

# À la découverte des *Abencérages* de Luigi Cherubini

Jean Mongrédien

Extrait d'un article initialement publié dans le *Bulletin des amis de  
Luigi Cherubini en France* (n° 13, septembre 1986)

N'est-il pas stupéfiant que, de nos jours encore, l'on puisse partir à la découverte d'un grand opéra en trois actes à peu près inconnu de Cherubini ? C'est pourtant bien le cas pour ces *Abencérages* ou *L'Étendard de Grenade* représentés à l'Académie impériale de musique en 1813 et jamais rejoués depuis 1816 en France. Le nom même d'*Abencérages* n'éveille le plus souvent dans les mémoires que des souvenirs bien imprécis : ceux, notamment, d'une nouvelle de Chateaubriand, intitulée *Les Aventures du dernier Abencerage* – mais la lit-on encore aujourd'hui ? – où le célèbre romantique avait mis en scène les aventures du dernier rejeton de cette brillante tribu arabe qui, jusqu'à la reconquête des rois catholiques au XVI<sup>e</sup> siècle, fit la splendeur de Grenade. Sur la partition de Cherubini, biographes et auteurs de notices d'encyclopédies se montrent bien discrets et... pour cause : l'étonnement du chercheur est en effet à son comble lorsqu'il découvre que cette partition n'a jamais été publiée en France, ni pour orchestre ni pour réduction piano et chant. Pour prendre aujourd'hui connaissance des *Abencérages*, il faut donc aller consulter à la bibliothèque de l'Opéra de Paris la partition d'orchestre manuscrite (non autographe) qui a servi aux représentations de 1813. C'est la seule que nous possédions à l'heure actuelle en France.

Je n'ai pas l'intention, dans le cadre limité de ces quelques pages, de présenter une étude détaillée de cette œuvre. Qu'il me soit permis simplement de poser quelques questions assez générales à son sujet et d'apporter les réflexions toutes provisoires d'un examen rapide, lesquelles peut-être pourraient servir de point de départ à des travaux ultérieurs plus savants.

Et d'abord, comment expliquer ce retour de Cherubini à l'Opéra en 1813 après un silence de dix ans ? La demi-disgrâce dans laquelle il aurait passé les années impériales suffit-elle à expliquer le silence relatif d'un compositeur que la critique de l'époque présente, non sans équivoque, comme le « premier » ou « le plus savant » compositeur de l'Europe ? On sait qu'au lendemain des succès obtenus dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle au théâtre Feydeau de Paris, le rythme de la production lyrique de Cherubini s'est ralenti : il avait débuté en ce lieu dès 1788 en faisant représenter son *Démophon*, avait encore donné en 1803 cet *Anacréon ou L'Amour fugitif* et, en 1804, un ballet-pantomime, *Achille à Scyros*. Viennent alors les années de demi-retraite, interrompues, il est vrai, par le séjour à Vienne et la création dans cette ville de *Faniska* en 1806. Après le semi-échec des *Abencérages* en 1813, le compositeur lyrique restera de nouveau muet pendant vingt ans, ne revenant au théâtre que pour présenter, en 1833, son chant de cygne, cette merveilleuse partition d'*Ali-Baba* qui, elle aussi, attend que chercheurs et musiciens veuillent bien la tirer d'un oubli totalement injustifié. Si elle fut longue – elle s'étend en effet sur près de trente-cinq ans –, la carrière lyrique de Cherubini fut, on le voit, assez chaotique.

C'est Étienne de Jouy, auteur dramatique et librettiste connu en son temps – il venait de s'illustrer en collaborant avec Spontini pour *La Vestale* (1807) et *Fernand Cortez* (1809) –, qui avait fourni à Cherubini le livret de ses *Abencérages*. Les Archives nationales conservent certaines correspondances relatives à la collaboration des deux hommes. L'écrivain avait lu son œuvre au jury de l'Opéra le 21 mai 1810, lequel l'avait acceptée à l'unanimité. Ce livret avait été ensuite soumis par deux fois à la commission de censure de la police générale (décembre 1811 et octobre 1812). On possède les exemplaires remis à la censure. Dans ces premières

versions du drame, on relève quelques notables variantes de texte par rapport à la version définitive, mais la conduite générale de l'action reste, dans l'ensemble, la même. Je signale toutefois que, parmi les corrections demandées par la censure impériale, figure la suppression partout imposée du mot *espagnol*. À cette date en effet, les souvenirs laissés par la guerre d'Espagne et les violents incidents politiques causés par les représentations de *Fernand Cortez* à l'Opéra sont encore dans toutes les mémoires.

Cherubini, de son côté, avait terminé sa partition en avril 1812. Les travaux préparatoires à la représentation furent exécutés dans le courant de la même année, la distribution décidée au mois de décembre : pour les rôles principaux, M<sup>me</sup> Branchu, le ténor Nourrit et la basse Dérivis. À cette époque, un opéra nouveau de Cherubini est attendu avec intérêt et curiosité. Cette attente fut-elle comblée ? Il est délicat de répondre à cette question. Comme presque toujours à cette époque, la presse de l'époque est entre les mains de médiocres littérateurs qui ne connaissent à peu près rien à la musique. Leurs commentaires vont donc essentiellement au livret ; à propos de la partition, ils se contentent trop souvent de banalités, de formules générales et imprécises. De ces textes en apparence incolores et insipides émergent cependant de façon très symptomatique quelques clichés significatifs, reflet probable de ce qui se dit dans la société parisienne du temps.

Le soir de la première, l'arrivée (imprévue ?) de Napoléon et de Marie-Louise à la fin du premier acte (huit jours plus tard, le 15 avril exactement, l'Empereur quittera Saint-Cloud pour la campagne d'Allemagne) a troublé les spectateurs. La musique, dans ce cas, passe au second plan. Les représentations suivantes seront entendues « avec plus de calme et moins de distractions que n'a pas pu l'être inévitablement la première » (*Gazette de France*, 16 avril 1813).

Les opinions divergent d'abord à propos du livret. Les uns le trouvent médiocre, sinon détestable, les autres en font un grand éloge. Le *Journal de l'Empire* (13 avril) rappelle perfidement que, depuis *La Vestale*, « M. de Jouy a échoué dans toutes ses entreprises lyriques ». Le *Journal de Paris* note

de son côté (15 avril) : « Dans tout Paris on crie à la balourdise, à l'ineptie pour le sujet de cet opéra ». En revanche, je relève le jugement suivant dans le *Mercur de France* (10 avril) :

Le meilleur poème d'opéra est à mon avis celui qui, offrant d'abord le mérite d'un plan bien conçu et de scènes attachantes, donne encore au musicien, au chorégraphe et au peintre le moyen de développer toute la richesse de leur art. Ce principe posé, je ne crains pas de dire que *Les Abencérages* sont un des meilleurs ouvrages lyriques.

C'est aussi à cette constatation que le livret « fonctionne » parfaitement que parvient le critique de la *Gazette de France* (9 avril) : « *Les Abencérages* offrent la plus heureuse alliance de situations dramatiques et de tableaux brillants ou gracieux [...]. Le style en est toujours élégant et lyrique ».



#### QUE PENSER AUJOURD'HUI DE CES JUGEMENTS ?

Lorsqu'il se penche sur ce livret, le lecteur moderne, peu familier avec l'histoire des querelles des différentes tribus arabes dans Grenade au xv<sup>e</sup> siècle, est d'abord désorienté. Le couple traditionnel d'amoureux (la soprano et le ténor) appartient à la tribu des Abencérages. Son amour est menacé par la tribu adverse des Zégris dont le chef est, lui aussi, amoureux de l'héroïne. Les Zégris tendent un piège au ténor : injustement soupçonné de lâcheté, celui-ci sera sauvé par la générosité de son ennemi, le général espagnol Gonzalve de Cordoue, lequel viendra le rétablir dans son honneur. L'opéra connaîtra donc ce *lieto fine* à peu près de règle encore à cette époque.

Ce qui me paraît très remarquable tout au long de ce livret, c'est la référence constante à l'histoire : l'action se passe « à Grenade, dans l'Alhambra (palais des rois maures) vers le milieu du quinzième siècle,

sous le règne de Muley-Hassem [sic] ». Le héros Almanzor, le chef de la tribu des Zégris et Gonzalve de Cordoue sont des personnages historiques. Étienne de Jouy l'a dit expressément : c'est un moment bien déterminé de la civilisation musulmane en Espagne qu'il a voulu évoquer. Avec *Les Abencérages* donc, ce librettiste continuait sur la lancée de son *Fernand Cortez* (1809) : c'est lui qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, devait donner au grand opéra français une impulsion décisive en l'orientant systématiquement vers l'histoire (il sera également l'auteur du livret de *Guillaume Tell* de Rossini en 1829).

Certes, il est loisible de reprocher à de Jouy le manque d'intérêts que suscitent pour nous aujourd'hui les rivalités entre des tribus maures de Grenade. Chateaubriand, s'emparant du thème à la même époque, aura l'idée géniale d'imaginer, pour sa nouvelle, de mettre en scène le conflit des cultures : le dernier Abencérage et la noble espagnole chrétienne renonceraient d'eux-mêmes à l'amour passionné qui semblait devoir les unir pour toujours. Rien de tout cela dans l'opéra, puisque le chef Almanzor et la princesse Noraïme sont tous les deux des Abencérages. Il est certain que les situations dramatiques sont conventionnelles, stéréotypées. Une fois admis, cependant, un certain grossissement des effets dramatiques, une schématisation peut-être excessive des sentiments – insupportables aux détracteurs de l'opéra –, le livret des *Abencérages* n'est pas pire, il s'en faut, que bien des livrets du XIX<sup>e</sup> siècle et je songe ici à un autre opéra « historique », célèbre celui-là, *Les Vêpres siciliennes* de Verdi.



## LA PARTITION

La critique contemporaine, je l'ai dit, parle peu de musique et, presque toujours, en termes très vagues. Un mot est cependant sans cesse répété d'un compte rendu à l'autre à propos de la contribution de Cherubini : elle est, dit-on, *savante*. Ce terme, en apparence élogieux, recouvre en fait une critique déguisée. Depuis la découverte de la musique vocale de

Mozart par les Français au début du XIX<sup>e</sup> siècle et depuis les succès toujours plus larges de l'*opera buffa* qui familiarisent les Parisiens avec l'art du *bel canto* et la *vocalità* italienne, c'est un des lieux communs de la critique que d'opposer le *chantant* au *savant*. L'*opera buffa* et, à la limite, certaines ariettes légères de l'opéra-comique sont du domaine du *chantant*, tandis que l'opéra français relève du *savant*. Cherubini, Le Sueur et, à un moindre titre, Méhul sont classés au nombre des compositeurs savants. Est-il besoin de dire que le mot *savant* n'a, dans cette acception, rien à voir avec ce que l'on appelle traditionnellement le *style savant* en musique ? C'est, de la part de ceux qui l'emploient, une façon plus ou moins avouée de dire qu'ils n'ont pas aimé une musique où ils n'ont pas retrouvé la grâce légère d'une mélodie facile à fredonner et à mémoriser. Pour la dédommager de ce qui est perçu comme un manque, on lui suppose à tout hasard et sans grand risque des qualités d'ordre strictement technique : on croit être quitte envers elle en feignant le respect indifférent que l'on doit à tout ce qui sent « l'école ».

Pour illustrer cette attitude à l'égard de la musique de Cherubini, je citerai d'abord un extrait de la critique du *Journal de Paris* (15 avril) :

M. Cherubini, trop fidèle à son maître [Sarti] paraît avoir cédé comme lui aux séductions de la difficulté et d'une école trop passionnée pour les savants effets. Sa composition des *Abencérages* est pleine de sagesse, d'étude et de correction, mais elle manque d'élan et de verve ; la froideur du calcul, la longueur de la réflexion s'y font remarquer à chaque instant ; chaque morceau peut être comparé à une belle académie ; ce corps si exact et si bien dessiné est privé le plus souvent de la grâce des formes et de l'âme qui est censée le mouvoir.

Jugement étonnant, certes, en ces années impériales où la vogue d'un style néo-classique fortement marqué d'académisme envahit justement les beaux-arts : primauté du dessin sur la couleur, de la ligne droite sur l'arabesque, de l'ordonnance et de l'équilibre des parties sur l'expression passionnée et l'élan impétueux de l'ensemble. La musique des *Abencérages*,

il est vrai, peut difficilement être qualifiée de *gracieuse*, mais de là à transformer cette absence de grâce en froideur académique, il y a un abîme. Son intérêt est précisément dans la force des effets dramatiques et dans la plénitude de la tension interne qui la sous-tend constamment.

Aujourd'hui, le musicologue qui se penche d'un peu plus près sur la partition, ne comprend absolument plus ce reproche de froideur, d'académisme glacé qui lui est adressé. Tout au contraire, il serait tenté d'y voir l'un des premiers fleurons du grand opéra romantique français qui est alors en train de naître avec les tentatives plus ou moins réussies de Le Sueur, de Spontini et de Catel.

Ce qui frappe d'abord à la lecture de cette musique, ce sont les dimensions exceptionnelles avec lesquelles elle semble avoir été conçue : qu'il s'agisse des airs, des récitatifs, des chœurs surtout et de l'orchestre, tout est largement développé. Dès l'ouverture, on a le sentiment de quelque chose de nouveau dans la façon de traiter l'orchestre qui acquiert soudain une puissance encore inconnue : influence des symphonies de Beethoven ? Il est vrai qu'en 1807 l'ouverture de *La Vestale* avait déjà par endroits ce caractère beethovenien. Cherubini se montre attentif aux recherches de timbres : il privilégie les pupitres de bois, opposant en de chatoyants contrastes les soli au tutti tonnant du grand orchestre (trompettes, deux timbales). Tout au long de cet opéra, les fanfares vont alterner avec des épisodes beaucoup plus lyriques, passionnés ou sereins. Cette double tendance est parfaitement mise en valeur dès l'ouverture qui oppose fondamentalement deux thèmes : l'un *largo* héroïque avec les trompettes sur l'arpège de *ré* majeur, l'autre *allegro spiritoso*, très modulant qui fait entendre aux cordes un motif passionné au chromatisme fiévreux. Cette ouverture résume à elle seule les deux thèmes essentiels de cet opéra : la guerre et l'amour.

Les effectifs choraux de cette partition me paraissent aussi exceptionnels : souvent écrits à cinq parties réelles, épisodiquement à six (trois dessus et trois voix d'hommes), les chœurs tiennent tout au long de l'œuvre une place importante du point de vue dramatique. Ils ne sont plus seulement un élément décoratif : ils interviennent dans l'action et, sur le plan

strictement musical, cette participation au drame est à plusieurs reprises traduite dans l'écriture par l'emploi du double chœur. Ainsi à la scène 6 de l'acte I, les Abencérages et les Zégris chantent un chœur à trois parties, tandis que les Espagnols et les conjurés se retrouvent dans un ensemble à quatre parties. Parallèlement à ce double chœur interviennent également en cette fin d'acte tous les solistes. Je ne connais pas à la même époque d'exemples dans l'opéra français d'une polyphonie aussi importante et aussi longuement développée : une scène comme celle-là évoque déjà, par sa structure du moins, certains grands ensembles de l'opéra romantique.

C'est aux deux protagonistes en revanche que sont confiées les pages les plus lyriques de la partition. À titre d'exemple, je choisirai l'air que chante Noraïme au début du 3<sup>e</sup> acte, « Épaissis tes ombres funèbres, nuit favorable », et qui me paraît à bien des égards annonciateur de « temps nouveaux ». L'héroïne est seule, la nuit au clair de lune, dans les jardins de l'Alhambra : croyant son amant banni pour toujours de Grenade, elle vient prier sur le tombeau de sa mère et chante une invocation à la nuit. Il ne serait pas difficile de montrer que cette page contient déjà tous les éléments de la méditation romantique. Je rappellerai encore que c'est la première peinture dans la musique française de la nuit andalouse et de ses parfums.

Cherubini choisit la tonalité de *mi* bémol majeur pour cet *andante*, si caractéristique du nocturne ; longues tenues de l'orchestre d'où les violons sont supprimés, tandis que les pupitres d'alto sont divisés et ceux de violoncelle écrits un moment à trois parties réelles. La suppression des violons, déjà réalisée par Méhul dans son opéra ossianique de *Uthal* confère un caractère rembruni à la scène que vient renforcer l'utilisation de quatre cors dont les lents arpèges dialoguent avec la voix de l'héroïne, appels mystérieux venus du plus profond de la nuit. Il me paraît incroyable que cet air si mélancolique ne soit pas aujourd'hui au répertoire de nos vedettes internationales qui trouveraient aisément à y briller. Dès l'époque impériale, le romantisme de certains fragments de l'opéra français me paraît évident : ici, tous les parfums capiteux de la nuit d'Espagne sont déjà là, flottant autour de cette voix qui exhale en longues tenues tout le



désespoir de l'amour malheureux. Et pourtant, je voudrais citer le commentaire que cette page exceptionnelle a suscité dans le *Journal de Paris* (15 avril 1813) au lendemain de la première :

3<sup>e</sup> acte. Encore un air de Noraïme, très savant et très correct, mais la glace de la sagesse n'a fait que lier des sons vagues : l'âme de Madame Branchu et le talent de Madame Himm [cantatrice qui succéda dans le rôle à M<sup>me</sup> Branchu, malade] auront bien de la peine à animer ce morceau.

Ici l'on ne comprend plus : comment parler de *glace de la sagesse* à propos d'une page aussi pudiquement brûlante, d'une sensualité si discrète et si neuve sur la scène de l'opéra français ? Pour nous, aujourd'hui, cette musique n'est absolument pas *savante*, elle est simplement inspirée. On tient là peut-être l'une des clés qui permettra de mieux analyser un jour les raisons profondes de l'inadéquation d'un artiste tel que Cherubini à son temps : la critique française officielle n'était sans doute pas prête à comprendre et à admettre que cet art pût traduire aussi avec une telle simplicité de moyens, une absence si manifeste d'emphase, le chant intérieur profond d'une âme désespérée.

*Les Abencérages* connaissent quatorze représentations au cours de l'année 1813. On en propose une reprise l'année suivante en effectuant des coupures. Cette nouvelle version en deux actes apparaît à la fin du mois de juillet 1814 et disparaît du répertoire de l'Opéra en mars 1816 après sept programmations éparées. L'œuvre n'a jamais été rejouée en France depuis lors et la partition est tombée dans un oubli total. À l'étranger, *Les Abencérages* furent l'objet d'une tentative de résurrection de la part d'un autre compositeur, italien d'origine lui aussi, Gaspare Spontini. Durant le séjour de ce dernier en Allemagne comme maître de chapelle du roi de Prusse, il avait demandé à son collègue Cherubini de lui confier son manuscrit pour faire représenter l'opéra à Berlin :

M. Cherubini, avec la candeur et la modestie qui distinguent le vrai mérite, autorisa M. Spontini à faire les changements et les modifications

qu'il pourrait juger convenables. Profitant de cette permission avec toute la discrétion possible, M. Spontini, pendant le cours des répétitions, a retranché quelques récitatifs et resserré quelques morceaux d'ensemble dans la persuasion que l'ouvrage gagnerait à ces légers changements et tous les vrais connaisseurs ont applaudi à son jugement.

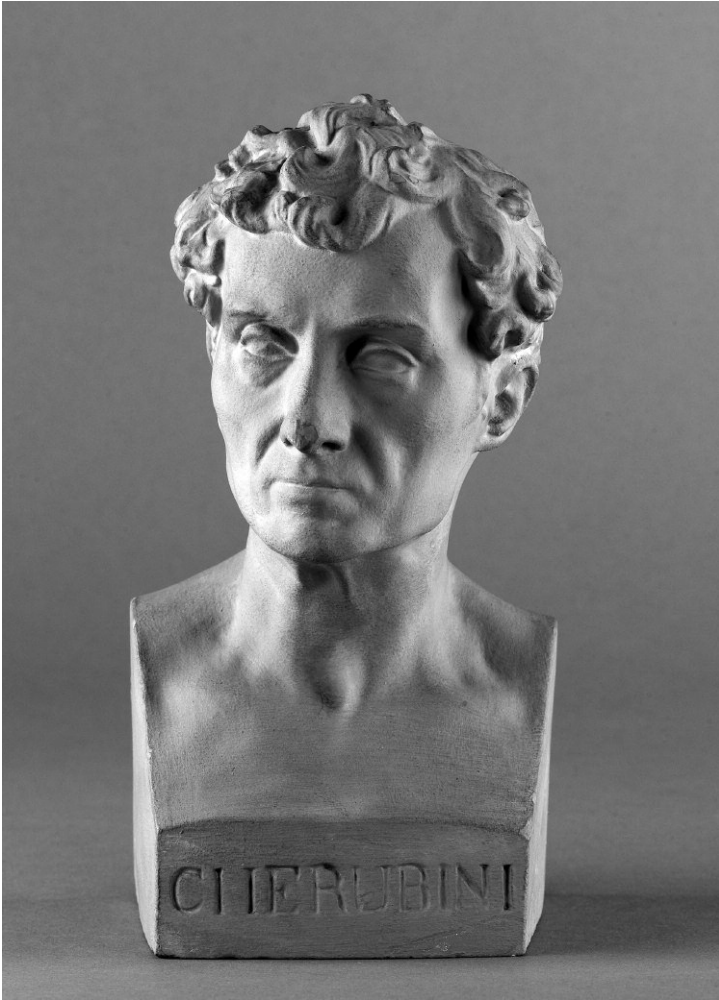
(*Revue musicale*, t. IV, 1828, p. 46-47)

Les représentations de cette « nouvelle » version eurent lieu à partir du 11 mars 1828. Au xx<sup>e</sup> siècle, *Les Abencérages* connurent l'honneur d'une résurrection fugace au Mai musical florentin (Teatro comunale de Florence, 9 mai 1956).

Il faudrait aujourd'hui être sourd en écoutant *Les Abencérages* pour ne pas reconnaître qu'avec cette partition une page importante de l'histoire de l'opéra français vient d'être tournée : le xviii<sup>e</sup> siècle finissant qu'avaient superbement illustré les chefs-d'œuvre de Gluck et de Sacchini est bien terminé et l'on a l'impression de voir se lever l'aurore de temps nouveaux. D'autres partitions contemporaines restent sans doute à redécouvrir aussi. Il n'empêche qu'une étude sérieuse sur les origines du grand opéra à sujet historique en France au début du romantisme ne pourra plus passer désormais sous silence ces *Abencérages* dont l'histoire posthume n'est sans doute pas, comme on l'a cru jusqu'à présent, définitivement terminée.

Je serais bien surpris en effet que notre époque, si éprise de retrouvailles lyriques passionnées, ne fasse pas, dans un proche avenir, aux *Abencérages* de Cherubini le sort que, de toute évidence, ils méritent.

---



Luigi Cherubini par Dantan.  
Musée Carnavalet, Paris.

Luigi Cherubini by Dantan.  
Musée Carnavalet, Paris.