

University of Southampton Research Repository ePrints Soton

Copyright Notice

Copyright and Moral Rights for this chapter are retained by the copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This chapter cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder/s. the content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the rights holder.

When referring to this work state full bibliographic details including the author of the chapter, title of the chapter, editor of the book , title of the book, publisher, place of publication, year of publication, page numbers of the chapter

Author of the chapter	Mark Everist
Title of the chapter	Fromental Halévy: de l'opéra-comique au grand opéra
Editor/s	F. Claudon, G. de Van et K. Leich-Galland
Title of the book	Actes du colloque Fromental Halévy, Paris, Novembre 2000
ISBN	3-925934-55-3
Publisher	Musik-Edition Lucie Galland
Place of publication	Weinsberg, Germany
Year of publication	2003
Chapter/Page numbers	93-116

Fromental Halévy: de l'opéra-comique au grand opéra

Pour la plupart des musicologues, *La Juive* de 1835(1) marque le début de la carrière de Fromental Halévy. Son premier opéra écrit pour l'Académie Royale de Musique sur un livret de Scribe plaça le compositeur au premier rang des artistes français de sa génération aux côtés d'Auber et de Meyerbeer, et étendit pour la première fois sa réputation à l'ensemble de l'Europe (2). Ce succès apparaît comme un brusque changement de direction par rapport aux autres compositions d'Halévy et semble à première vue n'avoir rien en commun avec ses ambitions musicales d'avant 1835. Toute étude de la production d'Halévy au cours des années 1820 et du début des années 1830 révèle sa préoccupation pour les multiples aspects de la production théâtrale. Il s'essaya dans le domaine des opéras-comiques en un acte tout comme dans des oeuvres à composante chorégraphique ainsi que dans des oeuvres où la collaboration jouait un rôle important.

La première oeuvre d'Halévy à être représentée fut un opéra-comique intitulé *L'Artisan* dont la première représentation eut lieu en 1827. Au cours des six années qui suivirent, il produisit au total six opéras-comiques, tous en un acte (tableau 1)

On ne saurait donc parler de continuité dans la production: *Le Roi et le batelier* fut une oeuvre de circonstance composée pour célébrer la fête de Saint-Charles en 1827, et *les Souvenirs de Lafleur* furent composés en l'honneur d'un événement particulier: l'extraordinaire deuxième-retour sur scène du baryton Nicolas-Jean-Blaise Martin, dix ans après son départ. *Attendre et courir* et *Le Roi et le batelier* furent composés en collaboration avec Louis-Victor-Emile Rifaut pour la première et François-Albert-Henri-Ferdinand, vicomte de Ruolz (2) pour la seconde. Le livret du *Dilettante d'Avignon*, laissé inachevé par François-Benoît-Henri Hoffmann jusqu'à sa mort en 1828, fut terminé par le frère d'Halévy, Léon. *L'Artisan* et *La Langue Musicale* sont les seules oeuvres dont la musique fut écrite par Halévy dans son intégralité et dont le livret était l'oeuvre d'un auteur réputé (4).

Même dans les années 1820, tout degré important de collaboration risquait de constituer une entrave à l'élaboration et au succès d'une carrière de composition d'opéras-comiques (5). Ceci n'était toutefois qu'un moindre problème par rapport au fait qu'un tiers de l'oeuvre d'Halévy fut composé pour des occasions particulières. Une oeuvre telle que *Le Roi et le batelier* ne fut composée qu'en vue de quelques représentations. Pour la fête de Saint-Charles, les théâtres parisiens montaient généralement tous une nouvelle oeuvre ou présentaient plus rarement au public une reprise (tableau 2).

En novembre 1827, l'Opéra-Comique monta *Le Roi et le batelier* d'Halévy dans le cadre de la campagne annuelle des théâtres parisiens de mise en scène d'événements de l'histoire des rois de France et en vue de flatter le monarque du moment. A l'exception de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre Royal Italien, qui n'y prenaient jamais part, et à celle du Théâtre des Variétés et des Nouveautés, qui d'habitude s'y essayaient mais sans y parvenir, cette fois, tous les théâtres parisiens donnèrent des représentations comprenant des oeuvres qui faisaient allusion à un personnage royal historique (indiquées dans le tableau 2 par des italiques). L'histoire populaire des rois au cours de la Restauration représentait la monarchie sous les traits de quatre monarques: Charles V, Louis XII, François Ier et Henri IV. Chacun se voyait attribuer un trait particulier : Louis XII était le dernier des rois médiévaux, François Ier le premier roi de la Renaissance et Henri IV était le premier des Bourbons; Charles V était le monarque le plus acceptable et les allusions directes étaient possibles au travers de son homonyme du XIXe siècle. Deux oeuvres qui situaient leur histoire du temps de Charles V s'ajoutaient au *Roi et le batelier* d'Halévy (qui célébrait Henri IV), *Une journée de Charles V* et *Charles V et Duguesclin*, représentées respectivement à la Comédie Française et au théâtre de l'Odéon. D'autres pièces se contentaient d'inclure une histoire à leur répertoire dans le cadre du contexte des célébrations du jour de fête. *Le Roi et le batelier* fit l'objet de douze représentations, ce qui, par rapport au seul autre opéra -*Charles V et Duguesclin* à l'Odéon, qui n'eut droit qu'à trois représentations - dénote un certain succès; il fut également sollicité pour deux représentations, pour la Saint-Charles de l'année suivante à l'Opéra-Comique.

Même une oeuvre qui remportait le plus de succès était rarement représentée plus de deux fois, et *Le Roi et le batelier* ne saurait être qualifié d'échec du simple fait de sa fonction. De même, le fait que *Les Souvenirs de Lafleur* d'Halévy ne firent l'objet que de quelques représentations ne peut compter en aucune manière contre son compositeur. L'oeuvre fut composée expressément pour faire miroiter les talents d'un artiste en particulier, d'où était-elle vouée à l'oubli dès lors que l'artiste en question se retirait de la scène (6). Martin figurait dans quatre des sept numéros, et dans chacun d'entre eux on lui accorda la part du lion en matière de musique; même dans le duo d'ouverture « ce sont des titres » partagé entre Lafleur et Valbonne, l'on pourrait aisément croire à un air pour Lafleur, tant le rôle attribué à Martin est considérable. En outre la musique qu'Halévy composa pour l'artiste est si élaborée qu'elle avait peu de chance d'être reprise dans le monde de l'opéra où les artistes de l'envergure de Martin -et tout particulier en termes de sophistication - étaient non seulement chose rare, mais également en train de subir de profonds changements (exemple musical 1).

Dans deux au moins de ses opéras-comiques, Halévy élimina donc toute possibilité que ses oeuvres fassent l'objet de représentations ultérieures. Deux

autres étaient basées, sur des références aux tâches liées aux répétitions et à la production d'opéras; *Le Dilettante d'Avignon* et *La Langue Musicale* étaient des opéras-comiques en un acte dans la lignée du *Maître de Chapelle* de Ferdinando Paër. Bien que de tels sujets fussent bien accueillis à l'Opéra-Comique et y fussent fréquemment représentés, Halévy avait consacré un tiers de sa production à des oeuvres de ce genre à un stade de sa carrière où il aurait tout aussi bien pu faire preuve de ses talents de composition sur d'autres types de livrets.

Les deux oeuvres d'Halévy pour l'Académie Royale de Musique qui précéderent *La Juive* furent très différentes. *Manon Lescaut*, un ballet-pantomime chorégraphié par Pierre Aumer sur un livret de Scribe, fit l'objet d'une première représentation en mai 1830 et *La Tentation*, un opéra-ballet fit sa première apparition deux ans plus tard. Une fois son livret confié à Edmond-Ludovic-Auguste Cavé et sa chorégraphie à Jean Coralli, la musique de *La Tentation* fut encore une fois le résultat d'une collaboration, cette fois entre Halévy et Casimir Gide; ce dernier en ayant composé la musique de ballet (7). Bien qu'il s'agisse de compositions pour l'Académie Royale de Musique, les morceaux composés par Halévy pour ces oeuvres n'étaient pas plus ambitieux que ceux qu'il avait inclus dans ses opéras-comiques en un acte. Les parties de *La Tentation* composées par Halévy comptaient seulement de simples romances, rondes, ballades et nocturnes ou de simples chœurs, duos ou trios homorythmiques; même l'écriture un peu plus complexe qui caractérisait les ensembles dans ses opéras-comiques en un acte en est absente (8). Les deux oeuvres d'Halévy pour l'Académie Royale de Musique résultaient du poste qu'il y occupait. Il y devint troisième chef de chant et accompagnateur en janvier 1829, et comme son supérieur, le premier chef de chant Ferdinand Hérold, il prêta main à la composition d'oeuvres pour le corps de ballet (9). Il semble que son opéra semiseria *Clari*, écrit pour mettre en valeur Maria Malibran à sa requête, ait été dû au fait qu'il était maestro di cembalo ou accompagnateur au Théâtre Royal Italien, quoique les circonstances de cette oeuvre méritent d'être clarifiées (10).

Dès 1832, Halévy avait déjà produit un ensemble d'oeuvres appartenant à trois domaines distincts: une oeuvre seule pour le Théâtre Italien, deux oeuvres chorégraphiées pour l'Académie Royale de Musique et six opéras-comiques en un acte. Son statut dans les milieux du théâtre et de la musique de Paris n'était toutefois guère plus que marginal. Lorsque *La Marquise de Brinvilliers* fut montée en octobre 1831, sur un livret de Scribe et de Castil-Blaze, non moins de neuf compositeurs furent recrutés pour en écrire des morceaux: Auber, Batton, Henri-Montan Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër. Le fait qu'Halévy ne figure pas dans cette liste est révélateur du rang qu'il occupait (11). Il est important de noter la présence de Carafa et celle d'Hérold, qui se posaient donc parmi les jeunes compositeurs d'opéras-comiques les plus célèbres des débuts de la Monarchie de Juillet. Tous deux avaient écrit des opéras-

comiques en trois actes qui avaient remporté un grand succès au cours des années précédentes, *Marie*, *Emmeline* et *Zampa* pour Hérold (12) et *La Violette*, *Jenny* et en particulier *Masaniello* pour Carafa (13).

Les origines de *La Juive* datent d'août 1833. Bien que Scribe ait pu commencer à noter des esquisses pour le livret dès 1826 (14), le traité entre Scribe et l'Académie Royale de Musique fut signé le 25 août 1833, date avant laquelle le scénario et les deux premiers actes furent écrits(15). Le traité exclut le nom d'Halévy pour des raisons qui demeurent évasives. C'est peut-être parce qu'Halévy faisait déjà partie du personnel de l'Académie royale de Musique ou parce que l'on avait d'abord demandé à Meyerbeer d'écrire la musique de l'opéra (16). A la fin de sa carrière, Halévy se souvint de Scribe qui esquissait l'action de *La Juive* comme suit:

« C'est par une belle soirée d'été, dans le parc de Montalais, que M. Scribe me conta pour la première fois le sujet de *La Juive*, qui m'émut profondément et je conserverai toujours le souvenir de cet entretien qui se rattache à une des époques les plus intéressantes pour moi de ma vie d'artiste (17).

Le fait qu'Halévy fut invité à participer à la composition de *La Juive* pendant la deuxième semaine d'août 1833 est d'une importance capitale pour la compréhension de sa carrière et les rapports entre son oeuvre, son expérience et la commission de *La Juive*.

Entre le milieu de l'année 1831 -date à laquelle il se trouva exclu du panthéon des compositeurs travaillant à la composition de *La Marquise de Brinvilliers* -et le milieu de l'année 1833 lorsqu'il se vit offrir le livret de *La Juive*, le statut de compositeur d'Halévy changea grandement. Un tel changement soulève deux questions: comment la réputation d'Halévy avait-elle pu se transformer autant au cours de cette période? Et comment le compositeur avait-il pu se préparer à écrire un grand opéra en cinq actes alors que ses ambitions de compositeur n'avaient jamais dépassé celles d'un opéra-comique en un acte? Des réponses à ces questions résident d'une part dans son achèvement de *Ludovic* d'Hérold, et d'autre part dans les compétences techniques qu'il a développées pour l'élaboration d'un opéra-comique, aujourd'hui presque inconnu, *Yella*. Les deux ouvrages se trouvent en marge de l'oeuvre d'Halévy, mais ils sont d'une très grande importance pour sa carrière.

ooooooo

La mort d'Halévy en 1862 fut marquée par nombre de réflexions sur sa carrière. Celles qui surent dépasser la soudaineté apparemment inexplicable de l'apparition de *La Juive* en 1835 firent remarquer un changement significatif dans le tracé de la carrière d'Halévy qui suivit sa prise en charge de *Ludovic* d'Hérold(18). Trente ans plus tard, il était clair qu'Hérold était mort en début

d'année 1833 en ne laissant que les quatre premiers morceaux et une partie du finale du premier acte de *Ludovic*; le livret était de Saint-Georges. Halévy termina l'opéra, et la première représentation eut lieu en mai 1833 (19). Louis Quicherat, dans sa *Biographie d'Adolphe Nourrit* publiée en 1867, suggéra que c'est la mort d'Hérold qui assura le succès d'Halévy: « C'est la mort d'un ami qui fut en quelque sorte pour ce dernier (Halévy) la condition de sa gloire », et il soutenait qu'Hérold et non Halévy se serait retrouvé le compositeur français le plus important à la fin des années 1830 (20) si tel n'avait pas été le cas. Ce point de vue est encore renforcé par le fait qu'Halévy succéda immédiatement à Hérold en tant que premier chef de chant à l'Académie Royale de Musique. On retrouve cette opinion sous une forme peut-être plus généreuse dans la nécrologie officielle d'Halévy de Charles-Ernest Beulé dans laquelle il affirme: « Il semblait qu'Hérold désignât lui-même le successeur qui devait consoler ses contemporains et soutenir, à sa place, l'éclat de l'école française » (21). Il ne fait aucun doute qu'Halévy rendit hommage à Hérold dans la mesure où ce dernier est encore considéré comme la raison principale de son succès ultérieur.

Des parallèles immédiats entre les carrières respectives d'Halévy et d'Hérold sont faciles à établir (22). Hérold, né en 1791 et en conséquence contemporain exact de Scribe et de Meyerbeer, avait huit ans de plus qu'Halévy. Hérold remporta le Prix de Rome en 1812, Halévy en 1819. Tous deux furent *maestri de cembalo* au Théâtre Italien avant de venir à l'Académie Royale de Musique, et tous deux composèrent des opéras-comiques en un acte, ainsi que des oeuvres pour le ballet avant de passer aux opéras-comiques en deux et trois actes. Les deux carrières diffèrent en ce qu'Hérold rentra à Paris pour y assister directement Boieldieu, compositeur plus âgé avec lequel il collabora pour *Charles de France ou Amour et Gloire* (23), ainsi que pour une série d'opéras-comiques qui connurent des succès variables. Halévy, lui, dut faire face au fait que certaines de ses oeuvres ne furent pas représentées et attendre jusqu'en 1827 pour se voir représenter sur la scène parisienne. Contrairement à Hérold, Halévy vécut assez longtemps pour voir ses oeuvres représentées à l'Académie Royale de Musique, et il est intéressant de spéculer sur la carrière éventuelle qu'Hérold aurait pu poursuivre dans le domaine du grand opéra s'il eut vécu après 1833 (24). La partition de la version complète de *Ludovic* mentionne les contributions d'Hérold et d'Halévy (tableau 3).

Ceci corrobore parfaitement les références faites dans les commentaires ultérieurs qui suivirent la mort d'Halévy, selon lesquels Hérold en écrivit les quatre premiers morceaux et des parties du finale du premier acte: l'allégo de l'ouverture est attribué à Hérold tandis que l'introduction de l'ouverture est attribuée à Halévy, tout en étant basée « sur un motif d'Hérold » (25). On ne peut toutefois se rendre compte du rôle joué par Halévy pour achever *Ludovic* qu'en se référant aux méthodes de travail habituellement adoptées par Hérold, et la manière dans laquelle elles se trouvent dans *Ludovic*. Hérold produisait presque

invariablement deux types de documents au cours de son travail sur un opéra-comique: une série d'esquisses (première phase) qui pouvaient prendre six ou sept pages pour une oeuvre en deux ou trois actes, ainsi qu'une ébauche continue (deuxième phase) qui comprenait sur une partition, tout d'abord l'ensemble des voix ainsi que quelques suggestions concernant l'accompagnement. Cette partition était ensuite complétée (troisième phase) par les accompagnements et le support orchestral. Ces trois étapes étaient parfois précédées par une esquisse moins structurée et étaient parfois suivies de la version définitive de l'ensemble de l'oeuvre. Une étude plus détaillée des documents qui ont été préservés pour *Ludovic* révèle à quel stade de sa composition Hérold abandonna l'opéra ainsi que la contribution apportée par Halévy (26).

Les esquisses d'Hérold pour *Ludovic* recouvrent la première et la deuxième phases de la composition. Pour la phase deux, il subsiste des ébauches continues de (n°1) l'introduction, (n°2) le chœur et l'ensemble, (n°3) les couplets avec chœur et (n°4) le trio. Comme habituellement, ces ébauches continues consistent en feuillets de papier musique à vingt-quatre portées, comprenant l'ensemble des voix, et du livret (avec un recours très fréquent aux abréviations), les principaux motifs instrumentaux, des indications d'harmonie lors d'un passage chromatique, quelques indications de rôle parfois, et de temps à autre des annotations sur les accompagnements, comme nous pouvons le constater dans un extrait de l'introduction où l'ébauche continue sert de base à l'apport d'Halévy (exemple musical 2; références entre crochets pour ce dernier).

Les ébauches continues ne comprennent aucune documentation pour le finale de l'acte 1. Celles-ci figurent seulement dans les esquisses de la phase un. Ce qui est remarquable à ce sujet est que loin de s'être contenté d'annoter les quatre premiers morceaux, Hérold esquaissa la quasi-totalité de l'opéra.

Sa part dans les quatre premiers morceaux peut aisément être mise en évidence, des esquisses de la phase un aux ébauches de la phase deux jusqu'à la version définitive imprimée. Hérold esquaissa certaines parties du n° 6 -le final de l'acte 1- dont Halévy se servit également comme base pour terminer l'oeuvre, comme l'indiquent les attributions dans la version définitive de la partition (27). Ce qui n'apparaît que dans les esquisses de l'opéra est sa participation au quatuor du premier acte (n°5), ainsi que certains morceaux de l'acte 2: les couplets en duo (n°7), la romance (n°8) ainsi que le duo et trio (n°9) (28). Il y a d'autres esquisses dont la provenance est impossible à établir; parmi lesquelles les partitions du duettino (n°10) et le très court finale (n°11). (29) Bien qu'Halévy ait utilisé les esquisses pour sa reconstruction du finale de l'acte 1, il a choisi de ne pas se servir des partitions des quatre (ou plus) morceaux esquissés par Hérold dans le deuxième acte, et -comme il apparaît clairement dans la version définitive- il en refit la composition.

Après la première représentation de *Ludovic*, les revues critiques s'attachèrent à faire la distinction entre les différentes contributions à

l'oeuvre. Bien que la structure de l'opéra ait été connue depuis le mois de mars de la même année, et qu'il ait été établi en principe qu'Hérold en avait composé quatre numéros tandis qu'Halévy en avait complété le reste, des doutes planaient encore sur certains aspects, en particulier sur le quatuor de l'acte 1 qui avait été bissé lors de la première représentation. Comme de norme, les auteurs et compositeurs de l'oeuvre furent cérémonieusement nommés par l'un des principaux interprètes à la fin de la première représentation. Après toutes les révélations parues dans la presse, il ne s'agissait que d'une formalité. La manière dont *Le Corsaire* rapporta cet événement illustre la confusion qui régnait alors au sein de la presse et de ses lecteurs: « On a demandé les auteurs, et Lemonnier a dit: Messieurs, les paroles sont de M. de Saint-Georges (applaudissements); l'ouverture, l'introduction et les quatre premiers morceaux sont d'Hérold (acclamations unanimes); et le reste de la partition est de M. Halévy, (tonnerre d'applaudissements) » (30). Le résumé de Lemonnier attribue le quatuor de l'acte 1 à Hérold, et *Le Corsaire* fit promptement remarquer que bien que, pour beaucoup, Hérold en fût le compositeur (sans doute persuadés par l'affirmation péremptoire de Lemonnier) Halévy fit preuve de grande modestie en ne faisant pas remarquer que le morceau était en fait de sa propre composition (31).

Les commentaires sur la contribution d'Hérold firent preuve de plus de respect que d'enthousiasme. *Le Corsaire* souligne que « le succès que vient d'obtenir *Ludovic*, doit contrebalancer et surpasser peut-être celui du *Pré aux Clercs*, et nous disons surpasser, parce que cette fois, c'est une musique qui parle à tous sans exception » (32). La critique de Fétis dans *La Revue Musicale* souligne la qualité des couplets avec chœur qui « fait reconnaître la main de l'artiste » tandis que le trio « est un morceau digne de l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs* » (33), et il ajouta que « bien que l'introduction n'ait rien de remarquable, elle était vraiment typique d'Hérold, qui soutenait qu'il fallait que la musique allât crescendo » (34).

La contribution d'Halévy à *Ludovic* transparut dans la presse non seulement pour la modestie à laquelle *Le Corsaire* faisait allusion mais aussi pour l'hommage qu'il avait apporté à son ami et collègue en terminant son oeuvre. Fétis avait été l'un des rares à faire remarquer qu'Halévy avait non seulement écrit tous les morceaux qu'Hérold n'avait pas touchés (chose connue à l'époque), mais avait également orchestré les quatre morceaux qui étaient attribués à Hérold; rien d'étonnant à ce que Fétis ait trouvé « ce travail difficile et qui exige une rare intelligence » (35). *Le Courrier des Théâtres* trouva l'achèvement de l'oeuvre non sans mérite, tandis que le critique du *Constitutionnel* exprima clairement son point de vue en affirmant: « On arrive bientôt à la partie confiée à son collaborateur, et l'on remarque un accroissement de force, de charme et d'intérêt dans la musique. Cette seconde partie vaut mieux que la première » (36). Rares furent ceux qui eurent l'audace de s'avancer jusqu'à dire que la contribution d'Halévy surpassait celle d'Hérold, mais le mérite d'Halévy fut reconnu dans

cette oeuvre pour avoir entrepris ce que *Le Courrier des Théâtres* qualifie d'une « complète abjuration du genre rossinien, il y a cherché et trouvé le dramatique, le gracieux, le chantant » (37). *Le Corsaire* fut plus direct quand il suggéra que dans *Ludovic* « il (Halévy) annonce une rupture complète avec l'école charivarisée qui étourdissait l'oreille sans parler au coeur » (38) Il alla jusqu'à s'exclamer « Honneur à M. Halévy, qui vient ramener l'Opéra-Comique à son vrai genre national » (39). Toutes les voix étaient unanimes quand elles acclamèrent *Ludovic* comme une étape importante dans la carrière du compositeur.

Le choc dans lequel la mort d'Hérold plongeait les cercles parisiens, et les réactions à la mort du musicien de quarante et un ans, prirent des formes diverses. *Le Pré aux Clercs*, dont la première représentation avait eu lieu en décembre 1832, en était encore à sa première tournée pour laquelle il connaissait un succès considérable, lors de la mort d'Hérold le 19 janvier 1833 (40). Les hommages rendus à Hérold prirent de multiples formes et constituèrent un rituel dans le cadre duquel s'inscrit parfaitement l'achèvement de *Ludovic* par Halévy. Les membres de l'Opéra-Comique annulèrent la représentation le soir de la mort d'Hérold, (41) et ses funérailles et son enterrement attirèrent beaucoup de monde. (42) Il y eut, lors des funérailles, des discours de Saint-Georges, Planard, Berton et Fétis, ainsi que de la musique, qui, en sus du plain-chant traditionnel, comprenait des morceaux calqués sur la musique de *Zampa* ainsi que de nouvelles compositions de Panseron et de Charles-Henri Plantade (43). Les représentations du *Pré aux Clercs* acquirent des allures de pèlerinage: « la perte affreuse que vient de faire notamment l'Opéra-Comique ajoute au désir d'entendre *Le Pré aux Clercs* »(44). Des notices nécrologiques commencèrent à faire leur apparition dans *la Revue Musicale* le 2 février, (45) et vers la fin du mois un buste du compositeur fut placé dans le foyer de l'Opéra-Comique (46). Au début du mois de mars, Louis Dupré termina une gravure du compositeur, et le bruit courait que « si ce dessinateur veut en offrir à tous ceux qui regrettent notre illustre musicien, il en aura pour tout le monde »(47).

C'est à ce moment précis, six semaines après la mort d'Hérold, que l'existence des fragments de *Ludovic* fut mentionnée dans la presse. L'article publié par *Le Courrier des Théâtres* était enthousiaste. « Encore une heureuse nouvelle! Hérold s'occupait de la partition d'une pièce en deux grands actes [*Ludovic*]. Il en a laissé quatre morceaux achevés et quelques autres ébauchés. On juge avec quelle avidité le théâtre a dû s'en emparer! Dans deux jours, on lit l'ouvrage aux acteurs, et avant la huitaine, il sera en répétition. C'est celui-là qui fera courir! » (48) La part prise par Halévy dans le cadre de cette prolongation de discours funéraire ne différait pas sensiblement de celle prise après ceux qui avaient produit les gravures du compositeur, lu des discours à ses funérailles ou qui avaient organisé la mise en place du buste du compositeur dans le foyer de l'Opéra-Comique. La progression des travaux d'achèvement et de répétitions de *Ludovic* firent l'objet de reportages quotidiens dans la presse, et Halévy termina

l'oeuvre le six mai, une semaine avant sa première représentation (49).

Il ne fait aucun doute qu'Halévy ait eu conscience de l'importance du travail qu'il avait entrepris, et du danger qui le menaçait en cas d'échec. La triste histoire d'incompréhension de l'achèvement du *Requiem* de Mozart était encore fraîche dans la mémoire des musiciens parisiens tout comme celle encore irrésolue à l'époque de l'achèvement de l'opéra de Weber, *Die drei Pintos*, qui, en 1833, était entre les mains de Meyerbeer (50). Aucune des personnes ayant pris part à l'achèvement de ces oeuvres ne s'en était particulièrement bien tiré, et Halévy devait avoir conscience des conséquences éventuelles d'un échec. La pression qu'il subit dut être intense: la première des *Souvenirs de Lafleur* eut lieu quatre jours avant l'annonce de la découverte des fragments du *Ludovic* d'Hérold, et la tâche de démêler les éléments d'ébauche d'Hérold, (ce qui dut forcément prendre plus de temps que de composer de but en blanc) ainsi que celle d'écrire de nouvelles compositions en huit semaines durent l'exténuer.

La réputation d'Halévy bénéficia grandement de *Ludovic*. Compte-tenu de la rapidité de sa composition et du genre de l'écriture, il est peu probable que le compositeur ait eu conscience de faire preuve d'originalité décisive dans les morceaux qu'il composa pour l'opéra. Ceux-ci ne l'avancèrent pas non plus dans le domaine des qualités de composition requises pour une oeuvre plus ambitieuse. Toutefois une telle oeuvre l'attendait au tournant puisqu'il se vit proposer le livret de *La Juive* quelques semaines seulement après la première de *Ludovic*. La plus grande partie des qualités techniques qui devaient le mener à *La Juive* avaient été mises en oeuvre dans une composition non publiée intitulée *Yella*.

ooooo

Qualifiée alternativement d'inachevée ou d'inexécutée, *Yella* se situe en marge de la production d'Halévy (51). La partition autographe a survécu et permet d'acquérir une perspective beaucoup plus complète de sa signification dans la lignée de la carrière de compositeur d'Halévy avec son passage de la composition d'opéras-comiques en un acte à la création de grands opéras en cinq actes. Tout prête à penser que le compositeur acheva plus ou moins la musique d'*Yella*. (Tableau 4)

La partition autographe d'Halévy, comme celle de beaucoup de ses compositions, ne contient pas de version unique mais plusieurs versions d'un même passage, ce qui rend très difficile -à de très rares exceptions près- la tâche de retrouver la version définitive. (52) Il y a deux passages de remaniement de texte dans le manuscrit qui nous est parvenu: le troisième morceau manque entre le duo « Que vois-je?(n°2) et l'air « Suivez bien les ordres » (n°4, (53) en outre il y a beaucoup de passages confus dans le finale de l'acte 2 (54). Ces passages problématiques résultent sans doute tous deux d'une erreur dans la reliure à un moment donné de l'histoire du livre, étant donné que dans son format d'origine,

le manuscrit aurait consisté en fascicules séparés, dont un par morceau. Il est difficile de trouver des arguments pour ou contre ceux qui soutiennent que l'oeuvre fit l'objet de répétitions: l'on trouve certainement des annotations pour des répétitions, mais il n'y a aucune preuve que le moindre texte ait été copié par l'Opéra-Comique; ceci peut vouloir dire que certains morceaux ne furent répétés que par les solistes, mais rien ne vient corroborer cette théorie (55).

Dater *Yella* était jusqu'à nos jours demeuré quelque chose de très approximatif. Fétis semblait suggérer que la date de composition dût se situer entre *Manon Lescaut* et *La Langue Musicale*, en d'autres termes vers le milieu de l'année 1830 (56); les articles du *New Grove* et du *New Grove Dictionary of Opera* la situent en 1832. Cette dernière date correspond à la description faite des débuts de carrière du compositeur par son frère. Léon Halévy écrit qu'Halévy a laissé en outre la partition manuscrite d'*Yella*, opéra-comique en deux actes, qui fut sur le point d'être représenté en 1832, et dont les répétitions furent interrompues par les graves embarras financiers qui entraînèrent la fermeture de la salle Ventadour, où était alors situé l'Opéra-Comique (57). Halévy frère eut entièrement raison d'associer l'échec d'*Yella* aux difficultés financières et aux fermetures de l'Opéra-Comique au cours des années 1831-1832; ces dernières constituent la toile de fond du sort subi par l'opéra (tableau 5). Toutefois, l'on est maintenant en mesure de dater sa composition à la fin de l'été et à l'automne 1831. (Tableau 5)

L'une des premières descriptions d'*Yella* dans la presse parut en novembre 1831, lorsqu'il fut révélé que l'on avait choisi l'opéra pour la réouverture de l'Opéra-Comique le mois précédent; (58) à ce stade, les rôles avaient déjà été attribués mais l'on se posait ouvertement des questions sur des changements éventuels à apporter à la liste d'interprètes d'origine; il paraît également raisonnable de supposer qu'un certain nombre de répétitions avaient déjà pris place. (59) Le *Fra diavolo* d'Auber avait en fait été l'événement marquant. Même après la réouverture de l'Opéra-Comique, son tout dernier spectacle, *La Marquise de Brinvilliers* y connaissait un tel succès que les premières représentations d'autres oeuvres, y compris *Yella*, se virent repoussées à plus tard (60). La représentation imminente d'*Yella* était mentionnée, chaque semaine, voir quasi quotidiennement dans la presse. La fermeture de l'Opéra-Comique le 9 décembre mit terme à toute possibilité immédiate de production. Et, chose pire pour Halévy fut la nouvelle que la prochaine réouverture de l'Opéra-Comique, le 14 janvier 1832, comprendrait la première d'une oeuvre qui en était au stade des répétitions lors de la fermeture: *Le Pré aux Clercs* d'Hérold (61). Lorsque l'Opéra-Comique finit par rouvrir en janvier 1832, *Le Pré aux Clercs* n'était pas prêt et la première soirée fut consacrée à une représentation de *Zampa* ainsi qu'au plus vétuste *Concert à la Cour* d'Auber.

Deux jours plus tard parut la première de plusieurs annonces affirmant une fois de plus qu'*Yella* allait être la prochaine oeuvre à être représentée;(62) de

telles annonces se poursuivirent jusqu'à la fin janvier 1832, date à laquelle *Yella* disparut complètement de la circulation (63). Ceci reflétait un changement au niveau de la politique artistique à l'Opéra-Comique qui représenta l'un des moments les plus étranges de son histoire récente, et étant donné que ce fait sonna le glas d'*Yella*, il mérite une explication.

Au cours de la dernière semaine de janvier et des quelques premiers jours de février, l'Opéra-Comique se lança dans une production de *Thérèse* d'Alexandre Dumas, une pièce en cinq actes qu'il aurait été plus logique de trouver à la Comédie Française, l'Odéon ou le théâtre où il avait été annoncé, le Théâtre des Nouveautés (64). Comme c'était souvent le cas avec de telles oeuvres, elle n'avait pas été conçue comme un support musical, et la version imprimée de la pièce ne contient aucune situation qui convienne au déroulement d'un drame lyrique. Pour un théâtre conçu pour la production d'opéras comprenant des dialogues parlés, il s'agissait d'une transgression unique en son genre (65). Le milieu du théâtre et celui de la presse tentèrent tous deux de faire face à une telle incongruité: l'Opéra-Comique décrivit l'oeuvre sur son affiche comme un drame mêlé de musique; il fit en outre allusion au bruit, circulé par la presse que Meyerbeer, tout frais remis de son succès avec *Robert le Diable*, allait en écrire une ouverture, une ballade, ainsi que deux ou trois autres morceaux, ce qui justifierait la présence d'une telle oeuvre à l'Opéra-Comique (66). Cette histoire fut encore agrémentée de la suggestion que plusieurs compositeurs allaient ajouter leur contribution, sans doute comme tel avait été le cas pour *La Marquise de Brinvilliers* qui avait été assemblée l'année précédente; le jour suivant, l'on rapporta en fait que Meyerbeer n'allait pas faire partie de l'équipe. (67)

Lors de la première représentation de *Thérèse*, la presse n'avait aucune idée de ce en quoi allait consister la production, et ce n'est qu'après la première que l'action de l'Opéra-Comique fut dévoilé. Ils avaient monté une pièce de Dumas, tout à fait dans la lignée de productions à succès précédentes comme *Henri III et sa cour* (Comédie Française; 1829), *Antony* (Théâtre de la Porte Saint Martin; 1831) ou *La Tour de Nesle* (Théâtre de la Porte Saint Martin, 1832; quelques mois après *Thérèse*). Entre chacun des cinq actes on avait placé une ouverture bien connue: *Robin des Bois* (*Der Freischütz*), *Les Mystères d'Isis* (*Die Zauberflöte*), *Obéron et Stratonice* de Méhul (68). Il fut en outre rapporté qu'il y eut une ballade chantée par Féréol, qui avait pris le rôle de Paolo (69). Un critique outré révéla qu'un groupe de compositeurs qui avait été sollicité pour l'accompagnement musical de *Thérèse* n'avait pas pu terminer son travail à temps (70). Toutefois l'on peut se rendre compte au premier coup d'oeil que le texte de Dumas constituait une tâche tout à fait impossible à entreprendre pour un compositeur. Il s'agissait d'un texte entièrement en prose qui n'avait rien de comparable avec, par exemple, *La Marquise de Brinvilliers* dont le livret avait été écrit par Scribe et Castil-Blaze, et qui était basé sur une histoire relatée sous

forme de livret avec dialogues, airs et ensembles.

Thérèse fut la seule création durant la courte période de réouverture entre le 14 janvier et le 13 mars 1832 à l'exception du *Mannequin de Bergame* de Fétis, opéra-comique en un acte qui ne connut aucun succès. La presse redoubla de requêtes pour de nouvelles oeuvres au théâtre, comme il y en avait eu depuis le début de l'année précédente. Ce dont on avait besoin, selon un journal, c'était « des pièces nouvelles! Et puis après, des pièces nouvelles! Jusqu'à ce qu'on redonne des pièces nouvelles! »(71). Dans un tel environnement, si l'on approfondit les recherches dans les causes du manque d'enthousiasme manifeste de l'Opéra-Comique à représenter *Yella*, l'on doit examiner d'autres aspects de l'oeuvre qui pourraient justifier un tel refus.

Le frère d'Halévy, s'il admet que la musique d'*Yella* recelait une grande beauté, trouvait que le livret était « un peu trop tourné au drame ou au mélodrame »(72); les éléments que l'on a pu en reconstituer suggèrent qu'un tel commentaire est bien fondé, mais la description de Léon indique aussi la nature expérimentale et traditionnelle de l'opéra qui mit son genre en question. Il ne nous reste aucun livret imprimé ou manuscrit d'*Yella*, et toute reconstruction du déroulement d'un opéra-comique sans recours au dialogue ne permet d'accéder, comme quiconque s'y est essayé peut en témoigner, qu'à une compréhension très partielle de l'oeuvre. Dans le cas d'*Yella*, il y a toutefois suffisamment d'indices qui nous permettent de comprendre les circonstances qui lui ont servi de contexte. Un article paru dans la presse insinua que dans *Yella* « on [ait] saisi la circonstance de notre dernière révolution pour y faire intervenir quelques intérêts de la Belgique » (73). Les personnages d'*Yella* se partagent entre des protagonistes belges et hollandais, et l'un des soldats belges servant sous le drapeau hollandais mais ayant déserté, Volden, chante les paroles suivantes dans le final de l'acte 1:

« Depuis quinze ans, nos cruels ennemis
Dans le repos nous croyaient endormis
Calme héroïque dans la Belgique
Soudain un cri de guerre de partout répété
Et cette esclave du fier Batave
Reprend son rang, ses droits, sa liberté » (74).

Ces références à la récente Révolution Française font allusion aux Trois Glorieuses de 1830, et les « quinze ans » de Volden font référence aux quinze années entre 1815 et 1830 qui virent s'imposer une Hollande unifiée pour contenir toute agression de la France post-napoléonienne (75). *Yella* en ressort, dès lors, comme un opéra écrit en 1831 dont le livret fait allusion à des événements très récents. Le premier acte se situe entièrement sur un champ de bataille sur lequel l'armée belge se défend bien contre l'agression de l'armée

hollandaise. Peu après la révolution Belge du 25 août 1830, (76) et une attaque de plus d'ampleur en août 1831 (77). Quel que soit celui de ces événements qui ait inspiré la composition d'*Yella*, il demeure que l'Etat français avait manifesté plus qu'un intérêt passager dans les conséquences de la Révolution Belge: l'un des premiers actes du Congrès National Belge après son élection avait été d'offrir la couronne au Duc de Nemours, fils cadet de Louis-Philippe; pendant tout le mois de février 1831, l'on avait cru que le roi de la nouvelle nation serait un Français. L'influence anglaise lors du Congrès de Londres en décida toutefois autrement et fit en sorte que la couronne revienne en d'autres mains (78).

La censure théâtrale avait été abolie par la Monarchie de Juillet, et ne devait se voir rétablie officiellement qu'en septembre 1835 (79). En dépit de cette apparence de libéralisme, des oeuvres telles que *Le Roi s'amuse* d'Hugo furent tenues à l'écart de la scène par des pressions gouvernementales moins officielles plus tard en 1832, et il n'est pas impossible qu'une oeuvre comme *Yella* ait essuyé le même sort (80). D'un autre côté, il est également suggéré qu'à la fin de 1821, le sujet commence déjà à passer de mode. Après avoir fait remarquer la présence d'échos de la Révolution Belge (et en conséquence aux Trois Glorieuses) dans le livret, *Le Courrier des Théâtres* expliqua que « les auteurs ont dû supprimer cette partie locale de leur tableau; mais peut-être faut-il se hâter, pour qu'ils n'aient pas à en substituer une autre à celle qu'ils ont mise » (81) Cette remarque peut être bien fondée, mais il aurait fallu pour cela réécrire complètement le livret, et donc la musique du premier acte, et il se trouva peut-être qu'Halévy et ses librettistes n'avaient pas estimé l'opéra digne d'un tel effort.

Qu'il ait été représenté ou pas, *Yella* représenta pour Halévy une tâche d'importance. L'oeuvre avait une ampleur qui marquait un saut considérable par rapport aux opéras en un acte et à la musique de ballet qu'il avait composés avant 1831. Bien qu'*Yella* soit un opéra en deux actes, il aurait tout aussi bien pu être en trois actes, et quoique le recours à deux différents tableaux ait imposé une division en deux actes, sa structure était aussi proche de celle de *Marie* ou *Masaniello* que des ouvrages d'Halévy en un acte. Un peu plus d'une année plus tard, un critique fut en mesure de faire la remarque suivante: « [pour] un ouvrage de cette dimension [la coupe en deux actes] se prête mieux aux nécessités de la musique en ce qu'il devient facile de colorer chacune des parties d'une nuance différente... Mais cela ne l'empêche pas d'avoir toute l'importance d'une pièce en trois actes » (82). En d'autres termes, *Yella* aurait constitué la première incursion d'Halévy dans le domaine des opéras-comiques de plus d'un acte, et il s'agissait bien d'un opéra en trois actes, sans en avoir le nom. La musique d'Halévy en était également ambitieuse. Elle comportait naturellement une introduction et des finales de grande ampleur pour chacun des actes (83). On y remarque une quasi-absence de couplets, romances et ballades; il y a un quintette dans le premier acte et un quatuor dans le second, et le seul air qui ne soit pas

complété par un chœur est attribué au héros éponyme et suit un long récitatif qui lui sert de préface. Rares sont les points de référence avec *Le Dilettante d'Avignon*, *La Langue Musicale* ou *Ludovic*, par exemple, et la musique présente une avancée considérable dans les talents de composition qui allait préparer Halévy à ses travaux sur *La Juive* (84).

L'été 1831, Halévy se retrouve alors dans une génération musicale dominée par Hérold, vu que l'ascension de Meyerbeer au centre de l'opéra français n'allait se faire qu'après la première de *Robert le Diable*, plus tard cette année-là. Halévy était toutefois au bord d'un tournant décisif dans sa carrière de compositeur qui allait le placer au rang d'Hérold, et dans une arène (l'opéra-comique) où Meyerbeer n'avait pas encore fait son apparition (85). Les difficultés rencontrées par Halévy pour faire représenter *Yella* et la mort d'Hérold représentèrent deux événements qu'Halévy n'aurait jamais pu prédire, et une analyse hypothétique de ce qu'Halévy aurait été en droit d'attendre constitue un apport de valeur à l'histoire de l'opéra au cours de la période 1831-1835 (86).

Si Hérold n'était pas mort en janvier 1833 et qu'*Yella* fut demeurée écartée de toute représentation, Halévy se serait vu refuser la célébrité qui fut la sienne après *Ludovic*. Halévy n'aurait été connu du public que pour ses opéras-comiques en un acte et sa musique de ballet, et il serait le député d'Hérold à l'Académie Royale de Musique. Il est fort peu probable que Scribe ait proposé le livret de *La Juive* à un compositeur d'une telle envergure, et Hérold, qui aurait alors composé pas moins de cinq opéras-comiques en trois actes (87), aurait semblé un choix beaucoup plus raisonnable, après la décision prise par Meyerbeer de s'éloigner du projet. Même s'il y avait eu une représentation d'*Yella* au cours de l'hiver 1831, Hérold aurait vite regagné sa place dans le triumvirat aux côtés d'Auber et de Meyerbeer, et Halévy aurait peut-être poursuivi un tracé de carrière beaucoup plus étroit, centré comme ce fut le cas d'Adam, presque exclusivement sur l'opéra-comique (88).

Quels auraient été les effets sur la carrière d'Halévy si Hérold était bien mort en janvier 1833, mais si *Yella* avait reçu sa première comme prévu à la fin de l'année 1831? *Yella* et *Le Pré aux Clercs*, tous deux opéras-comiques basés sur des livrets tirés de l'histoire, seraient apparus comme deux œuvres se disputant le même terrain esthétique. Leurs œuvres furent toutes deux annoncées en octobre 1831, et firent l'objet de discussions (optimistes mais erronées) portant sur la réouverture de l'Opéra-Comique en janvier 1832. Il est tout à fait plausible que la production et le succès au cours de la même année de deux opéras-comiques de grande envergure basés sur l'histoire aurait entraîné un glissement de perspective de l'opéra historique vers l'opéra-comique au lieu du grand opéra. Parmi les trois œuvres qui jalonnent les débuts du grand opéra, *Guillaume Tell* était plus proche de sa source littéraire que *La Muette de Portici*, et le genre qui sert de fond à *Robert le Diable* est celui du chevaleresque plutôt que celui de l'histoire. En d'autres termes, en 1832 il n'était nullement certain

que l'opéra historique allait trouver sa place à jamais à l'Académie Royale de Musique plutôt qu'à l'Opéra-Comique (les premières représentations de *Gustave III ou le Bal masqué*, *Les Huguenots* et *La Juive* étaient encore assez loin), et *Le Pré aux Clercs* soutenu par *Yella* aurait bien pu entraîner une tendance à proposer plus de livrets basés sur des thèmes historiques aux compositeurs d'opéras-comiques. Ceci ne veut pas dire que Scribe aurait écrit *Gustave III*, *La Juive* ou *Les Huguenots* comme opéras-comiques (89), mais il est concevable que Scribe et d'autres auraient peut-être écrit plus de livrets dans la lignée historique d'*Yella* et du *Pré aux Clercs*, que *Le Guitarrero* et *Les Mousquetaires de la Reine*. Hérold étant mort et Meyerbeer manquant visiblement d'intérêt pour l'opéra-comique, Halévy aurait pu disputer ce terrain hypothétique à Auber.

Yella constitue néanmoins un problème tout particulier. Son livret ne traite pas seulement d'histoire moderne, contrairement à l'histoire ancienne ou médiévale; il traite en fait d'histoire très contemporaine. L'on a souvent fait remarquer que la femme qui a servi d'inspiration à Scribe, Amélie Ankaström, était encore en vie lors de la première représentation de *Gustave III* en 1833 (90). Quant à *Yella*, il traitait des événements qui auraient encore été d'actualité à la fin de l'année 1831 ou au début de l'année 1832, et à supposer que de tels livrets soient passés au travers de la censure (et cela est loin d'être évident, surtout après 1835), il est possible qu'ils aient pu devenir la norme au cours des années 1830 et 1840, au lieu de se concentrer sur des thèmes issus du XVe au XVIIIe siècle.

Les rapports entre la biographie d'Halévy et sa production d'opéras au cours de la période précédant l'été 1833, lorsqu'il se vit proposer le livret de *La Juive* subirent des complications dues à deux événements imprévisibles: l'impossibilité pour l'Opéra-Comique de monter son opéra *Yella*, et la mort d'Hérold. Ces deux événements se conjuguèrent pour former un contexte qui devait permettre à Halévy de se lancer dans une carrière qui allait le placer « à la tête de l'école française » (91).

NOTES

1) Même dans les comptes-rendus de la carrière d'Halévy qui accordent de l'intérêt à la période précédant 1835, il demeure un hiatus avant *La Juive*. A noter par exemple Ruth Jordan *Fromental Halévy: His Life and Music, 1799-1862* (London: Kahn and Averill, 1994), pp.45-73, dans lequel le centre d'intérêt diffère peu de celui manifesté dans François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vol. (2e éd. [avec supplément en 2 vol.], Paris: Firmin Didot, 1860-1865) t.4 : p. 206 où les œuvres biographiques et autobiographiques posthumes qui font l'objet de discussions ci-dessous.

Je voudrais remercier, pour leur aide aimable dans la préparation de cette communication Jean-Claude Yon, Diana Hallman, Arnold Jacobshagen et Corinne Schneider.

2) Pour la réaction de la presse parisienne à *La Juive*, voir Karl Leich-Galland, *Fromental*

Halévy, *La Juive: Dossier de presse parisienne (1835)*, vol.1 de la série « Critiques de l'opéra français du XIXe siècle » (Saarbrücken: Lucie Galland, 1987, puis à Weinsberg), et pour la transmission européenne de l'oeuvre voir Alfred Loewenberg, *Annals of Opera: 1597-1940*, 3rd edn revised and corrected (London: Calder, 1978), 766-768.

3) Voir Fétis, *Biographie universelle*, t.7 p.262 et p.352 pour ce qu'on sait sur ces auteurs.

4) *Le Dilettante d'Avignon* fut la seule oeuvre à avoir un impact notable sur la culture théâtrale parisienne, il fit l'objet de 74 représentations jusqu'à la fin de l'année 1832. La plupart des autres oeuvres qui figurent au tableau 2 ne dépassèrent guère la dizaine.

5) Comparer le degré de collaboration entre Auber et Hérold au cours des quelques premières années de leur carrière de compositeur. Auber ne collabora qu'une fois (sur *Vendôme en Espagne*, avec Hérold en 1823) et Hérold une fois de plus, sur *Charles de France, ou Amour et gloire* (1816).

6) Martin se retira pour la première fois de la scène en 1823, pour y retourner en 1826, puis, avec *Les Souvenirs de Lafleur* en 1832. La définition de Philip Robinson « Martin, (Nicolas-) Jean-Blaise », dans le New Grove Dictionary of Opera, 4 vol., ed. Stanley Sadie (London : Macmillan, 1992) t.3: 233 prétend, sans citer de preuves, que *Les Souvenirs de Lafleur* est « un pasticcio qui incorpore des chansons prises à ses rôles à succès » (a pasticcio incorporating songs from his most successful roles). Voir la définition plus complète et parfois plus précise dans Fétis, *Biographie Universelle*, t.5: pp. 475-477.

7) Le livret attribue la musique de l'opéra à Halévy, et celle du ballet à Halévy et Gide, mais la partition piano et chant attribue la musique du ballet à Gide seul.

8) Meyerbeer trouvait que la musique d'Halévy manquait d'invention thématique et de grâce dans son phrasé, mais appréciait pleinement la musique pastiche de la période baroque (Heinz et Gudrun Becker, *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*, 5 vol. à ce jour (Berlin: De Gruyter, 1960-) t.2: p. 115; Robert Letellier, trans., *The Diaries of Giacomo Meyerbeer: vol 1, 1791-1839* (Madison, Wisc. and Teaneck, NJ: Fairleigh University Press; London: Associated University Press, 1999, p.397.

9) Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle: les théâtres et la musique* (Paris: Amateurs des Livres, 1989), p.313.

10) Fétis, op.cit., t.4, p.205; Jordan, op.cit., pp.29-30.

11) *La Marquise de Brinvilliers*, Opéra en 3 actes, représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique en octobre 1831; paroles de MM. Scribe et Castil-Blaze, musique de MM. Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër. Paris, Au Magasin de Musique de Pacini, Boulevard des Italiens, n° 11.

12) *Marie*, opéra-comique en trois actes, paroles de François-Antoine-Eugène Planard fut représenté pour la première fois le 12 août 1826; *Emmeline*, aussi en trois actes, paroles de Planard, 29 novembre 1829; *Zampa*, également en trois actes, paroles d'Anne-Honoré-Joseph Duveyrier (alias Mélesville).

13) *Masaniello*, opéra-comique en trois actes, paroles de Charles-François-Jean-Baptiste Moreau de Commagney (pseud. Eustache Lasticot); *La Violette*, opéra-comique en trois actes, en collaboration avec Aimé-Ambroise-Simon Leborne, paroles de Planard, *Jenny*, opéra-comique en trois actes, paroles d'Henri Vernoy de Saint-Georges.

14) Diana Hallman, « *The French Grand Opera La Juive (1835): A Socio-Historical Study* » (PhD diss. City University of New York, 1995), p.74.

15) *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, ed. Carl Dahlhaus et Sieghart Döhring, 7 vol. (Munich and Zurich: Piper, 1986-1997) s.v. *La Juive*. Cette datation dépend du traité entre Scribe et Véron du 25 août 1833, (Paris, Bibliothèque Nationale de France (BnF), MS n.a.f.22839; cité dans Hallman, op.cit.p.68, et édité ibidem, 524-7).

16) La participation de Meyerbeer est évidente à cause d'une lettre datée du 21 août 1833, de Maurice Schlesinger à Paris, à Meyerbeer à Frankfurt, qui décrit les tentatives d'Halévy pour obtenir le livret de Scribe des mains de Meyerbeer. Voir *Briefwechsel und Tagebücher*, t.2, pp.330-331.

17) L'anecdote fut racontée dans Fromental Halévy: *Derniers Souvenirs et Portraits*, Paris : Lévy, 1863), p.166.

18) La description de *Ludovic* par France-Yvonne Bril: *Ferdinand Hérold ou La Raison Ingénieuse*, « Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle », éd. Paul Prévost (Metz: Editions Serpenoise, 1995), p. 102 n'ajoute rien à ce que l'on sait déjà de la genèse de l'opéra.

19) Ceci reste encore le point de vue exprimé dans des ouvrages comme Jordan, op.cit.p.42-3; The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vol., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), s.v. « Halévy » and the New Grove Dictionary of Opera, 4 Vol. op.cit.

20) Louis Quicherat, *Adolphe Nourrit: sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, 3 vol. (Paris: Hachette, 1867) t.1: p. 165. Pour la position prédominante d'Halévy à la fin de la décennie, voir infra, note 000.

21) Charles-Ernest Beulé, *Notice sur la vie et les ouvrages de M.F. Halévy* (Paris: Didot, 1862), p.7.

22) Ce parallélisme est entièrement ignoré dans Bril, op.cit. où le nom d'Halévy ne se trouve qu'une seule fois.

23) *Charles de France ou Amour et Gloire*, opéra-comique en deux actes sur un livret de Marie-Emmanuel Guillaume Théaulon et Emile-François-Achille d'Artois de Bournonville fit l'objet d'une première représentation le 18 juin 1816; Hérold se chargea du deuxième acte.

24) Il existe une possibilité que deux séries d'ébauches puissent donner une idée de la manière dont Hérold aurait abordé la composition du grand opéra. Elles figurent dans *Lettres autographes et documents, Archives de la famille Hérold: Musique, politique et littérature à travers trois générations. Lettres de La Pérouse* (Auction Wednesday, 12 juin 1991 (Paris: [Drouot], 1991), pp. 55-56 les documents de travail d'Hérold pour *Les Puritains* et *Sophonès*.

25) *LUDOVIC*, opéra-comique en 2 actes; paroles de M. de Saint-Georges, musique de F. Hérold et F.Halévy. ... Partition... Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 16 MAI 1833. A Paris, chez Maurice Schlesinger, rue Richelieu, 97; à Berlin, chez A.M. Schlesinger; Londres, chez Cramer, Addison et Beale [M.S. 1426]. L'usage d'identifier les contributeurs à des morceaux composites n'était pas chose rare. Voir les attributions minutieuses dans la partition publiée de *La Marquise de Brinvilliers*. Dans sa lettre au Président de l'Académie des Beaux Arts, datée du 8 mai 1835 et dans laquelle il demandait le poste de Boieldieu à l'Académie, Halévy prétendait qu'Hérold n'avait composé que trois des morceaux. Voir *Fromental Halévy: Lettres, réunies et annotées* par Marthe Galland, série: La Musique en France au XIXe siècle, vol. II (Heilbronn: Editions Lucie Galland, 1999, maintenant à Weinsberg) p.9, le chiffre plus bas est reproduit dans le commentaire, ibidem, 10.

26) Les ébauches d'Hérold pour *Ludovic* se trouvent maintenant à la Bibliothèque nationale de France, Paris [F-Pn], Vm 3765. Elles consistent en deux séries numérotées, auxquelles nous ferons ci-après référence comme F-Pn Vm5 3765/1: (ébauches continues de la phase deux) et F-Pn Vm5 3765/2 (ébauches de la phase un).

27) F-Pn Vm5 3765/2, 3, portées 15-16; 4, portées 16-18.

28) *Ibidem*, 4-5.

29) *Ibidem*, 4, portées 11-12; 6.

30) *Le Corsaire*, 17 mai 1833.

31) *Ibidem*.

32) *Ibidem*.

33) *Revue Musicale*, 18 mai 1833

34) *Ibidem*.

35) *Ibidem*.

36) *Le Courrier des Théâtres*, 25 mai 1833; *Le Constitutionnel*, 19 mai 1833.

37) *Le Courrier des Théâtres*, 17 mai 1833.

38) *Le Corsaire*, 17 mai 1833.

39) *Ibidem*.

- 40) *Le Pré aux Clercs*, opéra-comique en trois actes, sur un livret de Planard fut représenté pour la première fois le 15 décembre 1832.
- 41) *Le Corsaire*, 19 janvier 1833. 42) *Ibidem*, 20 janvier 1833.
- 43) *Revue Musicale*, 26 janvier 1833.
- 44) *Le Courrier des Théâtres*, 28 janvier 1833.
- 45) *Revue Musicale*, 2 février 1833.
- 46) *Le Courrier des Théâtres*, 17 février 1833.
- 47) *Ibidem*, 9 mars 1833. Pour Dupré, voir Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, éd. Jacques Busse, 14 vol. (Paris: Gründ, 1999) t.4: p.890.
- 48) *Le Courrier des Théâtres*, 8 mars 1833. 49) *Ibidem*, 6 mai 1833.
- 50) Voir Christoph Wolff, *Mozart's Requiem: Historical and Analytical Studies, Documents, Score* (Oxford: Clarendon, 1994), pp.7-14; Heinz Becker, « Meyerbeers Ergänzungsarbeit an Webers nachgelassener Oper Die drei Pintos »; *Die Musikforschung* 7 (1954) pp. 300-312.
- 51) Seulement mentionné à propos des *Treize* dans Jordan, op.cit. p.97, plus succinctement que dans le récit plus complet de Fétis, op.cit. t.4, p.205.
- 52) L'autographe se trouve à la B.N.F., Bibliothèque-Musée de l'Opéra [F-Po], Rés. 1014 (1-2). Pour un résumé des autographes d'Halévy, voir Karl Leich-Galland : « Quelques observations sur les autographes des grands opéras de Fromental Halévy », *Les Sources en Musicologie: actes des Journées d'études de la Société française de musicologie à l'Institut de recherche et d'histoire des textes d'Orléans-La Source, 9-11 septembre 1979*, éd Michel Huglo (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981) pp. 159-163.
- 53) La pagination, elle, est continue, néanmoins.
- 54) *F-Po* Rés. 1014 (1-2), 2: 41-111 (deuxième numérotation des deux dans le second volume)
- 55) *F-Po*, Registres de l'Opéra-Comique, 229, fol.38r.
- 56) Fétis, op.cit., t.4: p.207.
- 57) Léon Halévy, *F. Halévy : Sa vie et ses oeuvres, récits et impressions personnelles, simples souvenirs*, 2e édition rev. et corr. (Paris: Le Ménestrel et Heugel, 1863), p.19, note 3.
- 58) *Le Courrier des Théâtres*, 14 novembre 1831
- 59) Surtout le remplacement de Mlle Prévost par Mlle Casimir; *ibidem*.
- 60) *Ibidem*, 20 novembre 1831. 61) *Ibidem*, 5 janvier 1832. 62) *Ibidem*, 14 janvier 1832.
- 63) La dernière mention faite d'*Yella* est *ibidem*, 23 janvier 1832.
- 64) *Le Corsaire*, 29 janvier 1832.
- 65) « L'invasion du drame dans un théâtre qui devrait s'attacher à des tableaux gracieux et légers, sera-t-elle profitable à la nouvelle administration? » *Ibidem*.
- 66) *Revue musicale*, 11 février 1832, ; *Le Courrier des Théâtres*, 24 janvier 1832.
- 67) *Ibidem*, 29 janvier 1832. *Ibidem*, 1er février 1832. 68) *Ibidem*, 7 février 1832.
- 69) *Revue Musicale*, 11 février 1832.
- 70) *Le Courrier des Théâtres*, 7 février 1832. 71) *Ibidem*, 7 décembre 1831.
- 72) Léon Halévy: *F. Halévy*, op.cit. p.19, note 3.
- 73) *Le Courrier des Théâtres*, 3 décembre 1831.
- 74) *F-Po* Rés. 1014 (1-2), 1: 323-324.
- 75) Pour ce qu'il appelle 'The Great Netherlands Hypothesis' de l'administration des Pays-Bas entre 1815 et 1830, voir Ernst Heinrich Kossmann, *The Low Countries, 1789-1940*, Oxford History of Modern Europe (Oxford: Clarendon, 1978), pp. 103-150.
- 76) J.;S.Fishman, *Diplomacy and Revolution: The London Conference of 1830 and the Belgian Revolt* (Amsterdam: CHE, 1988), 30-31; Kossmann op.cit. 154-155.
- 77) Fishman op.cit. 138-9; Kossmann, op.cit. 159 78) Fishman, op.cit. 105-108.

79) Odile Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830): Inventaire des pièces (F18 668) et les procès-verbaux des censeurs (F21 966-995)* (Paris: Archives Nationales, 1982), 37.

80) Idem, *Hugo censuré: La Liberté au théâtre au XIXe siècle* (Paris: Calmann-Levy, 1985), 15-65)

81) *Le Courrier des Théâtres*, 3 décembre 1831

82) *ibidem*, 30 avril 1833. Ce commentaire a trait à la première représentation de *Ludovic*.

83) Contrairement à *Ludovic*, par exemple le finale de l'acte II était une grande composition et non simplement un chœur final.

84) L'on pourrait avancer que l'une des techniques les plus essentielles pour la composition d'un grand opéra, la composition d'un récitatif accompagné, n'avait pas encore été essayée par Halévy sous les yeux du public depuis ses tout-débuts dans la composition d'opéras, dix années auparavant.

85) Le premier opéra-comique de Meyerbeer avait été transformé en l'opéra en cinq actes *Robert le Diable* pour l'Académie Royale de Musique.

86) Les paragraphes suivants ont valeur d'axiomes sur deux points (1) que « ce qui prit véritablement place n'était souvent pas ce que la majorité des contemporains éclairés considéraient comme la chose la plus vraisemblable: le scénario hypothétique était en ce sens plus « réel » aux yeux des personnages décisifs au moment critique que les événements qui suivirent » et (2) que « les hypothèses devraient être celles qui effleuraient l'esprit des contemporains... ce sont les possibilités qui paraissaient vraisemblables à l'époque qui nous apportent le point de départ essentiel d'une argumentation ». Voir Niall Ferguson: « Virtual History: Towards a « chaotic » Theory of the Past », dans *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, éd Niall Ferguson (London: Papermac, 1997) pp. 87-88.

87) Les trois ouvrages cités dans la note 000 et *Le Pré aux Clercs* et *Ludovic*, que - selon cette hypothèse - Hérold eût achevé.

88) A l'exception de son *Richard en Palestine* (1844) et de *La Bouquetière* (1847), l'oeuvre opératique d'Adolphe Adam fut soit représentée à l'Opéra-Comique (ou plus tard au Théâtre Lyrique), soit il dirigeait son énergie vers des oeuvres théâtrales de moindre envergure pour le Gymnase Dramatique, le Théâtre des Nouveautés ou le Théâtre de Vaudeville.

89) Encore le 2 juillet 1834, Meyerbeer ne savait toujours pas si *les Huguenots* (29 février 1836) deviendrait un grand opéra ou un opéra-comique. Lettre à Scribe, *Briefwechsel und Tagebücher*, t.2: p. 377.

90) Charles Pitt, notes de pochette de Daniel-François-Esprit Auber, *Gustave III ou le Bal Masqué* (Arion, ARN 368220, 1993), 10.

91) Théophile Gautier, « Opéra: *Guido et Ginevra, ou La Peste à Florence* », *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol. (Leipzig: Hetzel; Durr, 1858-59), t.1: p.114.

Everist: 'Fromental Halévy, de l'opéra comique au grand opéra'

Tableau 1: Halévy et l'Opéra Comique, 1827-1833

Titre	Actes	Livret	Collaboration
<i>L'Artisan</i>	1	Jules-Henri de Vernoy de Saint-Georges	
<i>Le Roi et le Batelier</i>	1	Saint-Georges	Louis-Victor-Étienne Rifaut
<i>Le Dilettante d'Avignon</i>	1	François-Benoît-Henri Hoffmann [† 25 April 1828] et Léon Halévy	
<i>Attendre et courir</i>	1	Joseph-Désiré Fulgence de Bury et Henry	François-Albert-Henri-Ferdinand, Vicomte [Baron] de Ruolz
<i>La Langue Musicale</i>	1	Saint-Yves [<i>Opera Grove</i>]; Charles-François-Jean-Baptiste Moreau de Commagny et Jules-Joseph-Gabriel de Lurieu [livret]	
<i>Les Souvenirs de Lafleur</i>	1	Pierre-François-Adolphe Carmouche et Frédéric de Courcy	

* * *

Tableau 2: Compositions pour la fête de St-Charles, 1827

Théâtre	St Charles 1827
ARM	La Bayadère; Cendrillon;
Comédie Française	Le Cid; <i>Une journée de Charles V</i> [Charles V]
Opéra Comique	<i>Le roi et le batelier</i> [Henri IV; siège de Paris]; Marie
Théâtre Royal de l'Odéon	La première affaire; <i>Charles V et Duguesclin</i> [Charles V]
Théâtre de Madame	Vatel; Le Télégraphe; <i>La Fête des marins ou La Saint-Charles à Dieppe</i> [Duchesse de Berri]
Théâtre de Vaudeville	Va de bon coeur; <i>Les Deux peintres ou Le Salon de 1827</i>
Théâtre des Variétés	Les Cochers; <i>La Saint Charles</i> ; Les Inconvénients de la diligence; La villageoise somnambule
Théâtre des Nouveautés	Les derniers amours; La Fiancée; M. Jovial
Théâtre de la Gaîté	Fanfan le tulipe; Robinson Crusoe; Mât de Cocagne
Théâtre de la Porte Saint Martin	<i>Le Camp de St Omer</i> ; Les Meuniers; Le Peintre Italien

Tableau 3: Hérold/Halévy, *Ludovic*: Attributions

Number	Pages	Attribution
Overture	1-7	Halévy sur un motif d'Hérold [du premier acte]
Ouverture (allegro brillante)	8-27	Hérold [n.b selon Léon Halévy, pris du <i>Lapin Blanc</i> d'Hérold's]
Introduction (1)	28-64	(Hérold)
Chœur et Morceau d'ensemble (2)	65-80	Hérold
Couplets avec chœur (3)	81-85	Hérold
Trio (4)	86-109	Hérold
Quatuor (5)	110-133	Halévy
Final (6) 6/8 (premières cinq pages) et premiers cinq mesures du marche	134-145	Hérold
Final (6) fin du chœur, fin de marche, couplets et conclusion	145-164	Halévy
Final (6)	165-166	Motif d'Hérold (de l'esquisses et pas l'ébauche continue)
Final (6)	166-184	Halévy, jusqu'à la fin de l'acte
Final (6) Duo	185-208	[Halévy]
Entr'acte	209-215	Toute la musique du 2 nd acte est de M ^r Halévy
Couplet en Duo (7)	216-224	[Halévy]
Romance (8)	225-230	[Halévy]
Duo et Trio (9)	231-279	[Halévy]
Duettino (10)	280-291	[Halévy]
Final (11)	292-312	[Halévy]

Table 4: *Yella* - sommaire

ACT I

1. *Introduction* 'Pillage, ravage / Pillage, carnage' 1:1-135
2. *Duo* (Volden, Yella) 'Que vois-je?' 1:136-211
3. Manquant, ou n° 4 est mal numéré
4. [*Air avec chœur*] (Nickelblock) 'Suivez bien les ordres' 1:212-230
- Suite de n° 4: quintette* 'Allons, marche!' 232-269
5. *Finale* 'Victoire victoire!' 1:270-365.

ACT II

6. [*Trio avec chœur*] (Brigitte, Gudelin, MacIrton) 'Ma fille aujourd'hui se marie' 2:1-16
7. [*Récitatif et Air*] (Yella) 'Il a fallu céder - Mon époux' 2:18-32
8. *Duo et Trio* (Brigitte, Nickelblock, Gudelin) 'Oui, ventricleu' 2:33-80
9. [*Quatuor avec chœur*] (Yella, Volden, Vanclebourg, MacIrton) 'Lorsqu'en ces lieux' 2:1-40 [second numérotation]
10. *Finale du 2^e Acte* 'Écoutons un courroux légitime' 2:41-111.

* * *

Tableau 5: Fermetures de l'Opéra Comique, 1831-1832

Ouvert	Salle	Fermé
[1 janvier 1831] - 7 avril 1831	Ventadour	8 avril 1831 - 29 avril 1831 (rénovations)
30 avril - 13 août 1831	Ventadour	14 août 1831 - 7 octobre 1831
8 octobre 1831-9 décembre 1831	Ventadour	9 décembre 1831 - 13 janvier 1832
14 janvier 1832 - 13 mars 1832	Ventadour	14 mars - 23 septembre 1832
24 septembre 1832 - date	Bourse	

EVERIST EXAMPLE 1

La fleur

Je - tais un hé - roe d'an - ci - en - bre a - dre ma - lin bar - di ren - reur fin -

et co - quel ton - jour per - fu - mé d'an - bre des va -

lets j'é - tais l'en - pe - reur. On m'a - vait sur - nom - mé La - fleur

Et je mé - ri - tais bien d'ou - vrir le no - ble sur - nom de La - fleur

EVERIST 'EXAMPLE TWO

47

Flute.

Piccolo Flute.

Harp.

Clar.

Causa en Ut.

de son es-to - mac

mais

si quel que fil - let - to en ca - chet - to

veut ré - ga - ler son bon a.

M.S. 1426.