

Une réception ambiguë ?

Pierre Sérié

Amadis de Gaule n'eut que sept représentations et ne fut jamais repris. C'est la marque d'un échec cuisant quand on pense qu'*Écho & Narcisse* de Gluck, très mal reçu trois mois plus tôt (ce camouflet décida d'ailleurs son auteur à quitter définitivement Paris et l'engagea à mettre un terme à sa carrière publique), avait tout de même tenu douze soirées. Rappelons aussi que la version de 1771 d'*Amadis*, pourtant considérée comme un piètre succès, avait été donnée vingt-trois fois... Sur les vingt ans qui courent de 1769 à 1789, seules cinq œuvres firent pire : *Dardanus* (1784) de Sacchini représenté six fois, *Hellé* (1779) de Floquet, *Thémistocle* (1786) de Philidor et *Les Horaces* de Salieri (1786) donnés chacun trois fois, *Callirhoé* de Destouches et Dauvergne enfin, qui n'eut qu'une seule représentation en 1773. *Amadis* figure évidemment très loin des trente-quatre représentations cumulées par *Iphigénie en Tauride* de Gluck entre sa création, le 18 mai 1779, et celle de l'opéra de Bach, en décembre de la même année. Si les deux premières représentations d'*Amadis* firent recette, avec plus de 5 000 livres le premier soir et de 4 000 le second, les suivantes chutèrent rapidement : la dernière rapporta à peine plus de 1 000 livres. Le déficit pour l'institution était énorme. Ces chiffres prennent un tour encore plus intéressant si on les compare avec ceux d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, créé juste avant, et d'*Atys* de Piccinni, créé juste après. Le soir de la première, la recette d'*Amadis* est sensiblement équivalente à celle d'*Iphigénie* ou d'*Atys* (par ordre décroissant : *Iphigénie*, 5 757 ; *Atys*, 5 500 ; *Amadis* : 5 348). On note d'ailleurs la présence dans la salle de la reine entourée de M^{me} Élisabeth et des comtesses de Provence et d'Artois : autant dire que ce spectacle n'est pas boudé. L'opéra de Bach ne « décroche » vraiment, en terme

d'entrées, qu'à compter de la troisième représentation, la deuxième n'étant pas encore définitive (par ordre décroissant : *Iphigénie*, 3989 ; *Atys*, 3597 ; *Amadis*, 2761). Au-delà, l'écart s'accuse toujours plus (par ordre décroissant, à la septième représentation : *Iphigénie*, 4917 ; *Atys*, 3542 ; *Amadis*, 1176).

Il semblerait donc qu'*Amadis* n'ait pas souffert le moindre ostracisme *a priori* et qu'on y soit venu en aussi grand nombre qu'à n'importe quelle autre nouveauté. C'est à l'audition seulement que le divorce entre l'œuvre et son public s'opéra. Jugé sur pièce, *Amadis* semble ne pas avoir tenu ses promesses puisque, Grimm l'atteste, au vu de la notoriété de l'auteur de la musique et de l'aura du librettiste, la première était très attendue : « L'*Amadis* de M. Bach, désiré depuis si longtemps pour renouveler la guerre entre les Gluckistes et les Piccinistes, ou pour les mettre enfin d'accord, a paru pour la première fois ce mardi 14, et n'a point rempli notre attente. » (*Correspondance littéraire*, décembre 1779.)

Les commentaires contemporains permettent de saisir quels étaient les enjeux véritables du moment : ce n'est pas tant la musique de Johann Christian Bach qui suscita la critique que le livret même de Quinault retouché. Sur les treize pages de compte rendu consacrées à *Amadis* dans le *Mercur* de décembre 1779, les dix premières – rien moins – sont dévolues à des considérations d'ordre essentiellement littéraire sur la nature des modifications apportées au livret original. Les pages restantes concentrent toutes les autres considérations : jugement de la partition, de l'interprétation, de la mise en scène et des décors. La partition est expédiée – le mot n'est pas trop fort – en quelques lignes qui traduisent la désinvolture de la critique à l'endroit de la création musicale de Johann Christian Bach : « Passons à la musique : elle est de M. Bach, célèbre compositeur allemand. C'est le premier ouvrage qu'il a composé dans notre langue. Quoiqu'on puisse lui faire beaucoup et de justes reproches, il ne peut nuire à sa réputation. Le récitatif est remarquable dans les deux premiers actes par la pureté du style et la vérité des accents. On doit des éloges au duo du premier acte, « Qu'une horrible vengeance... » ; au monologue d'*Amadis*, « Je ne verrai plus ce que j'aime... » ; à l'air d'Arcabonne,

« Bientôt l'ennemi qui m'outrage... », quoiqu'on y remarque des répétitions trop fréquentes. La plus grande partie des airs de ballet est charmante ; nous aurions désiré plus de noblesse et d'élévation dans ceux du troisième acte. Le morceau d'orchestre pendant lequel les suivantes d'Arcabonne exécutent des cérémonies funèbres autour du tombeau d'Ardan, est d'une belle facture, et parfaitement analogue à la situation. Enfin, cette composition, malgré ses défauts, annonce un homme d'un très grand mérite, très savant en harmonie, et qui, avec un peu plus de connaissance de nos théâtres, est fait pour acquérir parmi nous beaucoup de célébrité. » (*Mercur de France*, décembre 1779, p. 195.) Voilà tout. Cette manière très allusive de rendre compte de la dimension musicale du spectacle se retrouve non seulement dans le *Journal de Paris*, mais aussi dans les *Mémoires secrets*. Elle dénote à la fois le caractère patrimonial presque sacré encore conféré aux vers de Quinault, l'importance alors fondamentale accordée au texte dans la réception d'une œuvre lyrique, mais indique probablement aussi le faible intérêt suscité par la réalisation du benjamin de la famille Bach. En définitive, seul Grimm s'intéresse avant tout à la musique, mais pour n'en dire ni le plus grand bien, ni le plus grand mal. Elle lui semble d'une passable médiocrité : « Le style de M. Bach est d'une harmonie pure et soutenue ; son orchestre a de la richesse et de la grâce ; mais s'il est toujours assez bien, il n'est jamais mieux ; et l'on ne peut dissimuler que, dans cet ouvrage au moins, l'ensemble de sa composition manque de chaleur et d'effet. Les Gluckistes ont trouvé qu'il n'avait ni l'originalité de Gluck, ni ses sublimes élans ; les Piccinistes, que son chant n'avait ni le charme ni la variété de la mélodie de Piccinni, et les Lullistes et les Ramistes, grands faiseurs de pointe, ont décidé qu'il nous fallait un pont à l'Opéra, qu'on n'y passerait point le bac, etc. » (*Correspondance littéraire*, décembre 1779.)

Rapidement retirée des programmes, *Amadis de Gaule* n'entrera pas au répertoire. Bach, mortifié, ne se frottera plus au public de la salle de l'Opéra. Il restera le « Bach de Londres », mais ne deviendra jamais celui de Paris : « La chute fut si complète qu'on avait fait, dit-on, traduire déjà un des opéras italiens donnés à Londres par le compositeur, *Oriane*, et

qu'en présence d'un tel résultat tout projet à cet égard fut abandonné. » (Pougin, *Un directeur d'opéra au dix-huitième siècle*, p. 65.) Quant au directeur de l'Académie royale de musique, Devisme, ce « four » s'enchaînant à celui d'*Écho & Narcisse*, creusa encore plus le déficit et lui coûta sa place. Ni, ni : Johann Christian Bach ne se veut ni Gluck, ni Piccinni et, à l'évidence les termes du discours parisien sur la musique lyrique ne laissent alors pas de place à un tiers. Une autre voix n'est pas possible, pas audible : il eût fallu que Bach se situât en regard de ces deux pôles du répertoire moderne, soit dans un camp, soit dans l'autre, soit dans l'équilibre entre les deux tendances opposées. Tel ne fut pas son parti et il fut donc salué par une indifférence polie... toute française.



Antonio Sacchini, également comparé à Gluck et Piccinni, connaîtra un sort plus enviable que Johann Christian Bach. Collection Conservatoire de Genève.

Antonio Sacchini was also compared with Gluck and Piccinni, but his fate in Paris was more enviable than that of J.C. Bach. Collection of the Geneva Conservatoire.