : un objet d'histoire essentiel… et impossible....68
Les origines de l'histoire....68
Les origines de la nation : l'écriture impossible du passé médiéval....71
Histoire et fiction....74
Conclusion de la première partie. Trois enjeux de la construction narrative du passé médiéval....81

DEUXIÈME PARTIE - USAGES DES RÉCITS CHEVALERESQUES ENTRE 1600 ET 1750....85

Chapitre III. Qu'est-ce qu'un récit chevaleresque ?....87
I. Le Moyen Âge et sa littérature....87
Le Moyen Âge n'existe pas....87
Les « vieux romans » dans les dictionnaires, les listes de livres et les récits de lectures....90
Charles Sorel et l'invention du « roman de chevalerie »....92
II. Les récits chevaleresques : un objet en construction....97
La construction éditoriale du corpus des romans de chevalerie....98
Amadis, de la marge au centre....100

Le roman de chevalerie dans le débat sur le genre romanesque : entre contre-modèle et étape historique 103
Don Quichotte et ses réécritures : récits chevaleresques, public mondain et modernité 106
III. Frontières de la tradition chevaleresque 108
Le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* : romans de chevalerie ou épopées ? 109
Don Quichotte, entre roman de chevalerie et roman comique 112
L'Astrée : dernier roman de chevalerie ou premier roman moderne ? 114
Chapitre IV. Le devenir des récits chevaleresques à l'âge classique *119*
I. Les récits chevaleresques entre épuisement et dynamisme 119
Réécritures, adaptations et mises en images entre 1600 et 1750 119
Appauvrissement et réactualisations 123
Dynamismes et vitalité 126
Présence des récits chevaleresques dans les bibliothèques 129
II. Entre imaginaire nobiliaire et littérature bon marché : une large circulation sociale 131
La part de la Bibliothèque bleue 131
Une littérature populaire ? 134
La diversité des publics 137
III. Une littérature en séries 141
Les titres : choix des épisodes et orientations des réécritures 142
Les genres de la chevalerie 145
Figures d'auteurs : un « goût » pour la chevalerie ? 147
Chapitre V. Métamorphoses de la tradition chevaleresque de 1600 à 1750 .....*153*
I. 1600-1650 : Épuisement de la tradition romanesque, exploration de formes nouvelles 153
Suites… et fin ? Épuisement de la tradition romanesque 154
Carrousels et ballets chevaleresques 155
1610 : Le ballet du duc de Vendôme 155
1612 : Le Carrousel des Chevaliers de la Gloire 156
Les ballets chevaleresques de Louis XIII 160
Érudition et noblesse : L'*Histoire du chevalier Bayard* éditée par Théodore Godefroy 164
Nouveaux usages romanesques de la tradition chevaleresque 167
L'Histoire trage-comique de Vital d'Audiguier 167
Enjeux poétiques et éthiques du rejet du roman de chevalerie. *Le Roman de Mélusine* et *Les Aventures du Chevalier enchanté* 168
Tragi-comédies et ballets des années 1630-1640 171
II. 1650-1700 : La chevalerie moderne et galante 174
Voiture et Sarasin : métamorphoses des « lettres en vieux langage » 175
Les « Lettres en vieux langage » et l'Hôtel de Rambouillet 175
La *Pompe funèbre de Voiture* (1648) 177
Les « Lettres en vieux langage » dans les *Œuvres* de Voiture publiées par Martin de Pinchesne (1650) 180
La *Pompe funèbre de Voiture* dans les *Œuvres de Sarasin* publiées par Ménage et Pellisson (1656) 182
Chevalerie et modernité nationale (1) : poèmes et romans héroïques 185
Ballets, carrousels et fêtes : la chevalerie dans la politique de la gloire 189
Le *Ballet de la nuit* (1653) : éthique galante et ralliement 189
Carrousels et fêtes de cour : vers un investissement politique de la chevalerie galante 191
Récits chevaleresques et critique de la galanterie (1) : l'*Histoire du royaume des Amans* de de Busens 194
Chevalerie et modernité nationale (2) : les prises de position du Chevalier de Méré 196

Les opéras : un nouveau genre pour la chevalerie, la galanterie et la politique de la gloire 199
Le modèle chevaleresque dans la critique de l'opéra : *Les Opéra* de Saint-Évremond (1676) 200
Les opéras chevaleresques de Lully et Quinault : *Amadis*, *Roland* et *Armide*. 203
Récits chevaleresques et critique de la galanterie (2) : *La Naissance d'Amadis* de Regnard (1694)....207
III. 1700-1720 : Développement et continuité, la tradition chevaleresque au cœur des genres modernes....210
Reprises, rééditions et développement de l'opéra chevaleresque....211
Reprises et rééditions des opéras chevaleresques de Quinault et Lully 211
L'opéra, nouveau genre de la chevalerie....212
Les parodies de la foire et du nouveau théâtre italien 217
La chevalerie dans les contes de fées et les nouvelles....219
Contes de fées et nouvelles....219
La Comtesse de Vergi : une nouvelle historique, galante… et chevaleresque ? 221
IV. 1720-1750 : Exhumations d'un passé oublié et rupture de la tradition. 223
Gueulette et Caylus éditeurs de romans de chevalerie : vers une littérature médiévale....224
Des éditions savantes, des textes venus du passé....224
En finir avec la chevalerie galante, construire une autre tradition. 228
Les *Mémoires de Littérature présentés à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* et la postérité de l'usage savant des récits chevaleresques 231
Nouvelles traductions de récits chevaleresques et occultation de la tradition....236
Lesage traducteur du *Roland amoureux*....236
Mirabaud traducteur du Tasse et de l'Arioste 239
De quoi les romans de chevalerie font-ils l'histoire ? *Amadis des Gaules* (1750)....242
Conclusion de la deuxième partie. Trois usages de la chevalerie : modernité, monarchie, noblesse....251

TROISIÈME PARTIE - GÉNÉALOGIES CHEVALERESQUES ET INVENTION DE LA MODERNITÉ (LES DÉCENNIES 1640 ET 1650)....257

Chapitre VI. Le Moyen Âge d'Augustin Courbé : la fabrication d'une littérature moderne....259
I. Le passé entre érudition et mondanité : les récits chevaleresques au service de l'élargissement du public 260
Le passé médiéval dans la production d'Augustin Courbé....260
Le *Trésor de Recherches et Antiquités Gauloises et Françoises* de Pierre Borel 264
La Pucelle de Jean Chapelain 267
II. Le passé entre distance et identité : portée politique de la construction littéraire du passé médiéval 271
Des tragi-comédies aux épopées....271
L'adoubement dans *Le Vassal généreux* et *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de Chevalerie* 274
III. L'échec de *Pertharite* de Corneille....280
L'écriture du passé dans *Pertharite* et l'alliance entre érudits et mondains....281
La mise en scène du passé féodal comme figure d'un cas politique : un usurpateur peut-il être juste ?....283
Pertharite et la question de l'unité nationale....286
IV. Les poèmes héroïques des années 1650 : une littérature moderne....288
Mobilisation de la tradition chevaleresque et multiple alliance 289
Visibilité du passé : mise à distance et effets de présence dans l'illustration épique....294
Chapitre VII. Les chevaliers sont-ils galants ? Jean Chapelain et Jean-François Sarasin. 303
I. « Lancelot est le héros sur lequel vous formez le comte de Dunois ? » : récits chevaleresques et littérature nationale....305
Promotion de la modernité : Homère, Lancelot et Perceforest.....305

Construction d'une littérature nationale et hégémonie galante : *La Pucelle* 308
Magie et merveilleux chrétien 309
II. Les chevaliers sont-ils galants ? 311
« Je veux que la galanterie soit galante, et j'avoue que celle de Lancelot ne l'est pas » 312
Le dialogue de Chapelain : entre usage savant et usage généalogique 314
Le dialogue de Sarasin: une identité chevaleresque et galante 318
III. Le chevalier, l'écrivain et le pouvoir 323
L'écrivain face au pouvoir : les dédicaces 323
La galanterie comme opérateur d'adhésion au pouvoir 326
Chapitre VIII. La chevalerie, « miroir héroïque de la noblesse » : Vulson de la Colombière et l'identité nobiliaire *331*
I. « Les anciens chevaliers, c'est-à-dire les vrais nobles » : généalogie chevaleresque et crise de la noblesse 334
De l'archive à l'exemple : les récits chevaleresques entre usage savant et usage identitaire 335
Définir la noblesse : un usage réactionnaire de la chevalerie 339
La crise de la noblesse : comment réconcilier la naissance et la vertu ? 342
II. Une généalogie chevaleresque fantasmée : le chevalier Aymon de Salvaing 349
Le chevalier Aymon de Salvaing, seigneur de Boissieu : une imposture généalogique ? 350
Le récit chevaleresque n'est pas une preuve 353
Publier la noblesse de qui ? Vulson, Salvaing de Boissieu et la chevalerie du Dauphiné 356
III. Le dialogue avec la galanterie 360
Un usage lettré des récits chevaleresques 360
Appropriations concurrentes… 362
… ou convergentes ? 365
Conclusion de la troisième partie. La chevalerie et le projet politique de la modernité *371*
QUATRIÈME PARTIE - RÉCITS CHEVALERESQUES ET REPRÉSENTATIONS DU POUVOIR (1664-1674) **377**
Chapitre IX. Roi chevalier, roi galant : Portraits de Louis XIV en Charlemagne (1664) *379*
I. Généalogies, prophéties et comparaisons 381
L'héritage de Charlemagne est-il usurpé ? L'affaire Childebrand 382
La prophétie : Louis XIV, nouveau Charlemagne 384
Une gloire sans histoire : l'effacement de la généalogie dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* 386
II. Actualités de Charlemagne : empereur, chrétien et français 389
L'Affaire de Rome 390
Les nouvelles croisades 391
La gloire contre la foi ? La construction d'une communauté laïque dans *Les Amours d'Angélique et de Médor* de Gabriel Gilbert. 393
III. Charlemagne galant : une communauté laïque, une politique de paix 395
France chrétienne ou France galante ? Le Charlemagne « pieux et galant » de Gabriel Gilbert 395
Charlemagne protecteur des lettres : propositions pour une politique culturelle 397
Les Plaisirs de l'île enchantée : roi chevalier, roi galant, roi de paix 403
Chapitre X. Voir les chevaliers, voir le roi : les images des Plaisirs de l'île enchantée *407*
I. Ce que le spectacle donne à voir 408
Visibilité de la chevalerie 408

Rendre visible une continuité : divertissements anciens, cour nouvelle....410
Rendre visible une communauté de valeurs : le chevalier galant....414
II. Ce que les images des fêtes donnent à voir....416
Alcine chevauche un monstre marin : le spectacle et ses spectateurs....418
Les manuscrits, entre illusion et figuration....424
Les gravures d'Israël Silvestre : la vision du roi....428
Chapitre XI. Le merveilleux chevaleresque dans la querelle du merveilleux chrétien (1674) : autour du Clovis *de Desmarest de Saint-Sorlin*....*437*
I. France chrétienne et merveilleux chevaleresque....439
Interventions divines et France chrétienne dans la version 1657....440
Le portrait de Louis XIV dans les prophéties : les modifications de 1673....443
Merveilleux chevaleresque, France chrétienne et roi galant....444
II. Merveilleux chevaleresque ou merveilleux chétien ? Desmarets et Marolles....447
« Des aventures semblables aux Livres de Chevalerie »....448
Merveilleux chevaleresque et merveilleux chrétien, de 1657 à 1673....450
La modernité en débat....452
III. Imbrication des polémiques et « querelle du merveilleux chrétien »....455
Enjeux religieux : Desmarets et Nicole....456
1674, année polémique....459
Desmarets et Boileau : un débat sur l'autonomie de la littérature....463
Conclusion de la quatrième partie. Les récits chevaleresques dans la politique de la gloire....*471*
CINQUIÈME PARTIE - LE CHEVALIER DANS LES GENRES NOUVEAUX : LE DEVENIR DE LA MODERNITÉ (1684-1705)....477
*Chapitre XII. Quand l'opéra devient chevaleresque : autour de l'*Amadis *de Lully et Quinault (1684)*....*479*
I. Le choix du roi : *Amadis* dans la politique de la gloire....480
L'inspiration royale....480
L'Opéra difficile : service et mérite....482
Critiquer le jugement du roi....484
II. Portrait du roi en chevalier....486
La chevalerie dans le portrait du roi : fable ou histoire ?....487
Décors et costumes d'*Amadis* : reconstitution, exotisme ou anachronisme ?....490
Une esthétique moderne : des fêtes de cour aux opéras....495
Valeurs guerrières ou valeurs galantes ?....497
III. Dernière apparition du duc de Saint-Aignan en chevalier....500
« Amadis » rime avec « jadis » : un échange de ballades dans les *Mercure galant* de 1684....500
Janvier 1684 : Antoinette Deshoulières et le duc de Saint-Aignan....500
Février 1684 : madrigaux, ballades et divertissement de cour....502
Mars 1684 : dissémination et critique....504
Le retour du chevalier galant....507
Nostalgies modernes....509
Chapitre XIII. Le passé des contes de fées selon Marie-Jeanne L'Héritier : de la généalogie nationale à l'exhumation érudite....*515*
I. Généalogies du conte de fées et critique de la tradition chevaleresque : les *Œuvres meslées* de 1696....516

Généalogie du conte et occultation de la tradition chevaleresque 517
Trois figures des origines et de la transmission : le troubadour, la nourrice et l'enfant 520
Critique du merveilleux chevaleresque et représentation du pouvoir 525
II. La chevalerie entre modernité et histoire : *La Tour ténébreuse et les jours lumineux* de 1705 529
La Chronique du roi Richard 529
Exhumation ou progrès ? 531
Représentation du pouvoir et usage du merveilleux 534
Conclusion de la cinquième partie. La chevalerie : signe de modernité ou objet d'histoire ? *539*

ÉPILOGUE - TROIS VISIONS DE LA NOBLESSE 541

I. *Le Cid* et les valeurs modernes 541
La noblesse de Rodrigue 542
Le Cid en débats : le chevalier, sa dame et son roi. 546
II. La modernité imposée à la noblesse : *Les mémoires des Grands jours d'Auvergne* (1665) 551
L'ambiguïté des valeurs de la noblesse 552
La galanterie comme signe du mérite : l'affaire de la présidence 556
L'agréable spectacle de la justice royale 558
III. Le mérite et l'argent : l'édit de mars 1696 561

CONCLUSION 567

INDEX DES NOMS DE PERSONNES 571

INDEX DE LA TRADITION CHEVALERESQUE : TITRES ET PERSONNAGES 578

BIBLIOGRAPHIE 581

A. Sources 581
I. Corpus 581
II. Autres sources 589
B. Études 596
I. Sur la représentation du passé 596
II. Sur les ouvrages et les auteurs étudiés 603
III. Sur la période 1600-1750 610
IV. Études critiques et théoriques générales 613
C. Ouvrages de référence 614
I. Dictionnaires anciens 614
II. Outils bibliographiques et bases de données 615

TABLE DES ILLUSTRATIONS 617

TABLE DES MATIÈRES 619

ANNEXES 625

UNIVERSITÉ PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE

École Doctorale 120 – Littérature française et comparée
UFR Littérature, Linguistique, Didactique

Thèse de doctorat en littérature française

Marine Roussillon

PLAISIR ET POUVOIR

Usages des récits chevaleresques à l'âge classique

Thèse dirigée par M. le Professeur Alain Viala

Soutenue le 11 juin 2011

VOLUME II – ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1. Éditions, adaptations et suites de récits chevaleresques publiées entre 1600 et 1750, classées par titre 629
ANNEXE 2. Nouvelles fictions chevaleresques publiées entre 1600 et 1750, liste chronologique.... 653
ANNEXE 3. Usages des récits chevaleresques (1600-1750) : corpus classé chronologiquement 659
ANNEXE 4. L'illustration épique chez Augustin Courbé (1654-1658)..... 697
ANNEXE 5. *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1) : le manuscrit français 16635..... 727
ANNEXE 6. *Les Plaisirs de l'île enchantée* (2) : les gravures d'Israël Silvestre 747

ANNEXE 1

ÉDITIONS, TRADUCTIONS, ADAPTATIONS ET SUITES DE RÉCITS CHEVALERESQUES PUBLIÉES ENTRE 1600 ET 1750 CLASSÉES PAR TITRE

I. PRINCIPES DE RELEVÉ ET DE CLASSEMENT

Le point de départ de ce recensement a été le relevé le plus large possible des titres mentionnés dans les définitions et les listes de récits chevaleresques. Ce relevé a permis de repérer une quarantaine de récits évoqués par les auteurs du XVII^e^ siècle comme appartenant à la tradition chevaleresque.

La recherche de ces titres ainsi que des noms des principaux personnages qu'ils mettent en scène dans le catalogue informatisé de la Bibliothèque Nationale et dans la base « Patrimoine » du Catalogue Collectif de France a débouché sur une première liste des des éditions, traductions et adaptations de récits chevaleresques entre 1600 et 1750. Ce recensement, déjà assez abondant, a été complété en consultant des bibliographies spécialisées : le *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes* d'Alfred Morin[1], les bibliographies des éditions, adaptations et réécritures de l'Arioste et du Tasse en France données par Alexandre Cioranescu[2] et Joyce Simpson[3], les chronologies des ballets de cour établies par Margaret McGowan, Marie-France Christout et Philippe Hourcade[4] et le répertoire du théâtre de collèges de Louis Desgraves[5]. Le Calendrier Électronique des Spectacles de l'Ancien Régime[6] a fourni de nombreuses dates de représentations et a permis de repérer quelques pièces jouées mais jamais publiées ou dont nous n'avons pas conservé d'édition imprimée. Enfin, la lecture du

[1] A. Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes, almanachs exclus*, Genève, Droz, 1974.

[2] A. Cioranescu, *L'Arioste en France : des origines jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris, Éditions des presses modernes, 1939.

[3] J. G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Nizet, 1962.

[4] M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France : 1581-1643*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1978 ; M.-F. Christout, *Le Ballet de cour sous Louis XIV, 1643-1672*, Paris, Centre National de la Danse et Éditions Picard, 2005 ; P. Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères et Centre National de la Danse, 2002.

[5] L. Desgraves : *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France : 1601-1700*, Genève, Droz, 1986.

[6] http://www.cesar.org.uk

recueil de ballets publié par Paul Lacroix[7] ou des *Recueils de parodies du Théâtre italien*[8] a encore permis de repérer des réécritures de récits chevaleresques.

La présence dans ce relevé de la *Lettre de Pierre de Provence à la Reine sur ce qui s'est passé en son pays* (Paris, J. Henault, 1649) suggère qu'une recherche systématique dans les répertoires de mazarinades aurait pu mettre au jour d'autres mazarinades utilisant la référence chevaleresque. Je n'ai cependant pas mené cette recherche, faute de temps. Pour les mêmes raisons, je n'ai pas non plus recensé les adaptations picturales de récits chevaleresques.

La liste ainsi obtenue comprend aussi bien des récits que des spectacles, avec leurs éditions et leurs représentations successives, de manière à pouvoir en mesurer la diffusion. Elle est organisée de manière à en rendre la construction visible. Les titres sont donc regroupés en fonction de l'œuvre qu'ils reprennent ou adaptent. Les textes appartenant à des séries, comme les *Amadis*, les *Palmerin* ou les différents *Roland*, sont regroupés dans une même rubrique. Ainsi sous la rubrique « série des Amadis », on trouve les traductions et réécritures d'*Amadis de Gaule*, mais aussi de *Don Belianis de Grèce* et du *Chevalier du Soleil*. De la même manière, le *Roland amoureux* et le *Roland furieux* sont regroupés dans une même rubrique, ainsi que *Primaléon* et *Palmerin d'Olive*, ou *Mélusine* et *Geoffroy à la grande dent*. Pour les plus importantes de ces rubriques (les éditions, traductions, réécritures et adaptations de la série des *Amadis*, de la *Jérusalem délivrée* et du *Roland furieux*), les textes sont classés en fonction de la relation qu'ils entretiennent avec la source : traductions ou adaptations, suites et réécritures. La distinction n'étant pas toujours évidente, ces rubriques sont évidemment perméables. Si elles rendent la lecture peut-être plus aisée, elles n'ont qu'une valeur scientifique très limitée.

Je n'ai pas cherché à classer ces titres selon leur statut dans la critique contemporaine ou dans la production médiévale : je n'ai donc pas distingué les anciennes chansons de geste des romans plus tardifs, prenant pour point de départ la cohérence du corpus ainsi constitué pour le lecteur de l'âge classique.

II. CAS PROBLÉMATIQUES

Certains titres posent des problèmes de classement, soulignant la difficulté de tracer des frontières dans une production foisonnante et où chaque interprétation dialogue avec les autres. Comment considérer par exemple les vingt-deuxième, vingt-troisième et vingt-quatrième livres d'*Amadis* publiés par Claude Rigaud, Gilles Robinot et Olivier de Varennes en 1615 ? Les libraires présentent ces

[7] P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, J. Gay, 1868-1870.

[8] *Les Parodies du Nouveau Théâtre italien ou Recueil des Parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Briasson, 1731-1738.

ouvrages comme des éditions de la série des *Amadis*. Pourtant, il n'existe aucun original espagnol pour ces trois volumes et aucune édition française antérieure. Il s'agit donc en fait de suites. Mais l'acheteur de 1615 les considérait-il comme des suites ? Rien n'est moins sûr, et la forme prise par ces livres, absolument identiques aux 21 précédents, indiquerait plutôt une cohérence de l'ensemble de la série. Jean-Pierre Camus, dans le *Dilude* de Pétronille, parle même de la série des *Amadis* « que l'on tient aller jusqu'à vingt-deux, ou vingt-quatre volumes »[9]. Ce cas particulier révèle combien la distinction entre ce qui serait une œuvre première et ce que l'on peut considérer comme ses suites est fragile au début du XVII[e] siècle. Les *Amadis* sont alors encore une œuvre vivante, dont la série peut se prolonger sans solution de continuité.

Si les frontières entre suites, adaptations et éditions de récits chevaleresques se sont révélées perméables et difficiles à tracer, il en va de même des frontières de la tradition chevaleresque elle-même. Mes méthodes de relevé, privilégiant le titre des ouvrages considérés, m'ont ainsi souvent conduit à inclure dans mon recensement des textes ou des spectacles dépourvus des éléments caractéristiques de la tradition chevaleresque, mais dont le titre fait référence à cette tradition. Ainsi le conte de Jean de La Fontaine, *Joconde*, s'inspire bien d'un passage du *Roland furieux* de l'Arioste. Mais l'épisode choisi n'est ni chevaleresque, ni merveilleux. Le même problème se pose avec nombre de parodies des opéras chevaleresques de Quinault, d'Houdar de la Motte et de Danchet. Les titres de ces différents opéras – *Amadis*, *Amadis de Grèce*, *Armide*, *Tancrède*, *Roland* ou *Alcine* – renvoient tous à des récits chevaleresques antérieurs. Leurs parodies reprennent souvent ce titre dans leur propre titre – *Amadis cuisinier*, *Arlequin Roland*… – sans pour autant exploiter l'univers chevaleresque dans leur intrigue. Il arrive même que certaines parodies, mais elles sont rares, renoncent à toute mention chevaleresque dans leur titre : ainsi une parodie d'*Armide* représentée à la Foire Saint-Germain en mars 1747 est intitulée *La Bohémienne*[10]. J'ai cependant décidé d'inclure toutes les parodies d'opéras chevaleresques dans mon recensement, dans la mesure où elles peuvent aussi constituer une indication de réception.

Autre frontière problématique, celle qui sépare la tradition chevaleresque de l'approche historique. Il convient d'intégrer, par exemple, toutes les éditions et réécritures de la vie du chevalier Bayard. Ce choix peut sembler paradoxal dans la mesure où ces textes s'apparentent autant à la biographie ou à l'écriture historique qu'au roman de chevalerie. Il s'agit en effet d'un cas limite de récit chevaleresque, peu présent dans les listes de livres et ne répondant que partiellement à la définition de l'objet. On y retrouve le caractère vieilli, les valeurs et les scénarios stéréotypés des récits chevaleresques, mais sans le merveilleux qui les caractérise. Ces textes devront donc être considérés avec précautions.

---

[9] J.-P. Camus, *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Paris, Fiacre Dehors, 1632, p. 462.

[10] *La Bohémienne*, La Haye, J. Rickoff, 1745.

III. INVENTAIRE

[01] La série des *Amadis*

Traductions et adaptations

[011] Amadis de Gaule

- *Thresor de tous les livres d'Amadis de Gaule*
  Lyon, J.-A. Huguetan, 1601 — 2 vol. in-16
  Lyon, P. Rigaud, 1605 — 2vol. in-16
  Lyon, J.-A. Huguetan, 1606 — in-12
- Pierre de Marcassus (trad.), *Amadis de Gaule*
  Paris, Pierre Rocolet, 1629 — In-8°
- Marguerite de Lubert, *Amadis des Gaules, avec figures*
  Amsterdam, J.-F. Jolly, 1750 — figures

[012] Belianis de Grèce

- Claude de Beuil, *L'Histoire de dom Belianis de Grèce*
  Paris, Toussaint du Bray, 1625. In-8°, pièces lim. et 1040 p.

[013] Le Chevalier du Soleil

- François de Rosset et Louis Douet (trad.), *L'Admirable Histoire du chevalier du Soleil où sont racontées les immortelles prouesses de cet invincible guerrier et de son frère Rosiclair, enfans du grand empereur de Constantinople, avec les exploicts généreux et les adventures amoureuses de la... princesse Claridiane et autres grands seigneurs...*
  Paris, J. Fouet, 1617
  Paris, J. Fouet, 1617-1626 — 8 vol. in-8°
  Paris, J. Fouet, S. Thiboust, 1620-26 — 8 vol. in-8°
  (seconde partie), Paris, Samuel Thiboust, 1625 — [16] 621 p. in-8°
  (3e et 4e parties), Paris, S. Thiboust, 1633 — 2 vol. in-8°
  Paris, Mathieu Guillemot, 1643 — [20] 666 p. in-8°
- J.-B. Torchet de Boismêlé (trad.) ou Marquis de Paulmy ?, *Histoire du Chevalier du Soleil*
  Londres, s.n., 1749 — in-12
  Amsterdam (Paris), Pierre Mortier, 1750 — 2 vol. in-12

Suites et réécritures (1) : récits

- *Le Vingt-deuxiesme Livre d'Amadis de Gaule*[11]
  Paris, Claude Rigaud, 1615
  Paris, Gilles Robinot, 1615
  Paris, Olivier de Varennes, 1615
- *Le Vingt-troisieme Livre d'Amadis de Gaule*
  Paris, Claude Rigaud, 1615
  Paris, Gilles Robinot, 1615
  Paris, Olivier de Varennes, 1615
- *Le Vingt-quatriesme et dernier Livre d'Amadis de Gaule*
  Paris, Claude Rigaud, 1615
  Paris, Gilles Robinot, 1615
  Paris, Olivier de Varennes, 1615
- Gilbert Saulnier Du Verdier, *Le Romant des romans, où on verra la suitte et la conclusion de Don Bellanis de Grèce, du Chevalier du Soleil et des Amadis*
  Paris, T. du Bray, A. Courbé et A. de Sommaville, G. Loyson, J. Lacquehay, N. Bessin, 1626-29. 7 vol. in-8°. Planches

[11] Il n'existe pas d'original espagnol de ce livre et des deux suivants, bien qu'ils se présentent comme des traductions.

- De Busens, *Histoire du royaume des amans … et leur origine du pais d'Amadis*
  Toulouse, B. Bosc, 1666
  Paris, s.n., 1676

Suites et réécritures (2) : spectacles

- Jean de Rotrou, *Agésilan de Colchos*
  Représentations : Paris, 1635
  Paris, A. de Sommaville, 1637 in-4°

- Louvart le jeune, *Urgande, tragédie ornée d'entrées de ballet*
  Représentations : Saint-Germain-en-Laye, 25 janvier 1679
  Paris, C. Ballard, 1679 26 p. in-4°

- Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*
  Représentations : Première au Palais-Royal, 16 janvier 1684
  Reprise au Palais-Royal en février 1685
  Première à Versailles le 5 mars 1685
  Reprise au Palais-Royal en avril 1687
  Reprise au Palais-Royal le 31 mai 1701
  Reprise au Palais-Royal, 1er mars 1707
  Reprise au Palais-Royal, 26 avril et 13 mai 1718
  Reprise au Palais-Royal, 4 octobre 1731
  Reprise à Versailles, 7, 9 et 14 janvier, 3, 5 et 10 mars 1732
  Reprise au Palais-Royal, 24 et 29 mars 1732
  Reprise au Palais-Royal, 8 novembre 1740
  Paris, C. Ballard, 1684 [8]-59 p. ; in-4°
  Paris, C. Ballard, 1684 70 p. in-12
  Paris, s.n., 1684 in-18
  Anvers, H. Van Dunwaldt, 1687 in-12, 90 p.
  Amsterdam, A. Wolfgang, 1687 in-12, 60 p.
  [*Recueil des opéras…*] Amsterdam, A. Wolfgang, 1688 in-12
  Paris, C. Ballard, 1689 70 p. in-12
  [*Recueil des opéras…*] Amsterdam, s.n., 1690 in-12
  Rouen, J.-B. Besongne, 1693 55 p. in-8°
  Bruxelles, s.n., 1695 in-16
  [*Recueil des opéras…*] Amsterdam, s.n., 1699 in-12
  Amsterdam, Wolfgang, 1699 in-12
  Paris, C. Ballard, 1701 66 p. in-4°
  Amsterdam, A. Schelte, 1701
  [*Recueil général…*, t.2] Paris, 1703 in-12
  [*Le théâtre de M. Quinault*] Paris, P. Ribou, 1715 in-12
  Paris, Pierre Ribou, 1718 in-4° XII-56 p.
  Paris, veuve Ribou, 1724 (ou 1728 ?) in-4° XII-56 p.
  La Haye, G. de Voys, 1725 in-12
  Dijon, A. J. B. Augé, 1729 in-8°
  Paris, J.-C. Ballard, 1731 in-4° XII-56 p.
  Paris, J.-C. Ballard, 1740 in-4° XII-56 p.

- *Amadis cuisinier*
  Représentations : Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, mai 1684

- Jean-François Regnard, *La Naissance d'Amadis*
  Représentations : Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 10 février 1694
  [in *Le Théâtre italien de Gherardi*, t. V], Paris, P. Witte, 1717 in-8°
  [in *Nouveau recueil de plusieurs comédies…*], Rotterdam, A. Wolegank, 1720 in-12

- Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce*
  Représentations : Palais-Royal, 25 et 26 mars 1699
  Reprise au Palais-Royal le 1er janvier 1711
  Reprise au Palais-Royal le 6 octobre 1715
  Reprise au Palais-Royal : 2 et 7 mars 1724
  Reprise au Palais Royal : 7 mars 1745
  Paris, C. Ballard, 1699

Amsterdam, héritiers de A. Schelte, 1699
Amsterdam, Wolfgang, 1701 in-12
Paris, C. Ballard, 1711
Paris, C. Ballard, 1712
La Haye, G. de Voys, 1723
Paris, Veuve Ribou, 1724
Dijon, Augé, 1731 in-8°
Lyon, Aimé Delaroche, 1742 60 p. in-4°
Paris, J.-C. Ballard, 1745

- Nolant de Fatouville, *Arlequin Chevalier du Soleil*
  Représentations : Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 26 février 1685
  [*Le Théâtre Italien de Gherardi*] Paris, P. Witte, 1717

- Pierre-Charles Roy et Jean-Joseph Mouret, *Le Palais d'Urgande*, intermède pour la dixième grande nuit de Sceaux
  Représentation : Sceaux, 15 février 1715

- Louis Fuzelier, *Amadis le cadet*
  Représentations : Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 24 mars et 23 avril 1724
  Paris, Briasson, 1724
  [*Parodies du Nouveau Théâtre Italien*], Paris, Briasson, 1730, t. 2
  [*Parodies du Nouveau Théâtre Italien*], Paris, Briasson, 1731, t. 2
  [*Parodies du Nouveau Théâtre Italien*], Paris, Briasson, 1738, t. 2

- Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Amadis*
  Représentations : Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 27 novembre 1731
  Pas d'édition connue (Manuscrit Français 9331)

- Denis Carolet, *Polichinelle Amadis*
  Représentations : Foire Saint-Germain, 25 mars 1732
  Pas d'édition connue (Manuscrit français 9312)

- Jean-Antoine Romagnesi et Antoine-François Riccoboni, *Amadis*
  Représentations : Hôtel de Bourgogne, 19 décembre 1740
  Pas d'édition connue (Manuscrit français 9334)

- *Amadis gaulé, parodie d'Amadis des Gaules, comédie*.
  sl. 1741 in-12

- *Paroles du concert de Lille (Prologue d'Amadis de Grèce)*
  Lille, s.n., 1744 12 p. in-8°

[02] Artus de Bretagne

- *Histoire des merveilleux faicts du preux et vaillant chevalier Artus de Bretaigne et des grandes aventures où il s'est trouvé en son temps*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1628 [Morin 575[12]] in-4°

[03] Bayard

- Symphorien Champier, *Histoire des gestes du preux et vaillant chevalier Bayard*
  Lyon, P. Rigaud, 1602 in-8°

- François Langlois, *La France mourante, ou discours du chancelier de l'Hospital au chevalier Bayart, dit sans reproche*
  s.l., 1621 63 p. in-8°
  s.l. 1623 31 p. in-8°

- Symphorien Champier, *Les Gestes, ensemble la vie du preulx chevalier Bayard, avec sa généalogie*, éd. Chatat.
  Auxerre, 1634 in-8°

[12] J'indique ainsi la référence de l'édition dans l'inventaire d'A. Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes, almanachs exclus*, éd. cit.

- Jacques de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard*, … éd. Théodore Godefroy.
  Paris, A. Pacard, 1616
  Paris, A. Pacard, 1619
  Grenoble, s.n., 1650
  Grenoble, J. Nicolas, 1650
  Grenoble, J. Nicolas, 1651
  Grenoble, P. Fremon, 1651

- Aymar, *Histoire du chevalier Bayard*
  Lyon, s.n., 1695 in-12
  Lyon, A. Boudet, 1699

- Lazare-André Bocquillot, *Nouvelle Histoire du chevalier Bayard*
  Paris, s.n., 1702
  Paris, J. Boudot, 1714

- Jacques Autreau, *Le Chevalier Bayard* (comédie héroïque)
  Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, les 23, 25, 27 et 29 novembre, 1er et 3 décembre 1731
  Château de Versailles, le 4 décembre 1731
  Paris, Briasson, 1731
  Paris, Briasson, 1741
  [*Œuvres*, t.III] Paris, Briasson, 1749 in-8°

- Jean du Castre d'Auvigny, *Les Vies de hommes illustres de la France, depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à présent. Tome neuvième, les Grands Capitaines* [Louis de La Trémouille, Gaston de Foix, Yve d'Alegre, le Chevalier Bayard]
  Amsterdam, Paris, Le Gras, 1744 in-12

[04] Clamades

- Ph. Camus (trad.), *Histoire du noble et vaillant chevalier Clamades et de la belle Clarsmonde*
  Lyon, Claude Chastelard, 1620

- Madame Le Givre de Richebourg, *Aventures de Clamades et Clarsmonde*, *tirées de l'espagnol*
  Paris, Nyon, 1733 in-12

[05] Doolin de Mayence

- *L'Histoire de la fleur des batailles de Doolin de Mayence*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1623 [Morin 509] 108 f. in-8° fig.

[06] Fierabras

- *La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…*
  Rouen, Veuve de Louis Costé [1632-1681] in-4°
  Troyes, Pierre Sourdet, [avant 1638] [Morin, 163]
  Rouen, Veuve de Louis Costé, 1640 in-4°
  Lyon, Veuve de P. Bailly, 1664 in-4°, figures
  Troyes, Jean Oudot, 1687 [Morin, 164] 104 f. in-8°
  Troyes, Jacques Oudot, 1705 [Morin, 162] 208 p. in-8°, figures.
  Troyes, Pierre Garnier, s.d. [1723 ?] [Morin, 168] 96 f., grav.
  Troyes, Vve J. Oudot, 1736 [Morin 165] 192 p. in-8°, grav.

[07] Gallien Restauré

- *Histoire des nobles prouesses et vaillances de Gallien restauré*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1606 [Morin 579] in-4° fig.
  Troyes, s.n., 1622 In-4° 2 grav.
  Lyon, Pierre Bailly, 1645 104 p. in-4° fig.
  Troyes, Nicolas Oudot, 1660 [Morin 580] in-4°
  Troyes, Jacques Oudot, [1679-1711] [Morin 584] 124 p. in-4° fig

Troyes, Jacques Oudot, [1679-1711] [Morin 585] 124 p. in-4° fig
Troyes, Jean Oudot, 1679 [Morin 581] in-4° fig
Troyes, Jacques Oudot, 1709 [Morin 582] 132 p. in-4° fig.
Troyes, Jacques Oudot, 1709 [Morin 583] 132 p. in-4° fig
Troyes, Pierre Garnier [1728 ?] [Morin 588] 132 p. in-4° fig

[08] Gérard d'Euphrate

- *L'Histoire et ancienne chronique de Gérard d'Euphrate, duc de Bourgogne...*
  Lyon, C. et J. Chatelard, 1632 in-16.

[09] Gérard de Nevers (Roman de la violette)

- Thomas-Simon Gueulette (éd.), *Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rethel, ...*
  Paris, S. Ravenel, s.d. in-8° XVI-130 p.
  Paris, J. Ravenel, 1727 in-12
  Paris, Saugrain fils, 1729 in-12

[10] Gériléon d'Angleterre

- Estienne de Maison-Neuve, *La Plaisante et Délectable Histoire de Gériléon d'Angleterre*
  Lyon, P. Rigaud, 1602

[11] Guillaume de Palerme

- *L'Histoire du noble, preux et vaillant chevalier Guillaume de Palerme…*
  Rouen, Veuve de Louis Costé, s.d. [1634 ?]

[12] Huon de Bordeaux

- *Histoire de Huon de Bordeaux…*
  Rouen, Vve Costé, s.d.
  Lyon, P. Rigaud, 1606 in-8°
  Lyon, P. Rigaud, 1612 757 p. in-8° fig.
  Lyon, C. Chatelard, 1626 in-8°
  Rouen, Costé [1625 ?] 2 vol. in-8° avec fig.
  Troyes, s.n., 1634 in-4°
  Troyes, N. Oudot, 1644 [Morin 459-60] 2 vol. in-4°, 72 et 70 f.
  Troyes, Nicolas Oudot, 1666 in-4° avec figures
  Troyes, N. Oudot, 1675-1676 [Morin 461-697] 2 vol. in-4°
  Troyes, Jean Oudot, 1679 [Morin 462] 72 f. in-4
  Troyes, Gabriel Briden, 1683 [Morin 463] in-4° fig.
  [livre second] Troyes, Jacques Oudot, 1694 [Morin 694] 70 f. in-4° fig
  Troyes, Jean Oudot, 1699 [Morin 464] in-4°
  [livre second] Troyes, Jacques Oudot, 1701 [Morin 695] in-4°
  Troyes, Jacques Oudot, 1705 [Morin 465] in-4°
  Troyes, Vve Oudot et J. Oudot, 1725 [Morin 466] 144 p. in-4°
  [livre second] Troyes, Vve Oudot et J. Oudot, 1725 135 (1) p. in-4°
  Troyes, Pierre Garnier, 1726 [Morin 467] in-4°
  Troyes, s.n. 1726 2 vol. in-4°
  [livre second] Troyes, Ve Oudot et J. Oudot, 1727 [Morin 697] 136 p. in-4°

- Gabriel Gilbert, *Huon de Bordeaux*
  Représentations : Petit Bourbon, à partir du 5 août et jusqu'en septembre 1660.
  Palais-Royal, 28 juin 1661 (jusqu'en juillet)

[13] Jean de Paris

- *Le Roman de Jean de Paris roi de France*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1613 in-8°
  Troyes, J.-A. Garnier, 1728 in-8°

- *L'Excellent Romant, nommé Jean de Paris roi de France*
  Lyon, Claude Chancey, 1670 64 p. in-8°
  Tarascon, Pierre Tassy, 1730 56 p. in-8°
  Tarascon, Tassy, 1734 in-12
  Berrias, F. Arvieu, 1740 56 p. in-8°

- *Histoire de Jean de Paris, roi de France*
  Troyes, Yves Girardon, 1672. [Morin 480] 64 p. in-8°grav.
  Troyes, Pierre Garnier, 1705 [Morin 481] in-12
  Troyes, Jacques Oudot, [1705 ?] [Morin 495] 54 p.
  Troyes, Pierre Garnier, sd. [1686-1738] 46 p. in-16, fig.
  Troyes, Veuve de J. Oudot, 1714 48 p. in-16, fig.
  Troyes, Pierre Garnier, [1736 ?] [Morin 486] 24 f. in-8°
  Rouen, Jean Oursel, sd. [1735 ?] in-8°
  Troyes, Vve Garnier [1738-54 ?] [Morin 491] 48 p. in-8°
  Troyes, Vve Jean Oudot, 1746 [Morin 496] 48 p. in-8°

[14] Jérusalem délivrée

Éditions du texte italien

- *Il Goffredo, overo la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*
  Paris, Imprimerie royale, 1644 502 p. in fol. fig.

- *La Gierusalemme liberata, poema eroico di Torquato Tasso*
  Paris, Prault, 1744 2 vol. in-12 fig.

Traductions, adaptations

- De Nervèze, *Hiérusalem assiégée du Tasse, où est décrite la délivrance de Sophronie et d'Olinde, ensemble les amours d'Herminie, de Florinde et de Tancrède*
  Paris, s.n., 1601 in-12
  Lyon, s.n., 1603 in-12

- Blaise de Vigenère, *La Hierusalem du seigneur Torquato Tasso, rendue françoise par Blaise de Vigenère, bourbonnois*
  Paris, A. du Brueil, 1610 in-8°, 658 p., portrait

- Jean Baudouin, *Hiérusalem délivrée…*
  Paris, Lacoste, 1626 in-8° fig. de M. Lasne
  Paris, M. Guillemot, 1626 in-8°, 888 p., fig.
  Paris, M. Guillemot, 1632 in-12
  Paris, M. Guillemot, 1648 in-8°

- Vincent Sablon, *Le Godefroy ou la Hierusalem deslivrée du Tasse, poëme heroique en vers François*
  Paris, Thierry, 1645 in-4°
  Paris, C. Barbin, 1659 in-4°, épître limin., 154 p.
  Paris, D. Thierry, 1671 2 v. in-16, fig.
  Paris, D. Thierry, 1672 2 v. in-16, fig.

- Michel Le Clerc, *La Hiérusalem délivrée, poëme héroïque... traduit en vers français...*
  Paris, C. Barbin, 1667 in-4°, 235 p. fig

- *Godefroy de Bouillon ou Jérusalem délivrée, traduction nouvelle*
  Paris, F. Delaune, 1703

- Pierre-Marie-François Baour-Lormian, *La Jérusalem délivrée traduite en vers français*.
  Paris, Tardieu, 1721 2 vol. in-8° fig.

- Jean Baptiste de Mirabaud, *Jérusalem délivrée*
  Paris, F. Barois, 1724 2 vol. in-12
  Paris, J. Barois fils, 1735 in-12
  Paris, Barois fils, 1738
  Amsterdam, s.n., 1738 2 vol. en 1 t. in-8°

- Elena Riccoboni, *Lettre de Mademoiselle R*** à M. l'abbé C*** [Conti], au sujet de la nouvelle traduction... de la Jérusalem délivrée du Tasse*
  Paris, P.-N. Lottin, 1725 in-8° 83 p.

Suites

- Jacques Corbin, *Jérusalem régnante contenant la suite et la fin des amours d'Armide et d'Herminie avec les nouvelles amours de Bravement et Filamante*
  Paris, s.n., 1600 in-12
  Paris, s.n., 1680 in-12
- Pierre Joulet, *Les Amours d'Armide*
  Lyon, Pierre Laroche, 1606 in-16
  Paris, A. l'Angelier, 1608 216 f. in-12
  Lyon, Pierre Laroche, 1612 in-18
  Rouen, s.n., 1614 in-12
- Étienne Poitevin, *Le Renaud fortuné*, *histoire consécutive de la Hierusalem délivrée*…
  Paris, L. Giffart, 1620 17 p. in-4°
- Sergé, *Jérusalem régnante, ou la suite du Tasse*
  Paris, s.n., 1680 in-12

Réécritures (1) : récits

- Antoine Gombaud de Méré, *Les Aventures de Renaud et d'Armide par M. L. C. D. M.*
  Paris, C. Barbin, 1678 [10]-197-[2] p. in-12

Réécritures (2) : spectacles

- *Ballet de la délivrance de Renaud*
  Représentation : 29 janvier 1617.
  Étienne Durand, *Discours au vrai du ballet dansé par le Roi. La délivrance de Persée* [sic pour « la délivrance de Renaud »]
  Paris, Pierre Ballard, 1617 [Lacroix,II, 97[13]] in-4°
  René Bordier, *Vers pour le ballet du Roi représentant les chevaliers de la Terre-Sainte, avec les aventures de Renault et d'Armide*
  Paris, J. Sara, 1617 in-4°, pièce
- *Relation du grand ballet du roy, dancé en la salle du Louvre, le 12 février 1619. sur l'adventure de Tancrède en la forest enchantée*
  Représentation : Louvre, 12 février 1619
  Paris, Jean Sara, 1619 [Lacroix, II, 161] in-8°, 46 p.
- Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*
  Représentation : 1654, théâtre du Marais.
  Paris, G. de Luyne, 1657 in-16, X-96 p.
  Paris, G. de Luyne, 1657 in-12
  [in *Œuvres*, I] Paris, G. de Luyne, 1659 in-12
  Paris, G. de Luyne, 1660 in-12 VI-99 p.
  Amsterdam, s.n., 1662 in-12, IV-82 p. fr.gr.
  Amsterdam, P. de Coup, 1714 in-12
  [in *Le Théâtre de M. Quinault*, I] Paris, P. Ribou, 1715
- *Les Amours déguisez, ballet du roi.*
  Représentations : février-mars 1664
  Paris, Ballard, 1664 in-4°, 48 p.
- Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*
  Représentations : créée à l'Académie Royale de Musique (Palais-Royal) le 15 février 1686
  Reprises au Palais-Royal en 1688, 1697, 1703, 1713, 1714, 9 novembre 1724, 1746 et 1747.

[13] J'indique ainsi la référence du livret du ballet dans le recueil de P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, J. Gay, 1868-1870. [Lacroix, II, 97] renvoie à la page 197 du volume II du recueil.

Reprises à Fontainebleau en 1740 et 1746.
Reprises à Versailles en 1745 et 1746.

	Paris, C. Ballard, 1686	54 p. in-4°
	Paris, 1686	in-18
[*in Recueil…*, t. 2]	Amsterdam, A. Wolfgang, 1688	in-12 pl.
[*in Recueil…*, t. 2]	Amsterdam, A. Wolfgang, 1690	in-12
	Amsterdam, A. Wolfgang, 1693	56 p. in-12
[*in Recueil…*, t. 3]	Amsterdam, A. Wolfgang, 1699	in-12
	Bruxelles, 1697	
	Paris, C. Ballard, 1703	64 p. in-4°
	Bruxelles, François II Foppens, 1708	
	Lunéville, J. L. Bouchard, 1710.	3 f. 72 p. in-4°
	Rouen, P. Ribou, 1713	59-[5] p. in-4°
	Paris, Pierre Ribou, 1714	[8]-47-[1]-4 p. in-4°
[*in Le théâtre de M. Quinault*]	Paris, Pierre Ribou, 1715	5 vol. pl. in-12
	Paris, Pierre Ribou, 1724	in-4°
	Bruxelles, 1726	in-12
	Paris, Delormel, 1734	VII-56 p. in-4°
	Lyon, A. Delaroche, 1742	55 p. in-4°
	Paris, J.-C. Ballard, 1745	54 p. in-4°
	Paris, J.-C. Ballard, 1746	64 p. in-4°
	Paris, J.-C. Ballard, 1746	54 p. in-4°
	Paris, J.-C. Ballard, 1746 (2e éd.)	64 p. in-4°
	Lyon, Rigolet, 1750	46 p. in-8°

- *Ballet de la forêt enchantée*
  Représentations : Rouen, collège jésuite, août 1688 [Desgraves, 151[14]]
  Rennes, collège jésuite, 29 août 1696 [Desgraves, 145]

- *Ballet de la forêt enchantée enlevée par Renaud*
  Représentations : La Flèche, collège jésuite, 1er septembre 1698 [Desgraves, 65]

	La Flèche, imprimerie de la Veuve Griveau, s.d.	8 p. in-4°

- Dancourt, *Renaud et Armide*
  Représentations : Comédie Française, 31 juillet 1686
  Reprise en juin 1697

[*Les Œuvres de M. Dancourt*]	Paris, P. Ribou, 1706-1718	in-12
	Paris, T. Guillain, 1707	2 f., 66 p.
	Bruxelles, J. de Grieck, 1711	in-24

- Antoine Danchet, *Tancrède*
  Représentations : première au Palais Royal le 7 novembre 1702,
  reprises au Palais-Royal le 20 ou 28 octobre 1707, le 8 juin 1717, le 30 mars 1729, le 23 octobre 1738, le 22 février 1750,
  reprise à Versailles, petits appartements, hiver 1748-1749 (sans prologue).

	Paris, Ballard, 1702	in-4°
	Amsterdam, H. Shelte, 1704	69 p. in-8°
	Paris, C. Ballard, 1707	
[*Recueil des opéras…*]	Amsterdam, A. Wolfgang, 1714	
	Paris, C. Ballard, 1717	
	Paris, Ribou, 1717	
	La Haye, G. de Voys, 1720	in-12. Front.
	Paris, C. Ballard, 1729	
	Lyon, A. Delaroche, 1740	68 p. in-4°
[*Recueil général des opéras*, VIII]	C. Ballard, 1750	
	Paris, Veuve Delormel, 1750	

[14] Je renvoie ainsi au répertoire du théâtre de collège de Louis Desgraves : *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France : 1601-1700*, éd. cit.

- Simon-Joseph Pellegrin, *Arlequin à la guinguette*, deuxième entrée
  Représentations : juillet 1711.
  Paris, M. Rebuffé, 1711 in-12

- Hilaire-Bernard de Longepierre et Philippe d'Orléans, *Jérusalem délivrée*
  Représentation : Fontainebleau, 17 octobre 1712
  Pièce inédite jusqu'en 1812 (Paris, Nicolas Moreau)

- Simon-Joseph Pellegrin et Henri Desmarets, *Renaud, ou la suite d'Armide, tragédie*
  Représentation au Palais-Royal le 5 mars 1722
  Paris, Veuve P. Ribou, 1722 in-4°, XX-60 p.

- Jacques Bailly, *Armide, parodie.*
  Représentations : Théâtre italien, 21 janvier 1721 [Il n'est pas certain qu'il s'agisse de la même pièce : peut-être une autre parodie d'*Armide*]
  Théâtre italien, 21 janvier 1725
  Paris, François Flambeau, 1725 in-12

[Parodies du nouveau théâtre italien, t.II] Paris, Briasson, 1731
[Parodies du nouveau théâtre italien, t.III] Paris, Briasson, 1738

- Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin-Tancrède, parodie en un acte* [de *Tancrède* de Danchet et Campra]
  Représentations : Théâtre italien 19 mars 1729

[Parodies du nouveau théâtre italien, t.III] Paris, Briasson, 1731
[Parodies du nouveau théâtre italien, t.IV] Paris, Briasson, 1738

- *Armide* (anonyme)
  Paris, Prault fils et Ballard fils, 1747 in-12

- *La Bohémienne*
  Représentation : Foire Saint-Germain, 13 ou 17 mars 1747
  La Haye, J. Rickoff, 1745 in-8°

[15] Meliadus

- *La Plaisante et Triomphante Histoire des hauts faits d'armes du prince Meliadus*
  Troyes, N. Oudot 1612 [Morin 897] 82 f. in-8° fig.

[16] Mélusine

[161] Mélusine

- Jean d'Arras, *L'Histoire de Mélusine*
  Rouen, J. Crevel, 1623 92 f. in-8° fig.
  Troyes, Nicolas Oudot, 1624 [Morin 754] in-4°
  Troyes, N. Oudot, 1639
  Lyon, Huguetan, 1644 in-4° figures
  Troyes, Nicolas Oudot, 1649 [Morin 755] in-4° figures
  Troyes, Nicolas Oudot, 1660 [Morin 756] in-4° figures
  Troyes, Nicolas Oudot, 1677 [Morin 757-758] in-4° fig.
  Troyes, J. Febvre, 1692 [Morin 759] in-4° figures
  Troyes, Jacques Oudot, 1699 [Morin 526] 136 p. in-4° fig.
  Troyes, Jacques Oudot, s.d. [Morin 527] 68 f. in-4° fig.
  Troyes, Pierre Garnier, s.d. [Morin 528] 68 f. in-4° fig.
  Troyes, Pierre Garnier, s.d. [Morin 529] 108 p. in-4°
  Troyes, P. Garnier, 1726 108 p.

- M.L.M.D.M., *Le Roman de Mélusine*
  Paris, Pierre Rocolet, 1637 498 p. in-8°
  Paris, Pierre Rocolet, 1637 in-12

- François Nodot, *Histoire de Mélusine, tirée des chroniques de Poitou, et qui sert d'origine à l'ancienne maison de Lusignan*
  Paris, C. Barbin et T. Moette, 1698 272 p. in-12 fr.

- François Nodot, *Histoire de Mélusine, princesse de Lusignan, et de ses fils.*
  Paris, s.n., 1700 2 vol. in-12

- Antoine-Louis Le Brun, *Mélusine*
  Paris, Pierre Ribou, 1712

- Louis Fuzelier, *Mélusine*
  Représentation : Hôtel de Bourgogne, 31 décembre 1719.
  Inédit (Manuscrit français 9332, f° 293-330)
  [Argument] s.l.n.d. in-16

[162] Geoffroy à la grande dent

- *Les Gestes et faicts et redoutables conquètes du preux hardi et redouté chevalier Geoffroy à la grant Dent, seigneur de Lusignan…*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1630 [Morin 310] 128 p. in-8° fig.

- François Nodot, *Histoire de Geoffroy surnommé à la grand'dent, sixième fils de Mélusine, prince de Lusignan*
  Paris, C. Barbin, 1698
  Paris, Veuve de C. Barbin, 1700 248 p. in-12

[17] Milles et Amis

- *L'Histoire des deux nobles et tres-vaillans chevaliers nommez Milles et Amys*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1631 [Morin 628] 203 p. in-4° fig.

[18] Morgant le géant

- Luigi Pulci, *L'Histoire de Morgant le géant et de plusieurs autres chevaliers et pairs de France…*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1618 in-4° figures
  Troyes, Nicolas Oudot, 1625 [Morin 530] 62 f. in-4° fig.
  Troyes, Nicolas Oudot, 1650 in-4° figures

- *Le Second Livre de Morgant le géant. Où sont decriptes les grandes prouesses de plusieurs Pairs de France, principalement de Roland et de Regnaut de Montauban. Avec la douloureuse bataille qui fut faite en la vallée de Roncevaux, et comme le traitre Ganelon fut tiré à quatre chevaux, et des grands signes qui apparurent au ciel, devant la mort du grand Roi Charlemagne*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1625 [Morin 531] 58f. in-4° fig.

[19] Ogier le Danois

- *L'Histoire d'Ogier le Danois duc de Dannemarche, qui fut l'un des douze pairs de France…*
  Lyon, Huguetan, 1623 200 p. in-4° fig.
  Troyes, N. Oudot, 1626 in-4° fig.
  Troyes, N. Oudot, s.d. [Morin 844] 120 f. in-4° fig.
  Troyes, N. Oudot, s.d. [Morin 845] 120 f. in-4° fig.

- *La Vie, mœurs, gestes et faicts d'Ogier le danois, duc de Dannemarc et Pair de France. Extraicte des Chartres de l'Abbaye de Sainct Pharon de Meaux...*
  Paris, P. de Face, 1613 in-12
  Paris, P. de Face, 1613 in-8°

[20] Olivier de Castille et Artus d'Algabre

- *L'Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algabre, preux et vaillants chevaliers*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1625 [Morin 626] 64 f. in-8°

[21] La série des Palmerin

[211] Palmerin d'Olive

- *L'Histoire de Palmerin d'Olive, fils du roi Florendos de Macédoine et la belle Griane fille de Remicius, empereur de Constantinople*.
  Lyon, Rigaud, 1619 2 vol. in-16

[212] Primaléon de Grèce

- Guillaume Landré (pseud. François de Vernassal), trad., *L'Histoire de Primaléon de Grèce, continuant celle de Palmerin d'Olive, empereur de Constantinople…*
  [Premier livre] Lyon, héritiers de B. Rigaud, 1600. p.lim., 404 f., table, fig.
  [Livre III] Lyon, s.n., 1609
  [Livre II] Lyon, s.n., 1618 in-12
  [Livre I-IV] Lyon, P. Rigaud, 1618 4 vol. in-16

[22] Perceforest

- *L'Hystoire du chevalier aux armes dorées et de Bethides et de la Pucelle surnommée Cueur Dacier…*
  Troyes, Nicolas Oudot, 1611

[23] Le Petit Jehan de Saintré

- Thomas-Simon Gueulette (éd.), *L'Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré, de la jeune dame des Belles Cousines…*
  Paris, D. Mouchet, 1724 3 vol.
  Paris, G. Saugrain, 1724 3 vol.
  Paris, J.-R. Morel, 1724 3 vol.
  Paris, P. Huet, 1724 3 vol.

[24] Pierre de Provence

- *L'Histoire du noble et vaillant chevalier Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, fille du roi de Naples*
  Lyon, s.n. 1625 in-8°
  Lyon, Claude Chancey, 1665 64 p. in-8° bois gravé au titre.
  Troyes, Nicolas Oudot, s.d. in-8°
  Zurich, J.-C. Bincheldre, 1733

- *L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*
  Rouen, J.-B. Besongne, s.d. [1680 ?] in-8°
  Rouen, J.-B. Besongne, 1700 in-8° figure au titre.
  Troyes, Jacques Oudot, 1700 [Morin 537] in-8° fig.
  Troyes, P. Garnier [1736 ?] [Morin 540] 24 f. in-8° fig.

- *L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, galante héroïque*
  Troyes, Vve Jacques Oudot, 1715 [Morin 538] 56 p. in-8° fig.

- *L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne où se trouve l'arrivée du brave Toulousain, l'innocence reconnue*
  Troyes, Garnier, 1738 in-12

- *Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*
  Représentation : 10 février 1638 ; Tours, 21 et 23 février 1638
  Paris, Cardin Besongne, 1638 in-8°
  s.l., 1638 in-4° pièce

- *Lettre de Pierre de Provence à la Reine sur ce qui s'est passé en son pays*
  Paris, J. Henault, 1649 11 p. in-4°

- *Histoire complète du noble et vaillant chevalier Pierre de Provence et de Maguelonne, fille du Roi de Naples…*
  Toulouse, A. Porchet, 1748 72 p. in-8°

[25] Les Quatre Fils Aymon, Renaud de Montauban, Maugis d'Aigremont.

[251] Mabrian

- *Les Proesses et vaillances du redouté Mabrian, lequel fut roi de Jerusalem et d'Inde la Majour… semblablement les faicts et gestes des quatre fils Aymon…*
  Rouen, Louis Costé, s.d. [1620 ?] in-4°
  Troyes, Nicolas Oudot, 1625 [Morin 951] 114 f. in-4° fig.

[252] Maugis d'Aigremont

- *L'Histoire de Maugis d'Aigremont*
  Rouen, Veuve de Louis Costé, s.d. [1620 ?] in-4°
  Troyes, Nicolas Oudot, 1620 [Morin 524] 68 f. in-4° fig.
  Troyes, Nicolas Oudot, 1668 in-4°

[253] Les Quatre fils Aymon et Renaud de Montauban

- *L'Histoire des quatre fils Aymon*
  Troyes, Jean Oudot, s.d. [Morin 602] in-4°
  Troyes, Nicolas Oudot, 1630 [Morin 577] 172 p. in-4° fig.
  Troyes, J. Oudot, 1704 in-4° avec fig.
  Troyes, Veuve de J. Oudot, 1717 in-4°
  Troyes, P. Garnier [1726 ?] [Morin 596] 78 f. in-4° fig.
  Troyes, P. Garnier [1726 ?] [Morin 597] 136 p. in-4° fig.
  Troyes, P. Garnier [1726 ?] [Morin 598] 136 p. in-4° fig.
  Troyes, P. Garnier [1726 ?] [Morin 599] 136 p. in-4 fig.
  Troyes, Ve J. Oudot et J. Oudot, 1728 [Morin 591] 156 p. in-4° fig.
  Troyes, Ve J. Oudot et J. Oudot, 1730 [Morin 592] in-4°
  Troyes, P. Garnier [1737 ?] [Morin 594] 1 f. 131 p. in-4°

- *Le Porte-Nouvelles, ou Guillaume venant de l'autre monde. Racontant les choses esmerveillables qu'il y a veües des rebelles François. Comme il a parlé aux quatre Fils Aymon, et ce que luy a dit Renaud de Montauban...*
  Lyon, Pierre Rousset, 1621

- Giacinto Andrea Cicognini et Lope de Vega, *Renaud de Montauban*
  Représentations : Hôtel de Bourgogne, 6 avril 1717
  Paris, Briasson, 1729

- *L'Histoire des quatre fils d'Aymon, revüe & corrigée de nouveau & augmentée des figures*
  Limoges, Jacques Farne, 1744 148 p. in-8°

[26] Richard sans peur

- *L'Histoire de Richard sans peur duc de Normandie. Qui fut fils de Robert le Diable…*
  Troyes, Jacques Oudot, s.d. [Morin 546] in-8°
  Troyes, Vve Jacques Oudot, 1705 in-12
  Troyes, Pierre Garnier [1736 ?] [Morin 550] 24 f. in-8° fig.
  Troyes, Vve Oudot, 1745 [Morin 547] 47 p. in-8° fig.
  Troyes, Vve Oudot, s.d. [Morin 548] 47 p. in-8° fig.

[27] Robert le diable

- *La Terrible et Merveilleuse Vie de Robert le diable*
  Rouen, J. B. Besongne, s.d. [1680 ?]
  Troyes, Jacques Oudot, 1715 [Morin 1062]
  Troyes, P. Garnier [1736 ?] [Morin 1063] 48 p. in-8° fig.
  Troyes, P. Garnier, 1738 in-8°
  Troyes, J. Oudot, 1741 54 p. in-8° fig.

- *Ballet de Robert le Diable*
  Représentation : Rouen, 1652, devant S.A. Mlle de Longueville.

- Laurent Maurry, *Mascarade dansée en forme de ballet du chasteau de Robert le Diable*
  s.l., s.n., s.d. 8 p. in-4°

[28] Roland amoureux, Roland furieux

Édition du texte italien

- *Orlando furioso, di Ludovico Ariosto*
  Paris, Prault, 1746 4 vol. in-12

Traductions et adaptations

[281] Roland amoureux

- Jacques Vincent du Crest-Arnaud (trad.), *Histoire de Roland l'amoureux…*
  Lyon, P. Rigaud, 1605. in-8°
  Lyon, P. Rigaud, 1614. 3 part. en 1 vol. in-8° X-327 f.
  Lyon, Léon Savine, 1615 in-8°

- F. de Rosset (trad.), *Roland l'amoureux*
  Paris, R. Fouet, 1619 in-8° 6 f.-996 p.-18 f. fig. grav.

- De la Ronce, *Le Renaud amoureux, histoire précédente de Roland l'amoureux et furieux. Imité de l'italien du Sr Torquato Tasso*[15]
  Paris, Toussainct du Bray, 1619 684 p. in-8° fig.
  Paris, Toussainct du Bray, 1620
  Paris, Amaulry, 1724
  Paris, D. Hortemels, 1724
  Paris, M. d'Espilly, 1724

- Lesage, *Nouvelle Traduction de Roland l'amoureux*
  Paris, P. Ribou, 1717 2 vol. in-12.
  Paris, Veuve de P. Ribou, 1720 2 vol. in-12.
  Paris, Veuve de P. Ribou, 1721 2 vol. in-12.
  Paris, Valleyre et Clousier, 1742 2 vol. in-12.
  Paris, David, 1747 2 vol. in-12.

[282] Roland furieux et la suite de Pescatori

- Baron de la Chaume, *Traduction faite proprement et en jeu par A. de C. Baron de la Chaume, sur le chant de l'Arioste*
  [in *Les œuvres du sieur A. M. de Fiefmelin*], Poitiers, Jean de Marnef, 1601

- Gabriel Chappuis (trad.), *Roland furieux par messire Loys Arioste… Édition augmentée de la suitte (de J.-B. Pescatori) et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier…*
  Lyon, P. Rigaud, 1604 603-349-84 p. fig. in-8°
  Lyon, P. Rigaud, 1608 603 p.
  Rouen, C. Le Villain, 1610-1611
  Lyon, P. Rigaud, 1616 in-8° fig.
  Rouen, C. Le Villain, 1618 in-8° fig.

- Gabriel Chappuis (trad.), *Cinq Discours de cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste, suivant la matière du Furieux…*
  Lyon, Claude Rigaud, 1608
  Rouen, C. Le Villain, 1611

- Gabriel Chappuis, *La Suite de Roland furieux contenant la mort du très magnanime… Roger… et tous les grands succès, hautes et généreuses entreprinses proposées et non fournies par le divin Arioste; avec les sommaires allégoriques…*
  Lyon, P. Rigaud, 1608
  Lyon, P. Rigaud, 1610
  Rouen, C. Le Villain, 1610
  Rouen, C. Le Villain, 1618

- Jean de Boessieres (trad.), *L'Arioste francoes… avec les argumans et allégories sur chacun chant…*
  [premier volume]Lyon, T. Ancelin, 1608

[15] Le Tasse est l'auteur d'un poème intitulé *Rinaldo* dont le *Renaud amoureux* est l'adaptation.

- François de Rosset, *Le Divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur*
  Paris, R. Fouet, 1615 XIV-440 f. in-4° fig.
  Paris, R. Fouet, 1625 XIV-440 f. in-4° fig.
  Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643 XIV-440 f. in-4° fig.

- François de Rosset, *La Suite de Roland le furieux, nouvellement composée en François*
  Paris, R. Fouet, 1615 IV-102 f. in-4°
  Paris, R. Fouet, 1623 in-4°
  Paris, A. de Sommaville, 1644

- Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*
  [in Ovide, *Livre premier des remèdes contre l'amour*] Paris, Vve Guillemot, 1616
  [in *Les Métamorphoses d'Ovide*…] Paris, Vve l'Angelier, 1617 in-8°
  Paris, Héritiers de A. l'Angelier, 1621
  [in *Les Métamorphoses d'Ovide*…] Paris, Vve Guillemot 1622
  [in *Les Métamorphoses d'Ovide*…] Lyon, P. Drobet, 1628
  Paris, N. et J. de la Coste, 1633
  Paris, Billaine, 1637
  Paris, J. Berthelin, 1643
  Paris, N. et J. de la Coste, 1645
  Paris, A. Courbé, 1651
  [in *Les Epistres d'Ovide*…] Paris, N. et J. de la Coste, 1658

- Louise-Geneviève Gomes de Vasconcelle, dame Gillot de Beaucour (trad.), *L'Arioste moderne ou Roland le furieux, traduction libre*
  Paris, J. Guignard, 1685 4 vol. in-12
  Lyon, T. Amaulry, 1685-86 4 vol. in-12
  Paris, P.-J. Bienvenu, 1720 2 vol. in-12. X-516 et X-504 p.
  Paris, Prault, 1720

- Jean-Baptiste de Mirabaud (trad.), *Roland furieux, poème héroïque de l'Arioste, traduction nouvelle par M****
  La Haye, Pierre Gosse et Cie, 1741 4 vol. in-12
  La Haye, s.n., 1745 4 vol. in-12

Réécritures (1) : récits

- *Angélique délivrée, à l'imitation de l'Arioste*
  Paris, s.n., 1600 in-18
  Paris, Th. De la Ruelle et N. Verde, 1603 29 f. in-16

- I. d'Espinaud, *Les Amours de Genievre et d'Ariodant*.
  Rouen, J. Osmont, 1601 in-12
  Lyon, T. Ancelin, 1601 in-16, VIII-99 f.

- Pierre de Deimier, « Aventures de Renaud », *Les Illustres Avantures*
  Lyon, T. d'Ancelin, 1603 in-12

- Nicolas Le Masson, *L'Ingratitude et l'enfer de Lydie*
  [in *Les premières œuvres*] Paris, O. de Varennes, 1608

- De Favoral, *L'Arioste imité, où sont naïfvement déduites les amours et estranges adventures de Zerbin et d'Izabelle*
  Paris, Toussaint du Bray, 1610 XII-203 p. in-16

- Étienne Durand, *Joconde*
  [in *Méditations*] Paris, s.n., 1611

- Nicolas Des Escuteaux, *Les Admirables Faits d'armes d'Alceste servant l'infidèle Lydie*
  Saumur, Th. Portau, 1613 VIII-289 p. in-8°

- Pierre Cotignon de la Charnays, *Rodomont et Isabelle*
  [in *Ouvrage poétique*] Paris, Charles Hulpeau, 1626

- *L'Arioste travesti en vers burlesques*
  Paris, Toussaint Quinet, 1650 VIII-40 p. in-4°

- De Nouguier, *L'Herculeide burlesque, autrement la véritable relation de toute la vie, noms, labeurs, actions, amours, mariages, métamorphoses, voyages, fin et trépassement du grand Hercule le Thébain… suivie du Rodomont burlesquement metampsicosé*
  Orange, Edouard Raban, 1653 382 p. in-8°

- Bouillon, *Histoire de Joconde, traduit et imité de l'Arioste*
  [in *Les Œuvres…*] Paris, Charles de Sercy, 1663

- Jean de La Fontaine, *Joconde, ou l'infidelité des femmes*
  [in *Nouvelles en vers tirées de Bocace et de l'Arioste*] Paris, C. Barbin, 1665 94 p. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*] Paris, C. Barbin, L. Billaine, 1669 in-12, 250 p.
  [in *Recueil des contes…*] Amsterdam, J. Verhoeven, 1669 286 p. in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*] Leyde [Bruxelles], Jean Sambix le jeune [F. Foppens], 1669
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Paris, s.l., 1671 in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers*], Lyon, C. Bourgeat, 1672 in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*] Leyde [Bruxelles], Jean Sambix le jeune [F. Foppens], 1673
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Lyon, F. Larchier, 1679 in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1685 2 vol. in-12 fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1691 2 vol. in-12 fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1696 in-12 front. gravé.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1700. 2 vol. in-12 fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1709 in-12 fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1710
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1718
  [in Boileau, *Œuvres*, t. II], Amsterdam, 1718 in-4°
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1726 in-12 fig.
  [in *Œuvres*] Anvers [Paris], J. et H. Sauvage [Lancelot], 1726 in-4°
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Hambourg, A. Vandenhoeck, 1731. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, N. E. Lucas, 1731 10 f. 262 p. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], La Haye, P. Gosse et J. Neaulme, 1733 VI-421 p. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1737 3 vol. in-12 fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Londres, 1743 2 vol. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1744 in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam [Paris, Barraud et David jeune], 1745 2 vol. in-16 fig.

- Jean de La Fontaine, *La Coupe enchantée*.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*] Paris, C. Barbin, L. Billaine, 1669 in-12, 250 p.
  [in *Recueil des contes…*] Amsterdam, J. Verhoeven, 1669 286 p. in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*] Leyde [Bruxelles], Jean Sambix le jeune [F. Foppens], 1669
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Paris, s.l., 1671 in-12
  [in *Contes et nouvelles…* 3^e^ partie] Paris, Claude Barbin, 1671 212 p. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers*], Lyon, C. Bourgeat, 1672 in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*] Leyde [Bruxelles], Jean Sambix le jeune [F. Foppens], 1673
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Lyon, F. Larchier, 1679 in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1685 2 vol. in-12. fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1691 2 vol. in-12. fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1696 in-12 front. gravé.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1700 2 vol. in-12. fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1709 in-12 fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1710
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1718
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1726 in-12 fig.
  [in *Œuvres*] Anvers [Paris], J. et H. Sauvage [Lancelot], 1726 in-4°
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Hambourg, A. Vandenhoeck, 1731 in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, N. E. Lucas, 1731 10 f. 262 p. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], La Haye, P. Gosse et J. Neaulme, 1733 VI-421 p. in-12
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1737 3 vol. in-12 fig.
  [in *Contes et nouvelles en vers…*], Londres, 1743 2 vol. in-12

[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1744 in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam [Paris, Barraud et David jeune], 1745 2 vol. in-16 fig.

- Jean de La Fontaine, *Le petit chien qui secoue des pierreries*
[in *Contes et nouvelles…* 3e partie] Paris, Claude Barbin, 1671 212 p. in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*] Leyde [Bruxelles], Jean Sambix le jeune [F. Foppens], 1673
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Lyon, F. Larchier, 1679 in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1685 2 vol. in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1691 2 vol. in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1696 in-12 front. gr.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1700 2 vol. in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1709 in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1710
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1718
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1726 in-12 fig.
[in *Œuvres*] Anvers [Paris], J. et H. Sauvage [Lancelot], 1726 in-4°
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Hambourg, A. Vandenhoeck, 1731 in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, N. E. Lucas, 1731 10 f. 262 p. in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*], La Haye, P. Gosse et J. Neaulme, 1733. VI-421 p. in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, H. Desbordes, 1737 3 vol. in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Londres, 1743 2 vol. in-12
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam, P. Brunel, 1744 in-12 fig.
[in *Contes et nouvelles en vers…*], Amsterdam [Paris, Barraud et David jeune], 1745 2 vol. in-16 fig.

- Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, *La Princesse Olympe ou l'Ariane de Hollande*
[in *Les caprices du destin…*] Paris, P.-M. Huard, 1718.

Réécritures : spectacles

- [Charles Bauter, dit Méliglosse ?], *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Médor : avec les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye, et plusieurs beaux effets contenües en ladite tragédie tirée de l'Arioste*
Troyes, N. Landereau, s.d.
Troyes, Nicolas Oudot, 1614 [Morin1081] 32 p. in-12
Troyes, N. Oudot, N. Moreau et E. Briden, 1620 [Morin 1079] 14 f in-8° fig.

- Charles Bauter, dit Méliglosse, *La Mort de Roger, tragédie*
Représentations : Paris, 1603.
Paris, Clovis Ève, 1605
Troyes, N. Oudot, 1619 [Morin 788] 24 f. in-8°
Troyes, Nicolas Oudot, 1625
Troyes, Yves Girardon, s.d. [Morin 787] 24 f. in-8° fig.

- Charles Bauter, dit Méliglosse, *La Rodomontade, tragédie*
Paris, Clovis Ève, 1605 VIII-154-II f. fr. gr. in-8°
Rouen, A. Cousturier, 1613
Troyes, N. Oudot, 1620 [Morin 994] 24 f. in-8° fig.

- *Ballet de Bradamante*
Représentations : Paris, 1609.

- *Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme…* [Ballet d'Alcine]
Représentation : Louvre, 17 janvier 1610 ; Arsenal, 18 janvier 1610.
Paris, Jean de Heuqueuville, 1610 [Lacroix, I, 207] 37p. in-8°
[in *Recueil des plus excellents ballets…*], Paris, T. du Bray, 1612 [Lacroix, I, 200] in-8°

- Claude Billard, *Genèvre, tragi-comédie*
[in *Tragédies françoises de Claude Billard*], Paris, D. Langlois, 1610

- *Angélique et Médor, tragédie*
Représentations : Paris, 1614

- *Ballet du Roi représentant la furie de Roland*
  Représentation le 9 janvier 1618.
  René Bordier, *Vers pour le ballet du roi représentant la furie de Roland*,
  Paris, Jean Sara, 1618 [Lacroix, II, p. 147] in-4°

- *Tragédie françoise des parfaites amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse fugitive. Où il est remarqué les périls et les grandes fortunes passées par ledit Zerbin, recherchant son Isabelle par le monde ; et comme il est delivré de la mort par Roland.*
  Troyes, N. Oudot, 1618 [Morin 1082] 40 p. in-8°
  Troyes, Nicolas Oudot, 1621 [Morin 1077] 40 p. in-8°
  Rouen, A. Couturier, s.d.

- *Le Théâtre François. Contenant Le trébuchement de Phaeton, La mort de Roger, La mort de Bradamante…*
  Paris, Paul Mansard, 1624

- Gautier de Coste de La Calprenède, *Bradamante*
  Paris, A. de Sommaville, 1637 in-4° IV-104 p.

- G. Le Riche, *Les Amours d'Angélique et de Médor, tirées de l'Arioste traduites en poésie française, tragi-comédie*
  Représentations : Paris, 1637.
  Poitiers, Veuve A. Mounin, 1648 in-8° XIV-82 p.

- Jean Mairet, *Le Roland furieux, tragicomédie*
  Représentations : Paris, 1638
  Paris, A. Courbé, 1640 in-4° X-108 p.

- *Ballet royal de la nuit*, deuxième entrée
  Représentation : dansé par le roi le 23 février 1653.
  Paris, C. Ballard, 1653 in-4° 68 p.
  Paris, C. Ballard, 1653 in-8° 28 p.

- Gabriel Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Médor, tragédie*
  Représentations : Hôtel de Bourgogne, 1664.
  Paris, Quinet, G. de Luynes, Mauger, 1664 in-12, XII-71 p.

- François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, *Bradamante ridicule*
  Représentation : Palais-Royal, 10 janvier 1664

- *Les Plaisirs de l'île enchantée… ballet du palais d'Alcine…*
  Représentation : du 7 au 15 mai 1664 à Versailles. Ballet du palais d'Alcine le 9 mai.
  Publications :
  Les Plaisirs de l'isle enchantée, course de bague faite par le roi à Versailles le 6 mai [sic] *1664* [livret] Paris, R. Ballard, 1664 in-4°, 24-4-10 p.
  La Gazette, n°60, 21 mai 1664
  Bizincourt, *Les plaisirs de l'isle enchantée, ordonnéz par Louis XIV, roy de France et de Navarre, à Versailles, le 6 may 1664* : Manuscrits français 7834 et 16635
  J. Carpentier de Marigny, *Relation des divertissemens que le Roy a donnés aux Reines dans le parc de Versaille. Ecrite a un gentil-homme qui est presentement hors de France*, Paris, C. de Sercy et C. Barbin, 1664
  Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague, collation ornée de machines, comédie meslée de danse et de musique, Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'artifice : Et autres Festes galantes et magnifiques [relation]Paris, R. Ballard, 1664 in-fol. 71-6 p. planches.
  [relation]Paris, Ballard, Jolly, Luyne, Billaine, 1665 in-12 132 p. 2f.
  [*in Œuvres de Molière*] Paris, Quinet, 1666
  [relation] Paris, J. Guignard, 1668 in-12
  [relation] Paris, Ballard, 1669 in-4°
  [in *Œuvres de Molière*] Paris, N. Pépingué, 1668-1669
  [relation] Paris, Ballard, 1673 in-folio fig.
  [*in Œuvres de Molière*] Paris, C. Barbin, 1673
  [relation : *La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs…*] Elzevir, 1674 in-12, 108 p.
  [*in Œuvres de Molière*] Paris, D. Thierry et C. Barbin, 1674-75
  [*in Œuvres de Molière*] Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1676
  [*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, J. Lejeune, 1675

[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, J. Lejeune, 1679
[relation : *La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs…*] Elzevir, 1679 in-12, 108 p.
[*in Œuvres de Molière*] Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1681
[*in Œuvres de Molière*] Lyon, 1681
[*in Œuvres de Molière*] Genève, 1681
[*in Œuvres de Molière*] Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1682
[relation : *La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs…*] Amsterdam, Wetstein, 1684 in-12, 108 p.
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, J. le Jeune, 1684
[*in Œuvres de Molière*] Bruxelles, G. de Backer, 1690
[relation : *La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs…*] Amsterdam, Wetstein, 1689 in-12, 108 p.
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Wetstein, 1691
[relation] Paris, Ballard, 1692 in-4°
[*in Œuvres de Molière*] Lyon, J. Lions, 1692
[relation : *La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs…*] Amsterdam, Wetstein, 1693 in-12, 108 p.
[relation : *La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs…*] Bruxelles, G. de Backer, 1694 in-12, 92 p.
[*in Œuvres de Molière*] Lyon, J. Lyons, 1694
[*in Œuvres de Molière*] Lyon, J. Lyons, 1695
[*in Œuvres de Molière*] Nuremberg, J. D. Tauber, 1696
[*in Œuvres de Molière*] Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1697
[*in Œuvres de Molière*] Toulouse, J. Dupuy, D. Desclassan et Caranove, 1697
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Wetstein, 1698
[*in Œuvres de Molière*] Toulouse, Caranove, 1699
[*in Œuvres de Molière*] Berlin, R. Roger, 1700
[relation : *La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs…*] Paris, G. de Luyne, 1700 100 p. in-8°
[*in Œuvres de Molière*] Liège, J.-F. Broncart, 1703
[*in Œuvres de Molière*] La Haye, A. Moetjens, 1704
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, H. Desbordes, 1704
[*in Œuvres de Molière*] Liège, J.-F. Broncard, 1706
[*in Œuvres de Molière*] Nuremberg, J. D. Tauber, 1708
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Le Jeune, 1709
[*in Œuvres de Molière*] Paris, D. Thierry, 1709-1710
[*in Œuvres de Molière*] Paris, M. David, 1710
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, 1713
[*in Œuvres de Molière*] Utrecht, G. van de Water, 1713
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, J.-F. Bernard, 1716
[*in Œuvres de Molière*] Leipzig, Fritsch 1717
[*in Œuvres de Molière*] Paris, Compagnie des Libraires, 1718
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, P. Brunel, 1724
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, 1725
[*in Œuvres de Molière*] Paris, Prault, 1730
[*in Œuvres de Molière*] Paris, Compagnie des Libraires, 1730
[*in Œuvres de Molière*] Rotterdam, B. Arnoul, 1732
[*in Œuvres de Molière*] Paris, H. Charpentier, 1733
[*in Œuvres de Molière*] Paris, Prault, 1734
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Wetstein, 1735
[*in Œuvres de Molière*] Paris, David l'aîné, 1737
[*in Œuvres de Molière*] Paris, Prault, 1739
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Arkstée, 1741
[*in Œuvres de Molière*] Bâle, E. et J.-R. Thurneisen, 1741
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1744
[*in Œuvres de Molière*] Bâle, Thurneisen, 1747
[*in Œuvres de Molière*] Paris, Veuve Gandoin, 1747
[*in Œuvres de Molière*] Paris, Compagnie des Libraires, 1749
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1749
[*in Œuvres de Molière*] Karlsruhe, 1749
[*in Œuvres de Molière*] Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1750
[*in Œuvres de Molière*] Genève, 1750

- Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*
  Représentations : Première à Versailles le 8 janvier 1685, à Paris, au Palais-Royal, le 8 mars 1685.

Reprises en 1686 ; février 1705 ; novembre 1709 ; décembre 1716 ; novembre 1727 ; décembre 1743.

Paris, C. Ballard, 1685 in-4°, IV-66 p. fig.
Paris, C. Ballard, 1686
Suivant la copie impr. à Paris, 1687. 68 p. front. gr. in-12
[in *Recueil des opéras…*, III] Amsterdam, A. Wolfgang, 1688 in-12
[in *Recueil des opéras…*, II] Amsterdam, s.n., 1690 in-12
Lyon, Th. Amaulry, 1692 72 p. in-12
Anvers, B. Foppens, 1693 60 p. in-12
[in *Recueil des opéras…*, II] Amsterdam, s.n., 1699 in-12
Amsterdam, Wolgang, 1699 in-12
[in *Recueil général des opéras*, III] Paris, 1703 in-12
Paris, C. Ballard, 1705 79 p. in-4°
Paris, C. Ballard, 1709 79 p. in-4°
[in *Le Théâtre de M. Quinault*, V] Paris, P. Ribou, 1715 in-12 fig.
Paris, P. Ribou, 1716 II-68 p. in-4°
Paris, Vve Ribou, 1727 XII-68 p. in-4°
Paris, J.-B.-C. Ballard, 1728 in-4° X-66 p. fig.
s.l., 1740 72 p. in-4°
Paris, J.-B.-C. Ballard, 1744 in-4° 80 p.

- Carrousel du 4 mars 1685 à Versailles.
  Relation dans Dangeau, *Journal*, I, p. 110-111.

- Dancourt, *Angélique et Médor*
  Représentations : Hôtel Guénégaud, 1er août 1685.
  Bruxelles, François I Foppens, 1698
  Bruxelles, Joss de Grieck, 1711 in-12
  Bruxelles, Joss de Grieck, 1740

- Champmeslé, *La Coupe enchantée*, comédie en un acte.
  Représentations : 1688.
  Paris, s.n., 1710

- Laurent Bordelon, *Arlequin Roland furieux*
  Représentations : Paris, 1694.
  [in *Arlequin comédien aux Champs-Élysées…*], Paris, A. Seneuze, 1694

- Thomas Corneille, *Bradamante*
  Paris, M. Brunet, 1696 in-8° VI-75 p.
  Amsterdam, H. Desbordes, 1696

- *L'Île d'Alcine ou l'anneau magique de Brunel*
  Représentations : Théâtre de Grillon Grillon 1700
  Comédie inédite jusqu'en 1867 [Paris, A. Lemerre]

- Danchet et Campra, *Alcine*
  Représentations : Palais-Royal, première le 15 janvier 1705
  Paris, C. Ballard, 1705 in-4° XIV-54 p.
  Amsterdam, A. Schelte, 1707 Frontispice gravé.

- Pierre-Charles Roy, *Bradamante*
  Représentations : Palais-Royal, mai 1707.
  Paris, Ballard, 1707 VIII-60 p. in-4°
  [in *Recueil général des opéras…* IX.] Paris, C. Ballard, 1707

- Louis Fuzelier, *Pierrot Roland*
  Représentations : Paris, théâtre de la veuve Maurice, 7 février 1709

- Louis Fuzelier, *La Coupe enchantée, pièce en deux actes en prose et en couplets*
  Représentations : Foire Saint-Laurent, 25 juillet 1714

- Le Sage, *Les Eaux de Merlin*, *pièce d'un acte précédée d'un prologue*
  Représentations : Foire Saint-Laurent, 1715

- Louis Fuzelier et Charles-François Pannard, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*

Représentations : Foire Saint-Germain, 3 février 1717
Paris, Jeu de Paume d'Orléans, 3 février 1718
Paris, Jeu de Belair (ou l'Opéra comique de Belair), mars 1718

- Ménesson, *Manto la fée*
  Représentation : Première au Palais-Royal le 29 janvier 1711
  Paris, C. Ballard, 1711
  Amsterdam, H. Schelte, 1712 64 p. front. gravé.

- Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Roland*
  Représentations : Hôtel de Bourgogne, 31 décembre 1727
  [In *Les parodies du nouveau théâtre italien*] Paris, Briasson, 1731
  [In *Les parodies du nouveau théâtre italien*] Paris, Briasson, 1738

- *Astolphe et Joconde*, comédie en trois actes et en vers
  Représentations : 1738

- Fagan, *Joconde, comédie en un acte et en prose*
  Représentations : première le 5 novembre 1740

- Louis Fuzelier et Charles-François Pannard, *Arlequin Roland*
  Représentations : Hôtel de Bourgogne, 20 janvier 1744

- *Polichinelle Gros Jean*
  Représentations : marionnettes de Bienfait, Foire Saint-Germain, 1744

- Jacques Bailly, *Roland, parodie nouvelle*
  Représentations : Hôtel de Bourgogne, 20 janvier 1744
  Paris, Prault fils, 1744 48 p. in-8°

- *La Fée Manto ou le chien qui secoue des pierreries, pantomime*
  Paris, Veuve Delormel, 1746 Pièce, in-8°

[29] Valentin et Orson

- *L'Histoire des deux chevaliers Valentin et Orson…*
  Lyon, P. Rigaud, 1605 in-8°
  Troyes, Yves Girardon, s.d. [Morin 554] 184 p. in-4° fig.
  Lyon, Etienne Tantillon, 1621 in-8°
  Troyes, Jean Oudot, 1686 [Morin 555] in-4° fig.
  Troyes, Jacques Oudot, 1694 [Morin 556] 75 f. in-4° fig.
  Troyes, Jacques Oudot, 1698 in-4°
  Troyes, Oudot, 1700 in-4°
  Troyes, Vve de J. Oudot [1705 ?] [Morin 558] 78f. in-4° fig
  Troyes, Vve de J. Oudot, 1712 in-4°
  Troyes, Vve de J. Oudot, 1719 in-4°
  Troyes, Vve de J. Oudot, 1723 [Morin 559] 151 p. in-4° fig.
  Troyes, Pierre Garnier, 1738 [Morin 564] in-4° fig.

[30] La châtelaine de Vergi

- *La Chastelaine du Vergier : livre d'amours du chevalier et de la dame chastellaine du vergier, comprenant l'estat de leur amour et comment elle fut continuee jusque à la mort*
  Paris, s.n., [16 ??]

- Adrien de La Vieuville d'Orville, *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique*
  Paris, J.-A. Robinot, 1722
  Paris, J. Pépingue, 1722 in-12 255 p.
  La Haye, Pierre Gosse, 1725 [6]-373-[1] p. in-12

ANNEXE 2

NOUVELLES FICTIONS CHEVALERESQUES PUBLIÉES ENTRE 1600 ET 1750

LISTE CHRONOLOGIQUE

Le recensement des éditions, réécritures et adaptations de récits chevaleresques entre 1600 et 1750 mis en œuvre dans l'annexe 1 ne suffit pas à saisir l'ensemble des usages des récits chevaleresques à l'âge classique. En effet, il ne rend pas compte des récits et des spectacles mobilisant la tradition chevaleresque sans pour autant se rattacher explicitement à un récit plus ancien.

Pour repérer ces nouvelles fictions chevaleresques, j'ai recensé dans le catalogue informatisé de la Bibliothèque Nationale tous les ouvrages publiés entre 1600 et 1750 dont le titre contient le mot « chevalier » ou l'un de ses équivalents (« chevalerie », « chevaleresque », « paladin »…). Ce recensement a été complété par une recherche équivalente dans la base *Frantext*. Les titres ainsi repérés n'appartiennent pas tous à la tradition chevaleresque : les mots « chevalier » et « chevalerie » peuvent aussi bien renvoyer aux ordres de chevalerie contemporains ou aux chevaliers romains qu'au passé médiéval. Seule une lecture de l'ensemble des ouvrages concernés aurait pu permettre un tri fiable et déboucher sur un relevé exhaustif. Une telle lecture s'étant avérée impossible dans le temps limité de la thèse, je n'ai retenu que les ouvrages dont l'emploi du terme « chevalier » se rattache sans ambiguité à la tradition chevaleresque. La liste proposée ici constitue donc un relevé exploratoire, destiné à compléter le recensement de l'annexe 1 par un premier aperçu de la production de nouvelles fictions chevaleresque à l'âge classique, sans prétendre à l'exhaustivité.

[1605]

Le Romant des chevaliers de Thrace, Paris, J. Gesselin, 1605, in-8°.

[1606]

Jean Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux*, « Masquarades XI – Cartels pour divers chevaliers defiez par les Chevaliers de Thrace », Paris, Philippe Patisson, 1606.

[1612]

Carrousel des Chevaliers de la gloire, 5-7 avril 1612, Place Royale.

Recueil des Cartels, publiez es presences de leur MM en la place Royalle le 5. 6. et 7. d'Avril 1612, Paris, Micard, 1612.

Cartel présenté par les chevaliers de la gloire, soutenants, contre tous assaillants, publié à Paris, le 13 mars 1612, en réjouissance des mariages des plus grands rois de l'univers, Lyon, J. Poyet, 1612.

Honoré Laugier, *Le Camp de la Place Royalle, ou Relation de ce qui s'y est passé les cinquiesme, sixiesme et septiesme jour d'avril 1612, pour la publication des Mariages du Roi et de Madame avec l'Infante et le Prince d'Espagne. Le tout recueilli par le commandement de sa Majesté*, Paris, Jean Micard et Toussainct du Bray, 1612 ; Paris, Jean Laquehay, 1612.

Le Carrousel des pompes et magnificences faites en faveur du mariage du très-chrétien roi Louis XIII, avec Anne, infante d'Espagne, le jeudi, vendredi, samedi, 5, 6, 7 d'avril 1612, en la Place-Royale à Paris, par tous les princes et seigneurs de France, avec leurs noms, Paris, J. Fuet, 1612 ; Paris, L. Mignot, 1612 ; J. Milot et J. de Bordeaux, 1612 ; Paris, G. Maret, 1612.

Les Pompes et magnificences faites à Paris en la Place royale le jeudi, vendredi, samedi, 5, 6, 7 d'avril 1612, en faveur du mariage du… roi… Louis XIII avec Anne, infante d'Espagne…, Paris, Mignot, 1612.

Les Courses de bague, faictes en la Place Royalle, en faveur des heureuses alliances de France et d'Espagne. Par les princes et seigneurs de France. Paris, Jean Millot et Jean de Bordeaux, 1612.

Le Triomphe royal, contenant un brief Discours de ce qui s'est passé au Parc Royal à Paris au mois d'avril 1612. En faveur du Mariage du Roi avec l'Infante d'Espagne. Paris, Anthoine du Brueil, 1612.

François de Rosset, *Le Roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne…,* Paris, Veuve de P. Bertaud, 1612.

Les Alliances royales et rejouissances publiques precedentes les solemnitez du mariage des enfans des plus celebres et augustes Rois de l'Europe. Avant-chants alaigres de Navieres., Lyon, Claude Cayne, jouxte la copie imprimée à Paris, 1612.

Complainte du Facquin du Parc Royal, qui a soustenu tous les Cavaliers du Carrousel, tant deffendans qu'assaillans, Paris, Pierre Durand, 1612.

Satire des dames contre les chevaliers du Carouzel, par M. A. D. R. Avec la response des chevalliers aux dames par I. B. L. C., (S. l.), 1612, in-8°, pièce.

[1613]

François de Rosset, *Le Roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne…,* Paris, F. Huby, 1613.

Philippe De Belleville, *Théâtre d'histoire… chevalier Polimantes*, Bruxelles, 1613.

De Lespinay, *Le Théâtre des braves, où sont représentées les amours guerrières de Polimédor, par le Sr de Lespinay*, Paris, impr. de F. Huet, 1613**,** in-12.

[1616]

François de Rosset, *L'Histoire du Palais de la Félicité, contenant les aventures des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne…,* Paris, F. Huby, 1616.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, T. du Bray, 1616, in-8°.

[1618]

Nicolas Piloust, *Le Chevalier enchanté*, Paris, D. Gilles, 1618.

[1620]

Jean Cartheny, *Le Voyage du Chevalier errant égaré dedans la forest des vanités mondaines dont finalement il fut remis et redressé au droit chemin qui meine au salut éternel par F. Jehan Cartheny, de l'ordre des Carmes*, Saint-Omer, Charles Boscart, 1620, in-12.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, T. du Bray, 1620, in-8°.

[1623]

Nicolas Piloust, *Les Aventures du Chevalier enchanté*, Paris, Th. De la Ruelle, 1623, [10]-368 p. ; in-12.

[1624]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, A. Bourriquant, 1624, in-8°.

[1625]

Les Augustes et Fidèles Amours du haut et puissant chevalier le fort Louis avec la belle et noble Rochelle, ensemble les articles portant les conventions de leur contrat de mariage, Fontenay, 1625, in-12.

[1628]

Jean Auvray, « Les Paladins aventuriers », *Le Banquet des Muses ou les diverses satires du sieur Jean Auvray*, Rouen, 1628.

[1632]

Georges de Scudéry, *Le Vassal généreux, poème tragi-comique*, représentations à Paris.

Henri de Maron, sieur de Logeas, *Le Romant héroïque, où sont contenus les mémorables faits d'armes de dom Rosidor, prince de Constantinople, et de Clarisel le Fortuné, œuvre pleine d'agréables divertissemens, d'histoires estranges et de plusieurs aventures d'amour et de guerre, arrivées de nostre temps à quantité de chevaliers et de dames, en la cour des plus grands princes du monde, escritte à la façon des anciens romans par le sieur de Logeas*, Paris, A. Courbé, 1632, 2 vol. in-8°, 918 p., front. gr.

Antoine Du Verdier, *Le Chevalier hipocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632 ; Paris, Guillemot, 1632.

[1633]

Jean d'Ennetières, *Le Chevalier sans reproche Jacques de Lalain,* Tournay, A. Quinqué, 1633, in-8°, XI-418 p. fig.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Lyon, J. Huguetan, 1633, in-12.

[1634]

Georges Chastellain, Jules Chifflet (éd.), *Histoire du bon chevalier messire Jacques Delalain frère et compagnon de l'ordre de la Toison d'or, escrite par Messire George Chastelain,... mise nouvellement en lumière (par Jules Chiflet)*, Bruxelles, Vve Velpius, 1634, in-4°, VIII-322 p.

[1636]

Georges de Scudéry, *Le Vassal Généreux, poème tragi-comique*, in *Autres Œuvres de M. de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1636.

[1637]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Rouen, J. Cailloué, 1637, in-12.

[1638]

Ballet des Chevaliers errants, 1638.
Ballet des Chevaliers errants dansé chez la Reine, Bruxelles, G. Schoevaerts, 1638.

De Nouguier, *La Délivrance des chevaliers de la gloire par le grand Alcandre gaulois. Ballet pour l'heureuse naissance de Mgr le Daufin fait par Mgr... Federic Sforce, vice légat... dancé dans la grand Salle du Palais par des principaux gentil-hommes de ladite ville***,** Avignon, imp. de J. Bramereau, 1638, 29 p. in-4°.

[1643]

Le Libraire du Pont Neuf, ou les romans. Ballet. Vers 1643.

[1644]

Le Combat du chevalier de La Croix contre Du Moulin, ministre de Sedan, fait à Paris le 9 novembre dernier 1643... Cartel de deffi fait aux ministres de Charenton et à tous autres de la religion pr. r. par les amateurs de la vérité, Paris, J. Denis, 1644, in-8°, 24 p.

[1645]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Rouen, J. Cailloué, 1645, in-12.

[1649]

[Jean-François Sarasin ?], *Coq-à-l'asne ou Lettre burlesque du sieur Voiture ressuscité au preux chevalier Guischeus, alias le mareschal de Grammont, sur les affaires et nouvelles du temps*, Paris, la Vve et héritiers de l'autheur, 1649, in-4°, 8 p. ; sur l'imprimé à Paris, chez A. Cotinet, 1649, in-4°, 20 p.

Jean-François Sarasin, *La Pompe funèbre de Voiture*, s.l., 1649, in-4°.

[1650]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », in *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1650.

Jean-François Sarrasin, *La Pompe funèbre de Voiture*, Paris, T. Quinet, 1650, 39 p. in-4°.

[1654]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, 1654, in-12, pièces limin., 608 p. et tables, titre frontisp. gr. par Clouwet, portrait gr.

Vincent Voiture, *Lettres*, Paris, A. Courbé, 1654.

[1656]

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1656, in-4°.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1656, in-4°, pièces liminaires, 710-210 p., tables et privilèges, portrait gravé par Nanteuil d'après Philippe de Champaigne, frontispice gravé par C. Mellan, marque gravée au titre.

[1657]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Lettres de Monsieur de Voiture*, Amsterdam, J. de Ravesteyn, 1657, in-12, pièces liminaires, 592 p. et tables, titre frontispice et portrait gravé par J. V. Meurs.

Jean-François Sarasin, *Œuvres choisies*, Paris, A. Courbé, 1657, in-12.

[1658]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1658, in-12, pièces liminaires, 549-184 p., table des lettres et privilège, frontispice et portrait gravé, marque au titre.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1658, in-12.

[1659]

Vital d'Audiguier, *Histoire des amours de Lysandre et de Caliste*, Amsterdam, J. de Ravestein, 1659, in-12, titre gravé.

[1660]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1660, in-12, pièces liminaires, 484 p., tables et privilège, 144 p., frontispice et portrait gravé, marque au titre.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Lettres de Monsieur de Voiture*, Nimwege, A. Hogenhuyse, 1660, in-12, pièces liminaires, 652 p. et tables, titre-frontispice et portrait gravé par P. Philippe.

[1663]

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, L. Billaine, T. Jolly, 1663, in-12.

[1667]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, M. Bobin et N. Legras, 1667, in-12.

[1672]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, T. Jolly, 1672, in-12, pièces liminaires, 484 p., tables et privilège, 144 p., frontispice et portrait gravé, marque au titre.

[1674]

Jean-François Sarasin, *Les Nouvelles Œuvres de M. Sarazin*, Paris, C. Barbin, 1674, 2 vol. in-12.

[1676]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, nouvelle édition corrigée*, Paris, Palais, par la Société, 1676-1677, 2 t. en 1 vol. in-12, frontispice et portrait gravé au titre.

[1683]

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, N. Legras, 1683, 2 vol. in-12.

[1685]

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, N. Legras, 1685, 2 vol. in-12.

[1687]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Lettres et autres œuvres de Monsieur de Voiture, nouvelle édition*, Bruxelles, L. Marchant, 1687, in-12, pièces liminaires, 565 p. et tables, frontispice gravé par H. Causé.

[1694]

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1694, 2 vol. in-12.

[1696]

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1696, 1 vol. in-12.

[1697]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Lettres et autres œuvres de Monsieur de Voiture, divisées en deux volumes. Nouvelle édition plus complette que les précédentes et augmentée de la Suitte et de la conclusion de l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*, Amsterdam, A. de Hoogenhuysen, 1697, in-12, pièces liminaires, 488 p. et tables, frontispice, portrait, marque à la sphère au titre.

[1701]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, nouvelle édition corrigée*, Paris, Vve F. Mauger, 1701, 2 t. en 1 vol. in-12, portrait.

[1709]

Louise de Bossigny, comtesse d'Auneuil, *Les Chevaliers errans, et le genie familier. Par Madame la comtesse D** ...*, Paris, P. Ribou, 1709, 288 p., in-12

[1713]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*..., Paris, M. Guignard et C. Robustel, 1713, 2 vol in-12, frontispice et portrait gravé au titre.

[1729]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*..., Paris, C. Robustel, 1729, 2 vol. in-12, frontispice et portrait gravé au titre.

[1734]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*..., Paris, J. Clousier, 1734, 2 vol. in-12.

[1737]

Anne-Claude de Caylus, *Histoire du vaillant chevalier Tiran le Blanc traduite de l'espagnol*, Londres, 1737.

[1740]

Anne-Claude de Caylus, *Histoire du vaillant chevalier Tiran le Blanc traduite de l'espagnol*, Londres, (1740) 2 vol. in-8°.

[1743]

Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye, « Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie », prononcé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1743 (*Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1741 jusques et compris l'année 1743*, t. XXVIII, Paris, Panckoucke, 1769, p. 447-468).

[1745]

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », in *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*..., Paris, J. Clousier, 1745, 2 vol. in-12.

[1746]

Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye, « Premier [-Cinquième] Mémoire sur l'ancienne chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire », prononcé à l'Académie des Inscriptions et Velles-Lettres en 1746 (*Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 597-697).

ANNEXE 3

USAGES DES RÉCITS CHEVALERESQUES (1600-1750) :

CORPUS CLASSÉ CHRONOLOGIQUEMENT

Le recensement des usages des récits chevaleresques à l'âge classique peut encore être enrichi par l'exploration de corpus particulièrement susceptibles de mobiliser la tradition chevaleresque : les écritures du passé, le débat sur le genre romanesque, la littérature nobiliaire et les pratiques galantes[16]. Le relevé chronologique proposé ici ajoute donc les ouvrages utilisant les récits chevaleresques repérés dans ces différents corpus aux éditions, adaptations et réécritures de récits chevaleresques recensées dans l'annexe 1 et aux nouvelles fictions chevaleresques recensées dans l'annexe 2. La liste ainsi obtenue ne prétend pas à l'exhaustivité, mais donne une vision des usages des récits chevaleresques à l'âge classique suffisamment large pour être pertinente. Les ouvrages et les spectacles qui ne figurent pas dans les annexes 1 et 2 sont précédés d'un astérisque.

[16] Voir *supra*, chapitre IV, p. 128-129.

[1600]

Angélique délivrée, à l'imitation d'Arioste. Paris, s.n., 1600, in-18.

Jacques Corbin, *Jérusalem régnante contenant la suite et la fin des amours d'Armide et d'Hermine avec les nouvelles amours de Bravement et Filamante*, Paris, s.n., 1600, in-12.

Guillaume Landré (pseud. François de Vernassal), trad., *L'Histoire de Primaléon de Grèce, continuant celle de Palmerin d'Olive, empereur de Constantinople…*, premier livre, Lyon, héritiers de B. Rigaud, 1600, p. lim., 404 f., table, in-16 avec figures.

[1601]

Thresor de tous les livres d'Amadis de Gaule… dernière édition, Lyon, J.-A. Huguetan, 1601, 2 vol. in-16.

I. d'Espinaud, *Les Amours de Genievre et d'Ariodant*, Rouen, J. Osmont, 1601, in-12 ; Lyon, Thibaud d'Ancelin, 1601, in-16. VIII-99 f.

Baron de la Chaume, *Traduction faite proprement et en jeu par A. de C. Baron de la Chaume, sur le chant de l'Arioste*, dans *Les Œuvres du sieur de Fiefmelin*, Poitiers, Jean de Marnef, 1601.

Antoine de Nervèze, *Hierusalem assiegée du Tasse, où est décrite la délivrance de Sophronie et d'Olinde, ensemble les amours d'Hermine, de Florinde et de Tancrède*, Paris, s.n., 1601, in-12.

[1602]

Symphorien Champier, *Histoire des gestes du preux et vaillant chevalier Bayard*, Lyon, P. Rigaud, in-8°.

Étienne de Maison-Neuve, *La Plaisante et Délectable Histoire de Gériléon d'Angleterre*, Paris, P. Rigaud, 1602.

[1603]

Angélique délivrée, à l'imitation d'Arioste. Paris, Th. De la Ruelle et N. Verde, 1603, 29 f. in-16.

Charles Bauter, dit Meliglosse, *La Mort de Roger, tragédie*. Représentée à Paris en 1603.

Charles Bauter, dit Meliglosse, *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Médor: avec les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye, et plusieurs beaux effets contenües en ladite tragédie tirée de l'Arioste*, Troyes, N. Laudereau, s.d.

Pierre de Deimier, *Les Illustres Avantures*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1603, in-12.

Nervèze, *Hierusalem assiegée du Tasse, où est décrite la délivrance de Sophronie et d'Olinde, ensemble les amours d'Hermine, de Florinde et de Tancrède*, Paris, s.n., 1603, in-12.

[1604]

Gabriel Chappuis (trad.), *Roland furieux par messire Loys Arioste… Édition augmentée de la suitte (de J.-B. Pescatori) et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier…*, Lyon, P. Rigaud, 1604, 3 t. en 1 v. 603-349-84 p. fig. in-8°.

[1605]

L'Histoire des deux chevaliers Valentin et Orson, enfans de l'empereur de Grece, et neveu du roy de France Pepin, contenant les gestes et proesses d'iceux contre les sarrazins, Lyon, P. Rigaud, 1605, in-8°.

Le Romant des chevaliers de Thrace, Paris, J. Gesselin, 1605, in-8°.

Thresor de tous les livres d'Amadis de Gaule, Lyon, P. Rigaud, 1605, 2 vol. in-16.

Charles Bauter, dit Meliglosse, *La Rodomontade, Mort de Roger, tragédies…*, Paris, C. Eve, 1605. VIII-154-II f. in-8° frontispice gravé.

[1606]

Histoire de Huon de Bordeaux…, Lyon, P. Rigaud, 1606, in-8°.

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré…, Troyes, Nicolas Oudot, 1606, in-4° avec figures.

Thresor de tous les livres d'Amadis de Gaule, Lyon, J.-A. Huguetan, 1606. in-12.

Jean Bertaut, « Masquarades XI - Cartels pour divers chevaliers defiez par les Chevaliers de Thrace », *Recueil de quelques vers amoureux*, Paris, Philippe Patisson, 1606.

Pierre Joulet, *Les Amours d'Armide*, Lyon, Pierre Laroche, 1606, in-16.

[1608]

Jean de Boessieres, *L'Arioste francoes de Jean de Boessieres… avec les argumans et allégories sur châcun chant.* Premier volume, Lyon, T. Ancelin, 1608.

Gabriel Chappuis, *Roland furieux… édition augmentée de la suitte (de J.-B. Pescatori) et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier…*, Lyon, P. Rigaud, 1608. 3 t. en 1 vol. in-8°, 603 p.

Gabriel Chappuis, *La Suite de Roland furieux contenant la mort du très magnanime… Roger… et tous les grands succès, hautes et généreuses entreprinses proposées et non fournies par le divin Arioste ; avec les sommaires allégoriques…*, Lyon, P. Rigaud, 1608, in-8°.

Gabriel Chappuis, *Cinq Discours de cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste, suivant la matière du Furieux…*, Lyon, Claude Rigaud, 1608.

Pierre Joulet, *Les Amours d'Armide*, Paris, A. L'Angelier, 1608, 216f. in-12.

Nicolas Le Masson, *L'Ingratitude et l'enfer de Lydie*, dans *Les Premières Œuvres*, Paris, O. de Varennes, 1608.

[1609]

Ballet de Bradamante dansé à Paris en 1609.

Guillaume Landré (pseud. François de Vernassal), trad., *L'Histoire de Primaléon de Grèce, continuant celle de Palmerin d'Olive, empereur de Constantinople…*, livre III, Lyon, s.n., 1609.

[1610]

Ballet d'Alcine organisé par le Duc de Vendôme.
Représentations : Louvre, 17 janvier 1610, Arsenal, 18 janvier 1610.
Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme…, Paris, Jean de Heuqueuville, 1610, 37 p. in-8°

Claude Billard, *Genèvre, tragi-comédie*, dans *Tragédies françoises de Claude Billard*, Paris, D. Langlois, 1610.

Gabriel Chappuis, *Roland furieux… Édition augmentée de la suitte (de J.-B. Pescatori) et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier…*, Rouen, C. Le Villain, 1610-1611.

Gabriel Chappuis, *La Suite de Roland furieux contenant la mort du très magnanime… Roger… et tous les grands succès, hautes et généreuses entreprinses proposées et non fournies par le divin Arioste; avec les sommaires allégoriques…*, Rouen, C. Le Villain, 1610 ; Lyon, P. Rigaud 1610.

De Favoral, *L'Arioste imité, où sont naïfvement déduites les amours et estranges adventures de Zerbin et d'Izabelle*, Paris, Toussainct du Bray, 1610, XII-203 p. in-16.

Blaise de Vigenère, *La Hierusalem du seigneur Torquato Tasso, rendue françoise par Blaise de Vigenère, bourbonnois.* Paris, A. du Breuil, 1610, in-8°, 658 p., portrait.

[1611]

L'Hystoire du chevalier aux armes dorées et de Bethides et de la Pucelle surnommée Cueur Dacier, Et des grandes joustes, conquests et faicts d'armes que fist le Chevalier estrange en plusieurs places pour soustenir son honneur, Troyes, Nicolas Oudot, 1611.

Gabriel Chappuis, *Cinq Discours de cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste, suivant la matière du Furieux…*, Rouen, C. Le Villain, 1611.

Étienne Durand, « Joconde », *Méditations*, Paris, s.n., 1611.

[1612]

Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme…, dans *Recueil des plus excellents ballets…*, Paris, T. du Bray, 1612, in-8°.

Carrousel des Chevaliers de la Gloire
Représentation : Paris, Place Royale, 5, 6 et 7 avril 1612.

Recueil des Cartels, publiez es presences de leur MM en la place Royalle le 5. 6. et 7. d'Avril 1612, Paris, Micard, 1612.

Cartel présenté par les chevaliers de la gloire, soutenants, contre tous assaillants, publié à Paris, le 13 mars 1612, en réjouissance des mariages des plus grands rois de l'univers, Lyon, J. Poyet, 1612.

Honoré Laugier, *Le Camp de la Place Royalle, ou Relation de ce qui s'y est passé les cinquiesme, sixiesme et septiesme jour d'avril 1612, pour la publication des Mariages du Roi et de Madame avec l'Infante et le Prince d'Espagne. Le tout recueilli par le commandement de sa Majesté*, Paris, Jean Micard et Toussainct du Bray, 1612 ; Paris, Jean Laquegay, 1612.

Le Carrousel des pompes et magnificences faites en faveur du mariage du très-chrétien roi Louis XIII, avec Anne, infante d'Espagne, le jeudi, vendredi, samedi, 5, 6, 7 d'avril 1612, en la Place-Royale à Paris, par tous les princes et seigneurs de France, avec leurs noms, Paris, J. Fuet, 1612 ; Paris, L. Mignot, 1612 ; J. Milot et J. de Bordeaux, 1612 ; Paris, G. Maret, 1612.

Les Pompes et magnificences faites à Paris en la Place royale le jeudi, vendredi, samedi, 5, 6, 7 d'avril 1612, en faveur du mariage du… roi… Louis XIII avec Anne, infante d'Espagne…, Paris, Mignot, 1612.

Les Courses de bague, faictes en la Place Royalle, en faveur des heureuses alliances de France et d'Espagne. Par les princes et seigneurs de France, Paris, Jean Millot et Jean de Bordeaux, 1612.

Le Triomphe royal, contenant un brief Discours de ce qui s'est passé au Parc Royal à Paris au mois d'avril 1612. En faveur du Mariage du Roi avec l'Infante d'Espagne, Paris, Anthoine du Brueil, 1612.

François de Rosset, *Le Roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne…,* Paris, Veuve de P. Bertaud, 1612.

Les Alliances royales et rejouissances publiques precedentes les solemnitez du mariage des enfans des plus celebres et augustes Rois de l'Europe. Avant-chants alaigres de Navieres, Lyon, Claude Cayne, jouxte la copie imprimée à Paris, 1612.

Complainte du Facquin du Parc Royal, qui a soustenu tous les Cavaliers du Carrousel, tant deffendans qu'assaillans, Paris, Pierre Durand, 1612.

Satire des dames contre les chevaliers du Carouzel, par M. A. D. R. Avec la response des chevalliers aux dames par I. B. L. C., (S. l.), 1612, in-8°, pièce.

La Plaisante et Triomphante Histoire des hauts faits d'armes du prince Meliadus, Troyes, 1612, 82 f. in-8°, figures.

Histoire de Huon de Bordeaux…, Lyon, P. Rigaud, 1612, 757 p. in-8° avec figures.

Pierre Joulet, *Les Amours d'Armide*, Lyon, Pierre laroche, 1612, in-18.

[1613]

Le Roman de Jean de Paris, roi de France, Troyes, Nicolas Oudot, 1613, in-8°.

La Vie, mœurs, gestes et faicts d'Ogier le danois, duc de Dannemarc et Pair de France. Extraicte des Chartres de l'Abbaye de Sainct Pharon de Meaux..., Paris, P. de Face, 1613, in-8° ; Paris, P. de Face, 1613, in-12.

Charles Bauter, dit Meliglosse, *La Rodomontade, tragédie*, Rouen, A. Cousturier, 1613.

Philippe De Belleville, *Théâtre d'histoire, où avec les grandes proüesses et aventures étranges du noble et vertueux chevalier Polimantes, prince d'Arfine, se représentent au vrai plusieurs occurences fort rares et merveilleuses, tant de paix que de guerre, arrivées de son temps ès plus célèbres et renommés païs, roiaumes et provinces du monde...*, Bruxelles, R. Velpius et H. Ant, 1613, in-4°, XVI-592 p., fig.

I. Des Escuteaux, *Les Admirables Faits d'armes d'Alceste servant l'infidèle Lydie*, Saumur, Th. Portau, 1613, VIII-289 p. in-8°.

De Lespinay, *Le Théâtre des braves, où sont représentées les amours guerrières de Polimédor, par le Sr de Lespinay*, Paris, impr. de F. Huet, 1613, in-12.

François de Rosset, *Le Roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne*... Paris, F. Huby, 1613.

[1614]

Angélique et Médor, tragédie. Représentée à Paris en 1614.

[Charles Bauter, dit Méliglosse ?], *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Médor: avec les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye, et plusieurs beaux effets contenües en ladite tragédie tirée de l'Arioste*, Troyes, Nicolas Oudot, 1614, 32 p. in-12.

Jacques-Vincent du Crest-Arnaud, *Histoire de Roland l'amoureux*..., Lyon, P. Rigaud, 1614.

Pierre Joulet, *Les Amours d'Armide*, Rouen, s.n., 1614, in-12.

[1615]

Le Vingt-deuxiesme Livre d'Amadis de Gaule, Paris, Claude Rigaud, 1615 ; Paris, Gilles Robinot, 1615 ; Paris, Olivier de Varennes, 1615.

Le Vingt-troisieme Livre d'Amadis de Gaule , Paris, Claude Rigaud, 1615 ; Paris, Gilles Robinot, 1615 ; Paris, Olivier de Varennes, 1615.

Le Vingt-quatriesme et dernier Livre d'Amadis de Gaule, Paris, Claude Rigaud, 1615 ; Paris, Gilles Robinot, 1615 ; Paris, Olivier de Varennes, 1615.

***** Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de nostre temps : sous les noms de Lysandre et de Caliste*, s.l., 1615.

François de Rosset, *Arioste, ou Roland le furieux*, Paris, s.n., 1615.

François de Rosset, *Le Divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur*, Paris, R. Fouet, 1615. XIV-440 f. in-4° fig.

François de Rosset, *La Suitte de Roland le furieux, nouvellement composée en François*, Paris, R. Fouet, 1615, IV-102 f. in-4°.

***** *Le Mercure François*, « Tournoy, ou Combat à la barrière faict à Naples, pour les resjouissances des alliances par mariage entre les Maisons de France et d'Espagne », tome II, 1610-1612, Paris, E. Richer, 1615, p. 439a.

[1616]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, T. du Bray, 1616, in-8°.

Gabriel Chappuis (trad.), *Roland furieux par messire Loys Arioste… Édition augmentée de la suitte (de J.-B. Pescatori) et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier*..., Lyon, P. Rigaud, 1616, in-8° avec figures.

Théodore Godefroy (éd.), Jacques de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roi au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays Bas, du règne des rois Charles VIII, Louis XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524*, Paris, A. Pacard, 1616.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, dans Ovide, *Livre premier des remèdes contre l'amour*..., Paris, Veuve Guillemot, 1616.

François de Rosset*, L'Histoire du Palais de la félicité, contenant les aventures des chevaliers qui parurent aux courses faites à la place Royale pour la fête des alliances de la France et de l'Espagne*, Paris, F. Huby, 1616.

[1617]

Ballet de la délivrance de Renaud
Représentation : 29 janvier 1617.

Étienne Durand, *Discours au vrai du ballet dansé par le Roi. La délivrance de Persée* [sic pour « la délivrance de Renaud »], Paris, Pierre Ballard, 1617, in-4°.
René Bordier, *Vers pour le ballet du Roi représentant les chevaliers de la Terre-Sainte, avec les aventures de Renault et d'Armide*, Paris, J. Sara, 1617, in-4°, pièce.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, dans Ovide, *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose française avec figures en taille douce et quinze discours contenant l'explication morale des fables, ensemble quelques Epitres traduites d'Ovide et divers autres traités savoir : le premier chant de Roland Furieux traduit ou imité des vers Italiéns de l'Arioste, et le Deuil de la France à la mort de Henri IV*, Paris, Veuve l'Angelier, 1617.

François de Rosset, *L'Admirable Histoire du chevalier du Soleil*. Paris, J. Fouet, 1617.

[1618]

Ballet du Roi représentant la furie de Roland.
Représenté le 9 janvier 1618.
René Bordier, *Vers pour le ballet du roi représentant la furie de Roland*, Paris, Jean Sara, 1618, in-4°.

L'Histoire de Morgant le géant et de plusieurs autres chevaliers et pairs de France…, Troyes, Nicolas Oudot, in-4° avec figures.

Tragédie françoise des parfaites amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse fugitive. Où il est remarqué les périls et les grandes fortunes passées par ledit Zerbin, rechercheant son Isabelle par le monde ; et comme il est delivré de la mort par Roland, Troyes, N. Oudot, 1618, 40 p. in-8°.

Gabriel Chappuis, *Roland furieux… édition augmentée de la suitte (de J.-B. Pescatori) et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier…*, Rouen, C. Le Villain, 1618, in-8°, figures.

Gabriel Chappuis, *La Suite de Roland furieux contenant la mort du très magnanime… Roger… et tous les grands succès, hautes et généreuses entreprinses proposées et non fournies par le divin Arioste; avec les sommaires allégoriques…*, Rouen, C. Le Villain, 1618.

Guillaume Landré (pseud. François de Vernassal), trad., *L'Histoire de Primaléon de Grèce, continuant celle de Palmerin d'Olive, empereur de Constantinople…*, livre II, Lyon, s.n., 1618, in-12 ; livres I à IV, Lyon, P. Rigaud, 1618, 4 vol. in-16.

Nicolas Piloust, *Le Chevalier enchanté*, Paris, D. Gilles, 1618.

[1619]

Ballet de Tancrède
Représentation : Louvre, 12 février 1619.
Relation du grand ballet du roy, dancé en la salle du Louvre, le 12 février 1619. sur l'adventure de Tancrède en la forest enchantée, Paris, Jean Sara, 1619, in-8°, 46 p.

L'Histoire de Palmerin d'Olive, fils du roi Florendos de Macédoine et la belle Griane fille de Remicius, empereur de Constantinople. Lyon, Rigaud, 1619, 2 vol. in-16.

Charles Bauter dit Meliglosse, *La Mort de Roger, tragédie*, Troyes, N. Oudot, 1619, 24 f. in-8°.

Th. Godefroy (éd.), Jacques de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roi au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays Bas, du règne des rois Charles VIII, Louis XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524* ; Paris, A. Pacard, 1619.

De la Ronce, *Le Renaud amoureux, histoire précédente de Roland l'amoureux et furieux. Imité de l'italien du Sr Torquato Tasso*, Paris, Toussaint du Bray, 1619, 684 p. in-8° avec figures.

François de Rosset, *Roland l'amoureux*, Paris, R. Fouet, 1619.

[1620]

L'Histoire de Maugis d'Aigremont…, Troyes, Nicolas Oudot, 1620. 68 f. in-4° avec figures.

L'Histoire de Maugis d'Aigremont, Rouen, Veuve de Louis Costé, s.d. [vers 1620] in-4°.

Les Proesses et vaillances du redouté Mabrian, lequel fut roi de Jerusalem et d'Inde la Majour… semblablement les faicts et gestes des quatre fils Aymon…, Rouen, Louis Costé, s.d., vers 1620, in-4°.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*,

Paris, T. du Bray, 1620, in-8°.

[Charles Bauter, dit Méliglosse ?], *Tragédie françoise des amours d'Angélique et de Médor : avec les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye, et plusieurs beaux effets contenües en ladite tragédie tirée de l'Arioste*, Troyes, N. Oudot, N. Moreau et E. Briden, 1620, 14 f. in-8° avec figures.

Charles Bauter, dit Méliglosse, *La Rodomontade, tragédie*, Troyes, N. Oudot, 1620, 24 f. in-8° avec figures.

Philippe Camus, *Histoire du noble et vaillant chevalier Clamades et de la belle Clarsmonde traduit de l'espagnol par Ph. Camus*, Lyon, Claude Chastelard, 1620.

Jean Cartheny, *Le Voyage du Chevalier errant égaré dedans la forest des vanités mondaines dont finalement il fut remis et redressé au droit chemin qui meine au salut éternel par F. Jehan Cartheny, de l'ordre des Carmes*, Saint-Omer, Charles Boscart, 1620, in-12.

De La Ronce, *Le Renaud amoureux, histoire précédente de Roland l'amoureux et furieux. Imité de l'italien du Sr Torquato Tasso par le Sr de La Ronce…*, Paris, Toussainct Du Bray, 1620.

Étienne Poitevin, *Le Renaud fortuné*, *histoire consécutive de la Hierusalem délivrée…*, Paris, L. Giffart, 1620, 17 p. in-4°.

[1621]

L'Histoire des deux chevaliers Valentin et Orson…, Lyon, Etienne Tantillon, 1621, in-8°.

Le Porte-Nouvelles, ou Guillaume venant de l'autre monde. Racontant les choses esmerveillables qu'il y a veües des rebelles François. Comme il a parlé aux quatre Fils Aymon, et ce que luy a dit Renaud de Montauban..., Lyon, P. Rousset, 1621.

Tragédie françoise des parfaites amours de Zerbin et d'Isabelle, princesse fugitive. Où il est remarqué les périls et les grandes fortunes passées par ledit Zerbin, rechercheant son Isabelle par le monde ; et comme il est delivré de la mort par Roland, Troyes, N. Oudot, 1621, 40 p. in-8°.

François Langlois, *La France mourante, ou discours du chancelier de l'Hospital au chevalier Bayart, dit sans reproche*, s.l., 1621, 63 p. in-8°.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, Paris, héritiers de A. l'Angelier, 1621.

[1622]

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré, Troyes, s.n., 1622, in-4° avec figures.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, M. Collet, De la Vigne, 1622.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, dans Ovide, *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose française avec figures en taille douce et quinze discours contenant l'explication morale des fables, ensemble quelques Epitres traduites d'Ovide et divers autres traités savoir : le premier chant de Roland Furieux traduit ou imité des vers Italiéns de l'Arioste, et le Deuil de la France à la mort de Henri IV*, Paris, Veuve Guillemot, 1622.

[1623]

L'Histoire de la fleur des batailles de Doolin de Mayence, Troyes, Nicolas Oudot, 1623.

L'Histoire d'Ogier le Danois duc de Dannemarche, qui fut l'un des douze pairs de France…, Lyon, , 1623, 200 p. in-4° avec figures.

Jean d'Arras, *L'Histoire de Mélusine*, Rouen, J. Crevel, 1623, 92 f. in-8° avec figures.

François Langlois, *La France mourante, ou discours du chancelier de l'Hospital au chevalier Bayart, dit sans reproche*, s.l., 1623, 31 p. in-8°.

Nicolas Piloust, *Les Aventures du Chevalier enchanté*, Paris, Th. De la Ruelle, 1623. [10]-368 p. in-12.

François de Rosset, *La Suite de Roland le furieux, nouvellement composée en François*, Paris, R. Fouet, 1623, in-4°.

***** Charles Sorel, *Histoire comique de Francion, en laquelle sont descouvertes les plus subtiles finesses et trompeuses inventions, tant des hommes que des femmes, de toutes sortes de conditions et d'aages. Non moins profitable pour s'en garder que plaisante à la lecture*, Paris, Pierre Billaine, 1623.

[1624]

Le Théâtre François. Contenant Le trébuchement de Phaeton, La mort de Roger, La mort de Bradamante, Andromede délivrée, Le foudroyement d'Athamas et La folie de Silene, Paris, Paul Mansard, 1624.

Jean d'Arras, *L'Histoire de Mélusine*, Troyes, N. Oudot, 1624, in-4°.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, A. Bourriquant, 1624, in-8°.

[1625]

Les Augustes et Fidèles Amours du haut et puissant chevalier le fort Louis avec la belle et noble Rochelle, ensemble les articles portant les conventions de leur contrat de mariage, Fontenay, 1625, in-12.

Histoire de Huon de Bordeaux…, Rouen, Costé, s.d. [1625 ?]. 2 vol. in-8° avec figures.

Les Proesses et vaillances du redouté Mabrian, lequel fut roi de Jerusalem et d'Inde la Majour… semblablement les faicts et gestes des quatre fils Aymon…, Troyes, Nicolas Oudot, 1625. 114 f. in-4° avec figures.

L'Histoire de Morgant le géant et de plusieurs autres chevaliers et pairs de France…, Troyes, Nicolas Oudot, 1625, 62 f. in-4° avec figures.

Le Second Livre de Morgant le géant. Où sont decriptes les grandes prouesses de plusieurs Pairs de France, principalement de Roland et de Regnaut de Montauban. Avec la douloureuse bataille qui fut faite en la vallée de Roncevaux, et comme le traitre Ganelon fut tiré à quatre chevaux, et des grands signes qui apparurent au ciel, devant la mort du grand Roi Charlemagne, Troyes, Nicolas Oudot, 1625, 58 f. in-4° avec figures.

L'Histoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algabre, preux et vaillants chevaliers…, Troyes, Nicolas Oudot, 1625, 64 f. in-8°.

L'Histoire du noble et vaillant chevalier Pierre de Provence…, Lyon, s.n., 1625, in-8°.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, Veuve M. Guillemot, 1625.

Charles Bauter dit Meliglosse, *La Mort de Roger, tragédie*, Troyes, Nicolas Oudot, 1625.

Claude de Beuil, *L'Histoire de dom Belianis de Grèce, traduction nouvelle...* Paris, Toussaint du Bray, 1625, in-8°, pièces liminaires et 1040 p.

François de Rosset, *L'Admirable Histoire du chevalier du Soleil*. (seconde partie), Paris, Samuel Thiboust, 1625.

François de Rosset, *Le Divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur*, Paris, R. Fouet, 1625. XIV-440 f. in-4° avec figures.

[1626]

Histoire de Huon de Bordeaux…, Lyon, C. Chatelard, 1626, in-8°.

L'Histoire d'Ogier le Danois duc de Dannemarche, qui fut l'un des douze pairs de France…, Troyes, Nicolas Oudot, 1626, in-4° avec figures.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, T. du Bray, 1626 ; Lyon, P. Rigaud, 1626.

Jean Baudouin, *Hiérusalem délivrée…*, Paris, M. Guillemot, 1626, in-8°, 888 p. avec figures ; Paris, Lacoste, 1626, in-8° avec figures de M. Lasne.

***** Jean-Pierre Camus, « Dilude », *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Paris, Fiacre Dehors, 1626 ; Lyon, G. Gaudion, 1626.

Pierre Cotignon de la Charnays, *Rodomont et Isabelle*, dans *Ouvrages poétiques*, Paris, Charles Hulpeau, 1626.

Gilbert Saulnier Du Verdier, *Le Romant des romans, où on verra la suitte et la conclusion de Don Bellanis de Grèce, du Chevalier du Soleil et des Amadis,* Paris, T. du Bray, A. Courbé et A. de Sommaville, G. Loyson, J. Lacquehay, N. Bessin, 1626-29. 7 vol. in-8°. Planches.

François de Rosset et Louis Douet (trad.), *L'Admirable Histoire du chevalier du Soleil où sont racontées les immortelles prouesses de cet invincible guerrier et de son frère Rosiclair, enfans du grand empereur de Constantinople, avec les exploicts généreux et les adventures amoureuses de la... princesse Claridiane et autres grands seigneurs...*, Paris, J. Fouet, 1617-1626, 8 vol. in-8°.

* Charles Sorel, *Histoire comique de Francion, ou les tromperies les subtilités, les mauvaises humeurs, les sottises et tous les autres vices de quelques personnes de ce siècle sont naïvement représentés*, Paris, P. Billaine, 1626.

[1627]

* Jean-Pierre Camus, « Dilude », *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Lyon, G. Gaudion, 1627.

* Charles Sorel, *Le Berger extravagant, où, parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des romans et de la poésie. Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant, où les plus extraordinaires choses qui s'y voyent sont appuyées de diverses authoritez, et où l'on treuve des recueils de tout ce qu'il y a de remarquable dans les romans...,* Paris, T. du Bray, 1627-1628.

[1628]

Histoire des merveilleux faicts du preux et vaillant chevalier Artus de Bretaigne, Troyes, Nicolas Oudot, 1628, in-4°.

Jean Auvray, « Les Paladins aventuriers », *Le Banquet des Muses ou les diverses satires du sieur Jean Auvray*, Rouen, 1628.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, dans Ovide, *Les Métamorphoses d'Ovide, traduites en prose française avec figures en taille douce et quinze discours contenant l'explication morale des fables, ensemble quelques Epitres traduites d'Ovide et divers autres traités savoir : le premier chant de Roland Furieux traduit ou imité des vers Italiéns de l'Arioste, et le Deuil de la France à la mort de Henri IV*, Lyon, P. Drobet, 1628.

[1629]

Pierre de Marcassus, *Amadis de Gaule*, Paris, Pierre Rocolet, 1629. In-8.

[1630]

Les Gestes et faicts et redoutables conquètes du preux hardi et redouté chevalier Geoffroy à la grant Dent, seigneur de Lusignan…, Troyes, Nicolas Oudot, 1630, 128 p. in-8° avec figures.

L'Histoire des nobles et vaillants chevaliers les quatre fils Aymon, Troyes, Nicolas Oudot, 1630, 172 p. in-4° avec figures.

* Adrien de Monluc, « Le Moyne bourru », *Les Jeux de l'Incognu*, Paris, T. de la Ruel, P. Rocolet, A. de Sommaville, N. Bessin, A. Courbé, 1630.

[1631]

L'Histoire des deux nobles et tres-vaillans chevaliers nommez Milles et Amys, Troyes, Nicolas Oudot, 1631, 203p. in-4° avec figures.

[1632]

L'Histoire et ancienne chronique de Gérard d'Euphrate duc de Bourgogne, ... mis de nouveau en notre vulgaire français, Lyon, C. et J. Chatelard, in-16.

Jean Baudouin (trad.), *Hiérusalem délivrée*…, Paris, M. Guillemot, 1632, in-12.

* Jean-Pierre Camus, « Dilude », *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Paris, Fiacre Dehors, 1632.

Du Verdier, *Le Chevalier hipocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632 et Paris, M. Guillemot, 1632.

Henri de Maron (sieur de Logeas), *Le Romant héroïque, où sont contenus les mémorables faits d'armes de dom Rosidor, prince de Constantinople, et de Clarisel le Fortuné, oeuvre pleine d'agréables divertissemens, d'histoires estranges et de plusieurs aventures d'amour et de guerre, arrivées de nostre temps à quantité de chevaliers et de dames, en la cour des plus grands princes du monde, escritte à la façon des anciens romans par le sieur de Logeas*, Paris, A. Courbé, 1632**.** 2 vol. in-8° , 918 p., front. gr.

Georges de Scudéry, *Le Vassal généreux,* tragi-comédie représentée à Paris en 1632.

* Charles Sorel, *Histoire comique de Francion, ou les tromperies les subtilités, les mauvaises humeurs, les sottises et tous les autres vices de quelques personnes de ce siècle sont naïvement représentés*, Rouen, A. Ovin, 1632.

[1633]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Lyon, J. Huguetan, 1633, in-12.

Jean d'Ennetières, *Le Chevalier sans reproche Jacques de Lalain,* Tournay, A. Quinqué, 1633. In-8°, XI-418 p. avec figures.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, Paris, N. et J. de la Coste, 1633.

François de Rosset et Louis Douet (trad.), *L'Admirable Histoire du chevalier du Soleil où sont racontées les immortelles prouesses de cet invincible guerrier et de son frère Rosiclair, enfans du grand empereur de Constantinople, avec les exploicts généreux et les adventures amoureuses de la... princesse Claridiane et autres grands seigneurs...*, 3e et 4e parties, Paris, S. Thiboust, 1633, 2 vol. [2], 340, [2] ; [2], 514, [3] f. ; in-8°.

* Charles Sorel, *L'Anti-roman, ou l'histoire du berger Lysis accompagnée de ses remarques*, Paris, T. Du Bray, 1633-1634.

* Charles Sorel, *La Vraie Histoire comique de Francion*, Paris, P. Billaine, 1633.

[1634]

Histoire de Huon de Bordeaux, Troyes, s.n., 1634, in-4°.

L'Histoire du noble, preux et vaillant chevalier Guillaume de Palerme, Rouen, Veuve de Louis Costé, s.d. [vers 1634]

Symphorien Champier, *Les Gestes, ensemble la vie du preulx chevalier Bayard, avec sa généalogie*, Auxerre, 1634, in-8°.

George Chastellain, Jacques Chifflet (éd.), *Histoire du bon chevalier messire Jacques Delalain frère et compagnon de l'ordre de la Toison d'or, escrite par Messire George Chastelain,... mise nouvellement en lumière (par Jules Chiflet)*, Bruxelles, Vve Velpius, 1634, in-4°, VIII-322 p.

[1635]

Jean de Rotrou, *Agésilan de Colchos*. Tragi-comédie représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1635.

[1636]

Georges de Scudéry, *Le Vassal généreux, poème tragi-comique*, Paris, A. Courbé, 1636, in-8°, pièces liminaires, 146 p., frontispice gravé.

[1637]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Rouen, J. Cailloué, 1637, in-12.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé et Targa, 1637.
Représentations au Théâtre du Marais en mai 1637.

Gautier de Coste, sieur de La Calprenède, *Bradamante*, Paris, A. de Sommaville, 1637, in-4°, IV-104 p.

G. Le Riche sieur des Roches, *Les Amours d'Angélique et de Médor, tirées de l'Arioste traduites en poésie française, tragi-comédie* représentée à Paris en 1637.

M.L.M.D.M., *Le Roman de Mélusine*, Paris, Pierre Rocolet, 1637, in-12 ; Paris, P. Rocolet, 1637, 498 p. in-8°.

* Adrien de Montluc, « Le Moyne bourru », *Les Jeux de l'Incognu*, Rouen, J. Osmont le jeune, 1637.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, Paris, Billaine, 1637.

Jean Rotrou, *Agésilan de Colchos*, Paris, A. de Sommaville, 1637, in-4°.

* Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid*, Paris, aux dépens de l'auteur, 1637.

[1638]

Ballet des Chevaliers errants.
Ballet des Chevaliers errants dansé chez la Reine, Bruxelles, G. Schoevaerts, 1638.

Ballet du mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne.
Représentation : 10 février 1638 ; Tours, 21 et 23 février 1638.
Paris, Cardin Besoigne, 1638, in-8 ; s.l., 1638, in-4°, pièce.

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Troyes, Pierre Sourdet, avant 1638.

* *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-comédie du Cid*, Paris, J. Camusat, 1638

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé, 1638 ; Leyde, Elzevier, 1638.

* Gautier de Coste, sieur de La Calprenède, *Edouard, tragi-comédie*, représentée à Paris en 1638.

Jean Mairet, *Le Roland furieux, tragi-comédie*. Représenté à Paris en 1638.

Nouguier, de, *La Délivrance des chevaliers de la gloire par le grand Alcandre gaulois. Ballet pour l'heureuse naissance de Mgr le Daufin fait par Mgr... Federic Sforce, vice légat... dancé dans la grand Salle du Palais par des principaux gentil-hommes de ladite ville***,** Avignon, imp. de J. Bramereau, 1638, 29 p. in-4°.

[1639]

Jean d'Arras, *L'Histoire de Mélusine*, Troyes, N. Oudot, 1639.

*Jean-Pierre Camus, « Dilude », *Pétronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse*, Rouen, J. de la Mare, 1639.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Targa, Courbé, G. de Luyne, 1639.

* Charles Sorel, *Le Berger extravagant, où, parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des romans et de la poésie. Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant, où les plus extraordinaires choses qui s'y voyent sont appuyées de diverses authoritez, et où l'on treuve des recueils de tout ce qu'il y a de remarquable dans les romans*, Rouen, J. Osmont, J. Berthelin, 1639.

* Marc Vulson de la Colombière, *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries obmises par les autheurs qui ont escrit jusques icy de cette science, blasonnées par le sieur Vulson de La Colombière, Dauphinois, suivant l'art des anciens roys d'armes, avec un discours des principes et fondemens du blason, et une nouvelle méthode de cognoistre les métaux et couleurs sur la taille-douce*, Paris, M. Tavernier, 1639.

[1640]

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Rouen, Veuve de Louis Costé, 1640, in-4°.

* Gabriel Gilbert, *Marguerite de France, tragi-comédie*, représentée en 1640 à Paris.

* Gautier de Coste, sieur de La Calprenède, *Edouard, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1640, [12]-88-[2] p., in-4°.

Jean Mairet, *Le Roland furieux, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1640, X-108 p. in-4°.

[1641]

* Gabriel Gilbert, *Marguerite de France, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1641, VIII-112 p., figure gravée au titre, in-4°.

* Charles Sorel, *La Vraie Histoire comique de Francion*, Paris, J. Jacquin, 1641.

[1642]

* Gabriel Gilbert, *Marguerite de France, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1642, VIII-112 p., figure gravée au titre, in-4°.

* François Hédelin d'Aubignac, *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre*, Paris, F. Targa, 1642, 194 p. in-12.

* François Hédelin d'Aubignac, Jules de la Mesnardière ou Isaac de Benserade, *La Pucelle d'Orléans, tragédie en vers*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642, 98 p. in-4°.

[1643]

Le Libraire du Pont Neuf, ou les romans. Ballet. Vers 1643.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, Paris, J. Berthelin, 1643.

François de Rosset, *L'Admirable Histoire du chevalier du Soleil*, Paris, Mathieu Guillemot, 1643. [20], 666 p. ; in-8°.

François de Rosset, *Le Divin Arioste, ou Roland le furieux, traduict nouvellement en françois par F. de Rosset, ensemble la suitte de cette histoire continuée jusques à la mort du paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643-1644. XIV-440 f. in-4° avec figures.

[1644]

Le Combat du chevalier de La Croix contre Du Moulin, ministre de Sedan, fait à Paris le 9 novembre dernier 1643... Cartel de deffi fait aux ministres de Charenton et à tous autres de la religion pr. r. par les amateurs de la vérité, Paris, J. Denis, 1644, in-8°, 24 p.

Histoire de Huon de Bordeaux…, Troyes, N. Oudot, 1644, 2 vol. in-4°, 72 et 70 f.

Jean d'Arras, *L'Histoire de Mélusine*, Lyon, Huguetan, 1644, in-4° avec figures.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé et Sommaville, 1644 ; Vve J. Camusat et P. Le Petit, 1644 ; Leyde, Elzevier, 1644.

François de Rosset, *La Suite de Roland le furieux, nouvellement composée en François*, Paris, A. de Sommaville, 1644.

Le Tasse, *Il Goffredo, overo la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso*, Paris, Imprimerie Royale, 1644, 502 p. in-folio avec figures.

* Marc Vulson de La Colombière, *La Science héroïque, traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs blasons et symboles, des tymbres, bourlets, couronnes, cimiers, lambrequins, supports et tenans, et autres ornements de l'escu, de la devise et du cry de guerre, de l'escu pendant et des pas et emprises des anciens chevaliers, des formes différentes de leurs tombeaux et des marques extérieures de l'escu de nos roys, des reynes et enfans de France, et des officiers de la couronne et de la maison du roy. Avec la généalogie succincte de la maison de Rosmadec en Bretagne, le tout embelly d'un grand nombre de figures en taille douce sur toutes ces matières*, Paris, S. et G. Cramoisy, 1644.

[1645]

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré, Lyon, Pierre Bailly, 1645, 104 p. in-4° avec figures.

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Rouen, J. Cailloué, 1645, in-12.

* Pierre Borel, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises réduites en ordre alphabétique*, Paris, A. Courbé, 1655.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé et Targa, 1645.

* Adrien de Montluc, « Le Moyne bourru », *Les Jeux de l'Incognu*, Rouen, T. J. Cailloue, 1645.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, Paris, JN. Et J. de la Coste, 1645.

Vincent Sablon, *Le Godefroy ou la Hierusalem deslivrée du Tasse, poëme heroique en vers François*, Paris, Thierry, 1645, in-4°.

[1646]

* Charles Sorel, *Le Berger extravagant, où, parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des romans et de la poésie. Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant, où les plus extraordinaires choses qui s'y voyent sont appuyées de diverses authoritez, et où l'on treuve des recueils de tout ce qu'il y a de remarquable dans les romans*, Rouen, J. Osmont, 1646.

[1647]

* Jean Chapelain, *De la Lecture des vieux romans*, dialogue rédigé vers 1647 et diffusé sous forme manuscrite.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé, 1647.

[1648]

Jean Baudouin, *Hiérusalem délivrée…*, Paris, M. Guillemot, 1648, in-8°.

G. Le Riche sieur des Roches, *Les Amours d'Angélique et de Médor, tirées de l'Arioste traduites en poésie française, tragi-comédie*, Poitiers, Veuve A. Mounin, 1648, in-8°, XIV-82 p.

* Adrien de Montluc, « Le Moyne bourru », *Les Jeux de l'Incognu*, Lyon, Claude La Rivière, 1648.

* Jean-François Sarasin, *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux, dialogue*, composé entre 1647 et 1649 et diffusé sous forme manuscrite.

* Marc Vulson de la Colombière, *Le Vrai Théâtre d'Honneur et de chevalerie ou le Miroir héroïque de la noblesse…*, Paris, A. Courbé, 1648, 593-640 p., planches gravées, in-folio.

[1649]

Lettre de Pierre de Provence à la Reine sur ce qui s'est passé en son pays, Paris, J. Henault, 1649, 11 p. in-4°.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Courbé, 1649.

Jean d'Arras, *Mélusine*, Troyes, Nicolas Oudot, 1649, in-4° avec figures.

[Jean-François Sarasin ?], *Coq-à-l'asne ou Lettre burlesque du sieur Voiture ressuscité au preux chevalier Guischeus, alias le mareschal de Grammont, sur les affaires et nouvelles du temps*, Paris, la Vve et héritiers de l'autheur, 1649, in-4°, 8 p. ; Sur l'imprimé à Paris, chez A. Cotinet, 1649, in-4°, 20 p.

Jean-François Sarasin, *La Pompe funèbre de Voiture*, s.l., 1649, 26 p. in-4°.

[1650]

L'Arioste travesti en vers burlesques, Paris, Toussaint Quinet, 1650, VIII-40 p. in-4°.

L'Histoire de Morgant le géant et de plusieurs autres chevaliers et pairs de France…, Troyes, Nicolas Oudot, 1650, in-4° avec figures.

Jacques de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roi au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays Bas, du règne des rois Charles VIII, Louis XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524* ; Cl. Expilly, Th. Godefroy, Louis Videl (éd.), Grenoble, s.n., 1650 ; Grenoble, J. Nicolas, 1650.

* Gilles Ménage, *Les Origines de la langue françoise*, Paris, A. Courbé, 1650, in-4°, pièces liminaires, XL-845 p. et la table.

Jean-François Sarasin, *La Pompe funèbre de Voiture*, Paris, T. Quinet, 1650, 39 p. in-4°.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1650.

[1651]

* Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie.* Représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1651.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, dans *Le Théâtre François*, Paris, Targa et Courbé, 1651.

Jacques de Mailles, *Histoire du chevalier Bayard, lieutenant général pour le roi au gouvernement de Daulphiné, et de plusieurs choses mémorables advenues en France, Italie, Espagne et ès Pays Bas, du règne des rois Charles VIII, Louis XII et François I, depuis l'an 1489 jusques à 1524* ; Cl. Expilly, Th. Godefroy, Louis Videl (éd.), Grenoble, J. Nicolas, 1651 ; Grenoble, P. Fremon, 1651.

Nicolas Renouard (trad.), *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, Paris, A. Courbé, 1651.

[1652]

Ballet de Robert le Diable
Représentation : Rouen, 1652.

[1653]

Ballet royal de la Nuit
Dansé par le roi le 23 février 1653.
Ballet royal de la Nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles… , Paris, C. Ballard, 1653, in-4°, 68 p. et Paris, Ballard, 1653, in-8°, 28 p.

* Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie.* Rouen, L. Maurry ; Paris, G. de Luynes, 1653, 6 f.-71 p. in-12.

* Pierre Le Moine, *Saint Louis ou le héros chrétien*, Paris, C. du Mesnil, 1653, 249 p. in-folio.

De Nouguier, *L'Herculeide burlesque… suivie du Rodomont burlesquement metampsicosé*, Orange, Edouard Raban, 1653, 382 p. in-8°.

[1654]

* Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1654, p. 579-670, in-12.

Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*, représentée au Théâtre du Marais en 1654.

* Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue, poème héroïque*, Leyde, J. Sambix, 1654, [64]-300 p. in-8°.

* Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue, poème héroïque*, Paris, A. Courbé, 1654, 28 f. n. ch.-426 p.-6 f. de table, frontispice, portraits et planches gravées, in-folio.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, 1654, in-12, pièces liminaires, 608 p. et tables, titre frontispice gravé par Clouwet, portrait gravé

Vincent Voiture, *Lettres*, Paris, A. Courbé, 1654.

[1655]

* Pierre Borel, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises réduites en ordre alphabétique*, Paris, A. Courbé, 1655, in-4°, pièces liminaires, 611 p. et table.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, Targa et Courbé, 1655.

[1656]

* Jean Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Paris, A. Courbé, 1656, [46]-522-[11] p., illustrations, frontispice gravé et portrait du duc de Longueville, in-folio.

* Jean Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Amsterdam, J. Jansson, 1656, [48]-362-[30], [13] f. de planches (dont titre frontispice), illustrations, in-12.

* Pierre Le Moine, *Saint Louis ou le héros chrétien*, Paris, C. du Mesnil, 1656, 223 p. in-12.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1656, in-4°.

* Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue, poème héroïque*, Paris, A. Courbé, 1655, in-12, pièces liminaires, 394 p., frontispice, portrait et planches gravés.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1656, in-4° , pièces liminaires, 710-210 p., tables et privilèges, portrait gravé par Nanteuil d'après Philippe de Champaigne, frontispice gravé par C. Mellan, marque gravée au titre.

[1657]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Amsterdam, Ravestein, 1657.

* Jean Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Paris, A. Courbé, 1657, in-12, pièces liminaires, 399 p. et la table, frontispice gravé.

* Jean Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Paris, A. Courbé, 1657, 2 vol. in-12.

* Pierre Corneille, *Le Cid* et *Pertharite* dans *Œuvres*, Paris, Guillaume de Luyne, 1657, 4 vol.

* Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrestienne, poème héroïque*, Paris, A. Courbé, 1657, in-4°, 464 p., planches gravées.

* Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrestienne, poème héroïque*, Leyde, Elzeviers, 1657, in-12, pièces liminaires, 296 p.

Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*, Paris, G. de Luyne, 1657, in-16, X-96 p. ; Paris, G. de Luyne, 1657, in-12.

Jean-François Sarasin, *Œuvres choisies*, Paris, A. Courbé, 1657, in-12.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », in *Les Lettres de Monsieur de Voiture*, Amsterdam, J. de Ravesteyn, 1657, in-12, pièces liminaires, 592 p. et tables, titre frontispice et portrait gravé par J. V. Meurs.

[1658]

* Pierre Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, A. Courbé, 1658, in-12, pièces liminaires, 581 p., planches et frontispice gravés

Nicolas Renouard ?, *Roland furieux, traduit ou imité de l'Arioste, premier chant*, dans Ovide, *Les Epistres d'Ovide traduites en nostre langue, avec quelques autres sujets*, Paris, N. et J. de la Coste, 1658.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1658, in-12.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1658, in-12, pièces liminaires, 549-184 p., table des lettres et privilège, frontispice et portrait gravé, marque au titre.

[1659]

Vital d'Audiguier, *Histoire des amours de Lysandre et de Caliste*, Amsterdam, J. de Ravestein, 1659, in-12, titre gravé.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Lyon, C. La Rivière, 1659.
Représentations : Théâtre du Petit-Bourbon, Paris.

Philippe Quinault, *Œuvres de M. Quinault*, Paris, G. de Luynes, 1659, in-12.
Contient : *La Comédie sans comédie*.

Vincent Sablon, *Le Godefroy ou la Hierusalem deslivrée du Tasse, poëme heroique en vers François*, Paris, C. Barbin, 1659, épître liminaire, 154 p. in-4°.

* Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue, poème héroïque*, Paris, A. Courbé, 1659, 24 f., 380 p. planches gravées, in-12.

[1660]

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré, Troyes, Nicolas Oudot, 1660, in-4°.

Jean d'Arras, *Mélusine*, Troyes, Nicolas Oudot, 1660, in-4° avec figures.

Gabriel Gilbert, *Huon de Bordeaux*. Représentations au théâtre du Petit Bourbon à partir du 5 août 1660 et jusqu'en septembre.

Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*, Paris, G. de Luyne, 1660, in-12, VI-99 p.

* Charles Sorel, *La Vraie Histoire comique de Francion*, Rouen, C. Malassis, 1660.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1660, in-12, pièces liminaires, 484 p., tables et privilège, 144 p., frontispice et portrait gravé, marque au titre.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Lettres de Monsieur de Voiture*, Nimwege, A. Hogenhuyse, 1660, in-12, pièces liminaires, 652 p. et tables, titre-frontispice et portrait gravé par P. Philippe.

[1661]

* Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrestienne, poème héroïque*, Paris, F. Lambert, 1661, in-4°, 464 p., planches gravées.

Gabriel Gilbert, *Huon de Bordeaux*. Représentations au théâtre du Palais-Royal à partir du 28 juin 1661 et jusqu'en juillet.

* Gautier de Coste de La Calprenède et Pierre de Vaumorières, *Faramond ou l'histoire de France*, Paris, 1661-1670, 12 vol. in-8°, frontispices gravés.

[1662]

* *Relation des magnificences du grand carrousel du roi Louis XIV (2-5 juin), avec les noms des princes et seigneurs qui doivent courir la bague, les têtes et la Meduse, pendant les jours destinez pour cette Action Royalle, les nations qu'ils représentent, leurs couleurs, devises, habits, équipages, et autres particularités remarquables ; ensemble l'ordre des marches pendant les trois jours*, Paris, J.-B. Loyson, 1662.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Anvers, G. Colles, 1662.

Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*, Amsterdam, s.n., 1662, in-12, IV-82 p. frontispice gravé.

[1663]

Bouillon, *Histoire de Joconde, traduit et imité de l'Arioste*, dans *Œuvres*, Paris, Charles de Sercy, 1663.

* Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie*, Amsterdam, 1663, in-12, 65 p., frontispice gravé.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, L. Billaine, T. Jolly, 1663, in-12.

[1664]

Ballet des Amours déguisés.
Représentations : février-mars 1664.
Les Amours déguisés, ballet du roi. Paris, Ballard, 1664, in-4°, 48 p.

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Lyon, veuve de P. Bailly, 1664, in-4° avec figures.

Les Plaisirs de l'île enchantée
La fête a eu lieu du 7 au 15 mai 1664. Ballet du palais d'Alcine le 9 mai.

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, Paris, Ballard, 1664.

Les Plaisirs de l'île enchantée, course de bague faite par le roi à Versailles le 6 mai 1664 [sic], Paris, Ballard, 1664.

Les Particularités des divertissements pris à Versailles par leurs Majestés, *La Gazette*, n°60, 21 mai 1664.

J. Carpentier de Marigny, *Relation des divertissemens que le Roy a donnés aux Reines dans le parc de Versaille. Ecrite a un gentil-homme qui est presentement hors de France*, Paris, C. de Sercy, 1664.

De Bizincourt, *Les Plaisirs de l'isle enchantée, ordonnéz par Louis XIV, roy de France et de Navarre, à Versailles, le 6 may 1664*, Manuscrit Français 7834 et 16635.

* *Triolet sur la mascarade du campagnard et les triolets du duc de Saint-Aignan au carnaval de 1664*, [1664 ?] dans Tallemant des Réaux, Ms. 673, f°109 v.

François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, *Bradamante ridicule*

Représentation : 10 janvier 1664, Palais-Royal.

* Pierre Corneille, *Le Cid* et *Pertharite*, dans *Le Théâtre de Pierre Corneille, reveu et corrigé et augmenté*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1664, 5 vol. in-12, frontispices gravés.

Gabriel Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Médor, tragédie*, Paris, Quinet, Guillaume de Luyne, Mauger, 1664, in-12, XII-71 p.
Représentations à l'Hôtel de Bourgogne en 1664.

* Gautier de Coste de La Calprenède et Pierre de Vaumorières, *Faramond ou l'histoire de France*, Amsterdam, 1664-1670, 12 vol. in-8°, frontispices gravés.

* Louis Le Laboureur, *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, L. Billaine, 1664.

* Charles Sorel, *La Bibliothèque Françoise*, suivie de *La Guide de l'Histoire de France ou l'ordre, le choix et l'examen des histoires particulières, suivant les trois races de nos rois, et des Histoires générales*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1664.

[1665]

L'Histoire du noble et vaillant chevalier Pierre de Provence, Lyon, Claude Chancey, 1665, 64 p. in-8°, bois gravé au titre.

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, Paris, Ballard, Jolly, de Luyne, Billaine, 1665.

* Triolet « Je suis Roland un preux visionnaire », [1665 ?], dans Tallemant des Réaux, Ms. 673, f°109v.

Jean de La Fontaine, *Joconde, ou l'infidelité des femmes*, dans *Nouvelles en vers tirées de Bocace et de l'Arioste*, Paris, C. Barbin, 1665, 94 p. in-12.

[1666]

Histoire de Huon de Bordeaux…, Troyes, Nicolas Oudot, 1666, in-4° avec figures.

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, dans *Œuvres de Molière*, Paris, Quinet, 1666.

De Busens, *Histoire du royaume des amans, avec les loix et les coustumes que les peuples y observent et leur origine du païs des Amadis*, Toulouse, B. Bosc, 1666.

* Nicolas Courtin, *Charlemagne ou le rétablissement de l'Empire romain*, Paris, T. Jolly, 1666.

* Louis Le Laboureur, *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, L. Billaine, 1666.

* Pierre Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, L. Billaine, 1666, [92]-579 p. in-12, planches et frontispice gravés.

* Pierre Nicole, *Les Visionnaires*, Paris, s.l., s.n., fin décembre 1665-1er mai 1666.

[1667]

Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de notre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*, Paris, M. Bobin et N. Legras, 1667, in-12.

* Jacques Carel de Sainte Garde, *Les Sarrazins chassez de France, poème héroïque*, Paris, C. Barbin, 1667.

Michel Le Clerc (trad.), *La Hiérusalem délivrée, poëme héroïque... traduit en vers français...*, Paris, C. Barbin, 1667, in-4°, 235 p. avec figures.

* Louis Le Laboureur, *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, L. Billaine, 1667.

* Pierre Nicole, *Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire*, Liège, A. Beyers, 1667.

* Charles Sorel, *La Bibliothèque Françoise*, suivie de *La Guide de l'Histoire de France ou l'ordre, le choix et l'examen des histoires particulières, suivant les trois races de nos rois, et des Histoires générales*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1667.

[1668]

L'Histoire de Maugis d'Aigremont, Troyes, Nicolas Oudot, 1668, in-4°.

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, Paris, J. Guignard, 1668.

* Jacques Carel de Sainte-Garde, *Charle Martel ou les Sarrazins chassez de France, poème héroïque*, Paris, T. Jolly, 1668.

[1669]

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, Paris, Ballard, 1669 ; dans *Œuvres de Molière*, Paris, N. Pépingué, 1668-1669.

* Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie*, Amsterdam, 1669, 67 p. in-12, frontispice gravé.

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, tome I, Paris, C. Barbin, 1669.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…*, Paris, C. Barbin, L. Billaine, 1669. 250 p. in-12.

Jean de La Fontaine, *Recueil des contes du sieur de La Fontaine, les Satyres de Boileau et autres pièces curieuses*, Amsterdam, J. Verhoeven, 1669. 286 p. in-12.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…*, Leyde [Bruxelles], Jean Sambix le jeune [François Foppens], 1669.

* Marc Vulson de La Colombière, *La Science héroïque, traitant de la noblesse… deuxième édition, revue, corrigée et augmentée des armes de plusieurs illustres maisons*, Paris, S. Mabre Cramoisy, 1669.

[1670]

L'Excellent Romant, nommé Jean de Paris roi de France, Lyon, Claude Chancey, 1670, 64 p. in-8°.

* Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine, et des Poëtes Grecs, Latins et François*, Paris, Thomas Jolly, Louis Billaine, 1670.

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Paris, C. Barbin, 1670-1671.

[1671]

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1671.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…*, s.l., 1671, in-12.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…, troisième partie*, Paris, Claude Barbin, 1671, 212 p. in-12.

Vincent Sablon, *Le Godefroy ou la Hierusalem deslivrée du Tasse, poëme heroique en vers François*, Paris, D. Thierry, 1671, 2 vol. in-16, planches.

* Charles Sorel, *De la Connaissance des bons livres*, Paris, Pralard, 1671.

[1672]

Histoire de Jean de Paris, roi de France, Troyes, Yves Girardon, 1672. 64 p. in-8°, gravures.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Lyon, C. Bourgeat, 1672.

* Charles Sorel, *De la Connaissance des bons livres*, Amsterdam, H. et T. Boom, 1672.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, T. Jolly, 1672, in-12, pièces liminaires, 484 p., tables et privilège, 144 p., frontispice et portrait gravés, marque au titre.

[1673]

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, Paris, R. Ballard, 1673 ; dans *Œuvres de Molière*, Paris, C. Barbin, 1673.

* Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrestienne, poème reveu exactement et augmenté d'inventions et des actions merveilleuses du roi*, Paris, C. Cramoisy, 1673, in-8°.

***** Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Lettre de Monsieur Des Marests à Monsieur l'abbé de La Chambre sur le sujet d'un discours apologétique de Monsieur l'abbé de Villeloin pour Virgile, et de ses observations sur le poème de Clovis*, Paris, L. Martin, 1673, 23 p. in-12.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers, nouvelle édition reveue et augmentée de plusieurs contes…*, Leyde [Bruxelles], Jean Sambix le jeune [François Foppens], 1673.

* Michel de Marolles, *Considérations sur le Poeme épique de Clovis composé par Monsieur des Marets, Toutes les Œuvres de Virgile traduites en vers François*, Paris, J. Langlois, 1673.

***** Michel de Marolles, *Discours apologétique pour Virgile*, *Toutes les Œuvres de Virgile traduites en vers François*, Paris, J. Langlois, 1673.

***** Michel de Marolles, *Quelques Observations sur la lettre de Monsieur Desmarets à Monsieur l'Abbé de la Chambre, concernant un discours apologétique pour Virgile, avec des considérations sur le poème de Clovis ; composées par M. de Marolles, abbé de Villeloin, en 1673.* Paris, Jacques Langlois, 1673.

[1674]

La Princesse d'Élide, ensemble les Plaisirs de l'île enchantée…, Elzevir, 1674.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, D. Thierry et C. Barbin, 1674-75.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Paris, Veuve de la Coste, 1674.

***** Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Au Roy, sur sa seconde conqueste de la Franche-Comté, Stances*, s.l. 1674.

***** Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Défense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D***, dialogues en vers et en prose*, Paris, Jacques Le Gras, Nicolas Le Gras, Augustin Besoigne et Claude Audinet, 1674.

Jean-François Sarasin, *Les Nouvelles Œuvres de M. Sarazin*, Paris, C. Barbin, 1674, 2 vol. in-12.

[1675]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, J. Lejeune, 1675.

***** Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Défense du poème héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres satyriques du sieur D***, dialogues en vers et en prose*, Paris, Jacques Le Gras, 1675.

[1676]

Histoire de Huon de Bordeaux, Troyes, Nicolas Oudot, 1675-1676, 2 vol. in-4°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1676.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Paris, Veuve de la Coste, L. Billaine, 1675.

De Busens, *Histoire du royaume des amans, avec les loix et les coustumes que les peuples y observent et leur origine du païs des Amadis*, Paris, s.n. 1676.

***** Charles de Saint-Évremond, *Les Opéra, comédie* composée en 1676.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, nouvelle édition corrigée*, Paris, Palais, par la Société, 1676-1677, 2 t. en 1 vol. in-12, frontispice et portrait gravés au titre.

[1677]

Jean d'Arras, *Mélusine*, Troyes, Nicolas Oudot, 1677, in-4 avec figures.

[1678]

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, Paris, après 1678.

* *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-comédie du Cid*, Paris, G. Quinet, 1678, in-16, 184 p.

* Pierre-Daniel Huet, *Lettre de M. Huet à M. Segrais. De l'Origine des romans. Seconde édition.* Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1678.

Antoine Gombauld, chevalier de Méré, *Les Aventures de Renaud et d'Armide par M. L. C. D. M.*, Paris, C. Barbin, 1678, [10]-197-[2] p. in-12.

[1679]

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré, Troyes, Jacques Oudot, s.d. [1679-1711], 124 p. in-4° avec figures.

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré, Troyes, Jean Oudot, 1679, in-4°.

Histoire de Huon de Bordeaux…, Troyes, Jean Oudot, 1679, 72 f° in-4°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, J. Lejeune, 1679 ; *La Princesse d'Élide ensemble les Plaisirs de l'île enchantée*, Elzevier, 1679.

* Jacques Carel de Sainte-Garde, *Charle Martel ou les Sarrazins chassez de France, poème héroïque*, Paris, J. Langlois, 1679.

* Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrestienne, poème reveu exactement et augmenté d'inventions et des actions merveilleuses du roi*, Paris, C. Cramoisy, 1679, in-8°.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Lyon, F. Larchier, 1679, 3 parties en 1 volume in-12.

Louvart le jeune, *Urgande*, Paris, C. Ballard, 1679, 26 p. in-4°.
Tragédie ornée d'entrées de ballet jouée à Saint-Germain-en-Laye le 25 janvier 1679.

[1680]

L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, Rouen, J.-B. Besongne, s.d. [1680 ?] in-8°.

La Terrible et Merveilleuse Vie de Robert le diable, Rouen, J.-B. Besongne, s.d. [vers 1680].

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1680.
Jacques Corbin, *Jérusalem régnante contenant la suite et la fin des amours d'Armide et d'Hermine avec les nouvelles amours de Bravement et Filamante*, Paris, s.n., 1680, in-12.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Amsterdam, R. Smith, 1680.
Représentations : Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, Paris.

Sergé, *Jérusalem régnante, ou la suite du Tasse*. Paris, s.n., 1680, in-12.

[1681]

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Troyes, Veuve de Louis Costé, entre 1632 et 1681.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1681 ; Lyon, 1681 ; Genève, 1681.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, Paris.

[1682]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1682.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, G. de Luynes, E. Loison et P. Trabouillet, 1682.
Représentations : Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, Paris.

* Antoine Gombaud de Méré, *Lettres de Monsieur le chevalier de Méré, première partie*, Paris, D. Thierry et C. Barbin, 1682.

[1683]

Histoire de Huon de Bordeaux, Troyes, Gabriel Briden, 1683, in-4° avec figures.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin.* Paris, D. Thierry, C. Barbin, 1683 ; Amsterdam, A. Wolfgang, 1683.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, Paris.

* Pierre Nicole, *Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire*, Cologne, P. Marteau, 1683.

* Philippe Quinault, « L'Opéra difficile, madrigal », *Le Mercure galant*, février 1683.

* Philippe Quinault, « Lettre du 10 mars 1683 », Bibliothèque Nationale de France, Manuscrit Français 22.222, f. 263.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, N. Legras, 1683, 2 vol. in-12.

[1684]

Amadis cuisinier, représenté à l'Hôtel de Bourgogne en mai 1684.

* *Mercure galant*, janvier 1684 :
- Antoinette Deshoulières, « On n'aime plus comme on aimait jadis. Ballade. »
- François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, « J'aime encore comme on aimait jadis. Ballade. »
- Antoinette Deshoulières, « Duc plus vaillant que les fiers paladins. Ballade. »

* *Mercure galant*, février 1684 :
- Jacques de Losme de Montchesnay, « À Madame Des Houlieres, sur sa dernière ballade. On n'aime plus comme on aimoit jadis ».
- François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, « Fut-il jamais un métier plus heureux ? Ballade. »
- Antoinette Deshoulières, « Opinion chez les hommes fait tout. Ballade. »
- François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, « Madrigal ».

* *Mercure galant*, mars 1684 :
- François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, « À Madame Deshoulières, Impromptu. »
- Antoinette Deshoulières, « Réponse de Madame Deshoulières à Monsieur le duc de Saint-Aignan. »
- Charles Du Périer, « À mon avis on ne peut faire mieux. Ballade. »
- « Estre eternel fais pour nos interests » et « Point ne fais cas de ces fiers paladins », ballades.

* *Nouvelles de la République des lettres*, mars 1684, Amsterdam, Henri Desbordes, 1684

La Princesse d'Élide ensemble les Plaisirs de l'île enchantée…, Amsterdam, Wetstein, 1684, in-12, 108 p. ; *Les Plaisirs de l'île enchantée* dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, J. le Jeune, 1684.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1684.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, Paris.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Paris, C. Ballard, 1684, [8]-59 p. in-4° ; Paris, C. Ballard, 1684, 70 p. in-12 ; Paris, s.n., 1684, in-18.
Première représentation à l'Académie Royale de musique le 16 janvier 1684.

[1685]

Carrousel du 4 mars 1685 à Versailles. Relation dans Dangeau, *Journal*, I, p. 110-111.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1685 ; Cologne, B. Degmond, 1685 ; Amsterdam, A. Wolfgang, 1685.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, Paris.

Dancourt, *Angélique et Médor*, représenté à l'hôtel Guénégaud le 1er août 1685.

Nolant de Fatouville, *Arlequin Chevalier du Soleil*, représenté à l'Hôtel de Bourgogne le 26 février 1685.

Louise Genevieve de Gomez de Vasconcelle, dame Gillot de Beaucour, *L'Arioste moderne ou Roland le furieux, traduction libre*, Paris, J. Guignard, 1685, 4 vol. in-12 ; Lyon, T. Amaulry, 1685-1686. 4 vol. in-12.

* Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans, sixième édition*, Paris, T. Moette, 1685.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Amsterdam, H. Desbordes, 1685, 2 vol. in-12 avec figures.

* Jean de La Fontaine, « Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra d'*Amadis* » et « Au Roi pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra de *Roland* », J. de La Fontaine et F. Maucroix, *Ouvrages de prose et de poésie*, Paris, Barbin, 1685.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, reprise au Palais-Royal en février 1685, première représentation à Versailles le 5 mars 1685.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland, tragédie en musique*, C. Ballard, 1685, in-4°, IV-66 p. avec figures.
Première représentation à Versailles le 8 janvier 1685.
Première représentation à Paris, au Palais-Royal, le 8 mars 1685.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, N. Legras, 1685, 2 vol. in-12.

* Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue, poème héroïque*, La Haye, J. Van Ellinckhuysen, 1685, in-8°, pièces liminaires, 350 p., frontispice, portrait, figures et planches gravés.

* Charles Sorel, *La Vraie Histoire comique de Francion*, Leyde, H. Drummond, 1685.

[1686]

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, Jean Oudot, 1686, in-4° avec figures.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1686.

Dancourt, *Renaud et Armide*, représenté le 31 juillet 1686 à la Comédie Française.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland, tragédie en musique*, C. Ballard, 1686.
Reprise au Palais-Royal.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, C. Ballard, 1686, 54 p. in-4° ; Paris, s.n., 1686, in-18.
Première représentation au Palais-Royal le 15 février 1686.

[1687]

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Troyes, Jean Oudot, 1687, 104 f. in-8°.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Anvers, H. Van Dunwaldt, 1687, in-12, 90 p. ; Amsterdam, A. Wolfgang, 1687, in-12, 60 p.
Reprise au Palais-Royal en avril 1687.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, suivant la copie impr. à Paris, 1687, 68 p. frontispice gravé in-12.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Lettres et autres œuvres de Monsieur de Voiture, nouvelle édition*, Bruxelles, L. Marchant, 1687, in-12, pièces liminaires, 565 p. et tables, frontispice gravé par H. Causé.

[1688]

Ballet de la forêt enchantée dansé au collège jésuite de Rouen en août 1688.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1688.

Champmeslé, *La Coupe enchantée*, comédie en un acte, représentée en 1688.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1688.

* Jean de La Fontaine, « Au Roi, pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra d'*Amadis* » et « Au Roi pour Lully qui dédie à Sa Majesté l'opéra de *Roland* », J. de La Fontaine et F. Maucroix, *Ouvrages de prose et de poésie*, Amsterdam, P. Mortier, 1688.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, reprise au Palais-Royal.

Recueil des opéras…, Amsterdam, A. Wolfgang, 1688, in-12.
Contient : Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, *Armide*, *Roland*.

[1689]

La Princesse d'Élide, ensemble Les Plaisirs de l'île enchantée…, Amsterdam, Wetstein, 1689, in-12, 108 p.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin.* Amsterdam, A. Wolfgang, 1689.

* Antoine Gombaud de Méré, *Lettres de Monsieur le chevalier de Méré, première partie*, Paris, Compagnie des Libraires, 1689.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Paris, C. Ballard, 1689, 70 p. in-12.

[1690]

Les Plaisirs de l'île enchantée dans *Œuvres de Molière*, Bruxelles, G. de Backer, 1690.

* Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie.* Amsterdam, 1690, 67 p. in-12.

*Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1690.

Recueil des opéras…, Amsterdam, A. Wolfgang, 1690, in-12.
Contient : Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, *Armide*, *Roland.*

[1691]

Les Plaisirs de l'île enchantée dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Wetstein, 1691.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Amsterdam, H. Desbordes, 1691, 2 vol. in-12 avec figures.

[1692]

Les Plaisirs de l'île enchantée dans *Œuvres de Molière*, Lyon, J. Lions, 1692.

Les Plaisirs de l'île enchantée : Course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi à Versailles le 7 mai 1664, Paris, Ballard, 1692.

Jean d'Arras, *Mélusine*, Troyes, J. Febvre, 1692, in-4° avec figures.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin.* Paris, D. Thierry, 1692 ; Amsterdam, A. Wolfgang, 1692 ; Amsterdam, J. Moreton, 1692.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, 1692.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, J. Villette, 1693.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Lyon, T. Amaulry, 1692, 72 p. in-12.

[1693]

La Princesse d'Élide, ensemble Les Plaisirs de l'île enchantée…, Amsterdam, Wetstein, 1693.

* Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans, septième édition*, Paris, T. Moette, 1693.

* Pierre Nicole, *Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire*, Mons, Antoine Barbier, 1693.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Anvers, B. Foppens, 1693, 60 p. in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Rouen, J.-B. Besongne, 1693, 55 p. in-8°.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1693, 56 p. in-12.

[1694]

Histoire de Huon de Bordeaux…, livre second, Troyes, Jacques Oudot, 1694, 70 f. in-4° avec figures.

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, Jacques Oudot, 1698, 75 f. in-4° avec figures.

La Princesse d'Élide, ensemble Les Plaisirs de l'île enchantée…, Bruxelles, G. de Backer, 1694 ; *Les Plaisirs de l'île enchantée*, dans *Œuvres de Molière*, Lyon, J. Lyons, 1694.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin.* Paris, D. Thierry, 1694.

Laurent Bordelon, *Arlequin Roland furieux*, dans *Arlequin comédien aux Champs-Élysées ; nouvelle historique et comique, seconde édition revue, corrigée et augmentée de plusieurs scènes*, Paris, A. Seneuze, 1694.
Représenté aux Italiens en 1694.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Amsterdam, H. Wetstein, 1694.

* Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique, ou les Origines de la langue françoise*…, Paris, J. Anisson, 1694, in-folio.

Jean-François Regnard, *La Naissance d'Amadis*, première représentation au théâtre des Italiens le 10 février 1694.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1694, 2 vol. in-12.

[1695]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Lyon, J. Lyons, 1695.

Aymar (juge de Pierrelatte), *Histoire du chevalier Bayard*, Lyon, s.n., 1695.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1695.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, G. de Luyne, 1695.

*Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, J. Villette, 1695.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Bruxelles, s.n., 1695, in-16.

[1696]

Ballet de la forêt enchantée dansé au collège jésuite de Rennes le 29 août 1696.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Nuremberg, J.-D. Tauber, 1696.

* *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-comédie du Cid*, La Haye, A. Leers, 1696.

Thomas Corneille, *Bradamante*, Paris, M. Brunet, 1696, in-8°, VI-75 p. ; Amsterdam, H. Desbordes, 1696.
Représentée à Paris en 1696.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Amsterdam, P. Brunel, 1696.

* Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers*

*et en prose, de Mlle L'H***, avec le Triomphe de M^me^ Des Houlières, tel qu'il a été composé par M^lle^ L'H****, Paris, J. Guignard, 1696.

Jean-François Sarasin, *Les Œuvres de M. Sarasin*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1696, 1 vol. in-12.

[1697]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, D. Thierry, P. Trabouillet et C. Barbin, 1697 ; Toulouse, J. Dupuy, D. Desclassan et Caranove, 1697.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Amsterdam, A. Schelte, 1697.

Dancourt, *Renaud et Armide*. Reprise à la Comédie Française en juin 1697.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Bruxelles, s.n., 1697.
Reprise au Palais-Royal.

* Charles Sorel, *Histoire curieuse du fameux Francion*, Amsterdam, P. Marret, 1697.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Lettres et autres œuvres de Monsieur de Voiture, divisées en deux volumes. Nouvelle édition plus complette que les précédentes et augmentée de la Suitte et de la conclusion de l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*, Amsterdam, A. de Hoogenhuysen, 1697, in-12, pièces liminaires, 488 p. et tables, frontispice, portrait, marque à la sphère au titre.

[1698]

Ballet de la forêt enchantée enlevée par Renaud dansé au collège jésuite de La Flèche le 1^er^ septembre 1698.

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, Jacques Oudot, 1698, in-4°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Wetstein, 1698.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Épître XI. À mon jardinier », *Épistres nouvelles*, Paris, D. Thierry, 1698.

* Charlotte-Rose Caumont de La Force, *L'Enchanteur*, *Les Contes des Contes*, Paris, Simon Benard, 1698.

Dancourt, *Angélique et Médor*, Bruxelles, François I Foppens, 1698.

François Nodot, *Histoire de Mélusine, tirée des chroniques de Poitou, et qui sert d'origine à l'ancienne maison de Lusignan*, Paris, C. Barbin et T. Moette, 1698, 272 p. in-12, frontispice gravé.

François Nodot, *Histoire de Geoffroy surnommé à la grand'dent, sixième fils de Mélusine, prince de Lusignan*, Paris, C. Barbin, 1698.

[1699]

Histoire de Huon de Bordeaux…, Troyes, Jean Oudot, 1699, in-4°.

L'Histoire de Mélusine, Troyes, Jacques Oudot, 1699, 136 p. in-4° avec figures.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Toulouse, Caranove, 1699.

Aymar (juge de Pierrelatte), *Histoire du chevalier Bayard*, Lyon, A. Boudet, 1699.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Paris, C. Ballard, 1699 ; Amsterdam, héritiers de A. Schelte, 1699.
Première représentation au Palais-Royal le 26 mars 1699.

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Paris, N. Gosselin, 1699.

Recueil des opéras…, Amsterdam, A. Wolfgang, 1699, in-12.
Contient : Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, *Armide*, *Roland*.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Amsterdam, Wolfgang, 1699, in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Amsterdam, Wolfgang, 1699, in-12.

[1700]

L'Histoire du noble et vaillant chevalier Pierre de Provence, Rouen, J.-B. Besongne, 1700, in-8°, figure au titre ; Troyes, Jacques Oudot, 1700, in-8° avec figures.

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, Oudot, 1700, in-4°.

L'Île d'Alcine ou l'anneau magique de Brunel. Représenté à Paris au Théâtre de Grillon Grillon en 1700.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Berlin, R. Roger, 1700 ; *La Princesse d'Élide ensemble Les Plaisirs de l'île enchantée*…, Paris, G. de Luyne, 1700.

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Amsterdam, héritiers d'A. Schelte, 1700.

Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers, nouvelle édition enrichie de tailles-douces*, Amsterdam, H. Desbordes, 1700, 2 vol. in-12.

François Nodot, *Histoire de Geoffroy surnommé à la grand'dent, sixième fils de Mélusine, prince de Lusignan*, Paris, Veuve de C. Barbin, 1700, 248 p. in-12.

[1701]

Histoire de Huon de Bordeaux…, livre second, Troyes, Jacques Oudot, 1701, in-4°.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Épître XI. À mon jardinier », *Satires et Epistres*, Paris, D. Thierry, 1701.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Paris, D. Thierry, 1701.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, Paris.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Amsterdam, Wolfgang, 1701, in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Paris, C. Ballard, 1701, 66 p. in-4° ; Amsterdam, A. Schelte, 1701.
Reprise au Palais-Royal le 31 mai 1701.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, nouvelle édition corrigée*, Paris, Vve F. Mauger, 1701, 2 t. en 1 vol. in-12, portrait.

[1702]

Lazare-André Bocquillot, prieur de Lonval, *Nouvelle Histoire du chevalier Bayard*, Paris, 1702.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Amsterdam, H. Schelte, 1702.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, Paris.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Paris, Ballard, 1702, in-4°.
Première représentation au Palais-Royal le 7 novembre 1702.

[1703]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Liège, J.-F. Broncart, 1703.

Godefroy de Bouillon ou Jérusalem délivrée, traduction nouvelle, Paris, F. Delaune, 1703.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, C. Ballard, 1703, 64 p. in-4°.
Reprise au Palais-Royal le 27 novembre 1703.

Recueil général des opéras, Paris, 1703, in-12.
Contient : Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, *Roland*.

[1704]

L'Histoire des quatre fils Aymon, Troyes, J. Oudot, 1704, in-4° avec figures.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, La Haye, A. Moetjens, 1704 ; Amsterdam, H. Desbordes, 1704.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Amsterdam, H. Shelte, 1704, 69 p. in-8°.

[1705]

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Troyes, Jacques Oudot, 1705, 208 p. in-8° avec figures.

Histoire de Jean de Paris, Roi de France, Troyes, Pierre Garnier, 1705, in-12 ; Troyes, Jacques Oudot, s.d. [1705], 54 p.

L'Histoire de Richard sans peur duc de Normandie. Qui fut fils de Robert le Diable…, Troyes, Veuve Jacques Oudot, 1705, in-12.

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, Veuve de J. Oudot, [1705 ?], 78 f. in-4° avec figures.

Huon de Bordeaux, Troyes, Jacques Oudot, 1705, in-4°.

Antoine Danchet, *Alcine*, Paris, C. Ballard, 1705, in-4° XIV-54 p.
Première représentation au Palais-Royal le 15 janvier.

Dancourt, *Les Œuvres de Monsieur Dancourt*, Paris, Pierre Ribou, 1706-1718, in-12.
Contient : *Renaud et Armide*.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, J. Villette, 1705.

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Paris, Pierre Ribou, 1705.

* Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais, accompagnés d'historiettes et tirés d'une ancienne chronique composée par Richard, surnommé Coeur de Lion, roi d'Angleterre, avec le récit des diverses aventures de ce roi*, Paris, Veuve de C. Barbin, 1705.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Paris, C. Ballard, 1705, 79 p. in-4°.
Reprise au Palais-Royal en février 1705.

* Charles de Saint-Évremond, *Les Opéra, comédie*, dans *Œuvres de Monsieur de Saint-Évremond*, Londres, J. Tonson, 1705.

[1706]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Liège, J.-F. Broncard, 1706.

[1707]

* Charlotte-Rose Caumont de La Force, *L'Enchanteur*, *Les Fées, Contes des Contes*, Paris, M. Brunet, 1707 ; Paris, C. Prudhomme, 1707.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Paris, C. Ballard, 1707.
Reprise au Palais-Royal le 20 ou le 28 octobre 1707.

Antoine Danchet, *Alcine*, Amsterdam, A. Schelte, 1707, frontispice gravé.

Dancourt, *Renaud et Armide*, Paris, T. Guillain, 1707, 2 f. 66 p.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, J. Villette, 1707.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Paris, J. Villette, 1707-1711.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, reprise au Palais-Royal le 1er mars 1707.

Pierre-Charles Roy, *Bradamante*, Paris, Ballard, 1707, VIII-60 p. in-4°.
Représenté au Palais-Royal en mai.

Recueil général des opéras representez par l'Academie royale de musique depuis sa creation, IX, Paris, C. Ballard, 1707.

Contient : Pierre Charles Roy, *Bradamante*.

[1708]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Nuremberg, J. D. Tauber, 1708.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du grec de Longin*, Amsterdam, H. Schelte, 1708.

* Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais, accompagnés d'historiettes et tirés d'une ancienne chronique composée par Richard, surnommé Coeur de Lion, roi d'Angleterre, avec le récit des diverses aventures de ce roi*, Amsterdam, J. Desbordes, 1708.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Bruxelles, François II Foppens, 1708.

[1709]

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré, Troyes, Jacques Oudot, 1709, 132 p. in-4° avec figures.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Le Jeune, 1709 ; Paris, D. Thierry, 1709-1710.

Louise de Bossigny comtesse d'Auneuil**,** *Les Chevaliers errans, et le genie familier. Par Madame la comtesse D** ...*, Paris, P. Ribou, 1709, 288 p. in-12.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Amsterdam, H. Desbordes, 1709.

Louis Fuzelier, *Pierrot Roland*, représenté à Paris au Théâtre de la Veuve Maurice le 7 février 1709.

Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers, nouvelle édition enrichie de tailles-douces, corrigée et augmentée*, Amsterdam, P. Brunel, 1709, in-12, frontispice gravé et figures de R. de Hooge.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, C. Ballard, 1709, 79 p. in-4°.
Reprise au Palais-Royal le 15 novembre 1709.

[1710]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, M. David, 1710.

Champmeslé, *La Coupe enchantée*, comédie en un acte, Paris, s.n., 1710.

Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers,* Amsterdam, H. Desbordes, 1710.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Lunéville, J. L. Bouchard, 1710, 3 f. 72 p. in-4°.

[1711]

Dancourt, *Renaud et Armide*, Bruxelles, J. de Grieck, 1711. In-24.

Dancourt, *Angélique et Médor*, Bruxelles, J. de Grieck, 1711, in-12.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Paris, C. Ballard, 1711.
Reprise au Palais-Royal le 1er janvier 1711.

* Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans, huitième édition, revue et augmentée d'une lettre touchant Honoré d'Urfé*, Paris, Jean Mariette, 1711.

Mennesson, *Manto la fée*, Paris, C. Ballard, 1711, in-4°.
Première représentation le 29 janvier 1711.

Simon-Joseph Pellegrin, *Arlequin à la guinguette*, Paris, M. Rebuffé, 1711, in-12.
Représenté en juillet 1711.

[1712]

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, Veuve de J. Oudot, 1712, in-4°.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Paris, C. Ballard, 1712.

Le Brun, *Mélusine*, Paris, Pierre Ribou, 1712.

Hilaire-Bernard de Longepierre et Philippe d'Orléans, *Jérusalem délivrée*, représentée à Fontainebleau le 17 octobre 1712.

Mennesson, *Manto la fée*, Amsterdam, H. Schelte, 1712, 64 p., frontispice gravé.

[1713]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, 1713 ; Utrecht, G. van de Water, 1713.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Paris, E. Billiot, 1713.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Amsterdam, 1713.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Rouen, P. Ribou, 1713, 59-[5]p. in-4°.
Reprise au Palais-Royal en décembre 1713.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide...*, Paris, M. Guignard et C. Robustel, 1713, 2 vol. in-12, frontispice et portrait gravé au titre.

[1714]

Histoire de Jean de Paris, Roi de France, Troyes, Veuve J. Oudot, 1714, 48 p. in-16 avec figures.

Lazare-André Bocquillot, prieur de Lonval, *Nouvelle Histoire du chevalier Bayard*, Paris, J. Boudot, 1714.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Amsterdam, A. Wolfgang, 1714.

Louis Fuzelier, *La Coupe enchantée, pièce en deux actes en prose et en couplets*, représentée à la Foire Saint-Laurent le 25 juillet 1714.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, P. Ribou, 1714, [8]-47-[1]-4 p. in-4°.
Reprise en juin.

Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*, Amsterdam, P. de Coup, 1714, in-12.

[1715]

L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, galante héroïque. Troyes, Veuve Jacques Oudot, 1715, 56 p. in-8° avec figures.

La Terrible et Merveilleuse Vie de Robert le diable, Troyes, Jacques Oudot, 1715.

* Boscheron, « La Vie de Philippe Quinault, de l'Académie Françoise », P. Quinault, *Le Theatre de Quinault*, Paris, Pierre Ribou, 1715.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, reprise au Palais-Royal le 6 octobre 1715.

Alain-René Lesage, *Les Eaux de Merlin*, *pièce d'un acte précédée d'un prologue*, représentée à la Foire Saint-Laurent en 1715.

Pierre-Claude Roy et Jean-Jacques Mouret, *Le Palais d'Urgande*, intermède pour la dixième grande nuit de Sceaux. Sceaux, 15 février 1715.

Philippe Quinault, *Le Théâtre de M. Quinault*, Paris, Pierre Ribou, 1715, in-12.
Contient : *La Comédie sans comédie*, *Amadis de Gaule*, *Armide, Roland.*

[1716]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, J- F. Bernard, 1716.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Genève, 1716.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Paris, P. Ribou, 1716, II-68 p. in-4°.
Reprise au Palais-Royal en décembre 1716.

[1717]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Leipzig, Fritsch 1717.

L'Histoire des quatre fils Aymon, Troyes, Veuve de J. Oudot, 1717, in-4°.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Amsterdam, D. Mortier, 1717 ; Amsterdam, Weststein, 1717.

Giacinto Andrea Cicognini et Lope de Vega, *Renaud de Montauban*, représenté à l'Hôtel de Bourgogne le 6 avril 1717.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Paris, C. Ballard, 1717 ; Paris, Ribou, 1717.
Reprise au Palais-Royal le 8 juin 1717.

Louis Fuzelier et Charles-François Pannard, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, représenté à la Foire Saint-Germain le 3 février 1717.

Alain-René Lesage, *Nouvelle Traduction de Roland l'amoureux*, Paris, P. Ribou, 1717, in-8° avec figures.

Le Théâtre italien de Gherardi, Paris, P. Witte, 1717, in-8°.
Contient : Jean-François Regnard, *La naissance d'Amadis* ; Nolant de Fatouville, *Arlequin Chevalier du Soleil*.

[1718]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, Compagnie des Libraires, 1718.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Amsterdam, D. Mortier, 1718.

Louis Fuzelier et Charles-François Pannard, *Pierrot furieux ou Pierrot Roland*, représenté au Jeu de Paume d'Orléans le 3 février 1718 puis au Jeu de Belair (ou Opéra comique de Belair) en mars 1718.

Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers,* Amsterdam, H. Desbordes, 1718.

Jean de La Fontaine, *Joconde, nouvelle tirée de l'Arioste*, dans Boileau, *Œuvres*, Amsterdam, 1718, in-4°.

Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, *La Princesse Olympe ou l'Ariane de Hollande*, dans *Les caprices du destin…*, Paris, P.-M. Huard, 1718.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Paris, Pierre Ribou, 1718.
Reprise le 26 avril 1718.

[1719]

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, Veuve de J. Oudot, 1719, in-4°.

Fuzelier, *Mélusine*, représenté au théâtre italien le 31 décembre 1719.

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Paris, Compagnie des Libraires, 1719.

[1720]

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Rotterdam, A. Wolegang, 1720.

Antoine Danchet, *Tancrède*, La Haye, G. de Voys, 1720, in-12, frontispice.

Louise Genevieve de Gomez de Vasconcelle, dame Gillot de Beaucour, *L'Arioste moderne ou Roland le furieux, traduction libre*, Paris, P.-J. Bienvenu, 1720, 2 vol. in-12, X-516 et X-504 p. ; Paris, Prault, 1720.

* Étienne Pavillon, « Dans les siècles passés, quand l'amoureuse flamme », ballade, *Œuvres*, Paris, Prault, T. Le Gras, P.-M. Huart, G. Cavelier, G. Saugrain, N. Pissot, 1720 ; Amsterdam, H. du Sauzet, 1720.

Jean-François Regnard, *La Naissance d'Amadis*, dans *Nouveau recueil de plusieurs comédies…*, Rotterdam, A. Wolegank, 1720, in-12.

[1721]

B***, *Armide*, représentée aux italiens le 21 janvier 1721.

Pierre-Marie-François Baour-Lormian (trad.), *La Jérusalem délivrée traduite en vers français*. Paris, Tardieu, 1721, 2 vol. in-8° avec figures.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Amsterdam, P. Brunel, 1721.

Alain-René Lesage, *Nouvelle traduction de Roland l'amoureux*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1721.

* Charles Sorel, *La Vraie Histoire comique de Francion*, Leyde, H. Drummond, 1721.

[1722]

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, La Haye, J. Vaillant, 1722.

Henri Desmarets et Simon-Joseph Pellegrin, *Renaud, ou la suite d'Armide, tragédie*, représentée à l'Académie Royale de Musique le 5 mars 1722 ; Paris, Veuve P. Ribou, 1722.

Adrien de La Vieuville d'Orville, *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique*, Paris, J.-A. Robinot, 1722 ; Paris, J. Pépingue, 1722, in-12, 255 p.

[1723]

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Troyes, Pierre Garnier, s.d. [1723 ?], 96f° grav.

L'Histoire des deux nobles et vaillants chevaliers Valentin et Orson…, Troyes, Veuve de J. Oudot, 1723, 151 p. in-4° avec figures.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, La Haye, G. de Voys, 1723.

[1724]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, P. Brunel, 1724.

De la Ronce, *Le Renaud amoureux, histoire précédente de Roland l'amoureux et furieux. Imité de l'italien du Sr Torquato Tasso…*, Paris, Amaulry, 1724 ; Paris, D. Hortemels, 1724 ; Paris, M. d'Espilly, 1724.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Paris, J. Villette, 1724-1725.

Louis Fuzelier, *Amadis le cadet*, Paris, Briasson, 1724.
Représenté aux Italiens à partir du 24 mars.

Thomas Simon Gueulette, *L'Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré, de la jeune dame des Belles Cousines…* [avec une préface sur l'origine des tournois], Paris, D. Mouchet, 1724 ; Paris, G. Saugrain, 1724 ; Paris, J.-R. Morel, 1724 ; Paris, P. Huet, 1724, 3 vol.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Paris, Veuve P. Ribou, 1724.
Reprise au Palais-Royal : 2 et 7 mars 1724.

Jean-Baptiste de Mirabaud, *Jérusalem délivrée*, Paris, F. Barois, 1724, 2 vol. in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, Pierre Ribou, 1724, in-4°.
Reprise au Palais-Royal le 9 novembre 1724.

[1725]

Histoire de Huon de Bordeaux…, livre second, Troyes, Vve Oudot et J. Oudot, 1725, 135(1) p. in-4°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, 1725.

Jacques Bailly, *Armide,* Paris, François Flambeau, 1725, in-12.
Représentée le 21 janvier 1725 aux Italiens.

* Charlotte-Rose Caumont de La Force, *L'Enchanteur*, *Les Fées. Contes des Contes*, Paris, Compagnie des libraires, 1725.

* Pierre-Daniel Huet, *Traitté de l'origine des romans*, dans Segrais [M.-M. Pioche de la Vergne, comtesse de la Fayette], *Zayde, histoire espagnole*, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1725.

Adrien de La Vieuville d'Orville, *La Comtesse de Vergi, nouvelle historique, galante et tragique*, Paris, Pierre Gosse, 1725, [6]-373-[1] p. in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, La Haye, G. de Voys, 1725, in-12.

Elena Riccoboni, *Lettre de Mademoiselle R*** à M. l'abbé C*** [Conti], au sujet de la nouvelle traduction... de la Jérusalem délivrée du Tasse*, Paris, P.-N. Lottin, 1725, in-8°, 83 p.

[1726]

Histoire de Huon de Bordeaux, Troyes, s.n., 2 vol. in-4° ; Troyes, P. Garnier, 1726, in-4°.

Histoire des quatre fils Aymon, Troyes, P. Garnier, s.d. [1726 ?], 78 f. in-4° avec figures ; Troyes, P. Garnier, s.d. [1726 ?], 136 p. in-4° avec figures.

Jean d'Arras, *Histoire de Mélusine*, Troyes, Pierre Garnier, 1726, 108 p.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Bruxelles, s.n., 1726, in-12.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Paris, E. Billiot, 1726.

Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers, nouvelle édition enrichie de tailles-douces, corrigée et augmentée*, Amsterdam, P. Brunel, 1726, in-12.

Jean de La Fontaine, *Œuvres*, Anvers [Paris], J. et H. Sauvage [Lancelot], 1726.

[1727]

Histoire de Huon de Bordeaux, livre second, Troyes, Vve Oudot et J. Oudot, 1727, 136 p. in-4°.

Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Roland*, représenté à l'Hôtel de Bourgogne le 31 décembre 1727.

Thomas-Simon Gueulette, *Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rethel,* Paris, J. Ravenel, 1727, in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Paris, Vve Ribou, 1727, XII-68 p. in-4°.
Reprise au Palais-Royal en novembre 1727.

[1728]

Histoire des nobles prouesses et vaillances de Galien restauré, Troyes, Pierre Garnier, s.d. [1728 ?], 132 p. in-4° avec figures.

Histoire des quatre fils Aymon, Troyes, Vve J. Oudot et J. Oudot, 1728, 156 p. in-4° avec figures.

Le Roman de Jean de Paris, roi de France, Troyes, J.-A. Garnier, 1728, in-8°.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, Paris.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1728, X-66 p. in-4° avec figures.

[1729]

Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin-Tancrède, parodie en un acte*. Représentée au Théâtre Italien le 19 mars 1729.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Amsterdam, F. Changuion, 1729 ; La Haye, P. Gosse et J. Neaulme, 1729.

Giacinto Andrea Cicognini et Lope de Vega, *Renaud de Montauban*, Paris, Briasson, 1729.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Paris, C. Ballard, 1729.
Reprise au Palais-Royal en mars 1729.

Thomas-Simon Gueulette, *Histoire de très noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de Rethel,* Paris, Saugrain fils, 1729, in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Dijon, A.-J.-B. Augé, 1729, in-8°.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*..., Paris, C. Robustel, 1729, 2 vol in-12, frontispice et portrait gravé au titre.

[1730]

L'Excellent Roman nommé Jean de Paris roi de France, Tarascon, Pierre Tassy, 1730, 56 p. in-8°.

Histoire des quatre fils Aymon, Troyes, Vve J. Oudot et J. Oudot, 1730, in-4°.

Parodies du nouveau théâtre italien, Paris, Briasson, 1730.
Contient : Louis Fuzelier, *Amadis le cadet.*

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, Prault, 1730 ; Paris, Compagnie des Libraires, 1730.

[1731]

Les Conquestes du grand Charlemagne faits et gestes des douze pairs de France…, Troyes, Oudot, 1731.

Jacques Autreau, *Le Chevalier Bayard* (comédie héroïque), Paris, Briasson, 1731.
Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, les 23, 25, 27 et 29 novembre, 1er et 3 décembre 1731.
Château de Versailles, le 4 décembre 1731.

Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Amadis*, représentée au théâtre italien à partir du 27 novembre 1731.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, Paris ; Château de Fontainebleau.

Parodies du nouveau théâtre italien, Paris, Briasson, 1731.
Contient : Louis Fuzelier, *Amadis le cadet* ; Bailly, *Armide* ; Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin-Tancrède* ; Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Roland.*

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Dijon, Augé, 1731.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers par M. de La Fontaine, nouvelle édition, corrigée et enrichie de l'éloge de l'auteur et d'un dictionnaire des mots vieux ou peu usités*, Hambourg, A. Vandenhoeck, 1731, in-12.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers. Nouvelle édition corrigée, augmentée… Tome premier.* Amsterdam, N. E. Lucas, 1731. 10 f. 262 p. in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Paris, J.-C. Ballard, 1731, in-4°, XII-56 p.
Reprise au Palais-Royal le 4 octobre 1731.

[1732]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Rotterdam, B. Arnoul, 1732.

Denis Carolet, *Polichinelle Amadis*, représenté à la Foire Saint-Germain à partir du 25 mars 1732.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Paris, Villette père, 1732.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Reprise à Versailles, 7, 9 et 14 janvier, 3, 5 et 10 mars 1732. Reprise au Palais-Royal, 24 et 29 mars 1732.

[1733]

L'Histoire du noble et vaillant chevalier Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, fille du roi de Naples, Zurich, J.-C. Bincheldre, 1733.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, H. Charpentier, 1733.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, dans *Pièces dramatiques choisies*, Amsterdam, F. Changuion, 1733.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers,… nouvelle édition corrigée et augmentée*, La Haye, P. Gosse et J. Neaulme, 1733, VI-421 p. et table in-12.

Le Givre de Richebourg, *Aventures de Clamades et Clarsmonde*, *tirées de l'espagnol*, Paris, Nyon, 1733, in-12.

[1734]

L'Excellent Romant, nommé Jean de Paris roi de France, Tarascon, Tassy, 1734, in-12.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, Prault, 1734.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, dans *Pièces dramatiques choisies*, Amsterdam, F. Changuion, 1734.

* Nicolas Lenglet-Dufresnoy, *De l'Usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différens caractères*, Amsterdam, 1734.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, Delormel, 1734, VII-56 p., in-4°.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide*..., Paris, J. Clousier, 1734, 2 vol in-12.

[1735]

Histoire de Jean de Paris, roi de France, Rouen, Jean Oursel, 1735, in-8°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Wetstein, 1735.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Paris, B. Alix, 1735 ; Amsterdam, F. Changuion, 1735.

Jean-Baptiste de Mirabaud, *Jérusalem délivrée*, Paris, J. Barois fils, 1735, in-12.

[1736]

La Conqueste du grand Charlemagne roi de France et d'Espagne avec les faicts et gestes des douze pairs de France et du grand Fierabras…, Troyes, Veuve J. Oudot, 1736, 192 p. in-8°, gravures.

Histoire de Jean de Paris, Roi de France, Troyes, Pierre Garnier, s.d. [1736 ?] 24 f. in-8°.

L'Histoire de Richard sans peur duc de Normandie. Qui fut fils de Robert le Diable… Troyes, Pierre Garnier [1736 ?], 24f. in-8° avec figures.

La Terrible et Merveilleuse Vie de Robert le diable, Troyes, Pierre Garnier, s.d. [1736 ?], 48 p. in-8° avec figures.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, Paris.

[1737]

Histoire des quatre fils Aymon, Troyes, P. Garnier, s.d. [1737 ?], 1f., 131 p. in-4°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, David l'aîné, 1737.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Amsterdam, H. Schelte, 1737.

Anne-Claude de Caylus, *Histoire du vaillant chevalier Tiran le Blanc traduite de l'espagnol…*, Londres, (1737) 2 vol. in-8°.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…*, Amsterdam, H. Desbordes, 1737, 3 vol, planches gravées, in-12.

[1738]

Astolphe et Joconde, comédie en trois actes et en vers représentée en 1738.

Histoire de Jean de Paris, Roi de France, Troyes, Pierre Garnier, s.d. [1686-1738], 46 p. in-16, avec figures.

L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, où se trouve l'arrivée du brave Toulousain, *l'Innocence reconnue*, Troyes, Garnier, 1738, in-12.

L'Histoire de Valentin et Orson, Troyes, P. Garnier, 1738, in-4° avec figures.

La Terrible et Merveilleuse Vie de Robert le diable, Troyes, P. Garnier, 1738, in-8°.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Paris, C. Ballard, 1738.
Reprise au Palais-Royal en octobre 1738.

Parodies du nouveau théâtre italien, Paris, Briasson, 1738.
Contient : Louis Fuzelier, *Amadis le cadet* ; Bailly, *Armide* ; Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin-Tancrède* ; Pierre-François Biancolelli et Jean-Antoine Romagnesi, *Arlequin Roland.*

Jean-Baptiste de Mirabaud, *Jérusalem délivrée*, Paris, J. Barois fils, 1738 ; Amsterdam, s.n., 1738, 2 vol. en un tome in-8°.

[1739]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, Prault, 1739.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Paris, Alix, 1739.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Paris, J. Villette, 1739.

[1740]

L'Excellent Romant, nommé Jean de Paris roi de France, Berrias, F. Arvieu, 1740.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Paris, Alix, 1740.

Anne-Claude de Caylus, *Histoire du vaillant chevalier Tiran le Blanc traduite de l'espagnol*..., Londres, (1740) 2 vol. in-8°.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Château de Fontainebleau.

Antoine Danchet, *Tancrède,* Lyon, A. Delaroche, 1740, 68 p. in-4°.

Dancourt, *Angélique et Médor*, Bruxelles, Joss de Grieck, 1740.

Barthélémy-Christophe Fagan, *Joconde, comédie en un acte et en prose*. Représentée pour la première fois le 5 novembre 1740.

Jean-Antoine Romagnesi et Antoine-François Riccoboni, *Amadis*, représenté le 19 décembre 1740.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Amadis de Gaule*, Paris, J.-C. Ballard, 1740, in-4°, XII-56 p. Reprise au Palais-Royal le 8 novembre 1740.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, reprise à Fontainebleau en 1740.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, s.l., 1740, 72p. in-4°.

[1741]

Amadis gaulé, parodie d'Amadis des Gaules, comédie, sl., 1741.

Paroles du concert de Lille (Prologue d'Amadis de Grèce), Lille, s.n., 1744, 12 p. in-8°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Arkstée, 1741 ; Bâle, E. et J.-R. Thurneisen, 1741.

La Terrible et Merveilleuse Vie de Robert le diable, Troyes, J. Oudot, 1741, 54 p. in-8° avec figures.

Jacques Autreau, *Le Chevalier Bayard* (comédie héroïque), Paris, Briasson, 1741.

Jean-Baptiste de Mirabaud, *Roland furieux, poème héroïque de l'Arioste, traduction nouvelle par M****, La Haye, Pierre Gosse et Cie, 1741, 4 vol. in-12.

[1742]

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, Paris ; Château de Fontainebleau.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Lyon, Aimé Delaroche, 1742, 60 p. in-4°.

Alain-René Lesage, *Nouvelle Traduction de Roland l'amoureux,* Paris, Valleyre et Clousier, 1742.

* Marie-Jeanne L'Héritier, *Finette ou l'adroite princesse*, dans C. Perrault, *Histoires, ou Contes du temps passé*, La Haye, 1742.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Lyon, A. Delaroche, 1742, 55 p. in-4°.

[1743]

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Amsterdam, F. Changuion, 1743 ; Amsterdam, H. Schelte, 1743.

Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye, « Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie », pronocé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1743 (*Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1741 jusques et compris l'année 1743*, t. XXVIII, Paris, Panckoucke, 1769, p. 447-468).

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…*, Londres, 1743, 2 vol. in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, reprise au Palais-Royal le 19 décembre 1743.

[1744]

L'Histoire des quatre fils d'Aymon, revüe et corrigée de nouveau & augmentée des figures, Limoges, Jacques Farne, 1744, 148 p. in-8°.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1744.

Polichinelle Gros-Jean, représenté par les marionnettes de Bienfait à la Foire Saint-Germain en 1744.

Jean du Castre d'Auvigny, *Les Vies de hommes illustres de la France, depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à présent par M. d'Auvigny. Tome neuvième, les Grands Capitaines* [Louis de La Trémouille, Gaston de Foix, Yve d'Alegre, le Chevalier Bayard], Amsterdam, Paris, Le Gras, 1744, in-12.

Jacques Bailly, *Roland, parodie nouvelle*, Paris, Prault fils, 1744, 48 p. in-8°.
Créée le 20 janvier 1744.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, Paris.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…*, Amsterdam, P. Brunel, 1744, in-12, planches.

Charles-François Pannard et Antoine Fabio Sticotti, *Arlequin Roland*, créé le 20 janvier 1744.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Roland*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1744, in-4°, 80 p.

Le Tasse, *La Gierusalemme liberata, poema eroico di Torquato Tasso*, Paris, Prault, 1744, 2 vol. in-12 avec figures.

[1745]

La Bohémienne, La Haye, J. Rickoff, 1745, in-8°.

L'Histoire de Richard sans peur duc de Normandie. Qui fut fils de Robert le Diable…, Troyes, Veuve Oudot, 1745, 47 p. in-8° avec figures.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Paris, David l'ainé et Durand, 1745.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Bruxelles, F. Foppens, 1745.

Antoine Houdar de la Motte, *Amadis de Grèce, tragédie*, Paris, J.-C. Ballard, 1745.
Reprise au Palais-Royal le 7 mars 1745.

Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers…*, Amsterdam [Paris, Barraud et David jeune], 1745, 2 vol. in-16, frontispice et figures gravées par Chedel, Fessard et Ravenet, d'après les dessins de Cochin.

Jean-Baptiste de Mirabaud, *Roland furieux, poème héroïque de l'Arioste, traduction nouvelle par M****, La Haye, s.n., 1745, 4 vol. in-12.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, J.-C. Ballard, 1745, 54 p. in-4°.
Reprise à Versailles le 30 décembre 1745.

Vincent Voiture, « Lettres en vieux langage », *Les Œuvres de Monsieur de Voiture, contenant ses Lettres et ses Poésies, avec l'Histoire d'Alcidalis et de Zelide…*, Paris, J. Clousier, 1745, 2 vol in-12.

[1746]

La Fée Manto, ou le chien qui secoue des pierreries, pantomime, Paris, Veuve Delormel, 1746, pièce, in-8°.

Histoire de Jean de Paris, Roi de France, Troyes, Veuve J. Oudot, 1746, 48 p. in-8°.

Arioste, *Orlando furioso, di Ludovico Ariosto*, Paris, Prault, 1746, 4 vol. in-12.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Dresde, Walther, 1746.

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*, dans *Les Chefs d'œuvre de Pierre Corneille*, Oxford, J. Fletcher, 1746.

J.-B. La Curne de Sainte-Palaye, « Premier [-Cinquième] Mémoire sur l'ancienne chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire », prononcé à l'Académie des Inscriptions et Velles-Lettres en 1746 (*Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusques et compris l'année 1746*, t. XX, Paris, Imprimerie Royale, 1753, p. 597-697).

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Paris, J.-C. Ballard, 1746, 64 p. in-4° ; Paris, J.-C. Ballard, 1746, 54 p. in-4° ; Paris, J. C. Ballard, 1746 (2e éd.), 64 p. in-4°.
Reprise au Palais-Royal le 7 janvier 1746.
Reprise à Fontainebleau en 1746.
Reprise à Versailles en 1746.

[1747]

Armide, parodie, Prault fils et Ballard fils, 1747, in-12.

La Bohémienne, jouée en mars à la Foire Saint-Germain.

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Bâle, Thurneisen, 1747, Paris, Veuve Gandoin, 1747.

* Nicolas Boileau Despréaux, « Art poétique » et « Discours au Roi », *Œuvres*, Paris, David, 1747.

* Antoinette Deshoulières, *Œuvres de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Paris, David l'aîné, 1747 ; Paris, Veuve Brocas, 1747 ; Paris, Prault fils, 1747.

Alain-René Lesage, *Roland l'amoureux, composé en italien par Mre Matheo Maria Boiardo comte de Scandian et traduit fidèlement de nouveau par F. de Rosset*, Paris, David, 1747.

* Étienne Pavillon, « Dans les siècles passés, quand l'amoureuse flamme », ballade, *Œuvres*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1747.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide*, reprise au Palais-Royal le 17 février 1747.

[1748]

Histoire complète du noble et vaillant chevalier Pierre de Provence et de Maguelonne, fille du Roi de Naples…, Toulouse, A. Porchet, 1748, 72 p. in-8°.

* Anne-Claude de Caylus, « De l'Ancienne chevalerie et des anciens romans », Mémoire prononcé devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1748 (*Mémoires de Littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXIII, 1756).

* Pierre Corneille, *Le Cid, tragi-comédie*. Représentations : Château de Fontainebleau.

Antoine Danchet, *Tancrède*, représenté devant le roi, sur le théâtre des petits appartements, Versailles, sans prologue pendant l'hiver 1748-1749.

[1749]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Paris, Compagnie des Libraires, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1749 ; Karlruhe, 1749.

Jacques Autreau, *Le Chevalier Bayard* (comédie héroïque), in *Œuvres*, III, Paris, Briasson, 1749, in-8°.

Jean-Baptiste Torchet de Boismêlé (trad.) ou Marquis de Paulmy ?, *Histoire du Chevalier du Soleil*, Londres, s.n., 1749, in-12.

[1750]

Les Plaisirs de l'île enchantée, dans *Œuvres de Molière*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1750 ; Genève, 1750.

* Pierre Borel, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises réduites en ordre alphabétique*, Paris, Briasson, 1750.

Antoine Danchet, *Tancrède*, Paris, C. Ballard, 1750 ; Paris, Veuve Delormel, 1750.
Reprise le 22 février 1750.

* Antoinette Deshoulières, *Poésies de Madame et Mademoiselle Des Houlières*, Bruxelles, F. Foppens, 1750.

Marguerite de Lubert, *Amadis des Gaules, avec figures*, Amsterdam, J.-F. Jolly, 1750.

* Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique, ou les Origines de la langue françoise…*, Paris, Briasson, 1750, 2 vol. in-fol.

* Étienne Pavillon, « Dans les siècles passés, quand l'amoureuse flamme », ballade, *Œuvres*, Amsterdam, Z. Chatelain, 1750.

Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, *Armide,* Lyon, Rigolet, 1750, 46 p. in-8°.

Jean-Baptiste Torchet de Boismêlé (trad.) ou Marquis de Paulmy ?, *Histoire du Chevalier du Soleil*, Amsterdam (Paris), Pierre Mortier, 1750, 2 vol. in-12.

ANNEXE 4

L'ILLUSTRATION ÉPIQUE CHEZ AUGUSTIN COURBÉ (1654-1658)

Dans les années 1650, l'imprimeur Augustin Courbé publie une série d'épopées nationales et chrétiennes dans des volumes illustrés. Cette annexe rassemble les illustrations représentant le passé des quatre épopées suivantes :

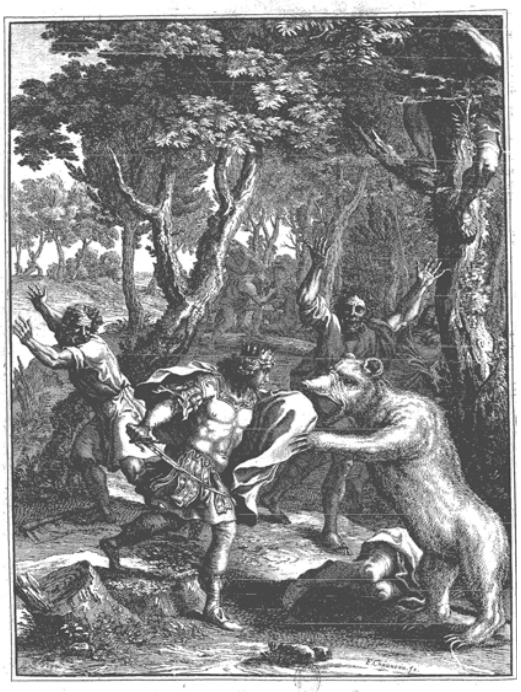
- Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, Courbé, 1654 ;
- Jean Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée*, Paris, Courbé, 1656 ;
- Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657 ;
- Pierre Le Moine, *Saint Louis ou la Sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.

Ces illustrations sont commentées dans le chapitre VI, p. 294-300.

I. GEORGES DE SCUDÉRY, *ALARIC OU ROME VAINCUE*, PARIS, COURBÉ, 1654

A1. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Frontispice. Gravure de F. Chauveau. Alaric ou sa statue dans une niche surmontée des armes de Suède. Guerriers enchaînés.

A2. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre I. Gravure de F. Chauveau. L'Ange du Seigneur se révèle à Alaric.



A3. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre II. Gravure de F. Chauveau. Alaric combat un ours.

A4. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre III. Gravure de F. Chauveau. Alaric dans la cour du palais enchanté devant la princesse et sa suite.

A5. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre IV. Gravure de F. Chauveau. Alaric sur la chaloupe guidée par le divin Typhis s'apprête à sauver la belle Amalasinthe.

A6. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre V. Gravure de F. Chauveau. Alaric et l'ermite.

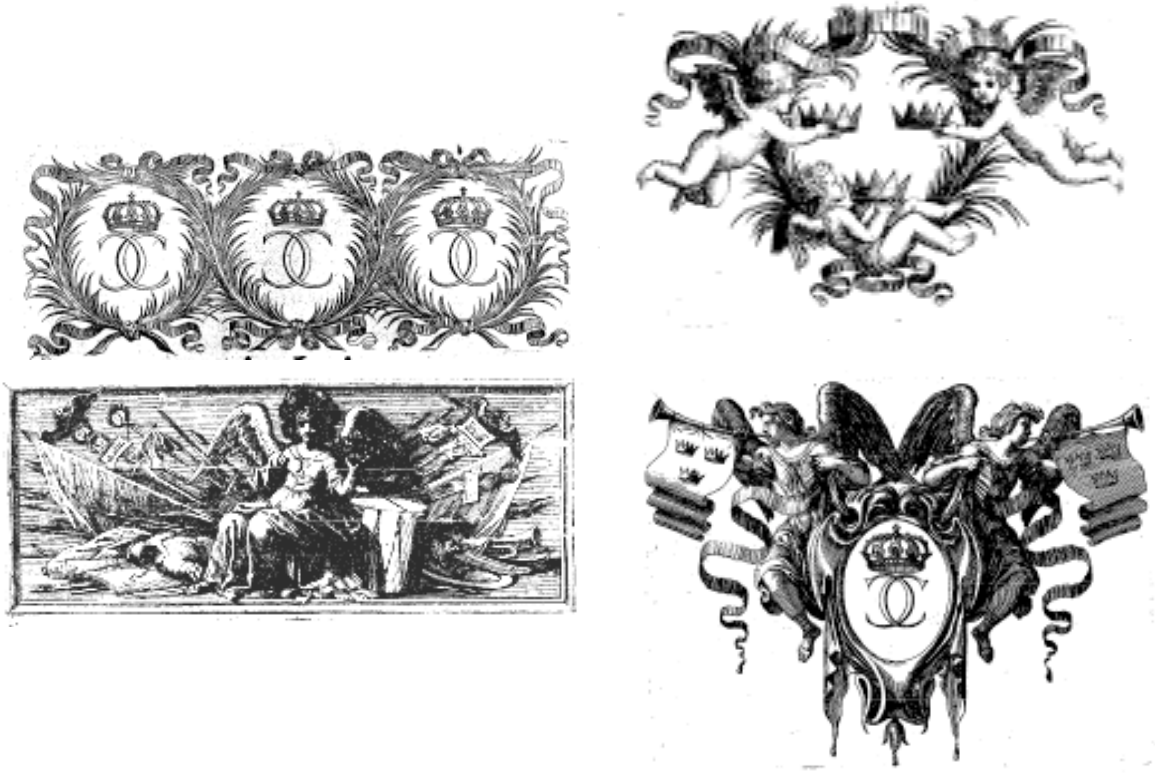
A7. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre VI. Gravure de F. Chauveau. Apprêts de Lucifer et de l'Enfer.

A8. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre VII. Gravure de F. Chauveau. Le Combat dans les défilés des Alpes.

A9. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre VIII. Gravure de F. Chauveau. Le prince s'apprête à donner l'assaut à Rome.

A10. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre IX. Gravure de F. Chauveau. Le Combat singulier.

A11. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Livre X. Gravure de F. Chauveau. La prise de la ville.



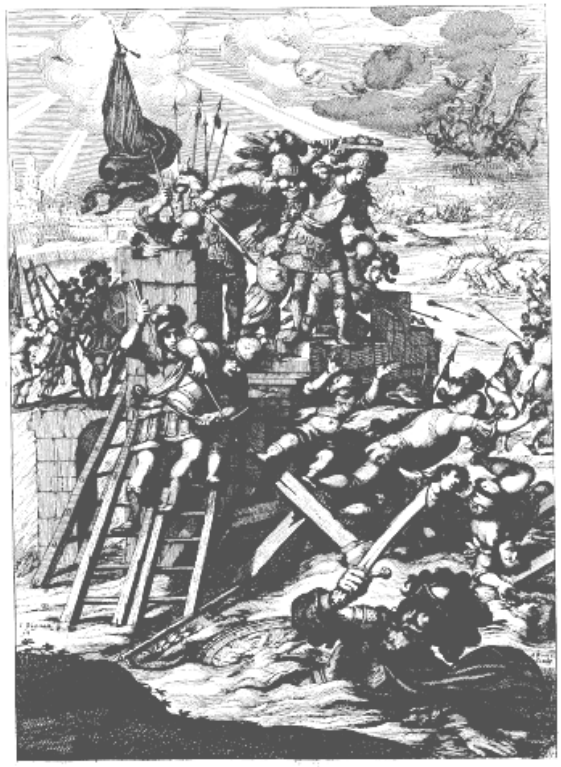
A12. G. de Scudéry, *Alaric*, Paris, Courbé, 1654. Vignettes et culs-de-lampes anonymes aux armes de la Reine Christine.

II. JEAN CHAPELAIN, *LA PUCELLE OU LA FRANCE DÉLIVRÉE*, PARIS, COURBÉ, 1656

B1. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Frontispice. Gravure d'Abraham Bosse d'après Claude Vignon.

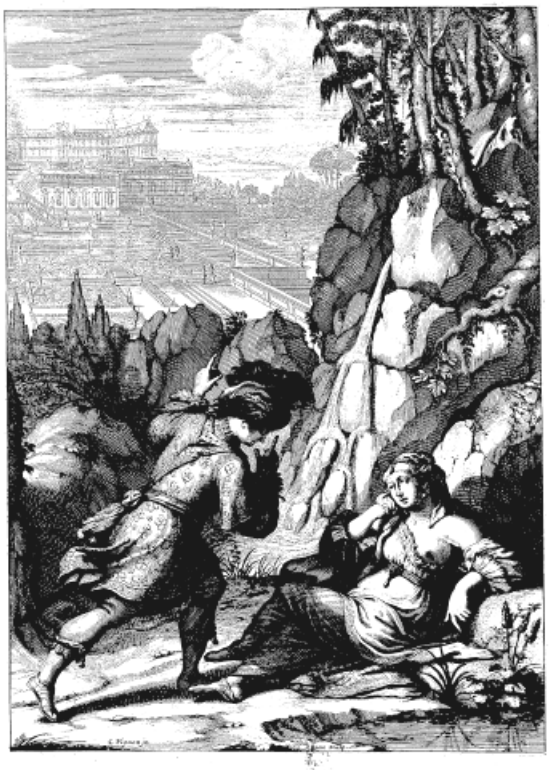
B2. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre I. Jeanne apparaît à Charles en costume de bergère. Gravure d'A. Bosse d'après Claude Vignon.

B3. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre II. Jeanne au milieu de l'armée. Gravure d'A. Bosse d'après Claude Vignon.



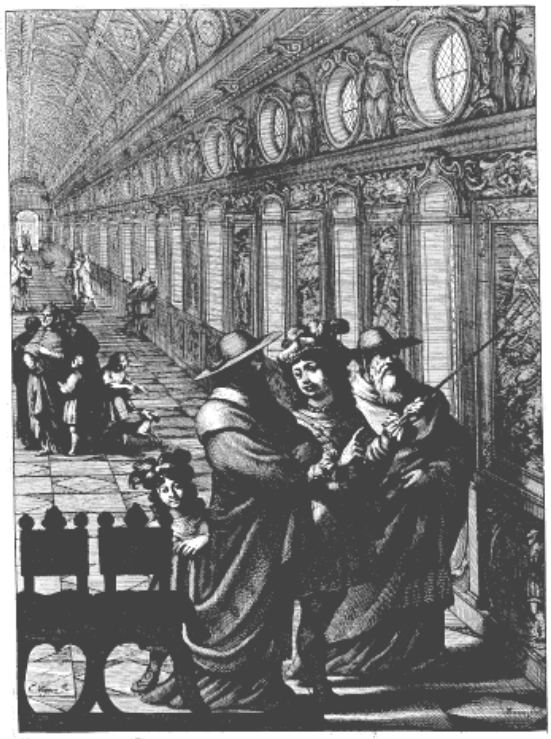
B4. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre III. Jeanne repousse les Anglais du haut d'une muraille. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.

B5. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre IV. Jeanne et Dunois. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.

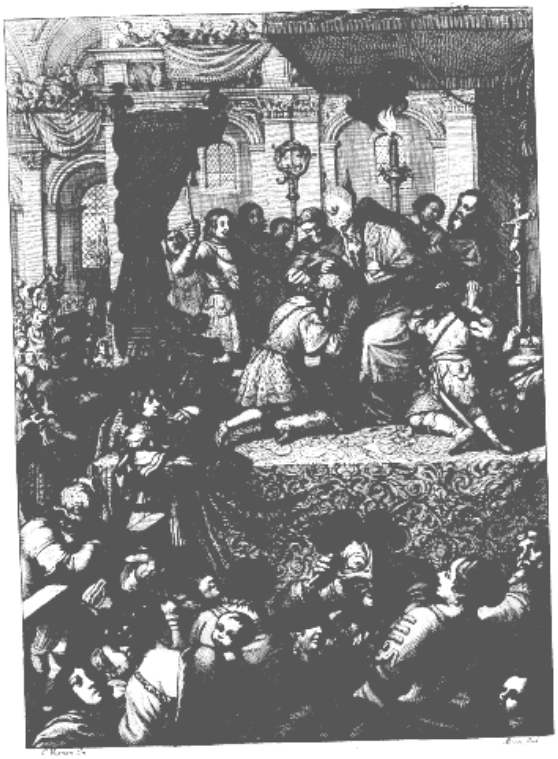


B6. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre V. Roger et sa sœur Agnès. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.

B7. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre VI. Agnès conduite par Roger s'entretient avec le roi. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.



B8. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre VII. Roger montre des tableaux à des cardinaux. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.



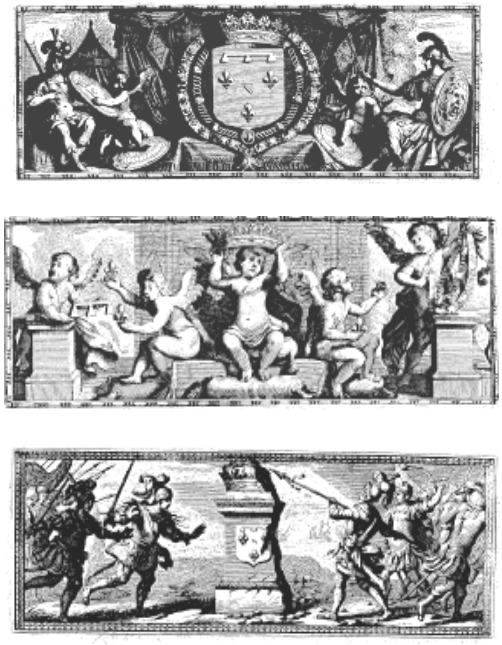
B9. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre VIII. Sacre de Charles VII. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.

B10. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre IX. Séparation de Jeanne et de Charles VII. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.

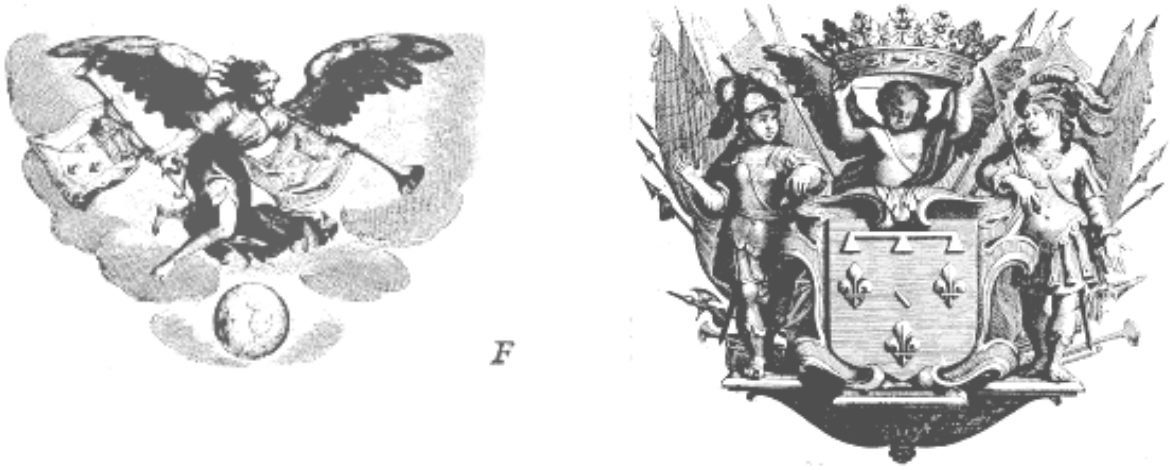
B11. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre X. Prise de Paris. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.

B12. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre XI. Entrée des troupes à Paris. Marie secourt Dunois. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.

B13. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Livre XII. Jeanne au secours du roi. Gravure d'A. Bosse d'après C. Vignon.



B14. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Bandeaux aux armes du duc de Longueville.



B15. J. Chapelain, *La Pucelle*, Paris, Courbé 1656. Décors aux armes du duc de Longueville.

III. JEAN DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *CLOVIS OU LA FRANCE CHRÉTIENNE*, PARIS, COURBÉ, 1657

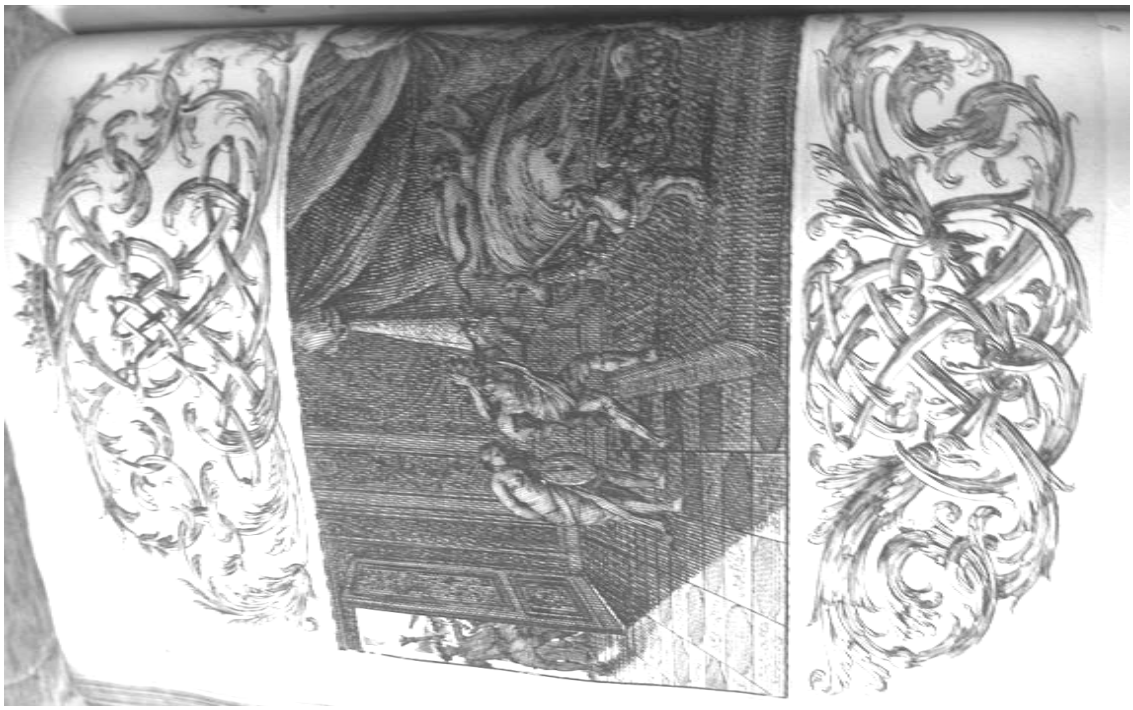
C1. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre I. Clovis, Clotilde et Aurèle à cheval sous l'orage. F. Chauveau.

C2. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre II. Diane et ses nymphes se reposent à l'ombre des forêts. F. Chauveau.

C3. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre III. Les troupes des Français défilent devant Clovis. F. Chauveau.

C4. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre IV. La Vierge apparaît à Clotilde et lui montre le Temple de la Vérité. F. Chauveau.

C5. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre V. Le monstre marin attaque Clodion et Ildegonde. F. Chauveau.



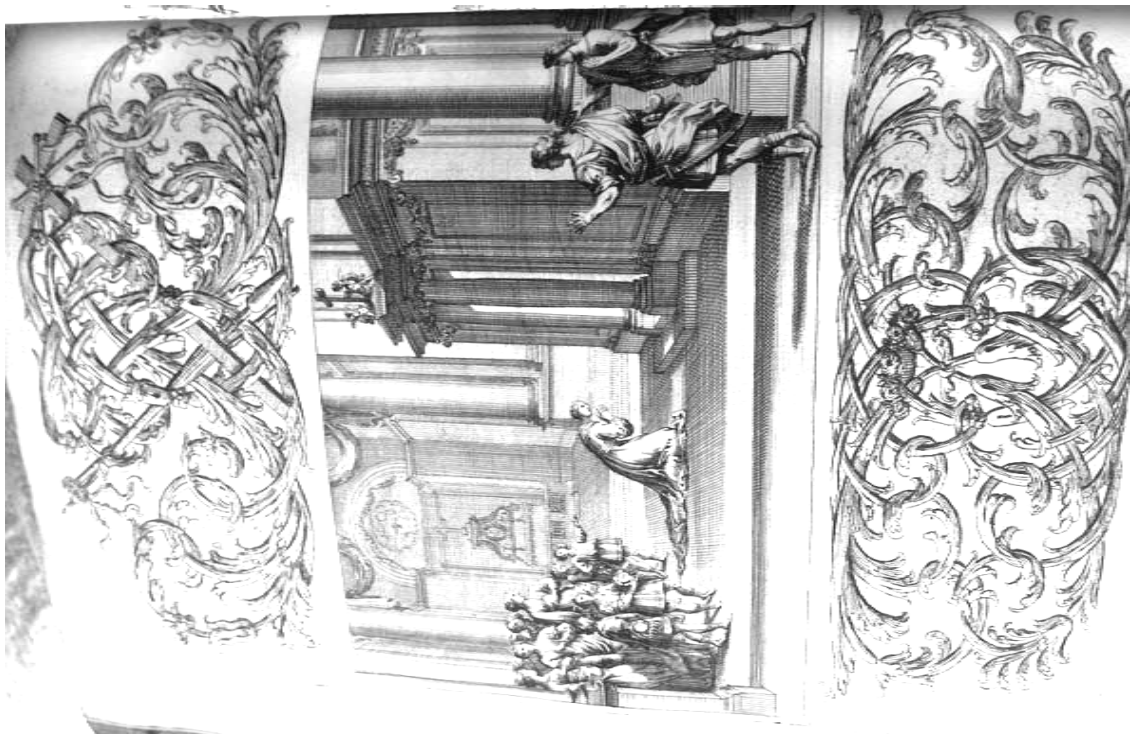
C6. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre VI. Les fantômes de Chilpéric et de sa femme apparaissent à Gondebaut. Non signé. F. Chauveau, J. Lepautre.

C7. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre VII. Clotilde ôte son casque pour se faire reconnaître de Clovis. F. Chauveau, J. Lepautre.

C8. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre VIII. Combat de Clovis et Yolande. F. Chauveau, J. Lepautre.

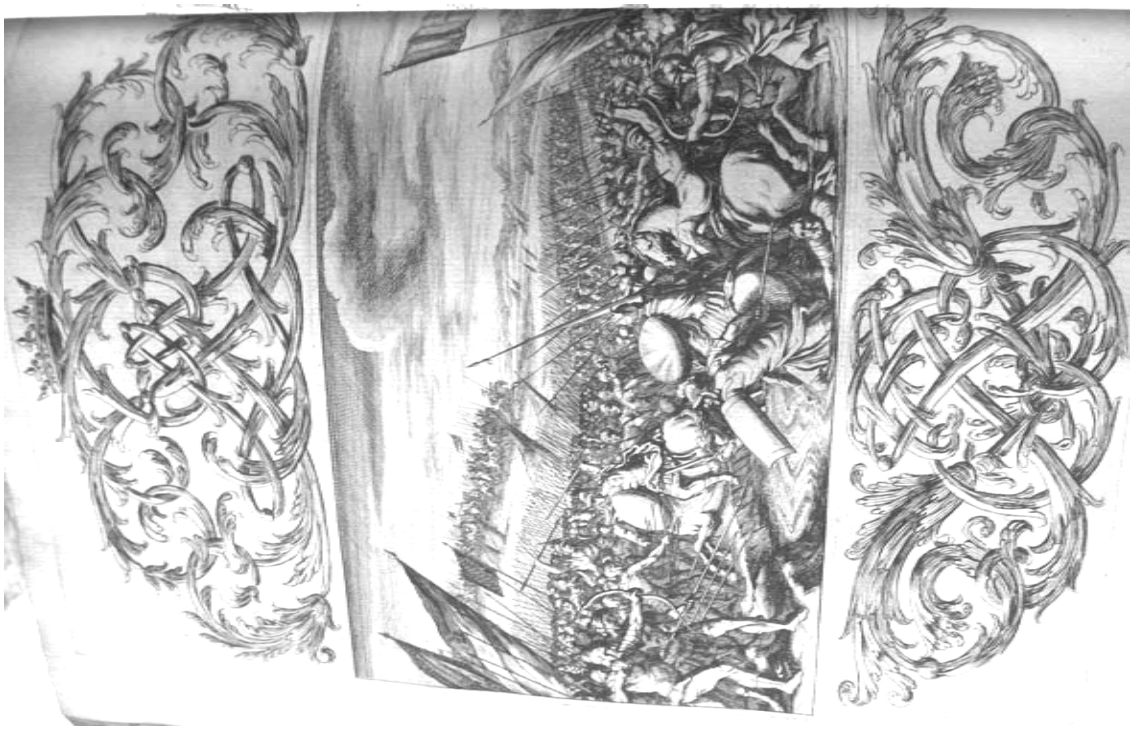
C9. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre IX. Albione quitte Clovis. F. Chauveau.

C10. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre X. Bataille navale. F. Chauveau.

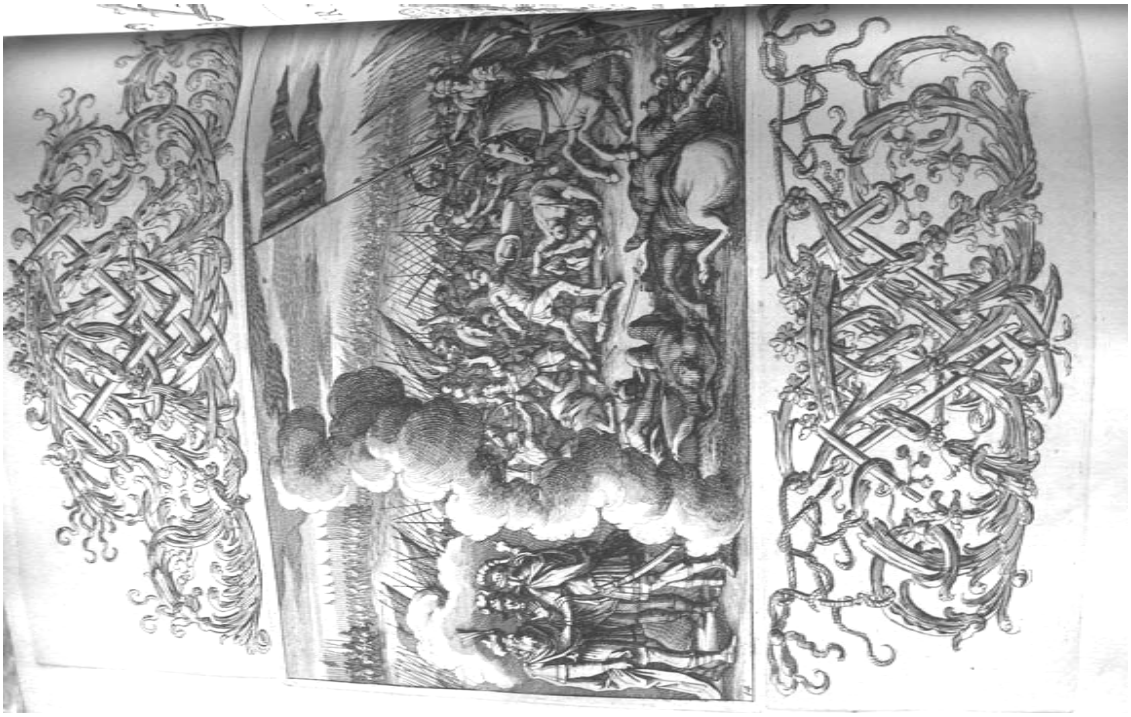


C11. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XI. Aurèle aperçoit Clotilde priant dans l'église de Vienne. F. Chauveau, J. Lepautre.

C12. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XII. Albione et Yolande incendient le palais de Lysois. F. Chauveau, A. Bosse.



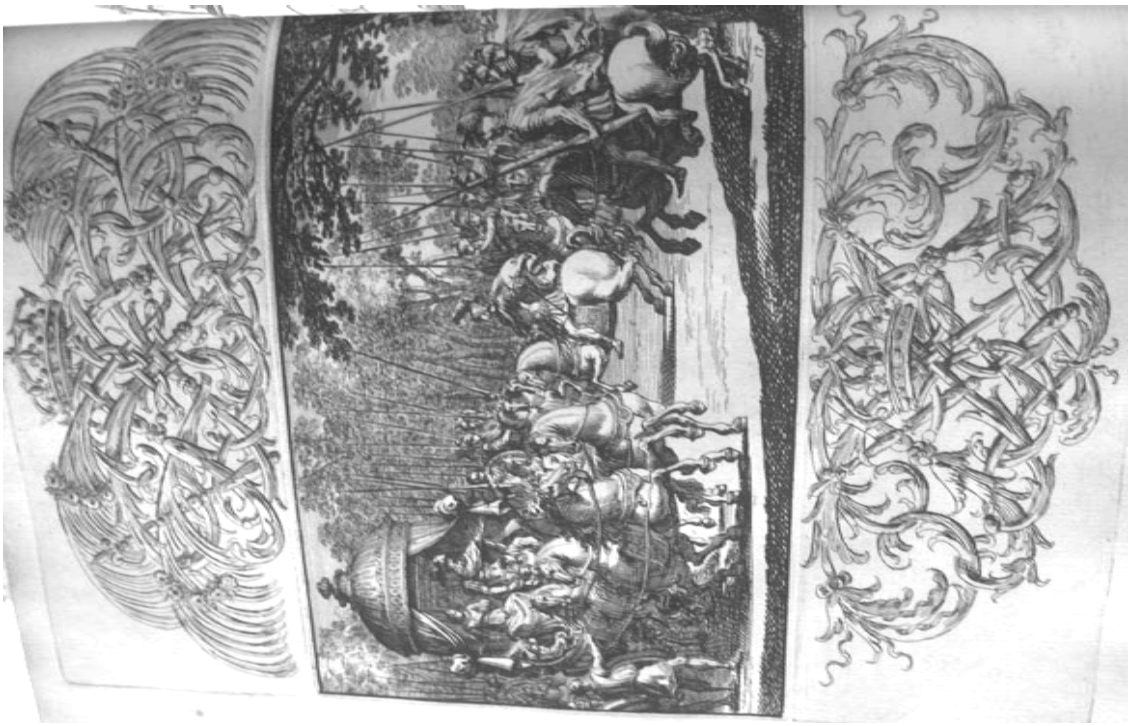
C13. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XIII. Bataille du champ Auxerrois. F. Chauveau.



C14. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XIV. Auberon et deux princes ennemis de Clovis cachés par une épaisse fumée sur le champ de bataille. F. Chauveau.

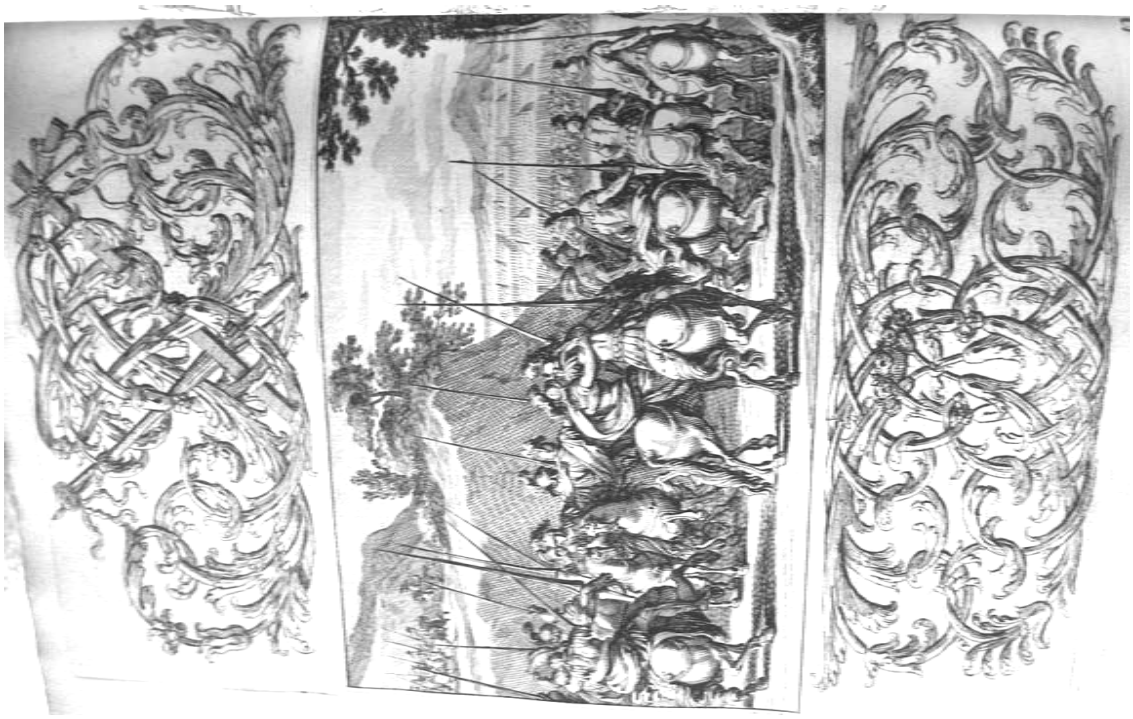
C15. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XV. Songe de Clovis : les dieux païens l'incitent à l'infidelité. F. Chauveau, A. Bosse.

C16. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XVI. Combat de Clovis et de Sigismond. F. Chauveau.



C17. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XVII. Clovis rencontre Algerion et sa fille sur un char tiré par six chevaux. F. Chauveau, J. Le Pautre.

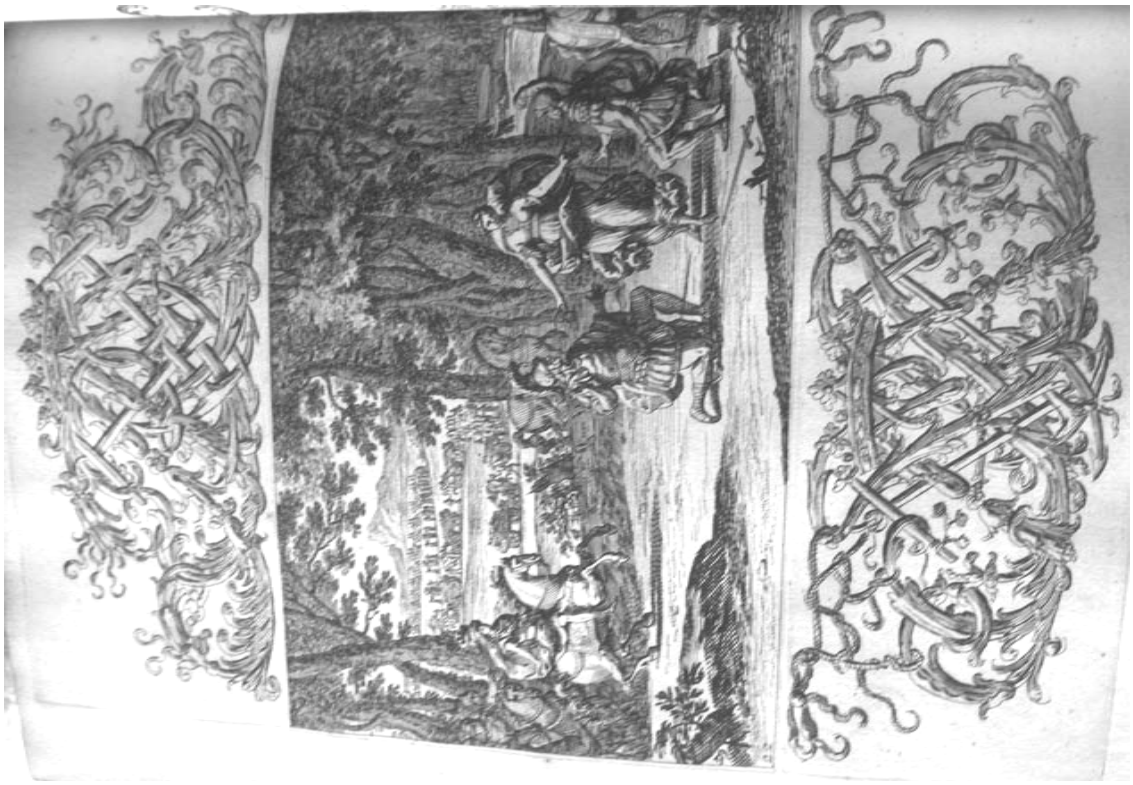
C18. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XVIII. Le roi et la princesse à cheval, les amants endormis. F. Chauveau.



C19. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XIX. Les deux princes parmi leurs cavaliers. F. Chauveau.

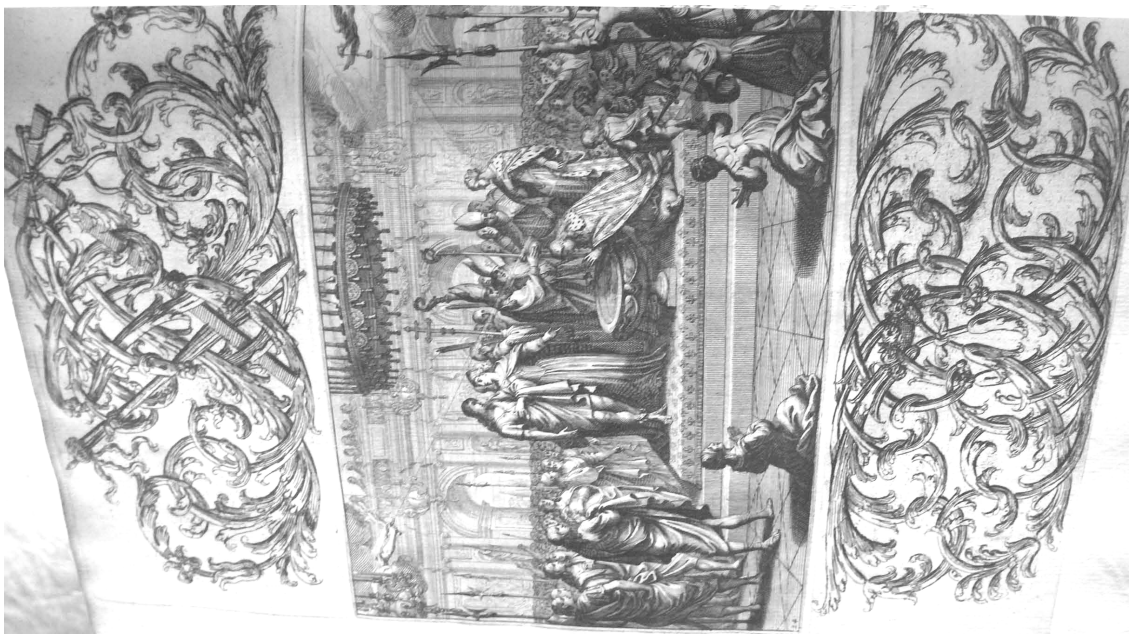
C20. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XX. Saint Denis rend Clotilde à Clovis. F. Chauveau.

C21. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XXI. Chute de l'enchanteur Auberon. F. Chauveau.



C22. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XXII. Argilane arrête le combat entre Arismond et Aurèle. F. Chauveau, J. Le Pautre.

C23. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XXIII. Mariage de Clovis et Clotilde. F. Chauveau, A. Bosse.



C24. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XXIV. Baptême de Clovis. F. Chauveau, A. Bosse.

C25. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XXV. Vue de l'ensemble des troupes. F. Chauveau.

C26. Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis ou la France chrétienne*, Paris, Courbé, 1657. Livre XXVI. Clovis tient Alaric à sa merci. F. Chauveau.

IV. PIERRE LE MOINE, SAINT LOUIS OU LA SAINTE COURONNE RECONQUISE, PARIS, COURBÉ, 1658

D1. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Frontispice. Saint Louis offre à Jésus la couronne d'épines et reçoit une couronne d'étoiles. F. Chauveau.

D2. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre I. Le roi se fait amener un prince oriental. F. Chauveau.

D3. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre II. Lisamante sauvée du tigre. F. Chauveau.

D4. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre III. Le crocodile. F. Chauveau.

D5. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre IV. L'éléphant. Non signé. F. Chauveau.

D6. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre V. L'Enchanteur. F. Chauveau.

D7. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre VI. Suicide de Muratan. F. Chauveau.

D8. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre VII. Combat. F. Chauveau.

D9. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre VIII. Saint Louis choisit la couronne d'épines. F. Chauveau.

D10. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658.
Livre IX. L'Ange chasse les démons qui troublent le fleuve. F. Chauveau.

D11. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre X. Alegonde prophétise l'avenir. F. Chauveau.

D12. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XI. Zabude auprès de Mélidor blessé. F. Chauveau.

D13. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XII. Bourbon vainqueur du dragon. F. Chauveau.

D14. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XIII. Lisamante tranche la tête du Sultan. Non signé. F. Chauveau.

D15. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XIV. Mise au tombeau de Robert. F. Chauveau.

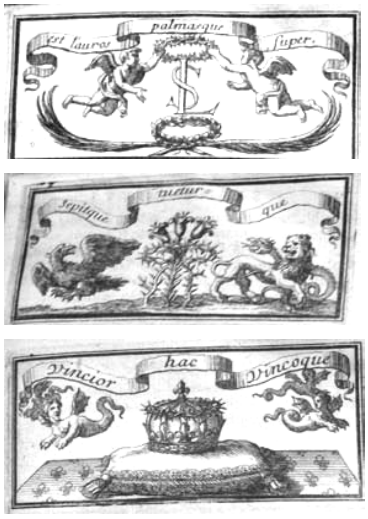
D16. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XV. Afzabel brise l'arc qui a blessé Zahide. F. Chauveau.

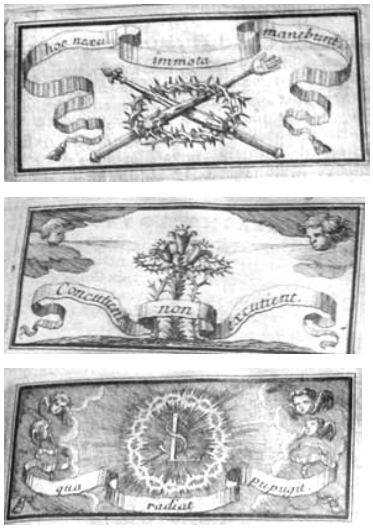
D17. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XVI. Combat d'Archambaut et du monstre. F. Chauveau.

D18. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XVII. La Vierge apparaît à Zahide. Non signé. F. Chauveau.

D19. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Livre XVIII. La Sainte Couronne révélée. F. Chauveau.

D20. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Décors.





D21. P. Le Moine, *Saint Louis ou la sainte couronne reconquise*, Paris, Courbé, 1658. Bandeaux : devises.

ANNEXE 5
LES PLAISIRS DE L'ÎLE ENCHANTÉE (1) : LE MANUSCRIT FRANÇAIS 16635

I. LE TEXTE DU MANUSCRIT

F°1. Page de titre. [*Figure 1*]

F°2-3

Au ROI

Sire,

Vostre Majesté a établi dans son Royaume une paix si profonde, que ceux de ses sujets que leur naissance et leur condition destinent à le servir dans ses armées, auroient bien-tost oublié les exercices de Mars, si elle n'en faisoit ses divertissements ordinaires ; mais comme VOSTRE MAJESTE est également remplie de valeur et de prudence, apres qu'elle s'est servi dans les commencemens des combats veritables pour procurer le repos et l'abondance à ses peuples ; elle veut se servir dans la suitte de la representation de ces mesmes combats pour empécher que l'oisiveté qui accompagne ordinairement la paix, ne fasse oublier le mestier de la guerre. Les Braves de l'Isle flottante se sont présentez tout à fait à propos à VOSTRE MAJESTE, pour l'aider en ce dessein ; car ceux de la terre ferme [3] se sont si mal trouvez de V. MAJESTE, lors qu'ils ont eu quelque chose à démêler avec elle par les armes, qu'ils auroient eu peine à paroitre une seconde fois devant elle dans des Jeux qui ont quelque figure de combat : ces Heros mesme que la délivrance d'une si illustre captivité devoit avoir rendu intrépides, n'osent quasi se résoudre à paroistre dans votre Cour ; appréhendant avec justice que les charmes de la Reine et des autres Dames dont elle est composée ne les engagent dans un nouvel esclavage qui leur soit plus fâcheux que le premier, parceque l'adresse et la galanterie de V. MAJESTE, estant infiniment au dessus de la leur, ils n'auront pas la consolation d'y passer comme ils feroient dans le Palais d'Alcine pour les captifs les plus adroits et les plus galants du monde : mais comme je considere d'avantage le divertissement de V. Majesté, que leur interest, je ne laisse pas de les produire aujourd'hui contre leur gré, pour lui servir de Lustre, et afin que cette inégalité augmente sa gloire : l'impuissance dans laquelle je me vois d'y contribuer dans les grandes choses, m'oblige à recourir avec soin aux petites pour témoigner avec combien d'attachement et de respect je suis

SIRE
DE VOSTRE MAJESTE
Le très-humble très-obeissant et très fidele serviteur et sujet.
DE BIZINCOURT.

F°4. Au Roi. Sonnet. [*Figure 2*]

AU ROI
SONNET

GRAND ROI, dont le mâle courage
Fait si grand bruit de toutes parts.
Que celui des douze Cesars
En a moins fait durant leur âge.

Si je vous offre cet Ouvrage
Où vous éclattez comme un Mars,
Qui regarde tous les hazards
Sans jamais changer de visage.

Par un noble trait de bonté,
Commune à Votre Majesté,
Voyez le d'un œil favorable.

Et puisque c'est vôtre Tableau,
Monarque en tout incomparable
Que pouvez-vous voir de plus beau.

F°5. Au Roi sur son portrait. Quatrain. [*Figure 3*]

Que la Nimphe a cent voix fasse éclatter la vie,
Et monstre à nos nepveux ce portrait sans égal,
S'ils s'estiment heureux d'avoir une coppie,
Notre heur est bien plus grand d'avoir l'original.

F°6. À la Reine Mere. Madrigal. [*Figure 4*]

REYNE que l'Univers admire,
Et qu'il a sujet d'admirer,
Qui pourroit dignement écrire,
Les douceurs qu'aux François vous faites savourer ;
Vous êtes la source féconde,
De cette Paix dont tout le Monde,
Par les soins de LOUIS jouit en seureté,
Et sans votre vertu digne de récompence,
On peut dire avec vérité,
Qu'on auroit jamais eu tant de bonheur en France
De posséder un Roi si rempli de bonté.

F°7. À la Reine. Epigramme. [*Figure 5*]

Quoy que votre beauté répande des lumieres
Capables d'éblouir le Soleil de la Cour,
Quoy que votre vertu vous attire l'amour
Et l'admiration des Provinces entieres,
Que vous soyez du rang de tant de demy-Dieux,
Qui portèrent sous Mars leur gloire en tant de lieux,
Et firent dans ses champs des actes heroïques,
REYNE qui présidez dessus nos fleurs de LIS,
Je prise moins en vous ces titres magnifiques,
Que le titre fameux d'Epouse de LOUIS.

F°8. La France. [*Figure 6*]

Que nous marque ce chiffre en qui l'Amour assemble
Le beau Nom de Therese et du Dieu de nos LIS,
Sinon que comme ils sont étroitement unis
Leurs cœurs étroitement seront unis ensemble.

F°9.

AVANT PROPOS

Les charmes d'Alcine, qui n'avoit pas moins de beauté que de savoir, retenant auprès d'elle, par un double enchantement, le brave Roger et plusieurs autres vaillants chevaliers, toutes ses pensées ne s'occupèrent plus qu'à empêcher leur fuite, pour faire durer ses plaisirs. Elle joignit à la force et à la situation de son palais le pouvoir de ses démons, la fierté de ses géants, et celle de ses bêtes farouches ; mais elle n'eut pas moins de confiance aux divertissements des promenades, de la danse, des tournois, des festins, de la comédie et de la musique. Et comme elle avoit autant d'amants que de captifs, et qu'ils ne pensoient tous qu'à lui plaire, ces illustres guerriers font une partie de course de bague ; et prenant pour sujet les jeux pythiens, auxquels Apollon présidoit, ils font leur entrée dans la lice, avec tous les ornements dont ils peuvent l'accompagner, dans le plus beau lieu que la nature et l'art aient jamais formé et embelli pour le plaisir de la vie. Mais cette belle magicienne, de qui les enchantements étoient d'une force prodigieuse, n'étant pas satisfaite que sa puissance parût en un seul endroit de la terre, afin de porter en tous lieux le triomphe de sa beauté, par les hommages de ces chevaliers, a rendu son île flottante ; et après avoir visité plusieurs climats, elle la fait aborder en France, où par le respect et l'admiration que lui causent les rares qualités de la Reine, elle ordonne à ces guerriers de faire en faveur de sa Majesté tout ce qu'ils auront pu inventer pour lui plaire par leur adresse et leur magnificence.

Elle ordonne à onze de ses chevaliers de se préparer pour cet effet, lesquels commencèrent ces divertissements par la course de bague et entrèrent dans le champ dans cet ordre.

F°10-11.
L'ORDRE DE LA MARCHE DES CHEVALIERS DANS LA LICE

Un Heros d'Armes accompagné du page de Roger, chef de la quadrille, portant sa Lance et l'Escu de sa Devise, entra dans le Champ, suivi de deux autres pages, de celui de Guidon le Sauvage, Mareschal de camp, et de celui d'Oger le Danois, Juge des Courses portans les Lances, et les Escus de leurs Maitres.

Mr. Le duc de St. Aignan sous le nom de Guidon le Sauvage, parut précédé de quatre trompettes et deux Timballiers, huit autres Trompettes et deux Timballiers devançoient le Roi représentant Roger, suivi de Mr. Le duc de Noailles nommé Oger le Danois.

En suitte les chevaliers entrèrent deux à deux, prcedez de Monsieur le Duc representant Roland.

Messieurs Le Duc de Guise représentant Aquilant le noir, et le Comte d'Armagnac, Griffon le blanc.

Messieurs les Ducs de Foix sous le nom de Renaud, et de Coislin sous celui de Dudon.

Messieurs le Comte de Lude representant Astolphe, et le Prince de Marsillac, Brandimart.

Messieurs les Marquis de Villequier nommé Richardet, et de Soyecourt, Olivier.

Messieurs les Marquis d'Humières sous le nom d'Ariodant, et la Vallière, qui a remporté le prix de cette lice, sous celui de Zerbin.

Tous ces chevaliers entrez dans le Champ, Apollon parut sur un char conduit par le Temps ; ayant à ses pieds les quatre Siècles, environné des douze Heures du jour et des douze Signes du Zodiaque.

[11] En suitte marchèrent les Pages des Chevaliers portant leurs lances et les écus de leurs devises. Vingt quatre pasteurs parurent chargez de diverses pièces de la barrière dont la lice devoit être fermée,

pour la dresser en un moment, ils entrèrent tous par l'un des quatre Portiques qui aboutissent aux quatre avenues du camp et apres qu'ils eurent fait le tour, ils s'arrêterent devant les Reynes. Apollon et les quatre Siecles récitèrent quelques vers à la louange de la Reyne. En suitte la course de bague se fit, et la nuit survenant, les environs de l'Ile enchantée brillèrent d'un nombre infini de lumières, et l'on vit entrer dans la même place trente-quatre concertants precedans les quatre saisons, le Printemps monté sur un cheval d'Espagne accompagné de douze Jardiniers ; l'Eté monté sur un Elephant suivi de douze Moissonneurs ; l'Automne sur un Chameau avec douze Vendangeurs, et l'Hiver sur un ours et pour sa suitte douze vieillards : Pan et Diane parurent ensuitte sur une machine portée en l'air et un concert de Musique se fit entendre en même temps, puis suivirent vingt-quatre de leur suitte portant les viandes de la ménagerie et les viandes de la chasse, puis dix-huit pages qui servirent les Dames à la collation ; toute cette Troupe rangée les quatre Saisons, Pan et Diane se présentèrent devant la Reyne et lui dirent plusieurs vers, apres quoi une table ornée de festons parut et fut couverte par les Plaisirs, les Jeux, les Ris et les Délices, ce qui finist les divertissements de l'Île enchantée pour ce premier jour.

F°12. Ludovicus XIV Francorum Imperator Augustissimus. [*Figure 7*]

Adversariis mari terraque devictis, late prolatis finibus, firmatis ubique terrarum fociis, pace suis legibus orbi fancita.

NE QUID CESSARET HEROICA VIRTUS PALESTRICAM VICTORIAM NON DEDIGNATUR.

F°13. La Renommée porte les armes de Louis. [*Figure 8*]

VICTRICIBUS ARMIS LODOICI FRANCORUM IMPERATORES
LUDOVICUS XIV. Foelicitati Nationum datus, Regum decus humanae Gentis delitiae, hostium terror, suorum desiderium omnium admiratio.

F°14. L'entrée en lice des chevaliers. [*Figure 9*]

F°15-17. Le duc de Saint-Aignan : vers, armes et devise. [*Figure 10 à 12*]

F°18-20. Le roi : vers, armes et devise. [*Figure 13*]

F°21-23. Le duc de Noailles. [*Figure 14*]

F°24-26. Le duc d'Enghien. [*Figure 15*]

F°27. Deux chevaliers. [*Figure 16*]

F°28-30. Le duc de Guise. [*Figure 17*]

F°31-33. Le comte d'Armagnac. [*Figure 18*]

F°34-36. Le duc de Foix. [*Figure 19*]

F°37-39. Le duc de Coislin. [*Figure 20*]

F°40-42. Le Comte du Lude. [*Figure 21*]

F°43-45. Le Prince de Marsillac. [*Figure 22*]

F°46-48. Le Marquis de Villequier. [*Figure 23*]

F°49-51. Le Marquis de Soyecourt. [*Figure 24*]

F°52-54. Le Marquis d'Humières. [*Figure 25*]

F°55-58. Le Marquis de la Vallière. [*Figure 26*]

F°59. Le Char d'Apollon. [*Figure 27*].

F°60-63.

VERS D'APOLLON ET DES QUATRE SIECLES A LA REINE.

LE SIECLE D'AIRAIN À APOLLON

Brillant pere du jour, Toy de qui la puissance
Par ses divers aspects nous donna la naissance;
Toy l'espoir de la Terre, et l'ornement des Cieux;
Toy le plus ncessaire et le plus beau des Dieux;
Toy dont l'activité, et la bonté suprème
Se fait voir et sentir en tous lieux par soy-mesme:
Dis-nous par quel destin, ou par quels nouveaux chois
Tu celebres tes jeux aux rivages François.

[61] RESPONSE D'APOLLON

Si ces lieux fortunez ont tout ce qu'eût la Grece
De gloire, de valeur, de merite et d'adresse;
Ce n'est pas sans raison qu'on y voit transferés
Ces Jeux, qu'à mon honneur la terre a consacrés.
J'ay toujours pris plaisir à verser sur la France
De mes plus doux rayons la benigne influence ;
Mais le charmant objet qu'Hymen y fait regner,
Pour elle maintenant me fait tout dedaigner.
Depuis un si long temps que pour le bien du monde
Je fais l'immense tour de la Terre et de l'Onde,
Jamais je n'ay rien veu si digne de mes feux,
Jamais un sang si noble, un coeur si genereux,
Jamais tant de lumiere avec tant d'innocence;
Jamais tant de jeunesse avec tant de prudence;
Jamais tant de grandeur avec tant de bonté,
Jamais tant de sagesse avec tant de beauté.
Mille climats divers qu'on vit sous la puissance
De tous les demi-Dieux dont elle prit naissance,
Cédant à son mérite autant qu'à leur devoir,
Se trouveront un jour unis sous son pouvoir.
Ce qu'eurent de grandeurs et la France et l'Espagne,
Les droits de Charlesquint, les droits de Charlemagne,
En elle, avec leurs sangs heureusement transmis,
Rendront tout l'Univers à son trône soumis ;
Mais un titre plus grand, un plus noble partage,
Qui l'elesve plus haut, qui lui plaist davantage ;
Un nom qui tient en soy les plus grands noms unis,
C'est le glorieux nom d'espouse de LOUIS.

[62] LE SIECLE D'ARGENT AU SIECLE D'OR.

Quel destin fait briller avec tant d'injustice
Dans le siecle de fer un Astre si propice.

RESPONSE DU SIECLE D'OR.

Ah! Ne murmure point contre l'ordre des Dieux,
Loin de s'en enorgueillir, d'un don si precieux,
Ce siecle qui du Ciel a merité la haine
En debvroit augurer sa ruine prochaine
Et voir qu'une vertu qu'il ne peut Suborner,
Vient moins pour l'anoblir que pour l'exterminer.
Si-tost qu'elle paroist dans cette heureuse terre,

Voy comme elle en bnanit les fureurs de la Guerre:
Comment depuis ce jour d'infatigables mains
Travaillent sans relâche au bonheur des humains;
Par quels secrets ressorts un Heros se prepare
A chasser les horreurs d'un Siecle si barbare,
Et me faire revivre avec tous les plaisirs,
Qui peuvent contenter les innocents desirs.

[63] LE SIECLE DE FER A APOLLON

Je sçai quels ennemis ont entrepris ma perte,
Leurs desseins sont connus, leur trame est descouverte;
Mais mon coeur n'en est pas à tel point abattu.

RESPONSE D'APOLLON

Contre tant de grandeur, contre tant de vertu,
Tous les monstres d'Enfer unis pour ta deffence
Ne feroient qu'une faible et vaine resistance,
L'Univers opprimé de ton joug rigoureux,
Va gouster par ta fuite un destin plus heureux ;
Il est temps de ceder à la Loy souveraine,
Que t'impose les voeux de cette auguste Reine ;
Il est temps de ceder aux travaux glorieux,
D'un roy favorisé de la Terre et des Cieux ;
Mais icy trop long-temps ce different m'arreste,
A de plus doux combats cette lice s'appreste ;
Allons la faire ouvrir, et ployons des Lauriers,
Pour couronner le front de nos fameux Guerriers.

F°64. Les Quatre Saisons. [*Figure 28*].

F°65-66.
VERS DES QUATRE SAISONS À LA REYNE.

LE PRINTEMS.

Entre toutes les fleurs nouvellement écloses,
Dont mes jardins sont embellis,
Méprisant les jasmins, les oeillets et les roses,
Pour payer mon tribut j'ay fait choix de ces Lys,
Que de vos premiers ans vous avez tant cheris:
LOUIS les fait briller du couchant à l'aurore,
Tout l'Univers charmé les respecte et les craint;
Mais leur regne est plus doux et plus puissant encore,
Quand ils brillent sur vôtre teint.

L'ESTÉ.

Surpris un peu trop promptement,
J'apporte à cette feste un leger ornement;
Mais avant que ma saison passe,
Je feray faire à vos Guerriers,
Dans les campagnes de la Thrace,
Une ample moisson de Lauriers.

[66] L'AUTOMNE.

Le Printems orgueilleux de la beauté des fleurs
Qui lui tomberent en partage,

Pretend de cette feste avoir tout l'avantage,
Et nous croit obscurcir par ses vives couleurs :
Mais vous vous souviendrez, Princesse sans seconde,
De ce fruit precieux qu'a produit ma saison,
Et qui croist dans vôtre maison,
Pour faire quelque jour les delices du Monde.

L'HIVER

La neige, les glaçons que j'apporte en ces lieux,
Sont des mets les moins precieux;
Mais ils sont des plus necessaires,
Dans une Feste ou mille objets charmants,
De leurs oeillades meurtrieres,
Font naitre tant d'embrazemens.

F°67. Pan et Diane. [*Figure 29*]

F°68-69.
VERS DE PAN ET DE DIANE À LA REYNE.

DIANE.

Nos bois, nos rochers, nos montagnes,
Tous nos chasseurs, et mes compagnes,
Qui m'ont toûjours rendu des honneurs souverains;
Depuis que parmi nous ils vous ont veü paroistre,
Ne veullent plus me reconnoistre,
Et chargez de presens, viennent avec moy
Vous porter ce tribut pour marque de leur foy.

Les habitants legers de cet heureux bocage,
De tomber dans vos rets font leur sort le plus doux,
Et n'estiment rien davantage,
Que l'heur de perir de vos coups:
Amour dont vous avez la grace et le visage,
A le mesme secret que vous.

[69] PAN.

Jeune Divinité, ne vous estonnez pas,
Lors que nous vous offrons en ce fameux repas
L'eslite de nos bergeries :
Si nos troupeaux goustent en paix
Les herbages de nos prairies
Nous devons ce bonheur à vos divins attraits.

F°70. Faux titre. Les Plaisirs de l'isle enchantée. Pour le second et troisième jour. [*Figure 30*]

F°71-72.

AVANT-PROPOS

Le brave Roger et les fameux guerriers de sa quadrille avoient trop bien réussi aux courses qu'ils avoient faittes dans l'Ile enchantée, et la Magicienne qui les avoit conviez à en divertir une grande Reine avoit reçu trop de satisfaction de cette galanterie, pour n'en desirer pas la continuation. Ces chevaliers lui donnent donc le plaisir de la comedie. Comme ils avoient entrepris les courses sous le nom des jeux pythiens, et armés à la grecque, ils ne sortent point de leur premier dessein lorsque la scène est en Élide. C'est là qu'un prince d'humeur magnifique et galante, ayant une fille aussi naturellement ennemie de l'amour qu'ornée de tous les dons qui la rendent aimable, propose des jeux

d'exercices, des courses de chariots, et des chasses, croyant que la magnificence des premiers et le divertissement de l'autre, où l'adresse et le courage se font remarquer, feront choisir, parmi les divers princes qu'il y avoit conviés, un amant à sa fille qui soit digne d'elle. Il y réussit heureusement, et l'intrigue de la comédie, étant de soi fort galante, est encore augmentée par des concerts, des récits et des entrées de ballet qui entrent bien dans le sujet et le rendent fort agréable, ce qui fit le divertissement du second jour.

Mais le Ciel ayant résolu de donner la liberté à tant de braves guerriers retenus dans l'île enchantée d'Alcine, par la fin de ses charmes et la ruine de son palais, cette belle magicienne est troublée par des prodiges et des songes qui lui présagent son malheur prochain. En cette inquiétude, elle vient aux bords du lac, portée par un monstre marin, accompagnée de deux de ses nymphes ; et mêle à des plaintes de l'état où elle se trouve des louanges de la Reine Mère, par des vers qu'elle lui dit : Cependant un chœur de plusieurs instruments se fait entendre sur deux îles situées aux deux côtés du palais d'Alcine. Un nombre de musiciens paroist, qui font une charmante harmonie, cependant que le palais s'ouvre duquel sortent quatre Géans et quatre nains commis à la [72] garde de ce lieu considérable par sa situation et sa force, ce qui fait la première entrée du Ballet : laquelle finie huit Maures, chargés par Alcine de la garde du dedans, paraissent en faire une exacte visite, avec chacun deux flambeaux à la main, ce qui fait la seconde entrée. La troisième entrée fait paroitre six chevaliers qu'Alcine retenoit auprès d'elle tenter par un dépit amoureux la sortie de ce palais ; mais ils sont vaincus, après un rude combat, par autant de monstres. Dequoi Alcine, alarmée de cet accident, invoque de nouveau tous ses Esprits, et leur demande secours : il s'en présente deux pour la quatrième entrée, qui font des sauts avec une force et une agilité merveilleuses. Six_autres démons dans la cinquième entrée viennent encore assurer la magicienne qu'ils n'oublieront rien pour son repos. Mais à peine commence-t-elle à se rassurer qu'elle voit paroître, auprès de Roger la sage Mélisse, sous la forme d'Atlas. Elle court pour empêcher l'effet de son intention ; mais elle arrive trop tard : Mélisse a déjà mis au doigt de ce brave chevalier la fameuse bague qui détruit les enchantements. Lors un coup de tonnerre, suivi de plusieurs éclairs, marque la destruction du palais, qui est aussitôt réduit en cendres par un feu d'artifice, qui finit cette sixième entrée et met fin à cette aventure, et aux divertissements de l'Ile enchantée.

F°73. Alcine et ses suivantes sur des monstres marins. [*Figure 31*]

F°74-79.

ALCINE A CELIE ET DIRCÉ

Vous à qui je fis part de ma félicité,
Pleurez avec moi dans cette extrémité.

CELIE

Quel est donc le sujet des soudaines alarmes
Qui de vos yeux charmants font couler tant de larmes.

[75] ALCINE

Si je pense en parler ce n'est qu'en frémissant.
Dans les sombres horreurs d'un songe menaçant,
Un spectre m'avertit, d'une voix éperdue,
Que pour moi des Enfers la force est suspendue,
Qu'un céleste pouvoir arrête leur secours,
Et que ce jour sera le dernier de mes jours.
Ce que versa de triste, au point de ma naissance,
Des astres ennemis la maligne influence,
Et tout ce que mon art m'a prédit de malheurs,
En ce songe fut peint de si vives couleurs,
Qu'à mes yeux éveillés sans cesse il représente
Le pouvoir de Mélisse et l'heur de Bradamante.
J'avois prévu ces maux ; mais les charmants plaisirs

Qui sembloient en ces lieux prévenir nos désirs,
Nos superbes palais, nos jardins, nos campagnes,
L'agréable entretien de nos chères compagnes,
Nos jeux et nos chansons, les concerts des oiseaux,
Le parfum des zéphyrs, le murmure des eaux,
De nos tendres amours les douces aventures,
M'avoient fait oublier ces funestes augures,
Quand le songe cruel dont je me sens troubler
Avec tant de fureur les vint renouveler.
Chaque instant, je crois voir mes forces terrassées,
Mes gardes égorgés et mes prisons forcées ;
[76] Je crois voir mille amans, par mon art transformés,
D'une égale fureur à ma perte animés,
Quitter en même temps leurs troncs et leurs feuillages,
Dans le juste dessein de vanger leurs outrages,
Et je crois voir enfin mon aimable Roger,
De mes fers méprisés prest à se dégager.

CELIE

La crainte en votre esprit s'est acquis trop d'empire,
Vous régnez seule ici, pour vous seule on soûpire ;
Rien n'interrompt le cours de vos contentements,
Que les accents plaintifs de vos tristes amants :
Logistile et ses gens, chassés de nos campagnes,
Tremblent encor de peur, cachés dans leurs montagnes ;
Et le nom de Mélisse, en ces lieux inconnu,
Par vos augures seuls jusqu'à nous est venu.

DIRCÉ

Ah ! ne nous flattons point, ce phantosme effroiable
M'a tenu cette nuit un discours tout semblable.

ALCINE

Hélas ! de nos malheurs qui peut encor douter.

[77] CELIE

J'y vois un grand remède, et facile à tenter :
Une reine paroist, dont le secours propice
Nous sçaura guarentir des efforts de Melisse :
Partout de cette reine on vante la bonté ;
Et l'on dit que son cœur, de qui la fermeté
Des flots les plus mutins méprisa l'insolence,
Contre les vœux des siens est toûjours sans defence.

ALCINE

Il est vrai, je la vois, en ce pressant danger,
A nous donner secours tâchons de l'engager.
Disons-lui qu'en tous lieux la voix publique étale
Les charmantes beautés de son âme royale ;
Disons que sa vertu, plus haute que son rang,
Sait relever l'éclat de son auguste sang,
Et que de notre sexe elle a porté la gloire
Si loin que l'avenir aura peine à la croire,
Que du bonheur public son grand cœur amoureux
Fit toujours des périls un mépris généreux,

Que de ses propres maux son âme à peine atteinte
Pour les maux de l'État garda toute sa crainte ;
Disons que ses bienfaits, versés à pleines mains,
[78] Lui gagnent le respect et l'amour des humains,
Et qu'au moindre danger dont elle est menacée,
Toute la terre en deuil se montre intéressée ;
Disons qu'au plus haut point de l'absolu pouvoir,
Sans faste et sans orgueil sa vertu s'est fait voir,
Qu'aux temps les plus fâcheux, sa sagesse constante
Sans crainte a soutenu l'autorité penchante ;
Et dans le calme heureux de ses travaux acquis,
Sans regret la remit dans les mains de son fils ;
Disons par quels respects, par quelle complaisance,
De ce fils glorieux l'amour la récompense.
Vantons les longs travaux, vantons les justes lois
De ce fils reconnu pour le plus grand des rois,
Et comment cette mère, heureusement féconde,
Ne donnant que deux fois, a donné tant au monde.
Enfin faisons parler nos soupirs et nos pleurs
Pour la rendre sensible à nos vives douleurs ;
Et nous pourrons trouver, au fort de notre peine,
Un refuge paisible au pied de cette Reyne.

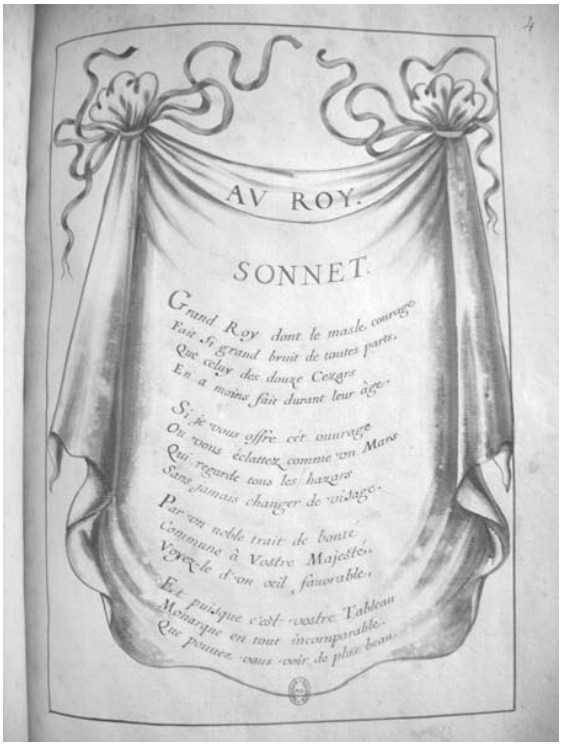
DIRCÉ

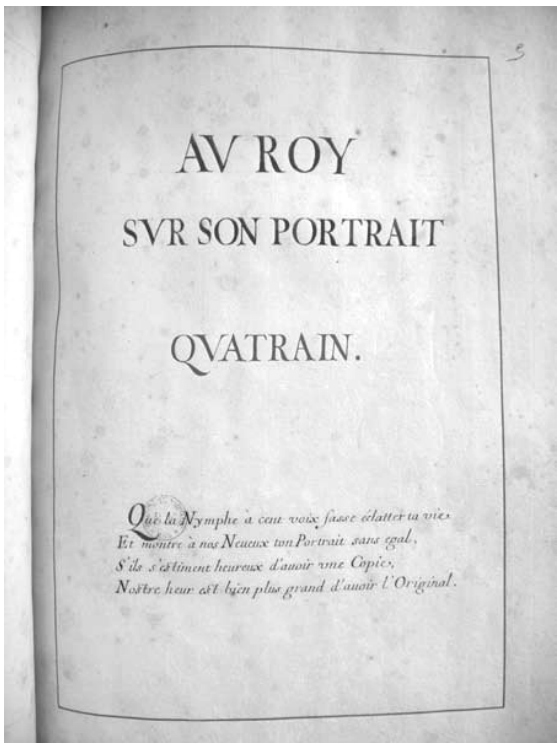
Je sais bien que son cœur, noblement généreux,
Écoute avec plaisir la voix des malheureux ;
Mais on ne voit jamais éclater sa puissance
Qu'à repousser le tort qu'on fait à l'innocence.
Je sais qu'elle peut tout ; mais je n'ose penser
Que jusqu'à nous défendre on la vit s'abaisser.
[79]De nos douces erreurs elle peut être instruite,
Et rien n'est plus contraire à sa rare conduite.
Son zèle si connu pour le culte des Dieux
Doit rendre à sa vertu nos respects odieux ;
Et loin qu'à son abord mon effroi diminue,
Malgré moi je le sens qui redouble à sa veüe.

ALCINE

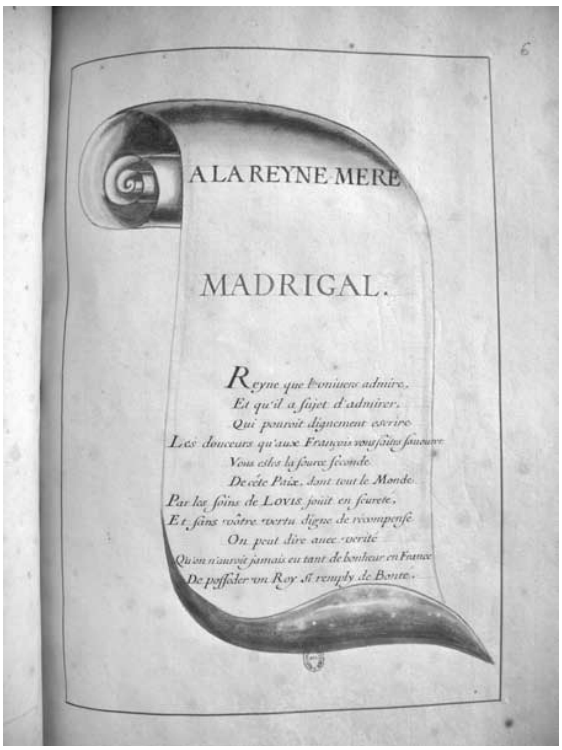
Ah ! ma propre frayeur suffit pour m'affliger.
Loin d'aigrir mon ennui, cherche à le soulager,
Et tâche de fournir à mon âme opppressée
De quoi parer aux maux dont elle est menacée.
Redoublons cependant les gardes du palais ;
Et s'il n'est point pour nous d'asile désormais
Dans notre désespoir cherchons notre défense,
Et ne nous rendons pas au moins sans résistance.

II. LES IMAGES DU MANUSCRIT

1. Ms. Fr. 16635. Frontispice (avec l'ex-libris du duc de Coislin).

2. Ms. Fr. 16635. F°4. Sonnet au Roi.



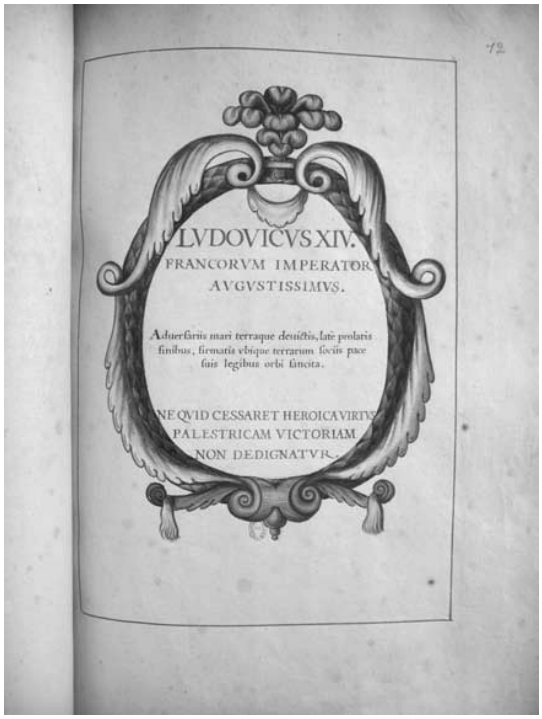
3. Ms. Fr. 16635. F°5. Au Roi, sur son portrait.



4. Ms. Fr. 16635. F°6. Madrigal à la Reine mère.

5. Ms. Fr. 16635. F°7. Epigramme à la Reine.

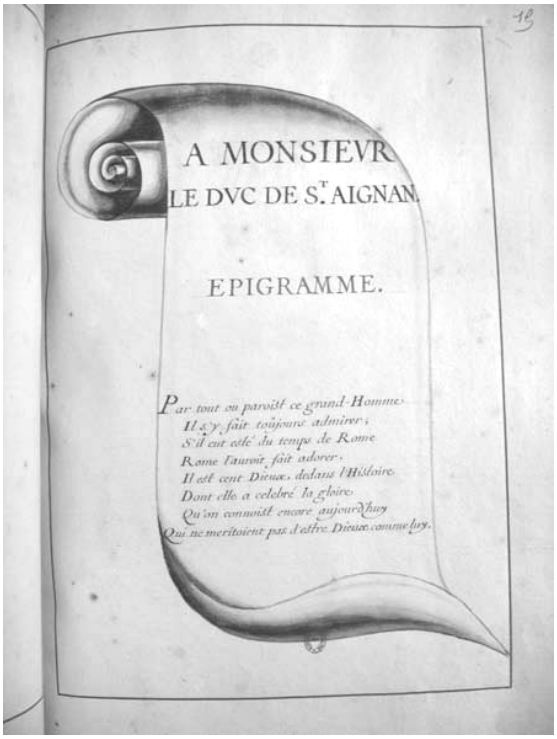
6. Ms. Fr. 16635. F° 8. La France.



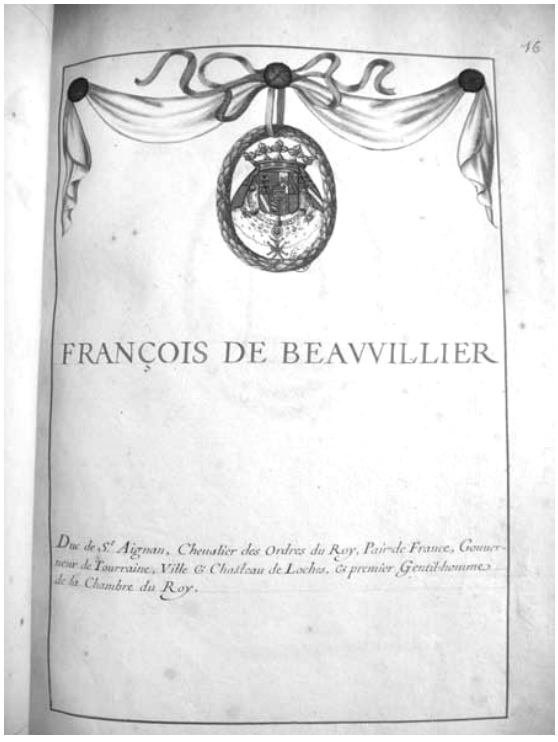
7. Ms. Fr. 16635. F°12. Ludovicus XIV. Francorum Imperator Augustissimus.

8. Ms. Fr. 16635. F°13. La Renommée.

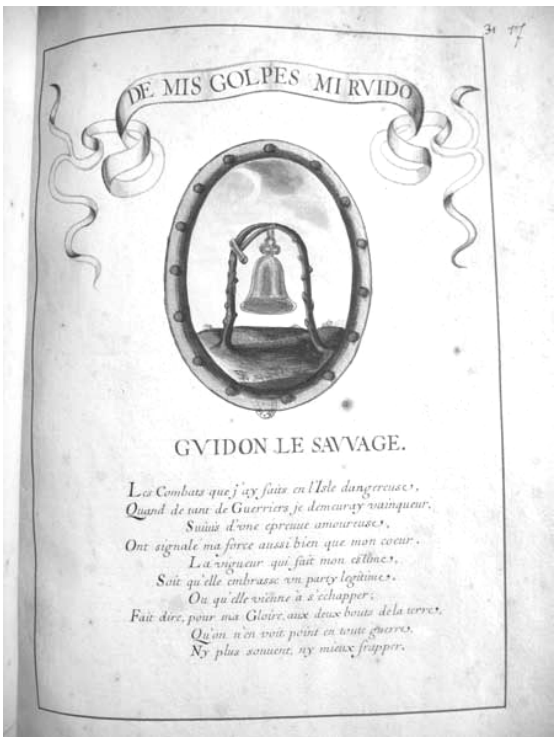
9. Ms. Fr. 16635. F° 14. Entrée des chevaliers dans le camp.



10. Ms. Fr. 16635. F°15. Épigramme au duc de Saint-Aignan.

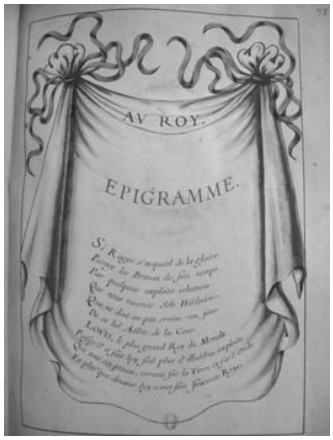


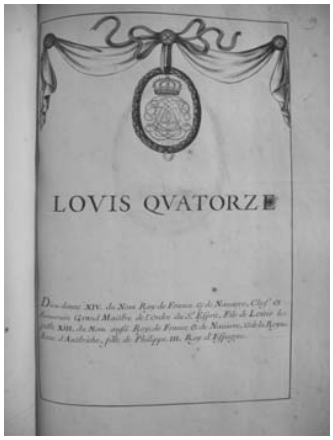
11. Ms. Fr. 16635. F°16. Armoiries et titres du duc de Saint-Aignan.

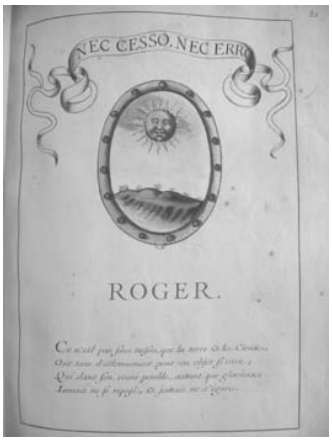


12. Ms. Fr. 16635. F°17. Devise du duc de Saint-Aignan.

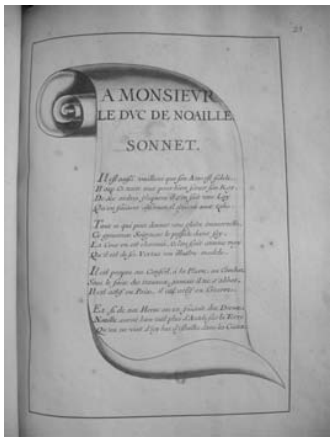
13. Ms. Fr. 16635. F°18-20 : Louis XIV (épigramme, armoiries, devise)

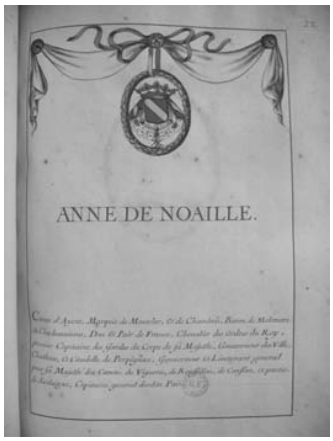


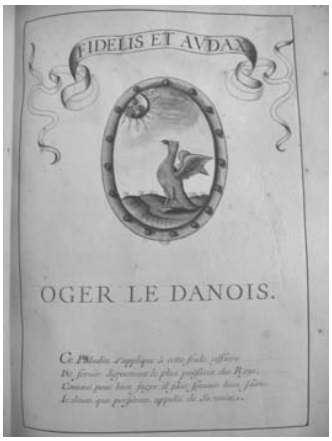




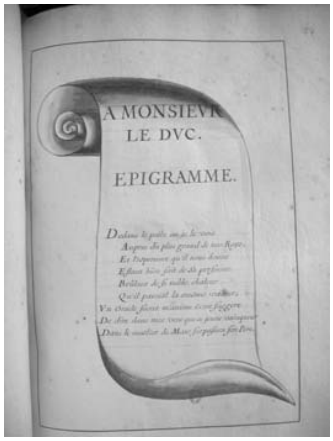
14. Ms. Fr. 16635. F°21-23 : Le duc de Noailles (épigramme, armoiries, devise)

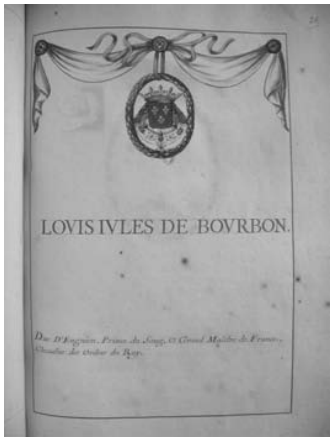






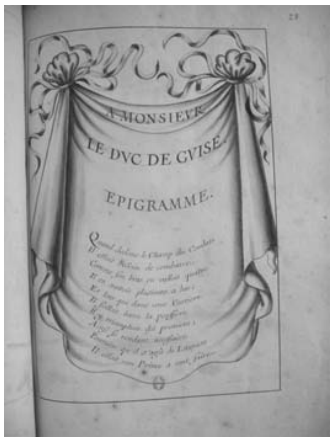
15. Ms. Fr. 16635. F°24-26 : Le duc d'Enghien (épigramme, armoiries, devise)

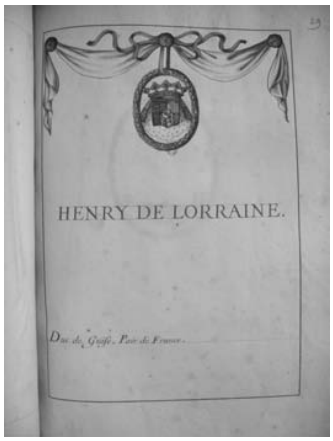




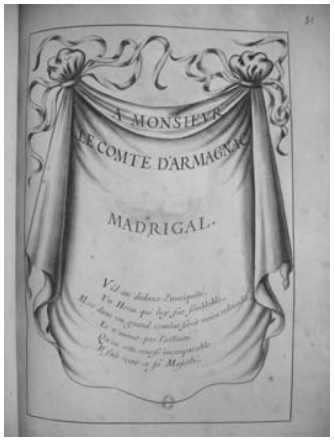
16. Ms. Fr. 16635. F°27. Deux chevaliers.

17. Ms. Fr. 16635. F°28-30 : Le duc de Guise (épigramme, armoiries, devise)

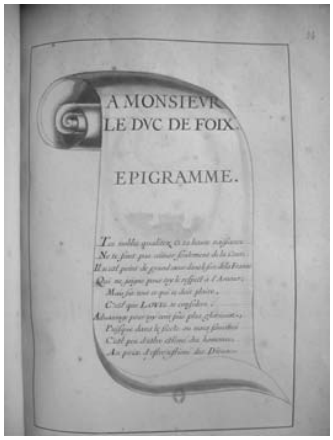




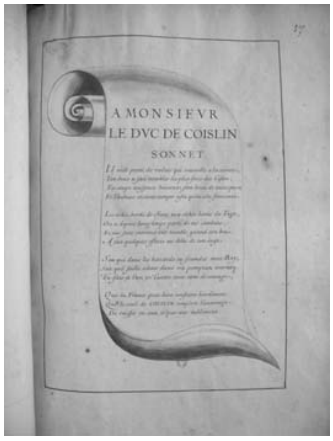
18. Ms. Fr. 16635. F°31-33 : Le Comte d'Armagnac (épigramme, armoiries, devise)

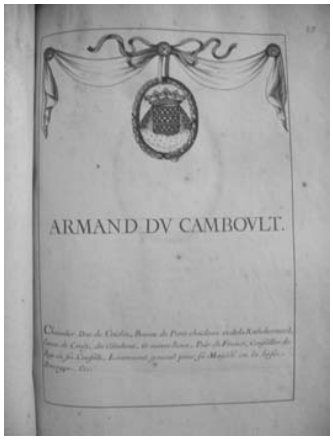


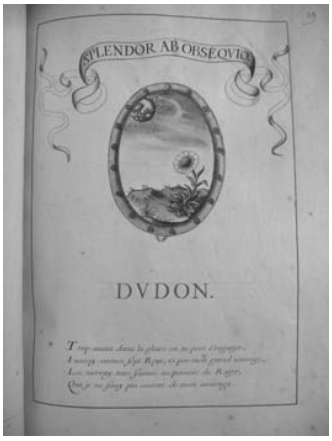
19. Ms. Fr. 16635. F°34-36 : Le duc de Foix (épigramme, armoiries, devise)



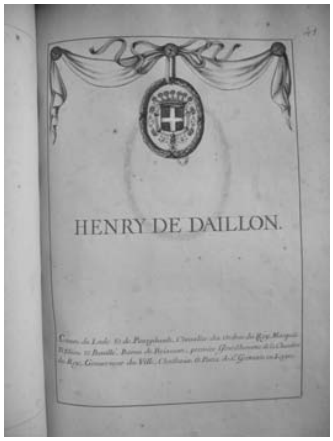
20. Ms. Fr. 16635. F°37-39 : Le duc de Coislin (épigramme, armoiries, devise)

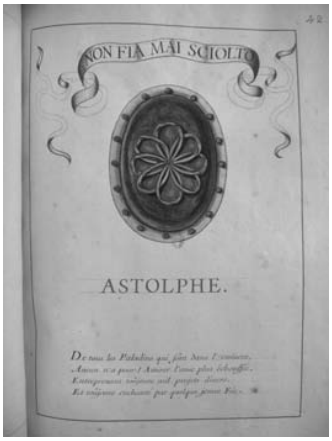




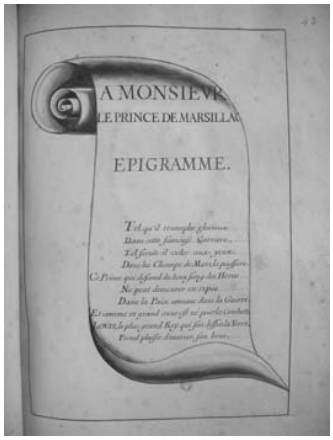


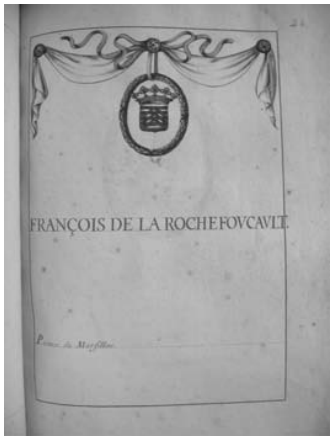
21. Ms. Fr. 16635. F°40-42 : Le comte de Lude (épigramme, armoiries, devise)



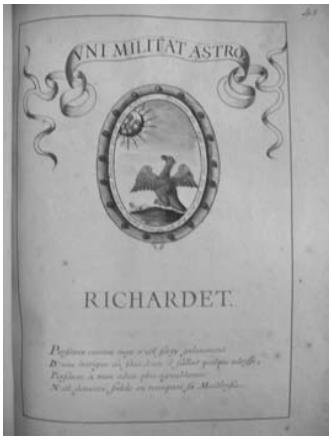


22. Ms. Fr. 16635. F°43-45 : Le prince de Marsillac (épigramme, armoiries, devise)

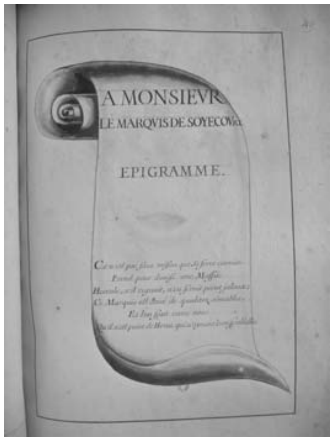


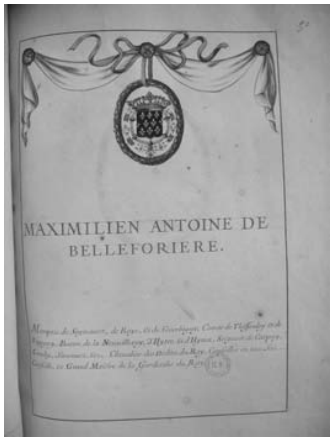


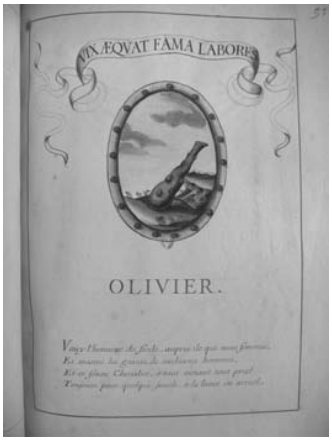
23. Ms. Fr. 16635. F°46-48 : Le marquis de Villequier (épigramme, armoiries, devise)



24. Ms. Fr. 16635. F°49-51 : Le marquis de Soyecourt (épigramme, armoiries, devise)

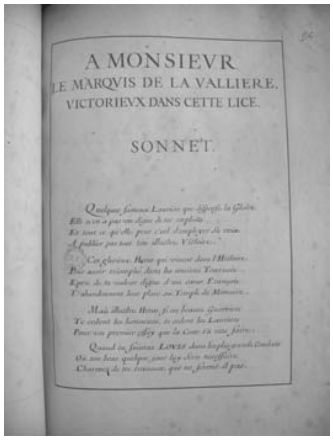






25. Ms. Fr. 16635. F°52-54 : Le marquis d'Humières (épigramme, armoiries, devise)

26. Ms. Fr. 16635. F°55-58 : Le marquis de La Vallière (épigramme, sonnet, armoiries, devise)



27. Ms. Fr. 16635. F°59. Le Char d'Apollon.

28. Ms. Fr. 16635. F°64. Le cortège des Saisons.

29. Ms. Fr. 16635. F°67. Apparition de Pan et Diane.

30. Ms. Fr. 16635. F°70. *Les Plaisirs de l'isle enchantée, pour le second et troisiesme jour*.

31. Ms. Fr. 16635. F°74. Alcine et ses suivantes chevauchent des monstres marins

ANNEXE 6

LES PLAISIRS DE L'ÎLE ENCHANTÉE (2) : LES GRAVURES D'ISRAËL SILVESTRE

1. Les Plaisirs de l'île enchantée ou les fêtes et divertissements du roi à Versailles, divisez en trois journées, et commencez le 7e jour de mai de l'année 1664.

2. Première journée. Marche du Roi et de ses Chevaliers avec toute leur suite autour du camp, de la course de bague représentant Roger, et les autres chevaliers enchantez dans l'isle d'Alcine.

3. Première journée. Comparse du Roi et de ses Chevaliers avec toute leur suitte dans le Camp de la Course de bague pendant l'ouverture de la feste faite par les récits d'Apollon et des quatre siècles assis sur un grand char de triomphe.

4. Premiere journée. Course de bague disputée par le roi et ses chevaliers représentant Roger, et les autres chevaliers enchantez dans l'isle d'Alcine.

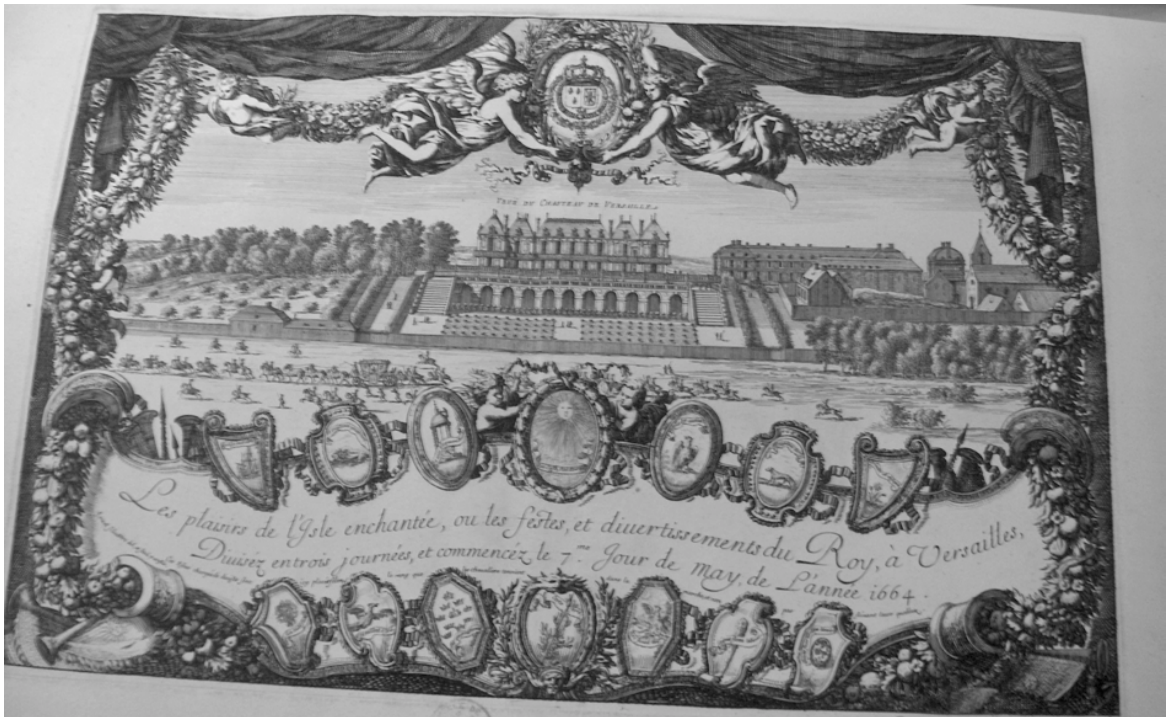
5. Premiere journée. Comparse des quatre saisons, avec leurs suittes de concertans, et porteurs de presens, et de la Machine de Pan, et de Diane, avec leur suitte de concertans, et de bergers portant les plats pendant le récit des uns et des autres devant le Roi et les Reines.

6. Premiere Journee. Festin du Roi et des Reines avec plusieurs Princesses et Dames servi de tous les mets et pressens faits par les dieux et les quatre saisons.

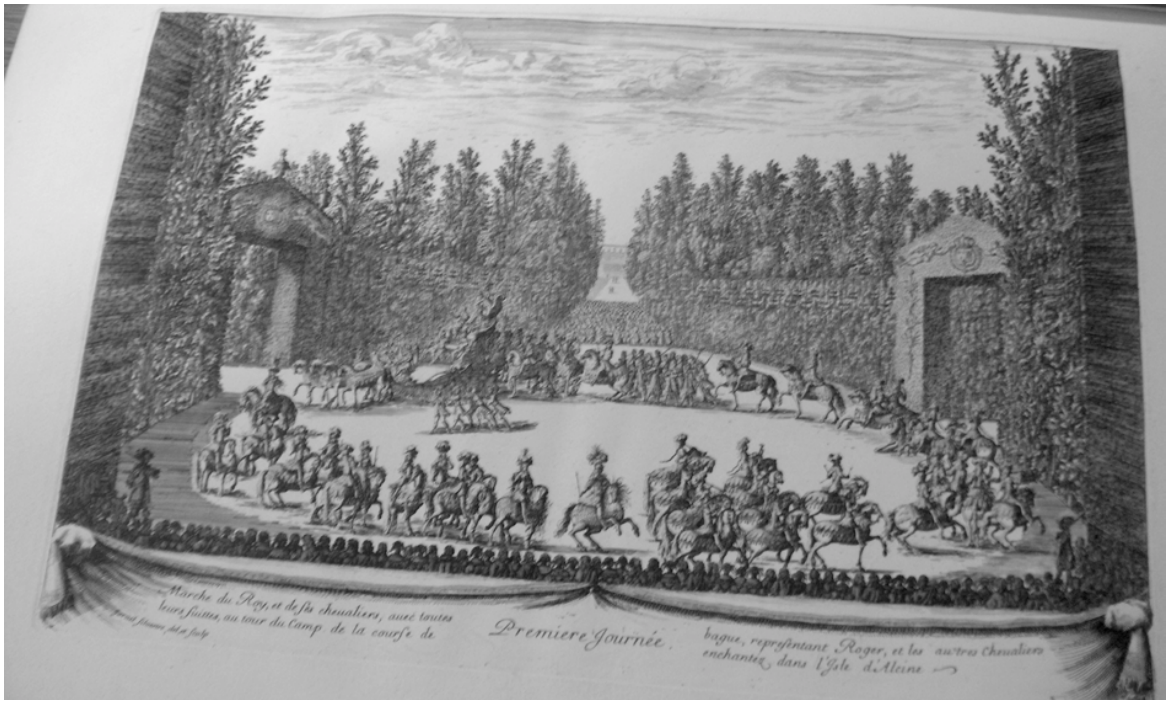
7. Seconde journée. Theatre fait dans la mesme allée, sur lequel la Comedie, et le Ballet de la Princesse d'Elide furent représentez.

8. Troisieme Journée. Theatre dressé au milieu du grand étang représentant l'Isle d'Alcine où paroissoit son Palais enchanté sortant d'un petit rocher dans lequel fut dansé un ballet de plusieurs entrées, et apres quoi ce palais fut consumé, par un feu d'artifice représentant la rupture de l'enchantement apres la fuite de Roger.

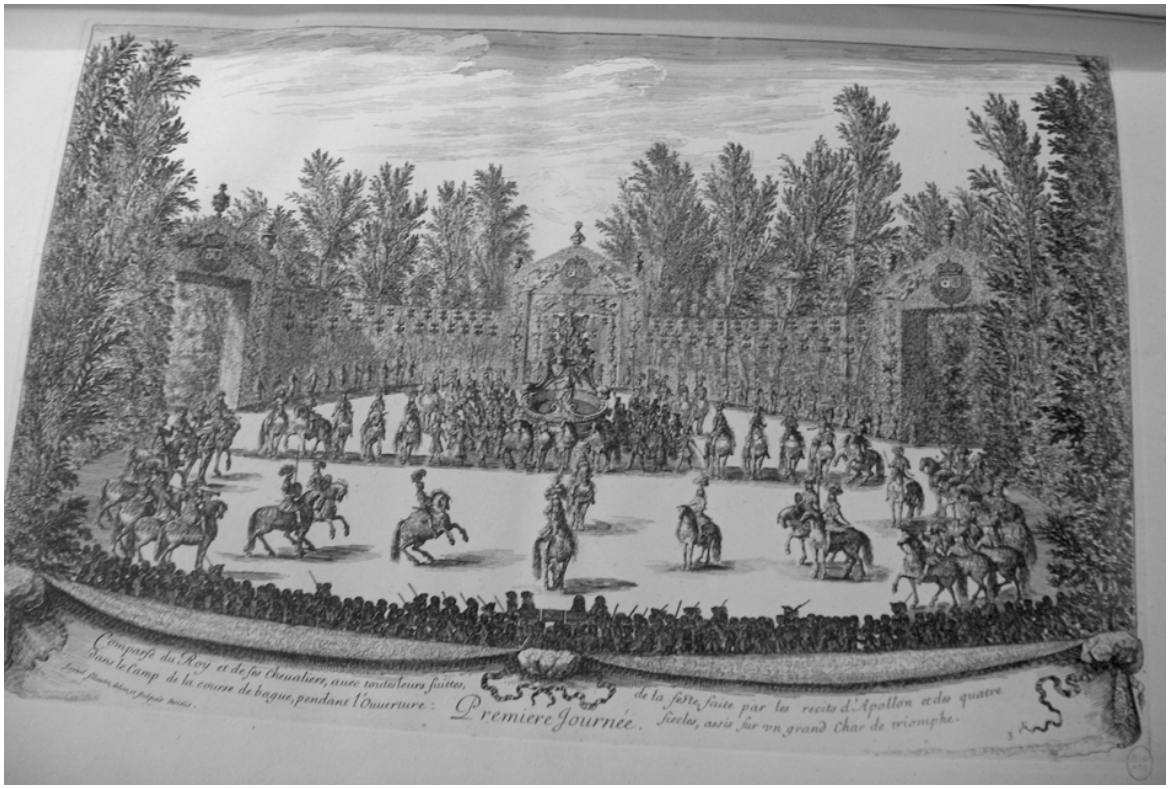
9. Troisième journée. Rupture du Palais et des enchantemens de l'isle d'Alcine représentée par un feu d'artifice.



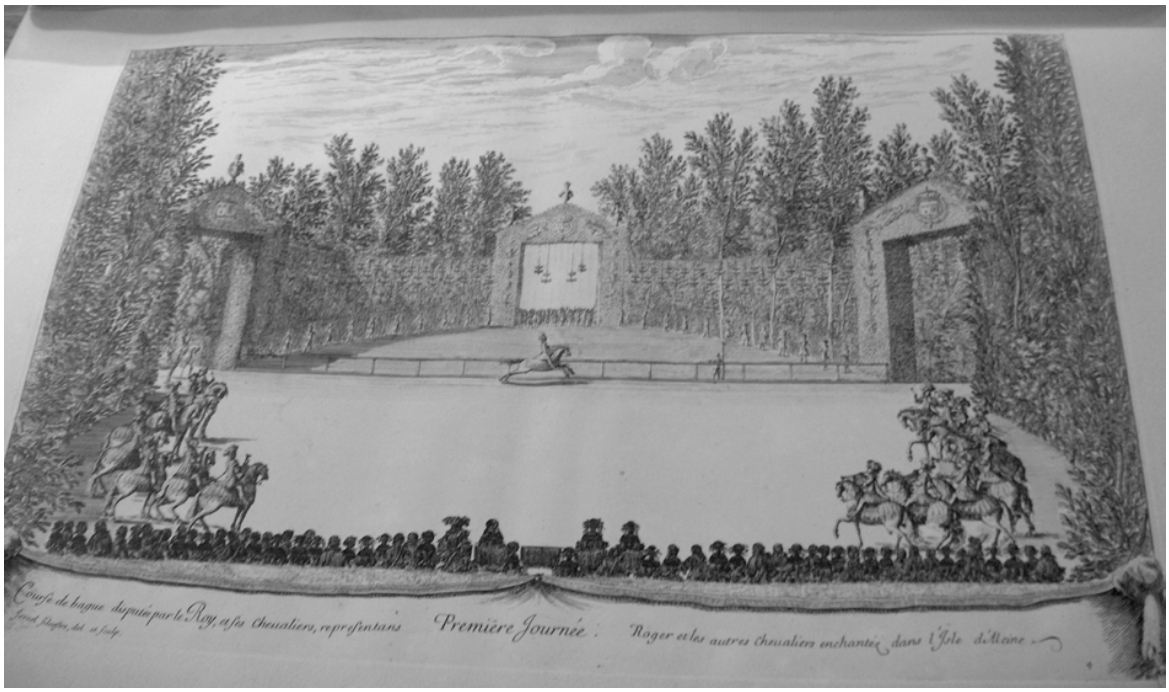
1. Les Plaisirs de l'île enchantée ou les fêtes et divertissements du roi à Versailles, divisez en trois journées, et commencez le 7e jour de mai de l'année 1664.



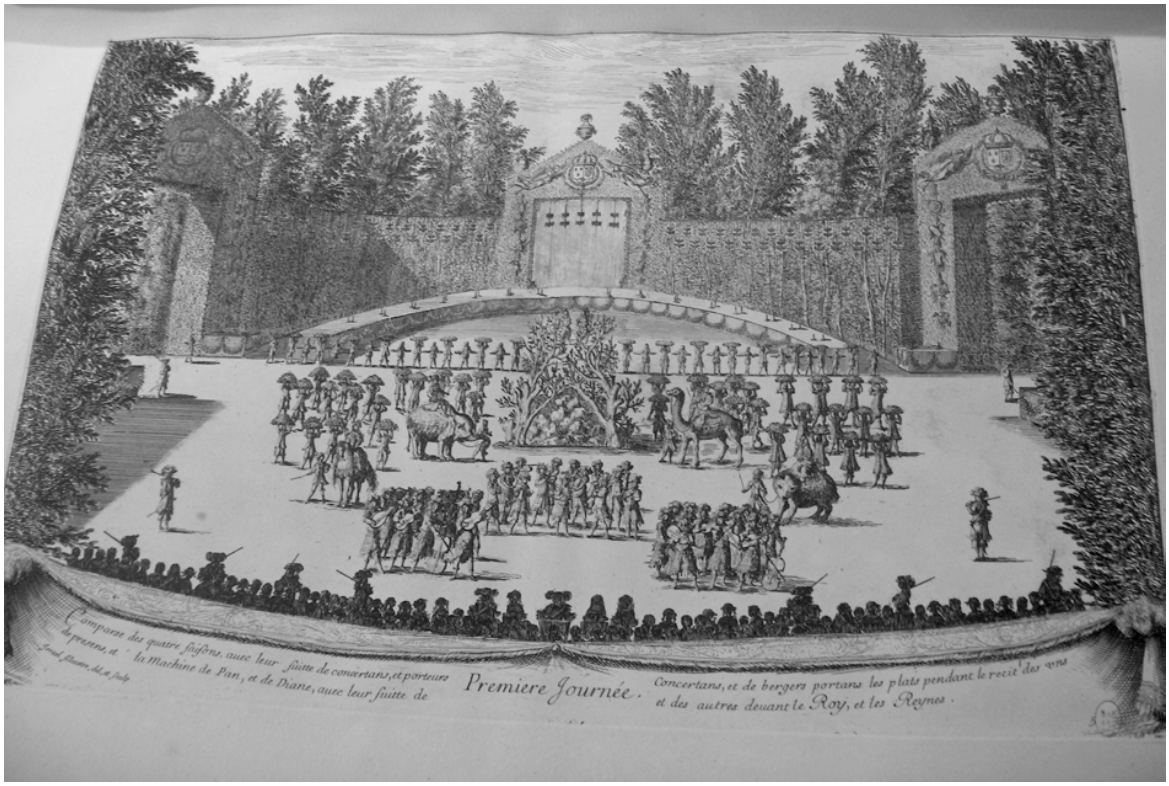
2. Première journée. Marche du Roi et de ses Chevaliers avec toute leur suite autour du camp, de la course de bague représentant Roger, et les autres chevaliers enchantez dans l'isle d'Alcine.



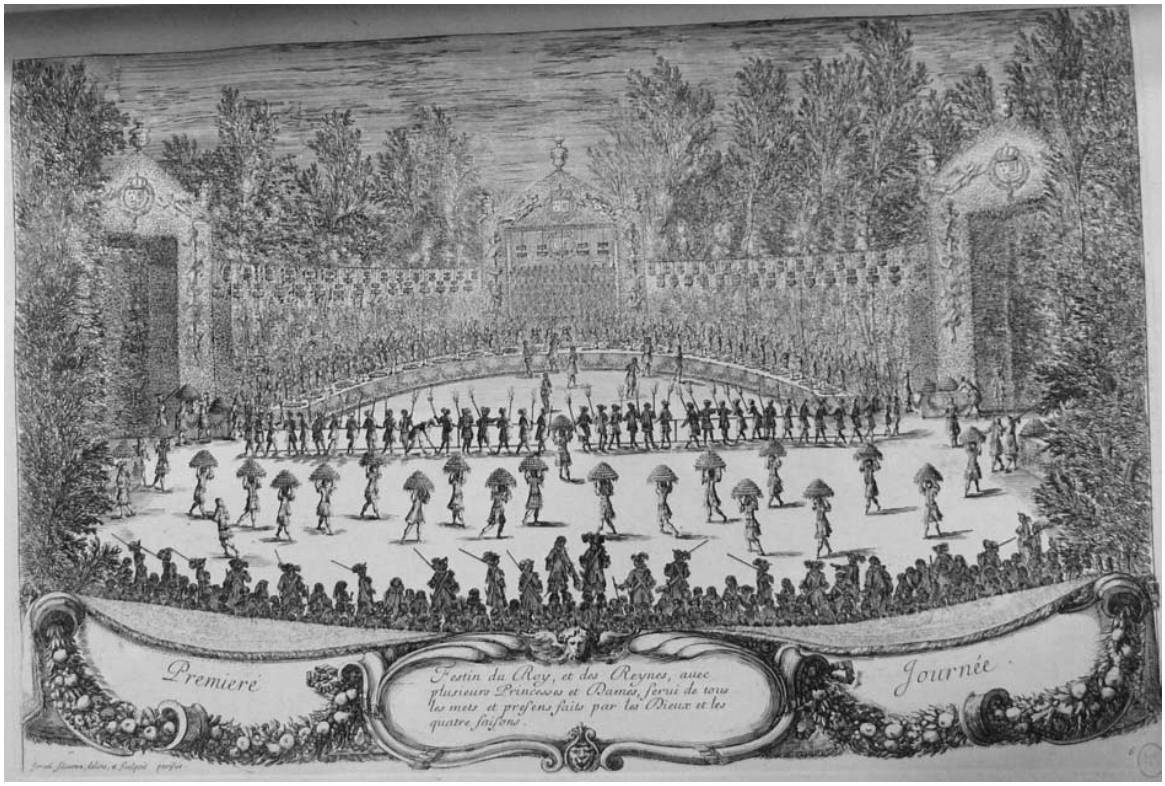
3. Première journée. Comparse du Roi et de ses Chevaliers avec toute leur suitte dans le Camp de la Course de bague pendant l'ouverture de la feste faite par les récits d'Apollon et des quatre siècles assis sur un grand char de triomphe.



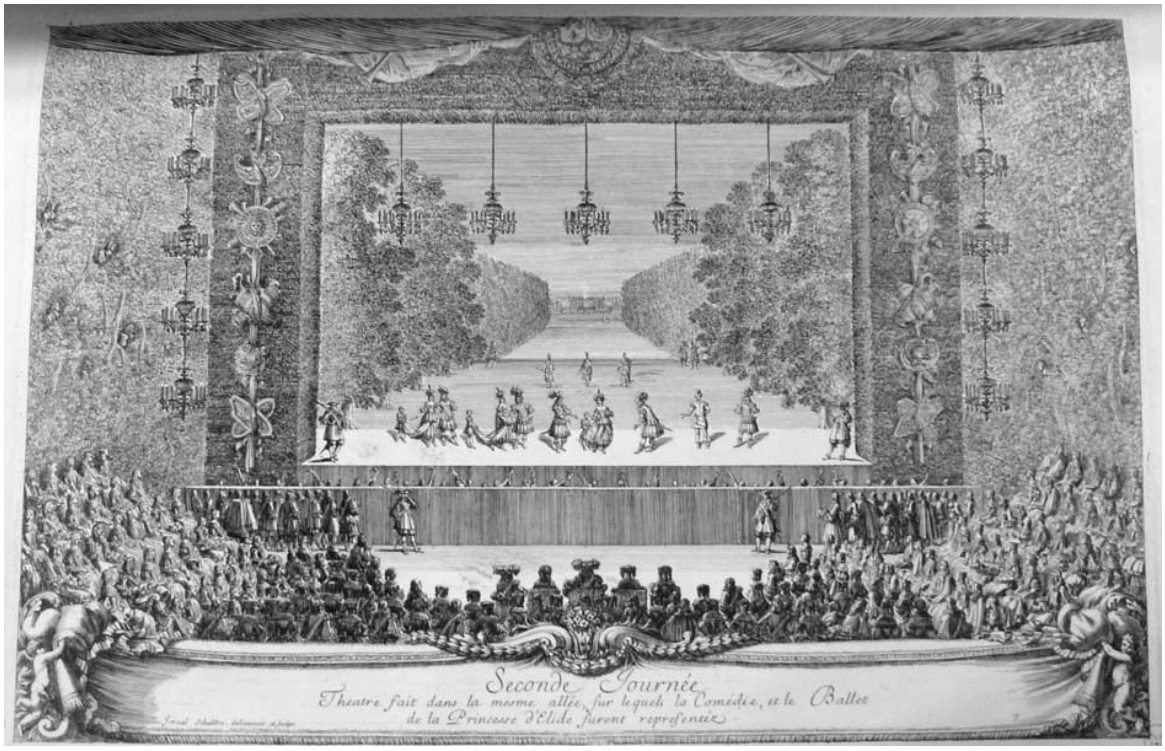
4. Premiere journée. Course de bague disputée par le roi et ses chevaliers représentant Roger, et les autres chevaliers enchantez dans l'isle d'Alcine.



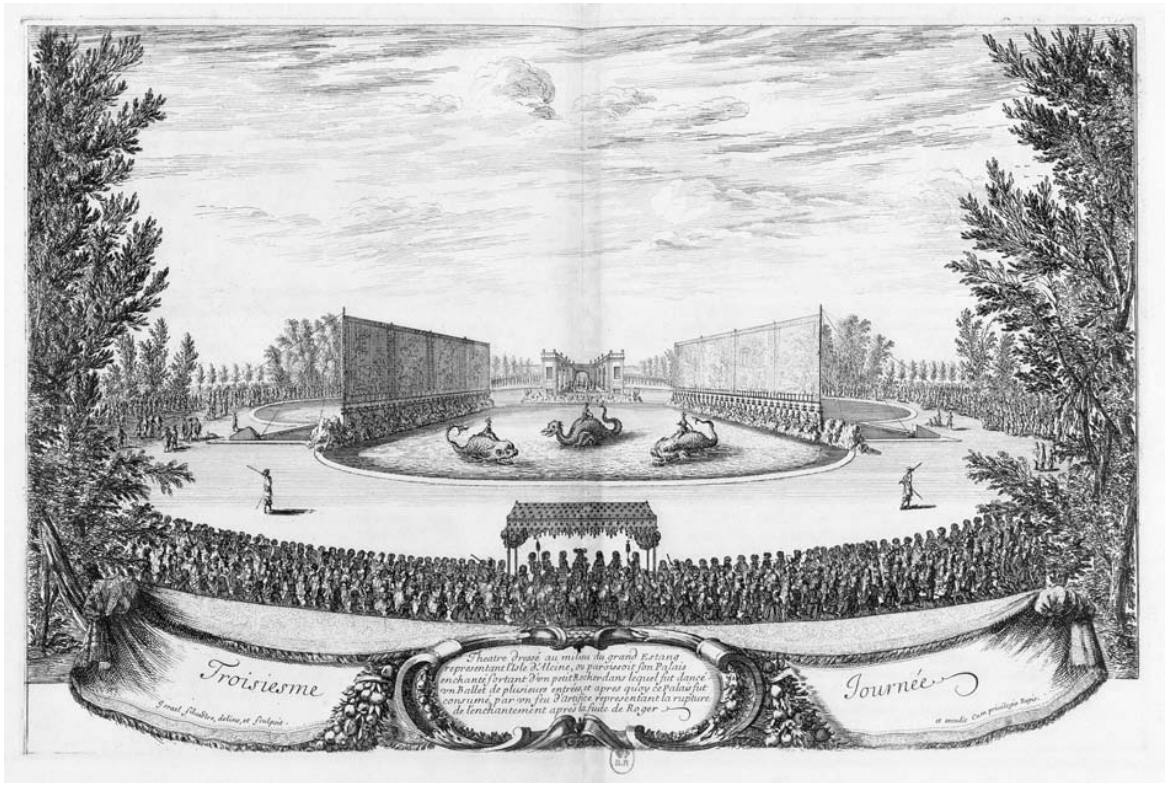
5. Premiere journée. Comparse des quatre saisons, avec leurs suittes de concertans, et porteurs de presens, et de la Machine de Pan, et de Diane, avec leur suitte de concertans, et de bergers portant les plats pendant le récit des uns et des autres devant le Roi et les Reines.



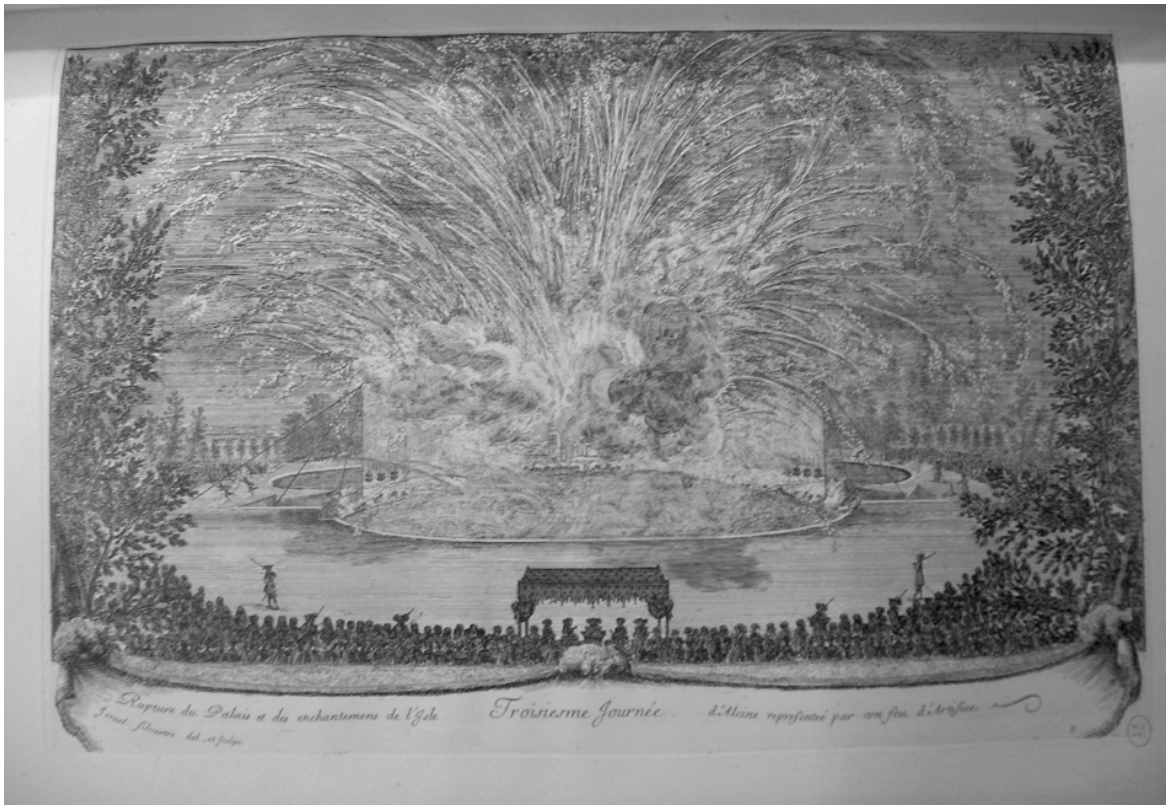
6. Premiere Journee. Festin du Roi et des Reines avec plusieurs Princesses et Dames servi de tous les mets et pressens faits par les dieux et les quatre saisons.



7. Seconde journée. Theatre fait dans la mesme allée, sur lequel la Comedie, et le Ballet de la Princesse d'Elide furent représentez.



8. Troisieme Journée. Theatre dressé au milieu du grand étang représentant l'Isle d'Alcine où paroissoit son Palais enchanté sortant d'un petit rocher dans lequel fut dansé un ballet de plusieurs entrées, et apres quoi ce palais fut consumé, par un feu d'artifice représentant la rupture de l'enchantement apres la fuite de Roger.



9. Troisième journée. Rupture du Palais et des enchantemens de l'isle d'Alcine représentée par un feu d'artifice.