

*Influence des emplois sur la dramaturgie
d'opéra-comique entre Directoire et Empire :
d'Elleviou à l'Elleviou, de Martin au Martin,
enjeux esthétiques et politiques*

Olivier BARA

Je sortais du théâtre Feydeau... il faisait un brouillard à ne pas distinguer une vivandière d'un tambour-major... je descendais la rue Vivienne en ruminant à part moi le morceau d'Elleviou que je venais d'applaudir... Elleviou, tu sais? c'est mon idole!... quand j'entends sur le trottoir, à trois pas devant moi, une voix dans le brouillard, qui écorchait le même morceau [...] Alors, moi, je lui crie: Holà! hé! monsieur! monsieur! chantez autre chose, vous m'ennuyez... Il me répond par un grand éclat de rire!... puis il entame, avec son infernal fausset... quoi? le morceau de Martin... Martin, tu sais? c'est mon idole¹!...

Dans *Le Major Cravachon* (acte I, scène II) créé le 15 février 1844 au théâtre du Palais-Royal, Eugène Labiche rend hommage aux deux éminents chanteurs de l'Opéra-Comique. Il fait retentir leur nom pour mieux ancrer l'action de sa comédie-vaudeville en 1813, année des adieux d'Elleviou au théâtre Feydeau. Le temps de deux répliques, la pièce rappelle cette ère de créativité et de prospérité que connut l'Opéra-Comique sous le Directoire, le Consulat et l'Empire grâce à ces deux interprètes dont le jeu et le chant modelèrent un pan essentiel du répertoire le temps d'une génération – la génération post-révolutionnaire. Des livrets de Dupaty ou Étienne créés pour

¹ Eugène Labiche, *Le Major Cravachon*, dans *Théâtre I*, éd. Gilbert Sigaux, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 131-132.

Elleviou et Martin aux vaudevilles de Labiche, la filiation dans l'art de tendre ensemble tous les ressorts comiques est certaine.

Mais le cas d'Elleviou et Martin est exemplaire à un autre niveau de la création théâtrale : leur intégration dans la troupe de l'Opéra-Comique – des Opéras-Comiques faudrait-il dire, avant 1801, année de la fusion de Favart et Feydeau –, comme leur influence sur la popularité des œuvres de Della Maria, Dalayrac, Nicolò ou Boieldieu, illustrent le système des emplois en vigueur dans ce théâtre de répertoire et de troupe. Or, et ce sera là notre thèse, l'orientation dramatique et musicale de l'opéra-comique en une période donnée, certes affectée par des facteurs historiques et esthétiques, sociaux et culturels, politiques et économiques, demeure insaisissable si l'on ne prend pas d'abord en considération la composition de la troupe d'acteurs-chanteurs, et la configuration des emplois qui ordonne celle-ci. Termes souvent créés par antonomase, à partir des noms de personnages ou d'artistes, les *Colin* ou les *Trial*, les *Frontin* ou les *Martin*, les *Larulette*, les *Elleviou* ou les *Dugazon* constituent des repères stables, structurant les troupes, assignant une identité à chaque interprète, tout en régulant la création dramatique et musicale qu'elle inscrit de fait dans une historicité propre. Cette histoire de l'Opéra-Comique est en partie celle des remodelages de la troupe, des créations de nouveaux emplois portés par des interprètes exceptionnels, des transferts et des héritages de rôles.

L'emploi n'est aucunement une spécificité de l'Opéra-Comique et apparaît lié, dans tout théâtre, à la présence d'une troupe régie par des contrats d'engagement : il constitue durablement l'identité théâtrale de l'interprète, se superposant à son nom propre tant que ce nom ne parvient pas à désigner, originalement, un nouvel emploi : Elleviou fut un *Michu* ou un *Clairval* avant de jouer... les *Elleviou*. La première définition de l'emploi sera ainsi celle proposée par le *Dictionnaire théâtral* d'Harel : « Classe de rôles affectée à chaque acteur ou actrice, par les dispositions de son engagement. Les aptitudes passent ; mais l'emploi reste ; il est à vie² ». L'engagement fixe donc l'emploi et désigne le degré d'appropriation de celui-ci : chef d'emploi, emploi « en chef et sans partage » ou « en chef et en partage », doubles ou remplaçants. Les contrats ne manquent cependant pas de souplesse, un artiste se trouvant engagé pour un emploi donné et, en outre, pour « tous les rôles convenables à son physique et à son talent » selon la formule consacrée³. Les critères de

² François-Antoine Harel, Philadelphie Maurice Alhoy, Auguste Jal, *Dictionnaire théâtral, ou douze cent-trois vérités*, Paris, J. N. Barba, 1824, p. 137.

³ Pour une étude des contrats d'engagement des chanteurs d'opéra-comique autour de

classification sont ainsi extrêmement larges et s'avèrent aptes à bien des combinaisons, rendant toute définition précise impossible :

On appelle emploi toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi⁴.

Arthur Pougin, auteur de cette définition, a le mérite de préciser l'un des fondements du régime des emplois au-delà de l'économie interne des troupes théâtrales : la diffusion en province des œuvres créées à Paris et le nécessaire repérage, par la mention des emplois correspondants en regard des listes de personnages, des qualités interprétatives requises :

Il y a, dans la formation des emplois, une part à peu près fixe, qui est basée sur des généralités, et une part un peu mobile, qui, en ce qui concerne la province, prend sa source dans le renom que s'est acquis à Paris tel ou tel acteur, et qui fait que l'on désigne toute une série de rôles du nom de cet acteur, parce que c'est lui qui les a créés [...] Mais il faut remarquer qu'il ne se produit guère à Paris un comédien remarquable sans qu'aus-sitôt son nom serve à caractériser, en province, les rôles dans lesquels son talent s'est affirmé [...] Seulement, à mesure qu'un de ces artistes disparaît, son nom disparaît aussi de la nomenclature des rôles, pour faire place à un autre qui surgit⁵.

On se saurait mieux dire ce mélange de fixité et de ductilité qui caractérise le régime des emplois pris dans une double contrainte : d'un côté, la conservation et la diffusion de modèles dramatiques et vocaux établis par un interprète, généralement dans la capitale, de l'autre, l'ajustement et le renouvellement des troupes, du répertoire et des modèles interprétatifs, liés en partie à la créativité propre aux artistes d'exception. Si l'on rappelle que l'Opéra-Comique est un théâtre de création mais aussi un conservatoire, on comprend que l'emploi engage la création théâtrale dans un rapport complexe au temps et à la mémoire, toute rupture se produisant sur fond de permanence,

1830, voir Olivier Bara, « The Company at the Heart of the Operatic Institution. Chollet and the changing nature of comic-opera role types during the July Monarchy », dans Annegret Fauser et Mark Everist (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, Chicago, The Chicago University Press, 2009, p. 11-28.

⁴ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885, article « Emplois au théâtre », p. 326-329.

⁵ *Ibid.*

le renouveau s'opérant plus par déplacements à l'intérieur d'un système d'emplois que par bouleversement de ce système.

L'emploi se situe toujours au croisement de multiples caractéristiques, variables en fonction des théâtres et des genres. Comme le remarque Patrice Pavis, « l'emploi est une synthèse de traits physiques, moraux, intellectuels et sociaux » ; né de la rencontre vivante entre un répertoire d'œuvres et une troupe d'artistes, il « est une notion intermédiaire et bâtarde entre le personnage et le comédien qui l'incarne⁶ ». Pour l'Opéra-Comique, tout emploi résulte de l'articulation des critères suivants, fondamentalement hétérogènes et pourtant présents sur les listes du personnel du théâtre Feydeau⁷, siège de l'Opéra-Comique réunifié de 1801 à 1829 :

- qualité sociale des personnages (les rois, les valets, les petits-maîtres, les paysans) ;
- fonction dramatique : sujet ou objet de la quête, opposant ou adjuvant (l'amoureux, l'amoureuse, le père, la duègne, le traître) ;
- particularité du costume (les « rôles à tablier » d'ouvriers ou les « rôles à corset » de villageoises) ;
- particularité physique (les « emplois marqués », de vieillards ridés) ;
- type de personnage, identifié par son nom (les *Colin*, amoureux d'opéra-comique, les *Frontin*, valets d'opéra-comique) ;
- nom de l'interprète ayant fixé tel emploi et sédimentant autour de ce nom des traits précédents (les *Trial*, les *Philippe*, les *Solié*) ;
- âge de cet interprète (les jeunes *Dugazon*, les mères *Dugazon*) ;
- caractéristiques vocales et tessiture (haute-contre, haute-contre de grand opéra, forte haute-contre, ténor, chanteuse à roulades) ;
- rang dans la troupe (premier ténor, seconde haute-contre, premières amoureuses) ;
- hiérarchie économique dans la rétribution des sociétaires intéressés aux recettes (quart de part, demi-part).

L'appartenance à un emploi dépend des déplacements et des rencontres sur un axe syntagmatique : un artiste apte à remplir la fonction d'amoureux, portant avantageusement le costume militaire, excellent chanteur dans une tessiture aiguë pourra être premier *Elleviou* dans une troupe ; un ténor à la voix faible ou nasillard, sans charme physique, figurant volontiers les paysans naïfs et apte à faire rire le public fera un excellent *Trial*⁸.

⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 147.

⁷ Voir Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 47-64.

⁸ Voir Olivier Bara, « Fantastique ou comique ? La peur en spectacle ou la tradition du

De ce jeu combinatoire résulte un système souple et fécond. Un tel constat met en garde contre toute simplification abusive et toute conclusion hâtive stigmatisant le classicisme frileux, voire la sclérose, d'un genre ou d'un théâtre. Certes, la création se trouve conditionnée par le régime des emplois propre à telle institution :

Cette stricte répartition des caractéristiques de chaque emploi, avec ses exigences et ses prérogatives, fonctionne en retour pour l'auteur dramatique comme un code conventionnel, organisé selon des axes de concomitance et d'exclusion, ainsi qu'un compositeur doit tenir compte, dans l'acte même de création, de la distribution et du registre des instruments ou des voix⁹.

Le système des emplois serait ainsi responsable du conservatisme de l'Opéra-Comique, tout en faisant perdurer des aberrations dramatiques : fondé sur l'agrégation de rôles, de fonctions et d'une voix dotée de son idiosyncrasie, l'emploi ne repose pas nécessairement sur le souci de vraisemblance. Ainsi, Castil-Blaze a beau jeu de rappeler pourquoi les personnages bouffes, les caricatures, les tuteurs et les baillis, qui demanderaient selon lui une voix grave et mordante, ont tous une voix aiguë, criarde et aigre : Larulette, habitué à ces rôles, avait un timbre nasillard, et en imposa la tradition à ses successeurs dans l'emploi, Trial et Vizentini¹⁰.

Mais à l'inverse, les œuvres nouvelles s'ingénient à déplacer les contours de tel emploi, profitant de la souplesse offerte pour créer des personnages originaux. C'est cette souplesse que souligne à juste titre Florence Naugrette :

Les auteurs écrivant pour être joués, et les comédiens disposant naturellement d'une marge de manœuvre qui leur permet malgré tout de s'adapter à d'autres rôles que leur emploi habituel (surtout dans les troupes de province, moins nombreuses et donc forcément polyvalentes), la question de savoir ce qui est antérieur est vaine : les dramaturges écrivent-ils en fonction du système des emplois en vigueur dans les troupes, ou sont-ce les comédiens qui s'adaptent ? Les deux, évidemment, et le système n'est pas absolument rigide¹¹.

Trial à l'Opéra-Comique », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), *Le Surnaturel sur la scène lyrique du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie et Palazetto Bru Zane, 2012, p. 263-274.

⁹ Nicole Quentin-Maurer, article « Emploi », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, A. Michel, 1998.

¹⁰ Castil-Blaze [François-Henri-Joseph Blaze, dit], *De l'Opéra en France*, 2 vol., Paris, A. Sautélet, 1820, t. 2, p. 299-306.

¹¹ Florence Naugrette, « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », dans Groupe Hugo, [en ligne], <http://groupugo.div.jussieu.fr/> [consulté le

La dialectique sans fin de la systématisation et de l'invention créatrice par laquelle les emplois affectent la création d'opéras-comiques autant qu'ils sont affectés par elle, est mise en lumière par le couple théâtral formé par Elleviou et Martin entre 1795 et 1813, de leur rencontre dans la troupe du théâtre Favart à la retraite précoce du premier. La mort de Martin, en 1837, dans le château de son ami Elleviou achève de fonder le mythe d'une amitié et d'une complicité artistique parfaites, identifiées avec un âge d'or de l'Opéra-Comique – ce temps béni qu'évoque Labiche dans la citation donnée plus haut. C'est aux sources historiques de ce mythe qu'il s'agit de remonter pour découvrir la création par deux artistes appelés Jean Elleviou (1769-1842) et Jean-Blaise Martin (1768-1837) de deux emplois nouveaux : l'*Elleviou* et le *Martin*.

COMMENT (RE)NAÎT UN TYPE DRAMATIQUE : LE FRINGANT OFFICIER ET LE VALET RUSÉ

Les débuts respectifs de Martin et Elleviou à l'Opéra-Comique se produisent à deux ans de distance : le premier apparaît en 1788 au théâtre de Monsieur (Feydeau) dans le rôle de Georgino du *Marquis de Tulipano*, version française et parodique, de l'opéra de Paisiello ; le second fait ses premiers pas sur la scène de la Comédie-Italienne (Favart) le 19 avril 1790, dans le rôle d'Alexis du *Déserteur* de Monsigny, créé par Joseph Caillot, suivi de La France dans *L'Épreuve villageoise* et du rôle éponyme de *Silvain* de Grétry. Elleviou est reçu acteur aux appointements. Martin, avant cela, poursuit ses débuts avec *Le Nouveau Don Quichotte* de Boisselle et Champein en 1789. Juste avant 1792, année où l'artiste devient sociétaire, s'opère la métamorphose vocale d'Elleviou dans le rôle de Philippe de *Philippe et Georgette* de Dalayrac : après ses débuts comme basse-taille, avec une voix sourde de baryton, Elleviou reparait dans une tessiture de haute-contre qui sera désormais la sienne. Cette transformation le rend apte à briguer la succession de Clairval¹², artiste que Michu¹³ doublait sans réellement convaincre le public de ses talents

2 novembre 2019]. Voir du même auteur, « Rôles, emplois, types : le personnel dramatique », dans Frank Lestringant, Bertrand Marchal, Henri Scepi (dir.), *Musset : un trio de proverbes*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 25-39.

¹² Clairval (Jean-Baptiste Guignard, 1735-1795) était célèbre dans les emplois d'amoureux, mais jouait aussi les rôles comiques (Montauciel dans *Le Déserteur* de Monsigny) ou les valets (Pierrot dans *Le Tableau parlant* de Grétry). Il créa Azor dans *Zémire et Azor* en 1771 et Blondel dans *Richard Cœur de Lion* en 1784. Il a quitté les planches en 1792.

¹³ Louis Michu (1754-1802) joue et chante les rôles de jeunes premiers amoureux comme Paul dans *Paul et Virginie* de Rodolphe Kreutzer. N'ayant pas été réengagé à

propres. Elleviou profite ainsi d'une situation favorable où il peut reprendre un héritage laissé en déshérence et se l'approprier :

Il ne lui échappait pas qu'il avait tout à gagner à imposer sa personnalité et, puisque les rôles du répertoire, où avait triomphé Clairval, lui revenaient de droit, à les mettre en valeur d'une façon différente et qui porterait sa marque¹⁴.

Cela ne va pas sans tâtonnements : entre-temps, Elleviou s'est essayé sans succès à l'emploi des *Colin* tenu justement par Michu. Bien plus tard, lors de la retraite d'Elleviou, la presse rappellera ce premier essai malheureux :

Michu régnait alors à l'Opéra-Comique, Elleviou le doubla avec peu de succès d'abord. On jouait encore les Colins avec de la poudre, avec *manière, mignardise*, en bas de soie, et les autres amoureux de salon, en habit habillé. Ces traditions gênaient Elleviou¹⁵.

L'échec dans un emploi inadapté à son physique et ses manières en scène est aussi, en négatif, l'affirmation d'un talent personnel, d'un physique et d'une gestuelle qui ne s'épanouiraient vraiment que dans des rôles nouveaux, loin des jeunes amoureux poudrés et des villageois naïfs avec lesquels « ses formes prononcées, sa voix mâle, sa tenue et ses manières habituelles¹⁶ » se révèlent immédiatement incompatibles. Elleviou est d'abord l'héritier de l'emploi de Clairval puis le réformateur du jeu trop précieux dans les rôles d'amoureux.

En 1795, Martin quitte Feydeau pour rejoindre la troupe du théâtre Favart, où il devient vite le partenaire privilégié d'Elleviou. Tous deux sont pourtant, *a priori*, des artistes fort différents. Pendant longtemps, Martin est tenu pour un piètre comédien, dénué de la forte personnalité scénique et du charisme d'Elleviou, qui se sent d'emblée mal à l'aise dans des emplois consacrés par ses prédécesseurs. Grâce aux limites mêmes de son registre interprétatif, Martin découvre dès 1792, quatre ans après ses débuts, les contours dramatiques du rôle auquel il s'identifiera désormais, Frontin dans *Les Visitandines* de Devienne. Là s'opère cette étrange métamorphose au cours de laquelle un

Feydeau lors du remaniement de la troupe, il prend la direction du théâtre de Rouen avant de se suicider.

¹⁴ Henri de Curzon, *Elleviou*, Paris, F. Alcan, 1930, p. 14.

¹⁵ *Le Corsaire*, 23 janvier 1829, « Retraite d'Elleviou » [non signé].

¹⁶ D'après l'*Encyclopédie des gens du monde*, citée par Arthur Pougin, *Figures d'Opéra-Comique, Madame Dugazon, Elleviou, les Gavaudan*, Paris, Tresse, 1875 ; rééd. Genève : Minkoff, 1973 et Lyon, Symétrie, 2012, p. 83.

chanteur naît à son emploi en redessinant les contours d'un type de personnage repris de la tradition :

Ce rôle fixa le genre de comique convenable à Martin, et dès lors, il n'eut plus à s'*accommoder* aux rôles, les auteurs et les musiciens s'empressèrent d'*accommoder* les rôles pour lui : l'emploi du *Martin* fut créé à l'Opéra-Comique¹⁷.

Les rôles du Martin englobent toutes les variantes de valets rusés auxquels il demeure fidèle jusqu'à la fin de sa carrière, sans que le personnage, Frontin ou Lafleur, ait toujours besoin de changer de nom : Lafleur dans *Le Charme de la voix* de Gaugiran-Nanteuil et Berton, Martin est Frontin en 1813 dans *Le Nouveau Seigneur de village* de Boieldieu et fait sa dernière création en 1833 avec *Les Souvenirs de Lafleur*, un pastiche d'Halévy. Martin y résume sa carrière et rappelle le souvenir de ses airs les plus fameux. Martin joue ainsi toutes les variations possibles autour des rôles en livrée, dans la lignée des figures de Scapin, Sganarelle ou Figaro. Ce dernier est d'ailleurs incarné par Martin dans *Le Barbier de Séville* de Paisiello, repris notamment le 10 mars 1806, avec Jausserand, double d'Elleviou, en Almaviva. Martin aurait dû aussi jouer le même personnage dans *Les Noces de Figaro*, adaptées par Castil-Blaze pour l'Opéra-Comique¹⁸, et il aurait refusé de chanter le Figaro de Rossini par crainte de la comparaison avec Pellegrini. En dehors des rôles de valet, dans les œuvres créées avec Elleviou, Martin joue souvent les amis fidèles et raisonnables, dont la fonction essentielle est de tempérer les audaces tapageuses de l'*Elleviou*.

Si l'emploi du *Martin* ne repose pas sur l'originalité dramatique des rôles, mais bien plutôt sur les caractéristiques vocales étudiées plus loin, Elleviou crée quant à lui un type dramatique nouveau auquel il s'identifie pendant toute sa carrière. Il trouve sa voix dans *Philippe et Georgette*, mais son personnage est encore, dans ce livret moralisateur de Monvel, celui d'amoureux malheureux et d'amant menacé : certes, Elleviou crée déjà un personnage de soldat, mais c'est un « bien aimable garçon » apparaissant « en veste et sans co^l »¹⁹, bien différent des jeunes fous et des séduisants étourdis qui feront bientôt sa gloire. Le tournant se situe pour lui huit ans après ses débuts, en

¹⁷ Adrien de La Fage, « Nécrologie de Jean-Blaise Martin », insérée dans la *Revue et Gazette musicale* le 19 novembre 1837.

¹⁸ Voir Castil-Blaze, *De l'Opéra en France, op. cit.* : une souscription pour *Les Noces de Figaro*, « opéra-comique en 4 actes d'après Beaumarchais, paroles ajustées sur la musique de Mozart, par M. Castil-Blaze » figure en ouverture de l'ouvrage.

¹⁹ *Philippe et Georgette*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, par Jacques-Marie Boutet de Monvel, musique de Nicolas Dalayrac, Paris, J. N. Barba, 1793, scènes 5 et 18.

1798, avec *Le Prisonnier* de Duval et Della Maria²⁰. Le personnage de Blinval est un jeune et fringant officier emprisonné à la suite de ses frasques, trompant ses gardiens grâce à un passage secret : il peut se glisser dans la maison voisine, se faire passer pour un autre officier venu épouser la mère de ce logis et séduire en même temps la jeune maîtresse des lieux. Triomphe symbolique sur le régime carcéral de sinistre mémoire pour les contemporains de 1798, désinvolture moqueuse du beau séducteur, amoureux sans apprêts et volontiers négligé : Elleviou trouve là son personnage, grâce à l'imagination de son camarade d'enfance, rennais comme lui, Alexandre Duval, et grâce à la vivacité italianisante de la musique du jeune Della Maria.

Les traits définitionnels d'un emploi d'opéra-comique sont d'abord physiques et dramatiques : ils mobilisent l'apparence, la figure, la tenue en scène et le tempérament, pour en déduire le type de rôles adaptés. Les caractéristiques vocales sont prises en compte dans un second temps. Il est ainsi symptomatique de constater l'ordre retenu par Arthur Pougin dans son évocation d'Elleviou insérée dans *Figures d'Opéra-Comique*²¹ : l'artiste est d'emblée décrit « au physique » et « au moral », l'acteur semblant confondu avec ses personnages ; les témoignages sur ses facultés vocales viennent bien après. Sur le plan strictement dramatique, donc, l'*Elleviou* désignera l'ensemble des rôles de petits-mâtres et de jeunes militaires. Henri de Curzon inscrit le type incarné par Elleviou dans la lignée de *L'Étourdi* de Molière et dans la tradition de l'acteur Fleury²² de la Comédie-Française. Mais la nouveauté provient de la manière de jouer le type avec « une désinvolture toute moderne, de fatuité légère, de fantaisie un peu débraillée, avec le costume approprié, et, paraît-il, nouveau sur la scène, de l'homme qui descend de cheval et qui a des bottes²³ ». En effet, dans la *Nouvelle Lorgnette des spectacles*, Pillet oppose aux « jeunes ci-devants » représentés par Clairval à l'Opéra-Comique et Fleury au Théâtre-Français, les « freluquets du nouveau style » incarnés par Elleviou²⁴. C'est la

²⁰ Voir Maxime Margollé, « Prisonniers et prisons sur la scène de l'Opéra-Comique (1789-1801) », dans Criminocorpus, *musique et justice, Représentations de la justice, des crimes et des peines en musique*, [en ligne], <https://journals.openedition.org/criminocorpus/2797> [consulté le 2 novembre 2019].

²¹ A. Pougin, *Figures d'Opéra-Comique, op. cit.*, p. 77-141.

²² Abraham Joseph Bénard, dit Fleury, sociétaire de la Comédie-Française de 1778 à 1818, jouait les jeunes premiers dans les pièces de Molière et de Marivaux, et les petits-mâtres du répertoire contemporain.

²³ H. de Curzon, *Elleviou, op. cit.*, p. 31.

²⁴ Fabien Pillet *et alii*, *La Nouvelle Lorgnette des spectacles*, Paris, Impr. De Dufay, an IX [1801], p. 96-98.

figure du « mauvais sujet », désinvolte, brillant, fat mais aimable, que l'on désigne précisément dans les livrets par le terme d'« étourdi ». Berlioz évoquera plus tard les « rôles de jeune homme à millions, à châteaux, à chevaux, à petit amour musqué, qu'Elleviou aimait tant²⁵ ».

L'apparition de cette figure n'est pas sans fondement politique : elle est contemporaine de la réaction thermidorienne et de la parade des muscadins, lorsque la jeunesse dorée, en révolte contre les Jacobins, retrouve après l'automne 1794 le haut du pavé. Fétis, dans la *Revue et Gazette musicale*, souligne cet arrière-plan historique et politique favorisant le dessin, par Elleviou, Duval et Della Maria, d'un type théâtral et d'une figure :

La véhémence révolutionnaire avait fait place à des mœurs plus douces, sinon plus pures. Le besoin de luxe dont on avait été privé pendant plusieurs années commençait à se faire sentir dans l'âme des républicains ; on réfléchissait sur les exagérations auxquelles on s'était livré ; la musique avait participé de ces exagérations. Un certain monde, qu'on a appelé depuis la Société du Directoire, cherchait à éloigner tout ce qui pouvait rappeler les événements affreux dont on avait été le témoin, et adoptait tout ce qui semblait analogue au nouvel état de choses ; dans ces circonstances, Della Maria parut ; il débuta par son *Prisonnier* sur la scène de l'Opéra-Comique, et fit tourner toutes les têtes²⁶.

Le même Fétis rappelle dans la nécrologie²⁷ d'Elleviou en 1842 que l'artiste arborait après la Terreur la coiffure anti-jacobine dite « à la victime » : cheveux longs à l'avant et courts sur la nuque, rappelant la tonsure des condamnés à la guillotine. Et le chanteur n'hésitait pas à entonner « Le réveil du peuple » de Gaveaux, chant de ralliement de l'opposition anti-jacobine.

Mais la figure s'impose au-delà du Directoire et Elleviou répand sous le Consulat et l'Empire l'image de la jeunesse brillante et désinvolte, image qu'il parvient à préserver dans les mémoires en se retirant définitivement de la

²⁵ Hector Berlioz, « Revue musicale », *Le Rénovateur*, 13 mai 1835, à propos du chanteur Thénard. Repris dans Hector Berlioz, *Critique musicale*, éd. Yves Gérard, Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Anne Bongrain, Paris, Buchet/Chastel, 1998, t. 2, p. 144.

²⁶ François-Joseph Fétis, « Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France », *Revue musicale*, 20 juin 1827.

²⁷ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 15 mai 1842, p. 212-214.

scène à quarante-trois ans²⁸. Le personnage est par exemple celui d'Armand dans *Un jour à Paris* d'Étienne et Nicolò :

M. Étienne a voulu peindre un de ces jeunes étourdis auxquels on ne peut précisément reprocher de vivre d'industrie, et qui cependant n'ont point d'état, et n'en jouissent pas moins de tous les plaisirs ; auxquels il est égal de dormir jusqu'à midi ou de passer la nuit à table ; qui ne manquent jamais d'argent tant qu'il y en a dans la bourse de leurs amis ; qui mangent bien, boivent encore plus, et se moquent de tout²⁹.

L'emploi d'Elleviou repose ainsi sur le physique avenant, les formes avantageuses et sur le costume qui sait les mettre en valeur. Il est étonnant de relever la fréquence des allusions à la tenue d'Elleviou dans la presse, preuve que l'interprète choisit ses costumes avec le double souci de souligner ses charmes et de conférer la vie à ses personnages favoris. « Le costume qu'il portait semblait encore ajouter à l'aisance qu'il a déployée dans tout son rôle » note ainsi le *Courrier des spectacles* lors d'une reprise du *Trente et quarante* de Duval et Tarchi³⁰. Mais à la recherche d'exactitude historique et de vraisemblance menée au même moment par Talma au Théâtre-Français, Elleviou préfère le mélange de coquetterie et de fausse désinvolture propre à séduire les uns et faire sourire les autres. On lui reproche ainsi, dans le rôle de Blinval du *Prisonnier*, de ne pas être « assez sévère observateur du costume et des convenances théâtrales » en abusant du haussement d'épaules dans son jeu ou en portant une veste et un pantalon de hussard alors que son personnage est officier de dragon – ce que la presse appelle les « petites ressources inconvenantes pour faire ressortir des formes³¹ ». Le même journal, à propos de *L'Opéra-Comique* de Dupaty et Della Maria, ne peut se résoudre à voir sur scène « un artiste en pantalon et en bottes, et surtout en pantalon d'une mode aussi ridicule³² ». Quant à la rencontre entre la prestance du militaire et la rouerie de l'étourdi, elle choque plus d'un, à commencer par le critique du *Journal des Débats*, dans son compte rendu d'*Une folie* de Bouilly et Méhul :

²⁸ Martin prend sa retraite en 1823 mais est réengagé en février 1826 pour une douzaine de représentations. Il apparaît encore dans *Le Charme de la voix* le 13 février 1834 pour un concert au bénéfice de la Caisse des pensions de l'Opéra-Comique. Son état vocal est alors jugé désastreux.

²⁹ *L'Opinion du parterre, ou Revue de tous les théâtres de Paris*, janvier 1809, p. 178.

³⁰ *Courrier des spectacles*, 8 novembre 1803.

³¹ *Indicateur dramatique ou Almanach des théâtres de Paris pour l'an VI*, Paris, sans éditeur, an VII [1798-1799], p. 106.

³² *Ibid.*, p. 114-115.

Elleviou aime beaucoup à paraître en dragon, en hussard ; il croit avoir plus de grâce quand il balaie les planches avec un grand sabre. Il n'est pas naturel qu'un militaire d'un ordre supérieur s'abaisse à ce misérable rôle ; qu'il mette en œuvre de honteux stratagèmes, des déguisements indignes de lui, pour s'introduire dans la maison d'un peintre³³.

La prestance et la qualité « plastique » ainsi exhibées expliquent la répartition des charmes entre les trois meilleurs artistes-pensionnaires de Favart en 1800 :

Elleviou, il faut le voir dans *Adolphe*
 Martin, il faut l'entendre dans le *Trente et quarante*
 Gavaudan, il faut l'admirer dans *Montano*³⁴.

Voilà qui justifie l'entrée retardée d'Elleviou en scène dans la plupart de ses créations : les applaudissements n'en sont que plus enthousiastes, surtout de la part des « femmes élégantes et jolies » qui « ne commencent à applaudir que lorsqu'Elleviou paraît³⁵ ». On relève dans les livrets l'habile préparation de l'entrée en scène d'Elleviou : dans *L'Oncle-valet* de Duval et Della Maria, il est question d'un certain Florvel, « un étourdi », « un fou », « sans mœurs, sans principes », mais « aimable », « enjoué », à la figure « séduisante » ; ledit Florvel n'apparaît qu'à la scène 8 de cette œuvre en un acte et découvre alors ses talents de jeune homme moderne, brillant et désinvolte en même temps que le claquement de ses éperons³⁶. Dans *Les Maris-garçons* de Gaugiran-Nanteuil et Berton, en un acte également, Émilie décrit d'abord le « plumet blanc » de son époux, « son dolman brodé en or, sa taille élancée et son grand sabre », avant que le Capitaine Florville ne fasse une entrée tonitruante à la scène 7, sa voix retentissant depuis la coulisse : « Me voilà, j'arrive : va-t-on souper³⁷ ? ».

Le couple Elleviou-Martin, dans les ouvrages où il est réuni comme *L'Oncle-valet*, *Les Maris-garçons*, *Le Trente et quarante*, *Maison à vendre* de Duval et Dalayrac, *L'Irato* de Marsollier et Méhul ou *Le Poète et le Musicien*

³³ Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, 6 vol., Paris, sans éditeur, 1825, t. 5, p. 335.

³⁴ *L'Année théâtrale, ou Almanach des spectacles de Paris pour l'an VIII*, Paris, Cailleau, an VIII [1800], p. 49.

³⁵ *Année théâtrale. Almanach pour l'an IX*, Paris, de l'ancienne librairie de Du Pont, an X [1801-1802], p. 67.

³⁶ *L'Oncle-valet*, comédie en un acte, en prose, mêlée de chant, par Alexandre Duval, musique de Dominique Della Maria, Paris, Barba, an X [1802].

³⁷ *Les Maris-garçons*, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, par Charles Gaugiran-Nanteuil, musique d'Henri-Montan Berton, Paris, Delavigne, 1806, scène 7.

de Dupaty et Dalayrac, incarne la « gâté française » faite de finesse, de verve et de transparence absolue des caractères. Or, la rencontre entre le fou étourdi et le valet rusé coïncide avec la lassitude éprouvée par une partie du public face aux drames lyriques qui ont envahi l'Opéra-Comique pendant l'ère révolutionnaire³⁸. Le soulagement est perceptible dans certains comptes rendus de la presse, tel celui-ci, à propos de la création de l'opéra-comique de Dupaty et Tarchi créé en avril 1800, *D'Auberge en auberge*:

Rendons grâce à l'ingénieux auteur de cette aimable bagatelle, de n'avoir point donné dans le larmoyant et le pathétique romanesque, de n'avoir pas affligé nos regards par des cachots et des souterrains, de n'avoir pas noirci notre imagination par des objets lugubres et déchirants. Il a prouvé que le comique et la plaisanterie peuvent avoir autant et plus de succès que ces farces horribles dont on a trop souvent souillé l'Opéra-Comique National³⁹.

Cette bienfaisante gâté éclate surtout dans les numéros musicaux composés « sur mesure » pour Elleviou et Martin.

DE RONDEAUX EN DUOS : PROFILS VOCAUX ET STRUCTURES MUSICALES

Au-delà d'un ensemble de rôles, le *Martin* renvoie principalement à une catégorie vocale, le baryton-Martin, qui remplacera bientôt l'emploi de *Martin* dénué de caractère dramatique propre. À l'origine, Martin est un « Amoureux concordant », c'est-à-dire un baryton possédant un registre aigu :

Voix qui procède de la basse-taille et du ténor. [Martin] réunit à la facilité prodigieuse des transitions, la gravité de la basse la plus prononcée, la légèreté et le timbre argentin de la haute-contre la plus élevée⁴⁰.

La définition proposée peu avant par Castil-Blaze dans son *Dictionnaire de musique moderne* souligne davantage l'étrangeté de cette voix inclassable :

³⁸ Voir Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'Opéra-Comique. Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éditions, « Sciences de la musique », 2002, chap. VII, p. 81-92. Voir aussi Raphaëlle Legrand et Patrick Taïeb, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », dans Paul Prévost (dir.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz, Serpenoise, 1995, p. 1-61.

³⁹ *Étrennes dramatiques pour l'année 1801*, Paris, sans éditeur, s. d., p. 59.

⁴⁰ F. A. Harel et alii, *Dictionnaire théâtral, ou 1233 vérités*, Paris, J. N. Barba, 1825, 2nde édition avec un complément.

Le concordant est l'espèce de voix qui, formée des sons graves du ténor et des sons aigus de la basse, semble les réunir l'un et l'autre : c'est ce qui lui a fait donner le nom de concordant. On l'appelle aussi bariton [*sic*] ou basse-taille⁴¹.

La voix de Martin était d'après tous les témoignages d'une étendue prodigieuse : deux octaves et demie, du mi et même du mi bémol jusqu'au la aigu (la³). Ce registre de poitrine se prolongeait par une octave de notes émises en voix de tête, le prodige se trouvant dans la parfaite jonction des registres, dans l'absence de toute solution de continuité. On comprend alors qu'un des principaux successeurs de Martin dans ses emplois soit Jean-Baptiste Chollet, baryton devenu ténor, célèbre pour sa vocalisation rapide et son utilisation de la voix de tête (dans *Le Postillon de Lonjumeau*, par exemple). Le timbre de Martin est également loué pour sa couleur, remarquable dans les ensembles sans que le chanteur possède pour cela une voix particulièrement puissante. Cette forte idiosyncrasie de la voix explique que l'emploi de Martin ait historiquement laissé place à la seule catégorie vocale. Face à ce prodige, Fétis souligna l'embarras des troupes de province :

suivant l'habitude qu'on a dans ces théâtres de désigner les emplois par les noms des acteurs qui les remplissent à Paris, il fallait dans toutes les troupes dramatiques un Martin, et ce n'était pas sans peine qu'on parvenait à trouver des voix qui pussent chanter d'une manière passable les rôles établis à l'origine pour le véritable Martin, à Paris⁴².

La difficulté est renforcée par l'usage – ou l'abus – de l'ornementation libre dont Martin s'est fait le spécialiste, recréant littéralement chaque partition. Là où Elleviou s'approprie des rôles nouveaux en créant des figures dramatiques inédites, Martin s'approprie la composition musicale par son art de l'improvisation. À Elleviou revient l'exubérance théâtrale, à Martin l'insolence vocale, l'un animant la scène par son jeu, l'autre par sa voix, dans une capacité commune à extravaguer :

il se lançait aventureux et agité dans une atmosphère inconnue, où il entraînait ses auditeurs, sûr de trouver une issue pour en sortir avec eux, et choisissant de préférence la moins pratiquée et la plus périlleuse ; semblable à ces voyageurs intrépides qui, pour passer un fleuve qui les sépare du but qu'ils veulent atteindre, cherchent d'abord un pont, puis une

⁴¹ Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, 2 vol., Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1821, t. 1, p. 135.

⁴² François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, F. Didot, 1877, 2^e édition, t. V, article « Martin ».

barque, puis un gué, et finissent par se jeter à la nage sans même se débar-rasser de leurs habits, puis reparaisent triomphants à l'autre bord après avoir traversé l'eau dans l'endroit le plus dangereux⁴³.

Martin est régulièrement condamné dans la presse pour ses outrances. Ainsi de son interprétation de *La Petite Maison* de Dieulafoy, Gersin et Spontini, où un récitatif « à prétention », ponctué de trilles et de roulades, est suivi d'un *cantabile* tendre « où se trouvent répétées vingt ou trente fois ces paroles : *Dieu du Mystère, venez à mon secours* » :

Martin s'est tellement habitué à accumuler des notes sur le même mot, à diminuer la valeur de la note principale, qu'après avoir battu plusieurs cadences sur la première syllabe du mot *venez*, il descendait presque diatoniquement deux gammes entières sur le *nez*, dernière syllabe de ce mot. Je ne sais s'il y a une manière plus ridicule de faire preuve à la fois et de mauvais goût et de flexibilité du gosier⁴⁴.

Si une telle critique est récurrente, on reconnaît aussi régulièrement la supériorité de Martin sur Elleviou comme chanteur, du moins sa suprématie dans un chant italien appris auprès des interprètes du théâtre de Monsieur à ses débuts. D'ailleurs, dans les comptes rendus étudiés dans la presse, on insiste plus souvent sur le jeu et le physique d'Elleviou et sur le style vocal de Martin, l'un avec l'autre formant un couple artistiquement parfait.

L'accord prodigieux entre les voix de Martin et Elleviou, maintes fois souligné dans les témoignages de l'époque, tient en partie au caractère hybride de leurs caractéristiques vocales, tenant du baryton léger pour l'un et du ténor barytonnant pour l'autre, mais il relève aussi de cette alchimie subtile permettant la fusion de deux timbres différents, vraisemblablement d'un émail plus brillant chez Martin. De son ancienne basse-taille, Elleviou garde en effet un médium sonore ainsi décrit par Castil-Blaze :

La voix d'Elleviou était un ténor volumineux, un peu sombré, imitant le son du cor, mais du cor de Gallay, d'une agilité remarquable, s'élevant du *si* bémol jusqu'au *si* bémol, deux octaves de poitrine, plus cinq ou six notes d'un fausset harmonieux, trillant fort bien⁴⁵.

⁴³ A. de La Fage, « Nécrologie... », art. cité.

⁴⁴ Clément Courtois, *L'Opinion du parterre, ou Censure des acteurs, auteurs et spectateurs du théâtre français*, 10 vol., Paris, Martinet, an XI [1803], t. 2, p. 204-206.

⁴⁵ Castil-Blaze, *Histoire de l'Opéra-Comique*, éd. Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie et Palazetto Bru Zane, 2012, p. 211.

Dans les airs écrits pour Elleviou, la voix ne s'élève pas à des hauteurs vertigineuses, culminant généralement au la, tandis que l'artiste se distingue de Martin par ses qualités de diction relevant davantage de la tradition française :

Le timbre de sa voix était pur, franc, sympathique au suprême degré, et il n'abusait jamais de sa flexibilité en prodiguant jusqu'à l'excès ces « agréments », ces fioritures, par lesquelles Martin obtenait tant de succès. Enfin, dernier compliment, dernier trait caractéristique : il articulait ; on entendait tout ce qu'il disait⁴⁶.

L'hommage rendu à Elleviou est à opposer aux critiques dirigées contre la désintégration des mots opérée par la vocalisation envahissante de Martin. Elleviou brille plutôt dans les rondeaux qui lui sont réservés dans presque toutes ses créations, surtout après le triomphe du *Prisonnier* de Della Maria. Les caractéristiques musicales de ce rondeau fixent un modèle voué à revenir d'ouvrage en ouvrage et à assurer le succès : tonalité enjouée, marquée par le rythme enlevé comme par la couleur aiguë de la voix, retour du refrain selon une structure rArBr, avec petite cadence à l'ultime reprise, agilité n'amenant jamais la pulvérisation des paroles par la vocalisation. Les paroles de ces rondeaux, comme leur écriture musicale, relèvent vite du stéréotype : elles constituent une variation autour du plaisir immédiat de la vie et de l'amour de l'amour : « Non, non, point de mélancolie, / Ou qu'elle ne dure qu'un jour, / Mourir serait folie, / Quand on peut vivre pour l'amour » chante Florvel dans *L'Oncle-valet*. L'officier Valcourt du *Trente et quarante* lui répond : « J'aime le vin, le jeu, les femmes, les chevaux, / Mais c'est là jouir de la vie ». La métaphore militaire se glisse parfois dans les paroles de ces rondeaux, comme chez le capitaine Florville des *Maris-garçons* : « Pour triompher de la beauté, / Faisons la guerre avec franchise ; / Délicatesse, amour, gâté, / De mes drapeaux c'est la devise ». Lorsqu'un rondeau échoit à Martin, les paroles diffèrent nettement, quittant le registre de la brillante fatuité pour celui de la sentimentalité plus sincère : « Toujours après ma belle, / Ainsi qu'un jeune Troubadour, / Plus amoureux, aussi fidèle, / Je souffre et chante mon amour », entonne Dermont, l'ami raisonnable, dans *Maison à vendre*⁴⁷.

À côté des rondeaux, les duos, rares pour deux voix masculines, sont devenus des passages obligés de tout opéra-comique réunissant Elleviou et Martin :

⁴⁶ H. de Curzon, *Elleviou, op. cit.*, p. 30.

⁴⁷ *Maison à vendre*, comédie en un acte et en prose, mêlée de chants, par Alexandre Duval, musique de Nicolas Dalayrac, Paris, Vente, 1801, scène 7.

Dans tous les opéras où ces deux virtuoses figuraient, on avait soin de leur ménager un duo concertant que le public attendait avec impatience et qu'il saluait d'un tonnerre d'applaudissements. Beaucoup de ces duos étaient forts mauvais, ainsi que vous pouvez le remarquer aujourd'hui ; mais l'exécution les protégeait jusqu'à les porter aux nues⁴⁸.

Le duo du *Trente et quarante*, « Porte à ton maître ce portrait », assure ainsi à lui seul le succès de la pièce. Le duo de *Maison à vendre* « que tout le monde jugeait sorti de l'école italienne, et dont le caractère est aussi bouffon, que la facture agréable⁴⁹ » montre le jeu d'échanges vocaux auquel pouvaient se livrer Elleviou et Martin, Dermont-Martin se moquant ici des châteaux en Espagne rêvés par son ami Versac-Elleviou : dans l'*andante*, un long trille de Dermont commente ironiquement l'évocation par Versac des oiseaux qui charmeront sa retraite dorée, avant que dans l'*allegro* les deux amis ne fassent assaut de vocalises pour illustrer l'art du musicien Dermont⁵⁰. On frôlerait l'exhibition gratuite, si le duo ne reposait finalement sur la manifestation musicale de l'amitié, à travers le bonheur pur et simple de chanter. La formule finit toutefois par lasser : le duo du *Concert interrompu* est ainsi jugé long à l'excès dans la presse. Les stéréotypes musicaux fixés par Elleviou et Martin, considérés par certains comme des recettes faciles, sont dénoncés comme tels, comme toute formule incapable de se renouveler, à moins qu'ils ne soient re-motivés par un jeu parodique, comme dans *L'Irato* de Méhul, déguisé en partition italienne [ill. 1].

ÉLARGISSEMENT DU RÉPERTOIRE ET JEU AVEC LES CODES : PLASTICITÉ DE L'EMPLOI

L'emploi peut fonctionner comme un piège, enfermant l'interprète pour le restant de sa carrière dans un cadre dramatique et musical fixe. S'il s'agit de satisfaire l'attente d'un public attaché à ses formes et à des figures familières, il faut aussi contredire les critiques, promptes à stigmatiser la répétition dans toute interprétation. Le talent proprement théâtral de Martin se voit ainsi contesté jusqu'au terme de sa carrière :

⁴⁸ Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne, op. cit.*, t. I, p. 343.

⁴⁹ *Année théâtrale. Almanach pour l'an X*, Paris, de l'ancienne librairie de Du Pont, an X [1801], p. 192.

⁵⁰ *Maison à vendre*, « comédie en un acte et en prose, paroles du C^{en} Alexandre Duval, mise en musique par N. Dalayrac », Paris, chez l'auteur, s. d., duo Dermont-Versac, « Depuis longtemps j'ai le désir de vivre à la campagne », p. 30-47.



Ill. 1. Costume d'Elleviou, rôle de Lysandre dans *L'Irato*,
eau-forte coloriée, 1810.

L'acteur n'a jamais eu qu'un seul rôle pendant les trente-deux années qu'il a passées au théâtre, celui des valets, dans lequel il était presque toujours excellent, et souvent tout à fait supérieur ; sortait-il de là, on peut affirmer que comme comédien il n'était pas supportable ; c'était toujours Frontin ou Lafleur que l'on retrouvait dans l'Apollon du *Jugement de Midas* et dans le Joconde de la pièce de ce nom⁵¹. [ill. 2]

⁵¹ A. de La Fage, « Nécrologie... », art. cité.

Sa reprise du *Jugement de Midas* est particulièrement contestée car Martin met alors ses pas dans ceux de Clairval – le prédécesseur d'Elleviou, que ce dernier lui-même peine à faire oublier. Le célèbre critique Geoffroy, chroniquant cette reprise, résume bien l'ensemble des griefs adressés à Martin,



Ill. 2. Pierre Bergeret, Portrait du baryton Jean-Blaise Martin dans le rôle de *Joconde*, huile sur toile, 1814.

chanteur avant d'être comédien, inversant de fait la tradition des comédiens-chanteurs de l'Opéra-Comique :

La voix de Martin est très agréable, mais plus sonore que touchante; son chant est pur et brillant, mais il est froid et sans expression; son jeu d'ailleurs, sa physionomie et sa taille, n'ont ni la noblesse, ni l'élégance, ni la grâce qui semblent convenir au plus aimable des dieux. Clairval, qui joua ce rôle dans la nouveauté, n'avait pas le gosier de Martin, mais il réparait ce défaut par des qualités plus essentielles: il n'eût pas brillé dans un concert auprès

de Martin, mais il chantait mieux que lui la scène ; il avait plus d'accent, plus d'expression, plus d'âme, et produisait beaucoup plus d'effet⁵².

Les formules sont éclairantes, tant elles révèlent l'attente du public d'opéra-comique en matière de chant théâtral, habité et dramatiquement juste, là où Martin tend à transformer son interprétation sur scène en récital. L'on comprend aussi l'équilibre atteint par le couple Elleviou-Martin, l'un compensant les défauts, scéniques ou vocaux, de l'autre.

De son côté, Elleviou a cherché à renouveler ses « rôles bottés à la mode⁵³ » afin d'effacer ce reproche récurrent dans la presse : ne savoir jouer que les militaires. Pire, Elleviou serait le créateur d'un seul personnage, repris sous un nom différent d'opéra en opéra : « Depuis *Le Prisonnier*, rôle où il a eu un succès si brillant et si mérité, il a apporté à presque tous ceux qu'il a joués, le ton, la physionomie et la tenue de Blinval, à de très légères nuances près⁵⁴. » Ainsi, dans *L'Opéra-Comique*, « on reconnaît trop Blinval » dans un rôle « qu'il ne s'est pas donné la peine de [...] créer⁵⁵ ». Quant à ses costumes militaires, ils seraient l'enveloppe trompeuse d'un talent somme toute médiocre, hors d'un « cercle donné dont il ne peut sortir » :

Ôtez-lui son pantalon, ses bottes, sa veste de hussard ou de jockey, son grand chapeau de casseur d'assiettes, son sabre traînant ou sa cravache, ce n'est plus le même homme.

Donnez-lui à chanter le *Marquis des Événements imprévus*, *Félix*, *Don Alonze de L'Amant jaloux*, ou le *Déserteur*, il ne vous reste plus qu'un chanteur qui ne soutiendrait pas la comparaison avec les ténors d'Italie⁵⁶.

Forcé de se renouveler tout en restant fidèle à son emploi, l'interprète navigue entre deux écueils : le reproche d'uniformité dans l'art vocal et le jeu, et la frustration des habitués de Favart ou de Feydeau. Qu'il brise son image et il décevra les spectateurs dans leur attente. Ainsi de l'interprétation d'Elleviou dans *Une aventure de Sainte-Foix* de Duval et Tarchi, créé le 28 février 1802 :

⁵² J. L. Geoffroy, *Cours de littérature...*, *op. cit.*, t. 5, p. 315.

⁵³ H. de Curzon, *Elleviou*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁴ *Année théâtrale. Almanach pour l'an IX*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁵ *Indicateur dramatique*, *op. cit.*, p. 114-115.

⁵⁶ *L'Opinion du parterre, ou Revue des théâtres*, Paris, Martinet, an XIII [1804-1805], p. 199-203.

J'ai été vexé d'y voir le bel Elleviou, condamné à boiter sur la scène, parce qu'il représentait un ex-officier des gens d'armes qui fait le métier de « diseur de vérités ». Il est payé de retour par des coups d'épée, sans compter les bourrades qui l'estropient⁵⁷.

Elleviou ne s'essaye pas moins aux caricatures avec, dans *Le Cabriolet jaune*, un rôle de niais. Peine perdue, les qualités premières de son emploi ressortent, aux yeux – ou dans la mémoire – de certains, comme le chroniqueur de l'*Almanach des spectacles de Paris*: « J'ai cru cependant m'apercevoir, en le voyant entrer, qu'il laissait trop percer l'homme d'esprit sous son déguisement⁵⁸ ». Le comique chargé se retrouvera dans *L'Irato* et dans *Picaros et Diégo*. Dans *Le Médecin turc* de Villiers, Gouffé et Nicolò, Elleviou joue un jeune esclave français, feignant la folie pour approcher son épouse Adèle, esclave chez le médecin. Dans *L'Enfant prodigue* de Ribouté, Souriguières et Gaveaux, c'est le costume seyant du militaire qu'il abandonne, au profit des haillons d'un indigent : il « se montre sur la scène dans un équipage misérable, capable de défigurer et d'avilir un acteur qui n'aurait pas, comme lui, un grand fond de bonne mine, de grâce et de noblesse⁵⁹ ». Elleviou s'essaye même dans le genre tragique avec *Fædor, ou le Fou de Bezzeroff* de Lamartellière et Champein, dans un rôle destiné au « Talma de l'Opéra-Comique », Gavaudan. Dans cette série de contre-emplois, la plus grande réussite est le *Joseph* de Méhul, créé le 17 février 1807, où il affronte, loin des aimables séductions habituelles, la noblesse d'un personnage biblique et une écriture vocale plus dramatique qu'à l'ordinaire.

En réalité, il est impossible à Elleviou d'obtenir la pleine reconnaissance du public et de la critique avant d'avoir, à côté de ses propres créations forgeant l'emploi d'*Elleviou*, prouvé sa capacité à reprendre les rôles de son prédécesseur, Clairval. Un chanteur d'opéra-comique doit tout à la fois briller dans le présent des créations originales, projeter son nom et les rôles qui y seront attachés dans l'avenir et se mesurer à un passé qui demeure l'aune à laquelle il sera toujours jugé : la mémoire modèle l'attente du public dans un théâtre de troupe et de répertoire, et la critique théâtrale tend à juger au nom des anciens modèles interprétatifs érigés en valeurs absolues. Aussi les connaisseurs ne se prononcent-ils définitivement sur un acteur que lorsqu'il est passé par

⁵⁷ Arthur Laquiante, *Un hiver à Paris sous le Consulat, 1802-1803*, p. 390 d'après les lettres de Johann Friedrich Reichardt, Paris, Plon, Nourrit et C^e, 1896.

⁵⁸ *Almanach des spectacles de Paris pour l'an VIII de la République*, Paris, sans éditeur, s. d., p. 82.

⁵⁹ J. L. Geoffroy, *Cours de littérature...*, op. cit., t. 5, p. 414.

l'épreuve de l'ancien répertoire. Qui plus est, Elleviou a inauguré une forme neuve d'interprétation, bâtie sur l'élégance extérieure et un brillant qui risque d'appeler, et de fait appelle, l'accusation de superficialité. Une nouvelle fois, c'est le souvenir de Clairval qui fonde la critique, enfermant Elleviou dans une confrontation avec un passé dont il avait cherché à se détacher :

Cette manière de chanter avec l'âme, d'exprimer des sentiments, est aujourd'hui antique, inconnue, je dirais presque méprisée des musiciens et des chanteurs. Clairval avait une voix à faire rire les moindres élèves du Conservatoire ; il avait un jeu, un talent et un goût à étonner les plus grands maîtres [...]. Elleviou, chanteur plus méthodique, doué d'une voix plus douce et plus brillante, excellent acteur dans les rôles comiques d'officiers étourdis, de jeunes libertins, de roués charmants ; Elleviou, enfin, n'ayant pas l'habitude des rôles nobles et du chant pathétique, a bien pu, en essayant le personnage de Blondel, n'y pas répandre la première fois le même intérêt que Clairval avait coutume d'y mettre : cependant il s'en est acquitté d'une manière très satisfaisante⁶⁰.

Les critiques incessantes engagent Elleviou dans une série de reprises grâce auxquelles il peut enfin se mesurer aux rôles de Clairval. *L'Ami de la maison, Zémire et Azor, Richard Cœur de Lion, Le Roi et le fermier, Félix* : le répertoire d'opéra-comique de l'Ancien Régime défile alors à l'affiche de Feydeau, comme si Elleviou était désormais assez sûr de lui pour se mesurer au souvenir de ses glorieux prédécesseurs. Il a, comme Martin, suffisamment d'autorité au sein de la direction artistique du théâtre pour imposer ses choix. Ce geste de restauration esthétique contribue en effet à effacer de l'affiche le répertoire révolutionnaire de Méhul ou Cherubini et à engager un ressourcement de l'opéra-comique dans le XVIII^e siècle, avec les œuvres de Monsigny et Grétry : « Ce fut le coup de grâce pour les opéras qui avaient vu le jour dans le cours de la révolution », commente Fétis⁶¹. Le journal *Le Globe*, porte-parole du romantisme libéral sous la Restauration, souligne sous la plume de Ludovic Vitet la dimension politique de telles reprises :

La révolution musicale opérée par Méhul et Cherubini commençait alors à subir le sort de la grande révolution ; les muscadins étaient en révolte contre elle. C'était, disait-on, une fille de la terreur ; l'harmonie et les instruments de cuivre sentaient le jacobinisme à deux lieues à la ronde. On revint à Grétry comme à la légitimité musicale : les gens à oreilles de chien pleuraient de joie en saluant cette aurore de restauration ; ils battaient des mains

⁶⁰ *Ibid.*, p. 324. Le critique commente la reprise de *Richard Cœur de Lion*, avec Elleviou en Blondel.

⁶¹ F. J. Fétis, « Examen de l'état actuel de la musique... », art. cité.

comme des matelots qui rentrent au port après la tempête ; la platitude de l'orchestre les ravissait ; ils y voyaient le symbole du passé, et toutes ces petites mélodies pointues leur causaient des émotions indicibles⁶².

Le retour au répertoire de Grétry et Monsigny parachève ainsi cette restauration de l'opéra-comique et de ses vertus primitives, initiée par Elleviou et Martin, secondés par Della Maria, Nicolò, Tarchi, Dupaty ou Étienne, avec la redécouverte de la franche comédie.

La reprise la plus importante est assurément celle de *Richard Cœur de Lion*, le 20 mars 1806, alors que cette pièce aux accents par trop monarchistes, avait été interdite depuis le 10 août 1792 : Elleviou chante Blondel, rôle créé par Clairval, aux côtés du Richard de Gavaudan. Le 23 octobre, Elleviou est Richard et Gavaudan le Roi dans la reprise du *Roi et le Fermier*. Mais la reprise la plus périlleuse est sans doute celle d'Azor dans *Zémire et Azor* : un personnage sans charme, l'obligation de recourir au fausset pour soutenir une tessiture de haute-contre qui n'est pas la sienne, l'ajout de quelques ornements pour imposer sa marque. Autre reprise difficile, celle de Pierrot dans *Le Tableau parlant*, où le souvenir de Clairval restait puissant. Grâce à cette série de récréations par lesquelles il devait enfin « remplacer réellement l'emploi de Clairval, remplacer dignement ce grand acteur », Elleviou accède enfin à une reconnaissance entière : « Depuis qu'il a joué Blondel dans *Richard Cœur de Lion*, et Richard dans *Le Roi et le Fermier*, sa réputation s'est considérablement accrue et sa place dans l'opinion publique est devenue très brillante⁶³ ». Mais le même journal d'ajouter aussitôt : « Elleviou doit se considérer actuellement comme s'il entrait dans une nouvelle carrière, et presque comme s'il recommençait ses débuts : le public attend tout de lui maintenant⁶⁴ ». Épuisante nécessité de toujours faire ses preuves...

Ces importantes reprises, ressourçant la mémoire collective et déplaçant les contours de l'emploi pour englober les anciens rôles, n'empêchent pas Elleviou et Martin de poursuivre leurs créations et d'y jouer de plus en plus, au fur et à mesure de la sédimentation des figures déjà incarnées dans les souvenirs du public, avec leurs propres rôles. L'emploi devient alors l'objet même du spectacle, les spectateurs applaudissant Martin jouant au *Martin* et surtout Elleviou exhibant toutes les facettes de l'*Elleviou*, le nom de l'emploi rappelant en permanence la personnalité de l'artiste, toujours

⁶² *Le Globe*, 29 mai 1828 (à propos de la reprise de *Guillaume Tell* de Grétry à l'Opéra-Comique).

⁶³ *L'Opinion du parterre*, février 1807, p. 153-164.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 156.

présent sous le masque. Le retour du comique se fonde sur ces jeux d'auto-représentation, non dénués de narcissisme quand le personnage et la personne se confondent, empreints aussi de distance ironique – de lucidité dans l'abandon ludique. La représentation, dans un mouvement spéculaire, ne renvoie plus à quelque réalité extra-théâtrale si ce n'est à la personne et au statut même des chanteurs ; elle donne à voir les codes du théâtre, joyeusement exhibés dans ce triomphe du pur spectacle.

C'est sur ce mouvement qu'est bâtie la dramaturgie comique de *Maison à vendre* de Duval et Dalayrac en 1800 : Elleviou est le jeune poète Versac, Martin est le jeune compositeur de musique Dermont, le premier écrit un livret pour le second, tous deux figurant allégoriquement l'art lyrique – l'art de l'opéra-comique où les extravagances du livret (Versac-Elleviou) sont compensées par la mesure des parties musicales (Dermont-Martin) ? L'allégorie a néanmoins un fondement biographique, puisque Martin s'est essayé à la composition d'opéra-comique avec *Les Oiseaux de mer* en 1796 à Feydeau – Elleviou sera le librettiste de *Délie et Verdikan* de Berton en 1805. De même, l'amitié entre les deux artistes, à la ville, se trouve confondue avec l'amitié des deux personnages sur scène, l'un ne pouvant par exemple se résoudre à manger sans partager avec l'autre : « Oreste, sans Pilade, aurait-il pu goûter⁶⁵ » ? Sur un autre registre, la comédie joue avec le cliché de l'artiste sans le sou, en proie à l'incompréhension des gens de bon sens : « Vous empruntez toujours et ne rendez jamais !/Vous composez des vers que l'on dit très mal faits./Je n'ai pas lu vos vers ; mais j'ai payé vos dettes./Pour les dettes, je sais qu'elles sont trop bien faites », tel est le contenu de la lettre de l'oncle de Versac à la scène 18. Enfin, Duval ignorait que la réalité biographique rejoindrait la fiction théâtrale, même s'il dut prêter à Versac des rêves de son ami d'enfance Elleviou quand il lui fit chanter dans le duo de la scène « Depuis longtemps, j'ai le désir/De vivre au sein de la campagne ». C'est pour partir cultiver son jardin dans son château de Roncières, près de Lyon, qu'Elleviou quitte la scène en 1813.

Cette comédie fixe des codes qui se retrouveront, par un jeu intertextuel, d'œuvres en œuvres. Ainsi, en 1806, *Les Maris-garçons* jouent à leur tour de la superposition de la personne réelle et du personnage créé par l'emploi : Edmont « racle du violon », comme Martin lui-même, jouant le rôle ; Florville « donne du cor⁶⁶ », rappelant le timbre d'Elleviou chargé d'incarner le personnage. L'amitié légendaire des deux artistes de l'Opéra-Comique donne

⁶⁵ *Maison à vendre*, *op. cit.*, scène 8.

⁶⁶ *Les Maris-garçons*, *op. cit.*, scène 2.

encore matière à spectacle : « Florville sans Edmont ! cela s'est-il jamais vu ? est-ce que deux amis ne sont pas toujours ensemble ? » (scène 7). Et les différences entre les emplois d'*Elleviou* et de *Martin* s'expriment dans le dialogue : « mais ne va pas comme à ton ordinaire te présenter en écervelé » conseille Edmont, auquel Florville répond : « Ah ! sans doute, avec ton air langoureux, tu apprendras aux belles à filer des romans dont elles ne verront jamais la fin » (scène 9). Le public applaudit sans l'ombre d'une inquiétude : ses figures adulées sont fidèles à elles-mêmes.

Dernier exemple de ces ouvrages composés sur mesure pour Elleviou et Martin, *Le Poète et le Musicien* de Dupaty et Dalayrac⁶⁷ entretient un lien évident avec les données dramatiques de *Maison à vendre*, exploitées plus à fond au point de transformer cette comédie « méta-théâtrale » en réflexion sur l'art de l'opéra-comique. Une nouvelle fois, Elleviou joue un jeune poète et Martin un jeune musicien, lequel attend avec impatience le livret promis par son ami. La comédie suit la composition progressive de ce livret par Dernance. Ce dernier s'inspire des personnages et des quiproquos rythmant la vie de l'hôtel garni où se situe l'action. Le spectacle est donc celui de la composition « en direct » d'un opéra, tandis que les personnages figurent à la fois l'amitié d'Elleviou et Martin, leurs rôles-types, et une allégorie de l'opéra-comique. Ainsi, à la scène 8 de l'acte I, le couple Elleviou-Martin, articulant l'art du jeu et de la diction à l'art vocal, vient symboliser l'alliance étroite entre les vers et la musique :

DORMEUIL (à *Dernance*)

Mais songez que du chant la brillante harmonie !...

VALCOUR (avec *enthousiasme*)

Double celle d'un vers qu'enfanta le génie.

Unir à de beaux vers un chant mélodieux,

C'est deux fois emprunter le langage des dieux ! [...]

DORMEUIL (à *Dernance*)

Mais du succès, le chant vous ravit la moitié.

DERNANCE (*s'appuyant sur Valcour*)

La moitié que l'on perd se donne à l'amitié !

Ensemble de la nuit on perce les ténèbres.

Plus loin, à la scène 13 de l'acte II, c'est Dernance-Elleviou qui se livre à un autoportrait, révélant l'influence de l'emploi sur la composition du livret fondé

⁶⁷ *Le Poète et le Musicien, ou Je cherche un sujet*, comédie en trois actes et en vers, mêlée de chant, précédée d'un prologue en vers libres, par Emmanuel Dupaty, musique posthume de Nicolas Dalayrac, Paris, M^{me} Duhan, 1811.

sur des données fixes transposables à l'infini, ici celles de l'*Elleviou* récapitulées par Dupaty :

Dès le premier abord, j'y prends les airs, le ton
 De ces aimables fous que la grâce accompagne;
 Qui dès midi souvent ont sablé le champagne,
 Et qu'on voit constamment changer trois fois par jour,
 De valets, de chevaux, de costume et d'amour.

Face à ce retour des mêmes types dans des situations dramatiques voisines, la création se heurte une nouvelle fois à ses propres limites : « Tout caractère est fait, toute intrigue connue, / Tout ressort découvert, toute scène prévue » (acte I, scène 10). Dominée par le système des emplois et par le pouvoir de fascination des grandes figures d'opéra-comique sur un public d'habitues qui cultivent la sociabilité et le plaisir de la connivence, la dramaturgie se fait finalement art de la reprise et de la variation. La sclérose du répertoire se combat souvent par le retour au passé ou par un surcroît de virtuosité dans le tournoiement des codes, au point de faire de ceux-ci l'objet même de la représentation. Le spectacle d'opéra-comique se réfléchit alors sans complexe en lui-même. Sans doute est-ce dans la nostalgie de cette belle assurance d'un spectacle où s'abolit toute conscience troublée du réel que prend naissance le mythe de la comédie retrouvée sous le règne joyeux d'Elleviou et Martin. Dans cette abolition se joue aussi quelque chose de politique entre Directoire et Empire.