

Les créateurs d'*Amadis de Gaule*

Benoît Dratwicki

Le livret d'*Amadis* entre les mains, Johann Christian Bach passa à Paris le temps nécessaire pour s'imprégner des particularités du théâtre lyrique français. Au-delà du style et des conventions sociales en vigueur, c'est surtout la spécificité de la troupe et du fonctionnement de l'Académie royale de musique qu'il dut assimiler : dans la magnifique salle du Palais-Royal, inaugurée en 1770 (elle brûlera en 1781), s'activaient alors toute l'année plusieurs dizaines d'artistes, chanteurs, danseurs et musiciens, qui faisaient de l'Opéra de Paris le premier théâtre d'Europe.

Durant la décennie 1770, l'Académie royale avait réglé la question difficile de la succession des chanteurs qui avaient fait la gloire de l'institution dans les années 1730-1750, en participant notamment à la création des chefs-d'œuvre de Rameau. Jélyotte, Gélin, mesdemoiselles Sallé, Fel et Chevalier avaient triomphé de longues années durant : leur départ, presque simultané, ébranla profondément l'Académie et causa bien de la peine aux directeurs d'alors, Rebel et Francœur (1757-1767) puis Trial et Berton (1767-1769). La retraite de Jélyotte (1755), à elle seule, symbolise cette crise vécue par l'Opéra : en 1767 encore, douze ans après son départ, l'administration tente toujours, mais en vain, de le faire remonter sur les planches. C'est que son successeur, Pillot, ne se montre nullement à la hauteur de cet illustre devancier. Une bonne part du répertoire – la plus exigeante vocalement parlant, celle de Rameau en particulier – ne peut même plus être donnée au vu de la piètre qualité de la troupe. Immanquablement, la fréquentation de l'Opéra en pâtit. Les directeurs n'eurent donc qu'une obsession : s'attacher, par quelque moyen que ce

soit, les services de chanteurs capables de renouer avec la réputation de la maison. Les premiers rôles d'*Amadis* reflètent parfaitement la réussite de leur entreprise : la basse-taille Larrivée et la haute-contre Legros, recrutés vers 1760 dans leur première jeunesse, étaient devenus, dès le milieu des années 1770, de véritables dieux vivants du monde lyrique. L'œuvre de Johann Christian Bach était donc, en 1779, servie par une distribution très flatteuse... mais pourtant pas totalement exempte de critique.

En abordant le rôle d'Amadis, Joseph Legros (1739-1793) ajoutait un ouvrage de plus à la liste déjà fort longue des créations et des reprises auxquelles il avait participé depuis ses débuts, en 1764. Citons entre autres : chez Lully, Renaud (*Armide*, 1764) et Amadis (*Amadis*, 1771) ; chez Rameau, Castor (*Castor & Pollux*, 1765, 1772, 1773 et 1778), Hippolyte (*Hippolyte & Aricie*, 1767) et Dardanus (*Dardanus*, 1768 et 1769) ; chez Gluck, Achille (*Iphigénie en Aulide*, 1774 et 1781), Orphée (*Orphée & Eurydice*, 1775 et 1780), Admète (*Alceste*, 1776 et 1779) et Pylade (*Iphigénie en Tauride*, 1779) ; mais aussi d'autres auteurs comme Piccinni (Médor dans *Roland*, 1778 ; Atys dans *Atys*, 1780 et 1783), Grétry (Pyrrhus dans *Andromaque*, 1780), Gossec (Thésée dans *Thésée*, 1782) ou Sacchini (Renaud dans *Renaud*, 1783). C'est assez dire si Legros avait une voix résistante, souple et vocalisante à ses débuts, héroïque et volumineuse peu avant son retrait. Quoiqu'on lui reconnaisse un organe exceptionnel, il n'égalait jamais Pierre Jélyotte, dont le souvenir restait tenace : « Il manque toujours de ce goût exquis que son prédécesseur, dit-on, avait porté au suprême degré. Il est vrai qu'il en a moins besoin aujourd'hui que, devenu plus acteur, grâce au chevalier Gluck, il substitue aux agréments d'une ariette chantée dans la perfection la plus recherchée, l'énergie et l'impétuosité des grandes passions. » (*L'Espion anglais*, 29 mai 1776.) Mais si Legros était à même de mettre dans son chant toutes ces qualités, elles lui faisaient grandement défaut en tant qu'acteur. « Legros crie à tue-tête avec la plus belle voix du monde, mais il est impossible de reconnaître Achille sous ses traits ; rien de plus gauche, de plus lourd que sa figure, si ce n'est sa manière de jouer » (*Correspondance littéraire*, avril 1774), rapportait Grimm à propos de la première d'*Iphigénie en Aulide*. En 1771 déjà, ce chanteur avait été l'Amadis

de la reprise de l'œuvre de Lully et son jeu avait été jugé peu convaincant : « Le personnage d'Amadis n'est pas bien exécuté par le sieur Legros, comme acteur, mais il y déploie comme chanteur les plus beaux sons, et son organe y semble reprendre une vigueur nouvelle. » (*Mémoires secrets*, 1^{er} décembre 1771.) En 1779, sa prestation dans la tragédie de Bach semble avoir pourtant majoritairement satisfait la critique. On remarqua ainsi que, non seulement « M. Legros a chanté le rôle d'Amadis à la satisfaction universelle » (*Mercur de France*, décembre 1779, p. 196) mais, mieux, sa voix « semble se rajeunir ; on a singulièrement applaudi les grâces de son chant » (*Journal de Paris*, 15 décembre 1779). Ce succès s'explique sans doute par la teneur même de ce rôle : Legros était plus naturellement porté à chanter les bergers ou les amants doucereux que les héros vaillants et les figures de forte stature. Le livret recoupé d'*Amadis* ne laissait plus guère au personnage que l'occasion d'intervenir dans des scènes amoureuses et languissantes, la partition lui réservant surtout des airs tendres et des duos délicats : on était loin du chant de force des Achille, des Admète et des Pylade, et ce fut tant mieux pour Legros. Il n'évita pas toutefois l'écueil de la seule scène héroïque, celle du combat entre Amadis et Arcalaüs : « Nous avons été surpris de voir Arcalaüs rester immobile quand il est défié par Amadis, et appeler à son secours les démons, avant d'avoir combattu », rapportait le *Mercur de France* ; « nous ne l'avons pas moins été quand nous avons vu Amadis marcher avec nonchalance contre les monstres suscités par Arcalaüs, et les frapper à peine une fois de son épée » (*Mercur de France*, décembre 1779, p. 197)...

Dans le rôle d'Oriane, c'est Marie-Rose-Claude-Josèphe Levasseur, dite Rosalie Levasseur (1749-1826), qui eut l'occasion de se mettre en valeur. Elle avait débuté à l'Académie royale dans des rôles secondaires au milieu des années 1760. Incarnant le personnage d'Éponine dans *Sabinus* de Gossec (1774), c'est avec le rôle titre d'*Alceste* de Gluck, qu'elle se révéla pleinement en 1776. Le compositeur l'y avait imposée envers et contre tous, sans tenir compte des récriminations de Sophie Arnould, créatrice éconduite d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Orphée & Eurydice*, dont la voix plus légère que dramatique ne convenait pas au maître autrichien. Mais Rosalie

Levasseur n'était pas armée pour résister à ce répertoire : sa voix se consuma en quelques années à peine, faute d'avoir acquis la technique nécessaire pour supporter une vocalité beaucoup plus lyrique et éprouvante. « Cantatrice dont les cris de Mélusine ont usé la voix », elle fut « si mal reçue dans le rôle d'Armide, qu'elle l'a quitté après la troisième représentation » (*Correspondance littéraire*, mars 1783), notait Grimm lors de la création de *Renaud* de Sacchini en 1783. Et le même de conclure : « La musique de Gluck a tué Mademoiselle Levasseur » (*ibid.*, septembre 1782). Durant les quelques années que dura sa gloire, elle eut tout de même l'occasion de se faire entendre dans une dizaine de rôles, dont Éponine (*Sabinus* de Gossec, 1774), Alceste (*Alceste* de Gluck, 1776 et 1779), Armide (*Armide* de Gluck, 1777), Angélique (*Roland* de Piccinni, 1778), Iphigénie (*Iphigénie en Tauride* de Gluck, 1779 et 1782), Andromaque (*Andromaque* de Grétry, 1780), Andromède (*Persée* de Philidor, 1780) et Armide (*Renaud* de Sacchini, 1783). Bien qu'elle ne se soit retirée définitivement qu'en 1785, la direction de l'Opéra pouvait déjà affirmer, en 1783, que « Mademoiselle Levasseur, [qui] a servi avec succès pendant l'espace de quatre ans, ne fait presque plus rien depuis plusieurs années et se trouve dans le cas de ne plus rien faire désormais ; ses moyens paraissent insuffisants au genre moderne. On ne peut dissimuler qu'elle n'ait beaucoup de mauvaise volonté et qu'elle ne coûte même fort cher à l'Opéra, ayant toutes sortes de prétentions pour ses habits qui ne sont jamais assez chers ni assez riches. Le traitement particulier de 9 000 livres qu'elle a obtenu a non seulement dégoûté tous ses camarades, voyant qu'elle ne les gagnait pas, mais encore a fait élever les mêmes prétentions de la part des autres sujets, ce qui est nécessairement à charge à l'administration. Il y a neuf mois qu'elle n'a paru sur le théâtre, elle est depuis dix-huit années à l'Opéra, mais seulement depuis la retraite de M^{lle} Arnoult et M^{lle} Beaumesnil en chef. Si on lui accordait la pension de 2 000 livres qui n'est due qu'au bout de vingt ans, ce serait lui faire grâce, car il ne lui est dû que 1 500 livres ; mais c'est faire encore un bon marché pour l'Opéra que de lui donner même les 2 000 livres. » (*État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique*, 1783.) Peu avant la création d'*Amadis*, M^{lle} Levasseur connut les premiers

symptômes de sa décadence prochaine. Elle tomba malade durant le mois d'août 1779 : « Le sublime rôle d'Iphigénie a achevé de tuer M^{lle} Rosalie Levasseur ; elle a eu plusieurs crachements de sang qui font craindre qu'elle ne soit forcée de renoncer entièrement au théâtre. [...] M. le chevalier Gluck en pourrait être alarmé s'il n'était pas sûr de nous avoir fait une musique nationale pour l'exécution de laquelle la France ne peut manquer ni de talents, ni de voix. Ce qui nous reste à craindre, c'est qu'il faille changer un peu souvent et d'acteurs et d'actrices ; mais qu'est-ce que cela fait à la gloire du nouvel Orphée ? » (*Correspondance*, août 1779.) La chanteuse se ressaisit pourtant et sembla même recouvrer tout à fait ses moyens quelques semaines plus tard. Elle fut ainsi la principale attraction des représentations d'*Amadis* : « M^{lle} Levasseur, qui prend avec tant de facilité le caractère des personnages qu'elle représente, a prodigieusement intéressé dans le rôle d'Oriane : elle a rendu avec l'expression la plus vraie et l'accent le plus tendre le morceau vraiment pathétique où Amadis, étendu sur le gazon, paraît mort à ses yeux. » (*Journal de Paris*, 15 décembre 1779.)

Madeleine-Céleste Fieuzal de Frossac, dite M^{lle} Durancy (1746-1780) créa le rôle d'Arcabonne au crépuscule de sa carrière. Malgré de longues années de service – elle avait intégré l'Académie royale en 1762 – elle n'était toujours pas fêtée par le public à cette date. Lors de la reprise d'*Amadis* de Lully en 1771, elle avait chanté le rôle d'Urgande – qui dans le livret alors encore en cinq actes tenait une place moins négligeable qu'en 1779 – et y avait fait plutôt... mauvaise impression : « M^{lle} Durancy, à la voix dure, fausse et discordante, gêne absolument la beauté du prologue » (*Mémoires secrets*, 1^{er} décembre 1771), assurait-on. De manière générale, on la trouvait « pleureuse et criarde » (*ibid.*, 1^{er} décembre 1768) et d'un genre de voix auquel les amateurs, tout emplis du souvenir de Marie Fel et de Sophie Arnould, « répugnaient à se faire » (*Mémoires secrets*, 13 décembre 1768). Qui plus est, la chanteuse eut bientôt pour double Rosalie Duplant (1745- ?) qui l'éclipsa aussi vite et se vit confier des premiers rôles, quoique ne possédant pas une voix beaucoup plus agréable que sa rivale mais, semble-t-il, bien plus impressionnante. Lorsqu'il l'entend dans *Atys* de Piccinni en 1780, Grimm

assure que « Cybèle est, de tous les rôles que M^{lle} Duplant joue depuis quinze ans, le premier où elle se soit avisée quelquefois de chanter juste » (*Correspondance littéraire*, mars 1780). Exploit qu'elle réitéra pourtant avec le rôle de Médée dans le *Thésée* de Gossec créé deux ans plus tard. Malgré tout, M^{lle} Durancy avait entretemps patiemment acquis l'emploi de première chanteuse pour les rôles de mère et de magicienne, et c'est à elle que l'on confia le rôle d'Arcabonne en 1779, rôle considéré par les critiques comme le « principal : elle est presque toujours en scène » (*Journal de Paris*, 15 décembre 1779). À la surprise du plus grand nombre, ce fut un coup d'éclat et l'on dut se rendre à l'évidence : « M^{lle} Durancy a déployé un talent supérieur dans le rôle d'Arcabonne. Énergie, dignité, chaleur, intelligence, elle n'y a rien laissé à désirer. » (*Mercur de France*, décembre 1779, p. 197.) L'on s'enhardit même à lui rendre un vibrant hommage, comme pour rattraper des années d'un injuste mépris : « Il est étonnant qu'après avoir donné tant de preuves de talent, après avoir si souvent, dans les rôles les plus difficiles, entraîné les applaudissements, excité l'enthousiasme du public, M^{lle} Durancy ne jouisse pas de toute l'estime qui lui est due. Nous entendons tous les jours vanter des sujets qui ne peuvent pas même être mis en comparaison avec elle, et l'on se tait sur son compte ! Est-il des circonstances qui font les réputations, en est-il qui les arrêtent ? » (*Ibid.*) La disparition brutale de la chanteuse, quelques mois plus tard, fut diversement reçue. Si son impitoyable collègue Legros se serait exclamé, en plein comité : « Elle est morte ! Tant mieux ! Elle nous coûtait plus d'argent qu'elle ne valait » (lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, 1781), d'autres soulignèrent l'ambiguïté de son talent : « M^{lle} Durancy, au titre de comédienne, le sujet le plus distingué de l'Opéra, y éprouvait encore des persécutions. Elle n'y a point eu le succès qu'elle méritait, parce qu'elle avait une voix presque aussi désagréable que sa figure » (Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, p. 188).

De toute la distribution d'*Amadis*, la basse-taille Henri Larrivée (1737-1802) était sans doute le plus incontestable et le plus célèbre des chanteurs. Il avait débuté à l'Opéra en 1755 et ne prit sa retraite qu'en 1786. « Cet artiste qui avait tout pour lui, une belle figure, une voix pleine et

flexible et un jeu à la fois facile et intelligent, mérita pendant plus de trente années les applaudissements du public. Il compta presque autant de succès que de créations. » (*Ibid.*, p. 76.) Larrivée joua un rôle majeur dans l'évolution de l'art lyrique français, puisque son succès participa à celui de Gluck : le chanteur reçut et assimila avec enthousiasme les nouvelles exigences dramatiques du compositeur qui, au départ, craignait la résistance des grands noms de l'Opéra. En Larrivée, Gluck trouva un allié efficace pour sa « réforme » de la tragédie. Ses nombreux rôles montrent la maturation d'une voix qui, comme celle de Legros, évolua d'un lyrisme souple à un héroïsme large et sonore : Orcan (*Les Paladins* de Rameau, 1760), Pluton (*Hippolyte & Aricie* de Rameau, 1767), Agamemnon (*Iphigénie en Aulide* de Gluck, 1774, 1780 et 1783), Sabinus (*Sabinus* de Gossec, 1774), Roland (*Roland* de Piccinni, 1778), Hercule (*Alceste* de Gluck, 1779), Oreste (*Iphigénie en Tauride* de Gluck, 1779 et 1780), Oreste (*Andromaque* de Grétry, 1780 et 1781), Égée (*Thésée* de Gossec, 1782), Iarbe (*Didon* de Piccinni, 1783), Florestan (*La Caravane du Caire* de Grétry, 1784), Danaüs (*Les Danaïdes* de Salieri, 1784). « Le talent du Sieur Larrivée est indispensable à l'Opéra » (*État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique*, 1783) ; « il [en] est sans contredit le premier acteur » (*Mémoires secrets*, 6 janvier 1772), assurait-on. De fait ses exigences étaient lourdes pour l'institution, aussi bien financièrement que socialement. Peu avant la création d'*Amadis*, on était néanmoins parvenu à lier ce chanteur turbulent et, le 17 avril 1779, Larrivée avait dû signer un contrat par lequel il s'engageait à jouer les rôles de « premier emploi de basse-taille qui lui seront distribués dans tous les ouvrages nouveaux ou remis au théâtre sans qu'il puisse s'en dispenser sous quelque prétexte que ce soit » (lettre de Devisme, 17 avril 1779) sauf cas de force majeure (maladie, accident), sous peine de rendre nul son engagement et les traitements afférents produisant un bénéfice de... 15 000 livres par an ! Malgré cette garantie, Larrivée ne put se faire entendre dans le rôle que Johann Christian Bach lui avait destiné : « Une maladie inflammatoire, dont la convalescence ne peut qu'être longue, prive dans ce moment et M. Bach et le public de voir M. Larrivée dans le rôle d'Arcalaüs. Il est remplacé par M. Moreau, qui

paraît destiné à le doubler ; il a été fort applaudi. » (*Journal de Paris*, 15 décembre 1779.)

Ce Moreau, dont on sait peu de chose, était alors au début de sa carrière (il avait intégré l'Académie royale de musique en 1772 mais ne s'était que très peu fait entendre en soliste). Chargé désormais du personnage d'Arcalatis, il abandonna celui de la Haine, qu'on lui avait initialement attribué, au jeune Chéron, recruté l'année précédente. M^{lle} Châteaueux – « belle voix pour les grands accessoires, comme prêtresses, divinités dans la gloire ; mais peu suffisante aux grands rôles ; d'ailleurs fort utile à l'Académie » (*État de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique*, 1783) – fut une Urgande correcte mais ne suscita aucun commentaire. Le rôle de la Discorde fut tenu par Lainez, lui aussi tout nouveau à l'Académie (le public l'avait découvert deux mois plus tôt dans *Écho & Narcisse*). Le chanteur Péré prêta quant à lui sa voix à l'Ombre d'Ardan Canil. Enfin, une cohorte de jeunes débutantes – mesdemoiselles Gavaudan, Joinville et Girardin – prit les traits de magiciennes et de captives, complétant la distribution avec une touche de fraîcheur. Les chanteurs réunis pour *Amadis de Gaule* étaient donc de premier choix. Mais, en 1779, l'Académie royale pouvait-elle s'enorgueillir de ses principaux sujets ? Une Levasseur crachant le sang et déjà sur le déclin ; une Durancy étonnamment moins mauvaise qu'à son habitude ; un Legros souverain vocalement mais toujours aussi gauche ; enfin, un Larrivée remplacé par une doublure inexpérimentée... *Amadis* était-il vraiment en de si bonnes mains ?



Au plateau vocal s'ajoutaient, sur scène, un chœur et un ballet foisonnants et, dans la fosse, un ensemble instrumental tonitrueux tel que Johann Christian Bach n'en avait sans doute jamais utilisé. Cet orchestre, placé sous la direction de François-Joseph Francœur (1738-1804) et de son assistant et successeur Jean-Baptiste Rey (1734-1810), avait été légèrement remanié par Devisme lorsqu'il avait pris la direction de l'Académie royale : il comptait alors 62 musiciens répartis en 24 violons, 6 altos,

10 violoncelles, 4 contrebasses, 7 flûtes et hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales. Dès sa création, sous le règne de Louis XIV, l'Académie put se flatter de rassembler dans sa fosse les plus grands talents du royaume : là se côtoyaient les Marais, Stück, Montéclair, Rebel, Francœur, Leclair, Mondonville, Dauvergne, Rodolphe, Blavet, Kreutzer... Reconnu comme le meilleur de toute l'Europe, cet orchestre était aussi l'un des plus fournis. L'accroissement du nombre de pupitres, destiné à faire sonner toujours plus les musiques « modernes », fut l'une des préoccupations communes à tous les directeurs successifs. Le mandat de Trial et Berton (1767-1769) fut synonyme d'une réforme numérique marquée aboutissant à « des changements assez considérables tant dans les sujets des ballets, du chant que de l'orchestre, qu'ils ont augmenté de plusieurs instruments » (*Mémoires secrets*, 13 mai 1767). Ceci était tout autant destiné à éliminer les exécutants médiocres, qu'à adapter l'ensemble aux nouvelles exigences de la musique composée alors. « Moyennant certains arrangements [...] il y a lieu d'espérer que les éloges qu'on a toujours faits des talents qui composent [l'orchestre], redoubleront de plus en plus par la netteté, la précision et le brillant de l'exécution qui doivent résulter du projet des nouveaux directeurs » (*Mémoire de Mrs Trial et Le Berton à M. le duc de St Florentin*, 1767), affirmaient les directeurs au ministre. En augmentant la formation « de quinze musiciens » (*Affiches, annonces, et avis divers*, 10 juin 1767, p. 92), ils répondaient aux préconisations d'Ancelet qui, dix ans plus tôt, estimait déjà que « l'orchestre de l'Opéra [...] n'est point assez nombreux. » (Ancelet, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, p. 9.) Selon les commentateurs, l'ajout que Trial et Berton firent « d'environ douze instruments de plus, tant violons que contrebasses, hautbois, bassons, etc... a produit le meilleur effet et donné un nouvel éclat aux grandes symphonies, qui ont été applaudies et mieux senties qu'auparavant. Un choix heureux des meilleurs symphonistes de ce temps a rendu cette augmentation d'autant plus avantageuse. On peut accorder aujourd'hui à l'orchestre de notre Opéra toute la supériorité convenable à la magnificence de ce grand spectacle. » (*Mercur de France*, juin 1767, p. 174.) C'est cet orchestre que Gluck trouva en s'installant dans la capi-

tale française en 1774 ; c'est à lui qu'il destina son *Iphigénie en Aulide*. Les changements opérés par la suite ne transformèrent pas fondamentalement la physionomie de l'ensemble, sinon en confiant aux clarinettes et aux cors des postes fixes, en doublant le pupitre de trompette (il n'y en avait qu'une jusqu'au début des années 1770), en fixant le nombre des altos à six, en éliminant la basse continue, et en permettant un usage plus fréquent de certains instruments jusque-là très peu usités (harpe et trombones notamment). Pour autant, ces améliorations ne mirent pas fin à l'un des vices avérés de ce nombreux assemblage, au contraire ! En effet, un siècle de pratique musicale s'était, selon certains, mué en une « une routine aveugle et barbare », les instrumentistes étant incapables d'accompagner les chanteurs, n'ayant pas « l'intelligence et le sentiment du *forte-piano* » (Mercier, *Tableau de Paris*, p. 166). L'orchestre de l'Opéra, « toujours rebelle aux efforts de l'auteur d'*Iphigénie*, ressemble encore à un vieux coche traîné par des chevaux étiques et conduit par un sourd de naissance. Jusqu'ici, il a été impossible de communiquer à cette lourde masse aucune sorte de flexibilité. Elle restera éternellement dans la même inertie tant que les jeunes artistes qui ont des talents et des passions inflammables seront subordonnés à ces musiciens en lunettes que l'âge, la satiété [et] l'habitude ont rendu apathiques » (*ibid.*), concluait Mercier à la fin des années 1770. Et les récriminations des spectateurs n'y feraient rien : « Les chefs de ce spectacle [...], plus symphonistes que musiciens, [...] croient toujours que les voix sont faites pour accompagner leurs violons et leurs contrebasses. En vain le public leur crie qu'il n'entend point les paroles [...] : rien ne les guérit de la manie française qui veut que toute musique soit bruyante et confuse. On croirait qu'on ne peut remuer le cœur sans briser le tympan de l'oreille. » (*Ibid.*, p. 167.) Avec une grande habileté, Johann Christian Bach sut pourtant tirer le meilleur profit de cet orchestre : il lui destina des passages symphoniques brillants – à commencer par une ouverture très développée, sous la forme d'une véritable symphonie tripartite – mais aussi des accompagnements dynamiques et subtils, multipliant les traits virtuoses de cordes et les colorations de tous les instruments à vent. Clarinettes, cors et trombones sont mis en valeur

(par exemple pour figurer les gémissements d'Ardan Canil dans son tombeau), tandis que la première flûte, le premier hautbois et le premier basson trouvent, dans certains numéros chorégraphiques, des solos à la mesure de leur virtuosité.

Les ballets étaient plus spectaculaires encore : au cours des trois actes d'*Amadis*, plus d'une dizaine de solistes se succédèrent, entourés d'un corps de ballet d'une quarantaine de danseurs. C'était tout ce que la France comptait alors de meilleur en matière chorégraphique : la célèbre Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) paraissait au premier acte sous les traits d'un démon transformé en bergère ; lui succédaient, à l'acte II, Jean Bercher dit Dauberval (1742-1806), Marie Allard (1742-1802) et Marguerite-Angélique Peslin (1748-?). Mais c'est surtout le divertissement final qui regroupait un bouquet impressionnant de virtuoses : Gaëtan-Appoline-Balthasar Vestris (1729-1808), son fils Marie-Jean-Augustin dit Auguste Vestris (1760-1842), Maximilien-Léopold-Philippe-Joseph Gardel, dit Gardel aîné (1741-1787), son frère Pierre Gardel, dit Gardel cadet (1758-1833) et Anna Friedricke dite Anne Heinel (1753-1808). Deux générations d'artistes voisinaient donc, les maîtres de ballet de l'Académie (Dauberval, Vestris et Gardel) se mêlant aux Premiers Sujets pour des compositions ambitieuses. Peut-être doit-on prendre garde à ne pas se laisser éblouir par un tel plateau : l'Académie traversait en effet une période difficile, et il semble que les danseurs, plus encore que les chanteurs, s'employèrent à rendre la vie difficile à leur directeur, qu'ils tenaient dans un profond mépris. Si Devisme en fit directement les frais, on ne traita pas mieux ses successeurs, Berton et Dauvergne. En 1781, ce dernier notait ainsi que, depuis quelques années, les artistes « ont regardé l'Opéra comme leur bien et se sont crus les maîtres d'en disposer absolument à leur gré ; dès lors, ils n'ont plus voulu connaître de bornes à leur pouvoir ». Et, pour se venger de la fermeté des directeurs, ils cherchèrent à nuire « par le peu de soins qu'ils ont pris pour la mise de tous les opéras et pour les ballets de tous ces opéras ; c'est ce qui vient en dernier lieu d'occasionner la chute de *Castor*. [...] C'est ainsi que tous les autres opéras qu'on a donnés cette année ont été traités. » (Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté,

1781.) À n'en pas douter, certains enjeux des représentations d'*Amadis de Gaule* dépassaient totalement le pauvre Bach...



Scéniquement, *Amadis de Gaule* semble avoir profité d'un certain luxe : « Les décorations sont magnifiques », notait le *Mercur de France*, « la dernière surtout produit un très bel effet. » (*Mercur de France*, décembre 1779, p. 198.) À l'acte I, le théâtre représentait « une forêt, dont les arbres sont chargés de trophées ; on voit dans le fond un pont, au bout duquel est une forteresse. » L'acte suivant montrait « d'un côté une solitude aride et le tombeau d'Ardan Canil ; de l'autre un vieux palais ruiné et plusieurs cachots. » Enfin, deux tableaux se succédaient au dernier acte : « une île agréable » d'abord, puis « l'arcade ou la porte du palais d'Apolidon [...]. Il y a deux perrons pour arriver à cette porte. Sur le premier, sont des statues armées de pied en cap ; sur le second, d'autres statues de femmes vêtues élégamment, et portant des corbeilles de fleurs. »

Non seulement on ne conserve aucune trace des décors d'*Amadis* – pas plus que des costumes d'ailleurs, excepté une planche représentant « un esclave » – mais on n'a, en outre, aucune information sur la nature des travaux engagés et quels en furent les auteurs. Seul le total des sommes dépensées en « Peintures et décorations » nous est connu grâce au *Relevé des objets et dépenses des comptes des régies de l'Opéra du premier avril 1770 au dernier mars 1780*. Il ressort des chiffres que la part des décors était, comme toujours, tout à fait marginale dans le budget global de l'Académie, justifiant la critique récurrente selon laquelle « cette partie est trop négligée au théâtre lyrique » (*Mémoires secrets*, 6 décembre 1775). À vrai dire, l'époque était aux remplois : les magasins de l'Opéra comportaient un certain nombre de décors types interchangeables, des « tableaux », qu'on se contentait de retoucher et d'agrémenter d'accessoires neufs en fonction des livrets.

L'incendie de l'Opéra, le 8 juin 1781, porta un coup dur à cette pratique, privant l'Académie royale d'une grande partie de son fonds et l'obligeant à faire réaliser, dans l'urgence, une série de tableaux parmi les plus

utilisés. Dans un *Relevé des décorations existantes dans les magasins de l'Opéra* (après l'incendie de 1781), on trouve finalement – outre quelques accessoires d'*Amadis* probablement réalisés pour adapter des décors plus anciens (« tribune d'Oriane », « siège d'Arcabonne », « groupe d'enfants et de nuages ») – un ensemble conçu expressément à l'occasion de la création de la tragédie lyrique de Johann Christian Bach, celui de l'acte II, désigné laconiquement comme « Palais ruiné dans *Amadis* » et dont les cinq châssis avaient traversé sans coup férir l'incendie : leur état de conservation est jugé « bon ». On les retrouve d'ailleurs dans une autre liste, un *Relevé des décorations de l'Opéra qui servent actuellement au théâtre de la Porte Saint-Martin* (où l'Opéra aura son siège de 1781 à 1794). Il ressort donc de cet inventaire forcé qu'en 1779, un décor au moins d'*Amadis* fit l'objet d'une création ex nihilo. Cette information montre le soin qu'on apportait alors – en dépit des sommes finalement modestes allouées généralement aux décors – à ces thèmes particuliers de paysages désolés. On réutilisait volontiers des portiques et des colonnades de palais jugés interchangeable dans des scènes pompeuses façon second tableau du troisième acte d'*Amadis*. En revanche, on soignait particulièrement les déserts, ruines et autres contrées hostiles : on dénombre proportionnellement beaucoup moins de emplois concernant ce type de décors. Ainsi, la liste déjà mentionnée révèle-t-elle aussi l'existence, outre celle du « Désert et labyrinthe » d'*Orphée & Eurydice* de Gluck, d'un « Désert » pour *Armide* et d'un « Désert aride » pour *Alceste* (tous deux aussi sauvés de l'incendie). C'est sur ces thèmes qu'on attendait des réalisations neuves et probablement plus novatrices.

Telle est la deuxième remarque qu'appelle ce témoignage de l'inventaire de 1781 : le « Palais ruiné dans *Amadis* » devait certainement refléter les nouvelles options sur le décor bientôt propagées par Pierre-Adrien Pâris (nommé décorateur de l'Académie en 1785) et ses suivants : asymétrie, naturel et « couleur locale ». Rappelons-le : *Amadis* appelait une ambiance « médiévale ». L'Histoire entrait en scène. Pourtant, quelle qu'ait été l'originalité de ce décor, c'est le dernier tableau qui fit sensation en 1779. Plus conservateur peut-être, il usait toutefois de machines, de vols et de chan-

gements à vue qui, toujours, impressionnaient le public : « L'aventure de l'arc des loyaux Amants, tentée et exécutée par Amadis, termine cet opéra de la manière la plus satisfaisante. Le décorateur a fait succéder, très ingénieusement, trois décorations l'une à l'autre. La descente de la fée Urgande occupe tout le théâtre par les nuages enflammés qui l'accompagnent ; le char en remontant, laisse voir l'arc des loyaux Amants, et cet arc se détruit au moment où Amadis le franchit, et fait place à l'île fortunée dont Amadis devient le maître. Les habitants de l'île, richement vêtus, sont bien groupés, et présentent aux yeux un spectacle vraiment imposant. » (*Journal de Paris*, 18 décembre 1779.) D'autres effets furent toutefois moins réussis, comme la scène d'apparition de l'acte II. Cet épisode surnaturel dont on essaya d'estomper la dimension « merveilleuse » – peut-être décalée en 1779 – au profit d'un effet « fantastique » moins conventionnel, fut pourtant jugé... trivial : « Le moment où le frère [d'Arcabonne] sort du tombeau n'a pas produit son effet. L'Ombre enflammée se relève enveloppée d'un grand linceul et est obligée de se recoucher. Cette manière d'apparaître et de disparaître a semblé ridicule. » (*Ibid.*, 15 décembre.) Dès la représentation suivante, on corrigea ce défaut : « La seconde représentation d'*Amadis* a eu à peu près le succès de la première. On a rétabli l'ancien tombeau, et l'ombre paraît et disparaît comme à la dernière reprise de cet ouvrage. » (*Ibid.*, 18 décembre.) Ce détail confirme le caractère « neuf » de l'ensemble du décor du deuxième acte d'*Amadis* : le mausolée « nouveau » devait être horizontal. On répond aux attaques en réutilisant « l'ancien tombeau » (comprendre celui de la reprise d'*Amadis* en 1771) qui devait être un châssis simulant une architecture dont le spectre pouvait sortir, y rentrer et en ressortir sans avoir à passer de la position allongée à celle debout. Cet épisode traduit les hésitations de la période entre une ouverture à plus de naturel et la résilience du goût pour la dignité et le faste du décorum ancienne manière. En somme, l'aspect visuel d'*Amadis* devait être duel, à cheval entre deux époques : une œuvre de « transition », entre baroque et romantisme.



Iphigénie en Tauride de Gluck connaîtra une meilleure postérité qu'*Amadis*. Ici Rose Caron dans une reprise de 1898. Collection particulière.

The future of Gluck's *Iphigénie en Tauride* was brighter than that of *Amadis*. Here, Rose Caron in the 1898 revival. Private collection.