

# La Mort d'Abel de Rodolphe Kreutzer

Alexandre Dratwicky

Créée à l'Académie impériale de musique le 23 mars 1810, *La Mort d'Abel*, tragédie lyrique en trois actes (remaniée en deux actes en 1825) sur une musique de Kreutzer et sur un livret de Hoffman, est un ouvrage à la fois captivant en lui-même et par le contexte esthétique et littéraire dans lequel il s'inscrit. Sous l'Empire, en effet, un événement d'importance avait eu des répercussions considérables. L'exécution par plus de cinq cents musiciens de *La Création du monde* de Haydn (dans une adaptation française de Daniel Steibelt) enflamma tous les esprits au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le caractère imposant d'un oratorio donné sur les planches de l'Opéra s'accordait en effet idéalement à la nouvelle sensibilité qui caractérisa cette période, sorte de néo-classicisme musical tout à la fois grandiose et pathétique, qu'on rapprocherait volontiers de l'école de David en peinture. L'expérience haydnienne (plusieurs fois renouvelée) lança la mode d'un nouveau genre dont le titre resté le plus célèbre est le *Joseph* de Méhul. Il faut lui ajouter *Saül* et *La Prise de Jéricho* de Kalkbrenner, *La Mort d'Adam* de Lesueur, *La Mort d'Abel* de Kreutzer, et jusqu'au *Moïse et Pharaon* de Rossini.

Plusieurs problématiques croisées compliquent l'écriture et l'exécution de ces ouvrages, tout autant d'ailleurs que leur réhabilitation de nos jours. L'oratorio de Kalkbrenner, par exemple, est conçu comme un pot-pourri d'œuvres religieuses et profanes à la mode du temps, dont un célèbre *O Salutaris* de Gossec et quelques pages aux accents recueillis de Mozart. Œuvre disparate, elle n'en est pas moins très appréciée à l'époque justement pour sa variété de couleurs. Plus délicate du point de vue de la

censure est la transposition sur la scène de l'Opéra de personnages bibliques. Napoléon lui-même se serait opposé à la représentation de *La Mort d'Abel* de Kreutzer si les répétitions n'avaient pas été aussi avancées lorsqu'il fut mis au courant du contenu de l'ouvrage par le comité de l'Opéra. Il écrivit alors au surintendant des théâtres, le 13 février 1810 : « En général, je n'approuve pas qu'on donne aucun ouvrage tiré de l'Écriture Sainte ; il faut laisser ces sujets pour l'Église. » À ceci près que les ouvrages de Lesueur et de Kreutzer font intervenir Satan en personne (ou l'un de ses acolytes, nommé Anamalech dans *La Mort d'Abel*), personnages qui n'eurent pas fait davantage bonne figure dans le cadre de compositions purement religieuses. Ces apparitions maléfiques sont l'expression la plus immédiate d'un romantisme émergent, nourri de sensationnel et fondé en partie sur la mutation d'un merveilleux « ramiste » en fantastique « wéberien ». Car, si la scène infernale est un *topos* de l'ancienne tragédie lyrique baroque, l'incarnation du Diable sera au centre de nombreuses polémiques du XIX<sup>e</sup> siècle, aussi tard qu'en 1859 pour la création de *Faust* de Gounod.

L'ouvrage de Kreutzer est créé en 1810 dans une version en trois actes. Éclipsé par les triomphes successifs et persistants de Spontini (*La Vestale* en 1807 et *Fernand Cortez* en 1809), et par les effets pittoresques d'ouvrages exotiques comme *Les Bayadères* de Catel (1810) et *Les Abencérages* de Cherubini (1813), *La Mort d'Abel* reparait pourtant fortuitement à l'affiche de l'Opéra en 1825, deux ans après que Kreutzer ait fait créer son ultime opéra *Ipsiboé*. Des trois actes initiaux de *La Mort d'Abel*, la reprise de 1825 n'en conserve que deux, en supprimant purement et simplement l'épisode des Enfers qui forme la partie centrale de la version de 1810. Cette coupure, « sauvage » selon certains, est d'autant plus radicalement exécutée qu'elle ne suppose pas de réécriture complexe des deux actes conservés. À dire vrai, l'élan dramatique y gagne en concision et le personnage d'Anamalech s'entoure de mystère par une présence plus discrète et d'autant plus inquiétante. C'est au sortir d'une représentation de cette seconde mouture que Berlioz écrivit avec délire : « Ô génie ! Je succombe ; je meurs ! Les larmes m'étouffent ! *La Mort d'Abel* ! Dieux ! Quel

infâme public ! Il ne sent rien ! Que faut-il donc pour l'émouvoir. [...] Sublime, déchirant, pathétique ! Ah ! je ne puis plus ; il faut que j'écrive ! À qui écrirai-je ? Au génie ?... Non je n'ose. C'est à l'homme, c'est à Kreutzer... il se moquera de moi... ça m'est égal ; je mourrais si je me taisais. Ah ! Que ne puis-je le voir, lui parler ; il m'entendrait, il verrait ce qui se passe dans mon âme déchirée ; peut-être il me rendrait le courage que j'ai perdu, en voyant l'insensibilité de ces gredins de ladres, qui sont à peine dignes d'entendre les pantalonades de ce pantin de Rossini. »

L'œuvre commence par une ouverture étonnamment développée qui peint tout à la fois le calme de la nuit et les tempétueuses récriminations à venir d'Anamalech et des démons. C'est surtout par sa longue coda évoquant le lever du jour que cette page d'orchestre s'éloigne des procédés habituels auxquels les compositeurs contemporains de Kreutzer n'échappèrent que très rarement. Afin d'aller plus tard systématiquement à l'essentiel, les scènes d'exposition confient successivement leurs airs « obligés » à chacun des protagonistes secondaires : Adam, Ève puis Méala s'expriment ainsi tour à tour dans des caractères variés, dont on soulignera en particulier la véhémence de l'*Allegro ma non troppo* d'Adam (« Ô mes enfants ») et la poésie du *cantabile* de Méala (« J'attendais que l'aurore... »). L'entrée de Caïn et son air *agitato* (« Quoi, toujours ton image est offerte à mes yeux ! ») engagent irrémédiablement l'action dans une veine pathétique et héroïque qu'aucun véritable moment d'accalmie ne viendra apaiser. Certes, le final « Ô moment plein de charme », avec son balancement souple et régulier, semble résoudre un instant le conflit qui oppose les deux frères Abel et Caïn, mais à peine la « paix durable et inaltérable » est-elle conclue que l'imprécation terrible d'une voix souterraine jette le trouble et l'effroi sur une assemblée apeurée et suppliante. L'*Allegro vivace* « Quels accents, quelle voix terrible » engage le finale d'acte dans une surenchère d'effets grandioses, jouant notamment de l'alternance entre chœur de démons et chœur d'enfants. C'est sans nul doute l'un des plus beaux moments « religieux » de la partition, avant le chœur final. Le poétique *arioso* d'Abel, « Mon Dieu, de l'amour le plus tendre, mon frère a resserré les nœuds », ajoute au *coloris* romantique

de l'ouvrage et prépare avec efficacité la chute du rideau sur une scène de consternation générale. Le rôle en aparté de Caïn, maudissant « le Ciel et la Terre » tandis que les autres personnages tentent de l'apaiser, est une parfaite acclimatation des expériences gluckistes, en même temps que la situation annonce les grands finals d'actes de l'opéra romantique, où un personnage apparaît en lutte avec le reste des protagonistes.

Le second acte débute par un prélude aux harmonies délicieusement tourmentées, errances harmoniques métaphores de l'égarement de Caïn. Fuyant les siens, le malheureux se retire dans un « asile aride et sombre » où le sommeil a raison de son trouble et de son agitation (*cantabile* : « Doux sommeil, dans ce lieu paisible »). Seule page véritablement sereine de l'ouvrage, cet air de sommeil est à nouveau un exemple exceptionnel de mixité stylistique, hommage aux grandes scènes « d'endormissement » baroques héritées de Lully, appropriation du style classique moderne (en l'occurrence on croit entendre par moments les sonorités des bois du trio de *Così fan tutte*), et idéale transition vers le passage le plus romantique de la partition : la vision infernale fomentée par le Diable en personne. L'apparition d'Anamalech, présentant divers songes terribles (« Vois à quel prix tes fils couvriront cette terre »), n'est pas sans rappeler quelques procédés chers au siècle précédent, mais la concision de la version de 1825 ne laisse aucun épanchement possible à un éventuel divertissement chorégraphique prolongé (ce que prévoyait pourtant la version de 1810). Le réveil de Caïn (dont l'emportement rageur culmine sur un symbolique et spectaculaire coup d'enclume précédé d'un non moins saisissant coup de tam-tam) et l'arrivée d'Abel scellent la terrible destinée des deux frères (*Allegro non troppo* « Tremble, tremble indigne frère ») malgré les suppliques apaisantes de ce dernier (dans un très gluckiste *Andante* « Cède à l'amitié d'un frère » et, plus loin, un plus incisif *Allegro assai* « Viens dans mes bras »). Le final de l'ouvrage, moins développé que celui du premier acte, présente de belles situations dramatiques et culmine sur un chœur d'anges qui convoque – exceptionnellement – la harpe et ses accents célestes.



Rodolphe Kreutzer, compositeur de *La Mort d'Abel*, admiré par Beethoven qui lui dédia sa *Sonate pour violon no. 9, op. 47*. *Musica*, mai 1912.

Rodolphe Kreutzer, composer of *La Mort d'Abel*, was admired by Beethoven, who dedicated to him his *Violin Sonata no. 9, op. 47*. *Musica*, May 1912.