Global18

N° 4 | 2024
Éditer la correspondance de Beaumarchais à l'ère du numérique

L’annotation des lettres sur la musique

Patrick TAÏEB *Professeur des universités*
Université Paul-Valéry Montpellier

Édition électronique :
URL : https://global18.numerev.com/articles/revue-4/966-lannotation-des-lettres-sur-la-musique
DOI : numerev_2805
Date de publication : 15/02/2024

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : TAÏEB, P. (2024) L’annotation des lettres sur la musique. *Global18*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2805

L'article interroge le statut musical de Beaumarchais à travers l'annotation de sa correspondance, dans le contexte des mutations profondes de la vie musicale parisienne (Gluck, essor de l'opéra-comique, édition musicale) entre 1760 et 1790. S'appuyant sur des lettres d'Espagne et le dossier épistolaire de *Tarare*, il éclaire les pratiques musicales de l'auteur, ses collaborations avec Salieri, et les enjeux de délimitation du corpus pour la future édition intégrale.

Mots-clés :
Correspondance, Musique, Tarare, Salieri, Opéra-comique

L’annotation des lettres de Beaumarchais sur la musique

En décembre 1777, Mozart écrit depuis Mannheim à son père resté à Salzbourg : « Je fais […] le voyage avec un homme qui connaît Paris (tel qu’il est actuellement) comme sa poche car la ville a beaucoup changé »[1]. Le jeune homme âgé de 22 ans ferraille à distance depuis plusieurs semaines pour obtenir le consentement et le soutien paternels à son désir d’émancipation. Les musiciens de l’orchestre de Mannheim qu’il est venu visiter et dont la qualité artistique fait l’unanimité dans les cours européennes[2], l’encouragent à se rendre à Paris où il pourrait trouver, comme beaucoup de musiciens de sa génération, les conditions de sa prospérité. Mozart rapporte les propos enthousiastes de l’homme « qui connaît Paris », le flûtiste Johann Baptist Wendling :

[Il] m’a assuré que je ne le regretterais pas. Il a été deux fois à Paris et vient d’en revenir. Il dit : c’est le seul endroit où l’on peut gagner de l’argent et se faire honneur. Vous êtes un homme capable de tout, je vous montrerai la bonne voie. Il faudra que vous écriviez des opéras séria, Comique, oratoire, et de tout. Quiconque a écrit quelques opéras à Paris reçoit quelque chose de fixe par an. Et puis, il y a le Concert spirituel, l’académie des amateurs, où l’on est payé 5 louis d’or pour une symphonie. Si l’on donne des leçons, l’usage veut que l’on gagne 3 louis d’or pour 12 leçons. On fait ensuite graver en souscription des sonates, trios et quatuors. Cannabich et Toeschi envoient beaucoup de musique à Paris.

Ce panorama, en forme d’eldorado du musicien professionnel, ne manque pas de surprendre lorsqu’on le confronte à la réputation détestable de la musique française que les Encyclopédistes ont nourrie par leurs arguments depuis la Querelle des Bouffons

(1752-1754) et aux formules assassines qui ont essaimé ensuite dans de nombreux écrits[3]. Les récits des voyageurs, en particulier ceux du musicologue Charles Burney passé par Paris en 1770, renvoient une image passéiste et orgueilleuse de la vie musicale française à la fin du règne de Louis XV, qu'il juge en retard d'un siècle par rapport à son voisinage européen immédiat[4]. Son témoignage nous intéresse pour sa franchise péjorative, parce qu'il pourrait correspondre à l'expérience des Mozart visitant Paris en 1763 et 1765, celle à laquelle le fils fait allusion pour insister sur le changement survenu dans l'intervalle. Il attire aussi notre attention en raison de sa date précédant de deux années la création du *Barbier de Séville* à la Comédie Française. Le rapprochement permet de poser dans des termes renouvelés la question de l'identité musicienne de Beaumarchais en son temps.

Ses relations avec l'art musical, que l'on peut envisager sous des angles très nombreux, ont été rassemblées par Maurice Lever dans un article de synthèse au titre éloquent en ce qu'il annonce deux approches distinguées[5] : d'une part, il désigne les pratiques musicales de Beaumarchais en rappelant qu'il était musicien lui-même, d'autre part, il attire l'attention sur ses liens avec des musiciens, avec les collaborateurs directs (Antoine Baudron et Antonio Salieri) et indirects (Giovanni Paisiello et Wolfgang Amadeus Mozart) de ses ouvrages dramatiques, ou sur les conceptions musicales exposées dans ses écrits. Les considérations développées dans cet article conçu par un spécialiste s'appuient sur la biographie de l'auteur à laquelle on ne prétend pas proposer le moindre complément et que l'on utilise avec confiance quant aux informations qu'il nous livre. Ses formulations concernant le « talent de compositeur » de Beaumarchais qui « n'a jamais dépassé celui d'un honnête amateur » ou la mise au point définitive à propos de la prétendue invention organologique appliquée à la harpe, mettent un garde-fou à toutes les spéculations. En revenant ici sur ces différents sujets, il ne s'agit pas d'apporter des faits nouveaux qui proviendraient de la correspondance ou émailleraient la biographie, mais plutôt de cerner quelques questions auxquelles l'édition à venir de la correspondance de Beaumarchais pourrait répondre, quelques questions que l'on pourrait ranger sous une seule, plus englobante : où le musicien Beaumarchais s'est-il situé dans la vie musicale parisienne en ces temps de changements radicaux et de confrontation des goûts ? Par souci d'honnêteté il faut annoncer que la présente contribution ne saurait couvrir toutes les questions entrant en jeu dans cette ambition et qu'il est procédé, à la manière de carottages spécifiques, à quelques approches successives en rapport avec l'annotation des lettres et avec les frontières du corpus.

Les changements de la vie musicale parisienne à l'époque de Beaumarchais

Admettons un postulat préliminaire, quitte à le nuancer dans un second temps : le changement de règne en 1774 voit s'accomplir un bond considérable dans le goût musical parisien. Ce n'est pas le premier du vivant de Beaumarchais, comme nous l'avons laissé entendre en faisant allusion à la Querelle des bouffons, mais celui-là est

observable pour ainsi dire à l'œil nu au sein de deux institutions royales : l'Académie royale de musique (Opéra de Paris) et le Concert spirituel.

À l'égard de la musique, Marie-Antoinette apparaît rétrospectivement comme un « directeur musical » tourné vers l'avenir. En important à Paris une conception de la grandeur royale inséparable du mécénat, elle œuvre au renouvellement complet du répertoire de l'Académie royale de musique qui, en cinq ans (1774-1780), purge sa programmation de tous les ouvrages d'auteurs morts depuis plus de dix ans pour les remplacer par des créations de Gluck, précepteur musical de la princesse d'Autriche, puis par ceux de Piccinni, Sacchini, Salieri, etc. Ce que nous qualifions désormais d'opéra baroque français, *grosso modo* de Lully à Rameau, disparaît alors pour deux cents ans[6]. Une brochure célèbre énonce la dimension phénoménale de ce processus en popularisant par son titre le mot « révolution » entendu dans le sens d'une rupture avec l'immobilisme et l'absolutisme : *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck* (Du Roullet, 1781). L'ampleur du corpus des écrits sur l'opéra auxquels on a parfois donné le titre générique de Querelle des gluckistes et des piccinnistes est en proportion du phénomène historique de la disparition du répertoire dit « baroque ».

Dès 1773, trois compositeurs, chefs d'orchestre et violonistes deviennent les directeurs du Concert spirituel : François-Joseph Gossec (1734-1829), Pierre Gaviniès (1728-1780) et Simon Leduc (1742-1777). Tous trois proviennent du Concert des Amateurs – que Mozart appelle « académie des Amateurs » dans sa lettre –, société réunissant la haute aristocratie parisienne et qui donne douze concerts par an chez le Prince de Rohan Condé entre 1769 à 1781. Là, dans l'amalgame convenu d'amateurs nobles et de professionnels distingués, sont programmées et interprétées les musiques italiennes et germaniques contemporaines : airs de concert, concertos de solistes, symphonies. Autant de genres nouveaux composant ce que les historiens du concert appellent le *programme éclectique*[7]et véhiculant un style musical en rupture avec l'esthétique et les pratiques d'exécution baroques. Comme à l'Académie royale de musique, il s'opère alors une purge radicale : les motets versaillais qui constituaient une part importante de la programmation depuis 1725 et jusqu'au début des années 1770 sont évincés au profit des genres nouveaux provenant des concerts privés de l'aristocratie, maîtresse du goût en matière de musique instrumentale et étrangère. Là, encore, le changement est phénoménal, comme l'indique le *Journal de musique*, premier périodique spécialisé commençant à paraître en cette année 1773, par cette remarque : « une révolution intéressante pour les amateurs de bonne musique s'est accomplie »[8]. « Révolution », lit-on encore dans l'espèce de profession de foi des souscripteurs du Musée de Bordeaux lors de sa constitution en société de concert, en 1783 : « Gluck a paru ; l'auteur du *Devin du Village* [Jean-Jacques Rousseau] s'est rétracté, et la révolution s'est opérée. Ces réflexions paraîtront peut-être déplacées : nous ne nous les permettons que pour marquer l'époque de la fondation du Musée, qui a eu lieu après cette révolution et ces disputes orageuses qui ont enfin tourné au profit et à la gloire de l'art »[9]. En somme, la venue de Gluck en 1774 met fin à une querelle commencée par Rousseau et ses comparses en 1754.

Pour enrichir ce tableau rapide des changements de la vie musicale française, il conviendrait de mentionner de façon détaillée l'apparition de la comédie mêlée

d'ariettes (opéra-comique)[10] et le développement phénoménal de la gravure musicale sur plaque[11]. On se contente de rappeler que pour Diderot, l'Opéra-Comique est l'un des trois spectacles – avec la Comédie Française et l'Académie royale de musique – où trouver un délassement de qualité au début des années 1760[12]. Le genre qui voit le jour à la fin des années 1750, quoique peu représenté et en grande partie oublié, doit son succès à sa double modernité, musicale et dramatique. Considéré pendant un temps comme le terrain d'expérimentation des idées encyclopédistes en matière de théâtre, il parvient à une complète estime publique en 1771, à l'occasion des représentations de *Zémire et Azor* (Grétry et Marmontel) à Fontainebleau, qui valent à Grétry un compliment de la dauphine Marie-Antoinette et une renommée publique européenne[13].
En devenant la capitale de l'édition musicale, Paris se fait l'épicentre d'un phénomène artistique et technique comparable dans notre temps à l'invention du disque compact ou de la diffusion musicale en ligne. Le volume de la gravure musicale imprimée à Paris à partir des années 1760 est sans précédent et à l'échelle de la progression des maisons d'édition : on compte 23 éditeurs de musique en 1762, ce qui est unique au monde, et 44 en 1783, pour une ville comptant 500 000 habitants. Ils sont nombreux, musiciens et artisans graveurs qui voient dans l'introduction des musiques vocales italiennes et instrumentales allemandes un gisement de profit inépuisable. La lettre de Mozart en rend compte assez complètement en dressant l'inventaire des sources de revenu grâce auxquelles un immigré talentueux peut espérer « gagner de l'argent et se faire honneur ».
Le fait que des goûts musicaux contraires puissent s'affronter au sein de l'espace public est un symptôme du dynamisme des échanges et des confrontations entre des musiques diverses. Celles-ci dessinent une carte sociale, géographique et générationnelle dont on peut lire quelques échos dans le théâtre, y compris celui de Beaumarchais, où apparaissent la musique des jeunes[14], l'opposition des goûts français et italien[15] ou plus simplement la divergence sur le mode éculé de l'ancien et du nouveau[16]. Cette mélomanie – pour reprendre un terme dont l'étymologie remonte aux années 1780[17] –, se traduit par la multiplication des méthodes, des partitions et des produits dérivés (arrangements en tous genres) et la constitution d'une population croissante de musiciens amateurs se rendant aux spectacles, ayant des pratiques diverses (orchestre, musique de chambre). Rousseau y renvoie dans l'article « Amateur de musique » de son *Dictionnaire de musique* (1768), dont la seule existence vaut pour preuve que le phénomène a frappé les contemporains et qu'il est déjà bien visible à l'époque où le statut de musicien de Beaumarchais est aussi incontestable que difficile à définir.

Beaumarchais : amateur ou professionnel ?

« Honnête amateur », écrit Maurice Lever en recourant à un mot lourd de sens : pour Jean-Jacques Rousseau, il distingue l'aristocrate, celui qui pratique la musique « pour son plaisir », de celui qui en fait profession, sans que cette distinction ne frappe

l'amateur d'une quelconque infériorité. Alors, Beaumarchais, amateur ou professionnel ? Poser cette question pointe l'originalité de ce musicien jouissant d'une charge officielle de « Maître de harpe » auprès des filles de Louis XV, mais qui n'a jamais paru en public et qui ne figure dans aucun document constitutif de l'espace musical public (affiche de concert, annonce et compte rendu de presse, almanach) pouvant attester une qualité de musicien professionnel. Tandis que le recensement de la population musicienne de Paris aboutit à des centaines de noms et à plusieurs dizaines de professions différentes, Beaumarchais est un des rares musiciens de son temps bénéficiant d'une charge à la cour et n'apparaissant jamais dans ces circuits professionnels de la vie musicale. Ni *amateur*, au sens du XVIIIe siècle qui insiste sur le désintéressement complet de la pratique musicale, ni *professionnel*, c'est-à-dire vivant publiquement de la musique, Beaumarchais a joui pour un temps d'une position unique de gentilhomme où se mêlent le professorat, la direction artistique de concerts privés, la direction de l'exécution musicale. Les maigres informations apportées par Maurice Lever au sujet du répertoire (pièces de Francesco Chabran, airs de Jean-Benjamin de La Borde) au début des années 1760 ne le distinguent pas comme particulièrement à jour, ni particulièrement avisé[18]. En revanche, sa présence comme témoin au mariage d'Henriette Gudin et Jean-Jérôme Imbault (25 septembre 1784), le met en relation avec l'un des deux éditeurs de musique parisiens les plus actifs et les plus novateurs de la fin du siècle.

Quant à « ses propres compositions »[19], il n'en reste aucune trace d'aucune sorte : Beaumarchais serait un compositeur parisien et il n'aurait jamais fait graver une de ses œuvres ? À une époque où l'on éditait tout à Paris, vraiment tout, et parfois n'importe quoi, voilà qui jette le doute sur Beaumarchais compositeur. L'*Almanach musical*, qui recense 234 noms dans sa rubrique « Auteurs, ou compositeurs de Musique » entre 1775 et 1783, ignore le sien. Sa créativité musicale – avérée – est en périphérie de la composition. Elle consiste en parodies de vaudeville, c'est-à-dire dans l'écriture de paroles de chanson sur des mélodies préexistantes, comme on en trouve dans ses parades. Les lettres d'Espagne font état de cette pratique pour le théâtre de société à Madrid et l'on comprend au détour de son récit que Beaumarchais avait également assez d'habileté pour accompagner et concevoir un accompagnement (lettre à son père du 28 janvier 1765). Elle se rencontre aussi au travers d'une activité que l'on qualifierait volontiers d'ethnomusicologique : comme La Borde dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, ou Lacépède dans sa *Poétique de la musique*[20], l'intérêt pour les musiques populaires espagnoles s'étend jusqu'à la description (contexte et mode d'exécution) et jusqu'à la transcription, deux approches qui définiront peu à peu cette discipline pratiquée aux siècles suivants par George Sand, Franz Liszt, Charles Bordes, Bela Bartok, etc.

Pour tout dire, il semble que jusqu'à son retour d'Espagne et aux premières productions dramatiques sérieuses, Beaumarchais ait vécu en marge des innovations esthétiques de son temps ou, pour dire les choses autrement, que le musicien en lui n'était pas plus à jour que l'auteur de parades. Le dramaturge, d'abord auteur de deux drames, et le contributeur génial à la création lyrique sont encore à naître.

Pour ce qui concerne la musique, le point de bascule se situe peut-être autour de la création du *Barbier de Séville*. On peut faire l'hypothèse que si sa première version en forme de livret d'opéra-comique avait été admise par la Comédie-Italienne, l'ouvrage

aurait abouti à une mise en partition moderne[21] ; l'on peut considérer par ailleurs que si les deux chefs-d'œuvre de comédie ont été mis en musique par Paisiello et Mozart en très peu de temps, c'est tout autant en raison de leur succès comme pièce de théâtre que de leur ductilité particulière dans l'arrangement en genre lyrique. Ces faits dessinent le profil d'un auteur de livret qui a pris en compte les évolutions et les débats consécutifs du changement de règne. L'analyse de *Tarare*, autant que les idées développées par Beaumarchais en guise de manifeste dans *Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra*, campent un créateur averti des débats les plus récents et habité par la rage d'innover. Parmi les nombreuses innovations expérimentées sur la scène de l'opéra pendant le règne de Louis XVI, le *Tarare* de Beaumarchais et Salieri est l'entreprise lyrique la plus audacieuse dans le mélange des styles. Elle est aussi, avec *Andromaque* (Grétry, 1781, d'après Racine), une œuvre qui pousse le principe de la continuité dramatique, si cher à Wagner un siècle plus tard, jusqu'au stade le plus radical de l'expérimentation.
On le voit, les rapports de Beaumarchais avec la vie musicale de son temps restent à établir à la lueur des mises à jour de ces trente dernières années et ils contribueraient pour une part essentielle à la connaissance de son caractère de créateur et de débatteur.

Beaumarchais, musicien en société

S'il est un domaine dans lequel la musicologie a considérablement avancé – les musicologies belge ou anglophone du moins[22] – c'est celui de l'opéra-comique. Ce genre « musico-dramatique » est le terrain d'expérimentation de la modernité à partir de la fin des années 1750. La connaissance à son sujet a tellement avancé que l'annotation des lettres de Beaumarchais ne peut plus souffrir la moindre approximation. L'exemple suivant fournit un aperçu de la difficulté.
Le 11 février 1765, Beaumarchais écrit depuis Madrid à sa sœur Julie. Il raconte sa vie mondaine en fournissant quelques informations sur une séance de théâtre en société :

Mme la comtesse était au clavecin ; elle s'avance et me dit, en me présentant le Comte, que des amis ne devraient pas se fâcher pour des malentendus, et qu'ils espéraient l'un et l'autre que je leur ferai l'honneur de rester des leurs, et tout de suite elle ajouta, pour sceller la réconciliation : 'Monsieur de Beaumarchais, j'ai dessein de jouer le rôle d'Annette ; j'espère que vous accepterez celui de Lubin [note de l'édition Nizet] ; l'envoyé de Suède fera le seigneur, le prince Mezersky le bailli ; et nous sommes déjà à la répétition'. Quelque chose que je fisse, je ne puis éviter d'accepter cette offre obligeante et, sur le champ, passant au clavecin, tout l'orchestre part, et je chante les ariettes de Lubin.

Quel est l'ouvrage que Beaumarchais connaît suffisamment pour tenir le principal rôle masculin au débotté ? Telle est la question qui nous intéresse ici et dont la réponse est

de quelque poids pour qui veut apprécier sa familiarité avec la programmation parisienne.

L'édition Nizet propose, par erreur, l'intermède de Jean-Jacques Rousseau intitulé *Le Devin du village* dont les protagonistes ne s'appellent pas Annette et Lubin, mais Colette et Colin. Les quatre personnages cités dans la lettre ne concordent pas avec la distribution qui comporte, outre la bergère et son berger, un devin et une troupe de villageoises et villageois. Il y a fort peu de chance que la confusion vienne de Beaumarchais lui-même – qui aurait confondu les prénoms – car l'intermède est alors une œuvre extrêmement connue du public en raison du rôle qu'elle a joué dans la querelle des bouffons entre 1752 et 1754. La confusion est d'ailleurs impossible pour un exécutant, comme nous le verrons dans un instant. Hugh Thomas propose une identification plus appropriée, au prix d'une réécriture de la lettre, en ajoutant « la pièce de Marmontel »[23]. Mais cette formulation n'est pas sans poser d'autres problèmes d'identification car *Annette et Lubin* est un conte moral de Jean-François Marmontel, pas une pièce. Édité en 1761 (La Haye, s. d.), il vient compléter un volume de contes moraux dont certains ont déjà paru séparément dans le *Mercure de France* depuis 1755[24] et cette édition bénéficie alors d'une publicité très élevée en raison de la présence à la fin du volume de l'*Apologie du théâtre*[25].

Néanmoins, l'expression d'Hugh Thomas – « la pièce de Marmontel » – pourrait s'appliquer à l'une des nombreuses adaptations du conte à la scène. Un an à peine après la publication des contes moraux, *Annette et Lubin* est adapté pour deux destinations et dans deux formats différents en l'espace de deux mois. La première est une comédie en un acte mêlée d'ariettes et de vaudevilles de Justine Favart intitulée *Annette et Lubin* qui jouit immédiatement d'une notoriété importante à cause de sa date de création, le 15 février 1762. C'est-à-dire quelques jours après l'annonce de la réunion « par ordre du roi » de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain avec la Comédie italienne[26]. La *Correspondance littéraire* adresse à l'ouvrage plusieurs remarques cinglantes tout en épargnant le conte moral dont elle avait fait l'éloge auparavant. Son auteur est un contributeur de l'Encyclopédie, tandis que Favart (mari ou femme) est tenu par la *Correspondance littéraire* pour un auteur dramatique conservateur auquel elle oppose son champion, Michel-Jean Sedaine. Comme par un hasard fait exprès, le 31 mars, est créée sur le théâtre particulier du Maréchal de Richelieu une pastorale en vers de la main de Marmontel avec une musique du fermier général Jean-Benjamin de Laborde (1734-1794)[27].

Il faut prendre la mesure du récit de Beaumarchais qui assure deux fonctions distinctes dans la représentation : d'une part, il tient le rôle de Lubin et, d'autre part, il participe à l'accompagnement orchestral depuis le clavecin où il est installé. La lettre évoque les airs chantés sans rien dire des dialogues parlés présents dans les deux pièces. C'est pourtant une caractéristique qui les distingue très nettement du *Devin du village*, créé à Fontainebleau et destiné à l'opéra dont il intègre le répertoire en 1753 pour y demeurer jusqu'en 1827. Comme tous les ouvrages représentés à l'Académie royale de musique, *Le Devin* est entièrement chanté, à la différence des deux *Annette et Lubin* conçus comme des opéras-comiques et qui font donc alterner le parler et le chanter. L'évocation du chant des « ariettes » laisse penser que la représentation s'apparentait davantage à une lecture musicale qu'à une séance de théâtre où les acteurs jouent face

à un public, mais nous en savons trop peu sur les pratiques de ces soirées privées pour interpréter le propos plus finement. Il reste que le rôle de Lubin, dans les deux cas, est consistant, même si l'on s'en tient aux numéros chantés : il en comporte seize dans la comédie de Mme Favart et douze dans la pastorale de Marmontel.
Dans la première, le mélange de vaudevilles et d'ariettes, ces dernières désignant ici des airs empruntés à des opéras italiens, ainsi que l'adaptation de paroles nouvelles sur des musiques préexistantes (parodie) furent stigmatisés avec vigueur par la *Correspondance littéraire* : « C'est un des plus détestables crimes contre le goût et contre le bon sens que de parodier par des paroles quelconques un air qui a été fait originairement sur quatre beaux vers de Metastasio, et il est cruel qu'on puisse faire de ces horreurs à Paris avec succès. » La partition de cette comédie rassemble pêle-mêle des vaudevilles couramment utilisés dans le répertoire des forains[28], des airs de Johann Adolf Hasse[29], compositeur adulé par les Encyclopédistes dans les années 1750[30], et des airs de différents compositeurs, y compris le fameux « Dans ma cabane obscure » tiré du *Devin du village*. Dans le second, la partition est majoritairement de la main de Laborde qui produit des imitations stylistiques du *Devin du village*, de vaudevilles parisiens et d'airs bouffes.
Dans les deux cas, la familiarité de Beaumarchais avec ces ouvrages trahit un goût musical quelque peu en retard par rapport aux premières productions de Philidor ou Monsigny sur des livrets de Sedaine, Anseaume ou Marmontel. Mais ils reflètent peut-être davantage le goût de son hôte que le sien et, de surcroît, en 1765, les ouvrages parisiens les plus avancés ont été créés pendant le séjour espagnol.

Beaumarchais et la diffusion internationale de l'opéra parisien

Dès que l'on aborde la correspondance d'un auteur représenté à l'Opéra de Paris, la documentation devient abondante. Celle qui entoure les répétitions et la création de *Tarare* compose un dossier à plusieurs tiroirs, symptomatique du caractère d'un homme qui a toujours plusieurs buts en tête, quelques coups d'avance et au moins deux ou trois stratégies alternatives. Tant et si bien que le foisonnant dossier des échanges épistolaires entourant la mise à la scène de l'opéra pourrait bien être le plus épais parmi tous ceux qui concernent son activité d'auteur. En l'espèce, elle présente un cas d'école pour l'épineuse question des frontières à donner à un corpus et ce d'autant plus que parmi les nombreux thèmes qu'elle permet d'aborder se trouve celle d'une ambition audacieuse pour une tragédie en musique.
Le renouvellement du répertoire au début du règne de Louis XVI a pour effet imprévu d'inaugurer une ère de diffusion internationale, comme en témoigne la reprise d'*Iphigénie en Tauride*, opéra parisien de Gluck (1779) à Vienne en 1781[31]. Voilà donc qu'après avoir servi de *topos* à la critique musicale européenne, l'opéra de Paris devient potentiellement l'épicentre européen de l'innovation. Et tandis que la diffusion hors de l'Académie royale de musique d'un ouvrage de Lully, Campra ou Destouche, et même, à certains égards, de Rameau était inenvisageable, voilà que celle des ouvrages parisiens

de Gluck devient presque automatique. Au point que la diffusion de ses successeurs, surtout celle de *Tarare* pouvait être envisagée avant même la création[32]. Est-ce que dans l'esprit de Beaumarchais l'intention d'écrire ce livret pour Gluck s'accompagnait de l'ambition de concevoir une œuvre de portée internationale ? Après tout, tandis que les ouvrages de Gluck et de Grétry passaient les frontières, *Le Barbier de Séville* ne venait-il pas de jouir d'un succès international grâce à l'opéra composé par Giovanni Paisiello pour Saint-Pétersbourg en 1782 ? La correspondance laisse croire que l'exportation de *Tarare* a été ourdie *avant* sa création parisienne et que certaines tensions entre Beaumarchais et l'administration de l'opéra ont leur source dans cette ambition parallèle, révélée par la lecture des échanges avec Londres.

Les lettres de Charles Théveneau de Morande, rédacteur londonien du *Courrier de l'Europe,* offrent un point de vue inestimable sur les motifs cachés qui pèsent dans ces échanges durant l'hiver et le printemps 1787. Par exemple, lorsqu'en mai Beaumarchais menace Dauvergne pour presser la création, il semble que sa préoccupation soit d'inscrire cette dernière dans un calendrier qui permette de contrôler la reprise en anglais[33]. Le jour suivant, il demande une impression du livret pour la famille royale, mais s'oppose à une publication et à sa mise en vente. Morande fournit une clé de compréhension, lorsqu'en novembre 1786, il l'avertit : « Si vous avez envie que *Tarare* soit bien traduit et qu'il ait du succès ; j'ai un poète excellent en main et je me chargerai de la traduction de ce qui sera dialogue »[34]. La proposition est assortie d'un argumentaire fondé sur l'expérience de la mauvaise traduction du *Mariage de Figaro*, cause de son échec, et sur deux considérations : il faut traduire avant les concurrents et il faut programmer la création suffisamment tôt pour que l'ouvrage soit joué une douzaine de fois avant l'été.

En mars, Morande le presse : « Tachez je vous en prie de ne pas me laisser enlever cet avantage par des copistes qui vous mutileront »[35]. Lettre après lettre, il décrit un univers concurrentiel, à l'affût de nouveautés, et laisse croire à l'existence d'un réseau de contrefaçon : « Si la musique ne vous est pas volée avant le 20 octobre je suis assuré du succès »[36]. Dans une lettre à un tiers datée du 19 juin, onze jours après la création, Morande laisse s'exprimer son découragement : « *Tarare* m'est arrivé quand il n'était plus tems de le donner et a été publié à tems pour que tout le monde put le traduire pour la rentrée. J'ai joué aux yeux de M. Harris [directeur du Théâtre Covent Garden] un rôle bien ridicule »[37]. Enfin, lorsque la partition est commercialisée en septembre par l'éditeur Imbault (le beau-frère de Gudin), Morande laisse entendre qu'une mécanique s'est mise en route conduisant inéluctablement à un échec[38] ; la mention « *never acted* » que l'on peut lire sur la traduction de Charles James éditée à la fin de 1787 semble donner raison à l'abondance des mises en garde formulées au cours de l'année écoulée.

Les échanges internes à l'administration de l'opéra, auxquels Adolphe Jullien renvoie par la cote de la Maison du roi O1635, sont bien une correspondance, mais elle relie deux tiers. Leur inclusion dans le corpus change l'échelle du projet éditorial, d'autant plus si on applique la même doctrine à l'ensemble de la correspondance. Celle-ci comporte par ailleurs quelques cas épineux de fragments épistolaires dont l'authenticité reste à établir. C'est sans doute le cas de la lettre, ô combien émouvante, que Salieri adresse à Madame Delarue, fille de Beaumarchais le 6 octobre 1805. Adolphe Jullien l'utilise pour éclairer les circonstances de composition très particulières dans lesquelles

le musicien a travaillé : « Vous êtes encore devant mes yeux, madame, cette aimable enfant, cette jolie Eugénie, pleine d'esprit et de grâce. Je suis logé chez votre célèbre papa et votre adorable maman qui m'ont comblé de tant de faveurs et de gentillesses […] »[39]. La suite campe une relation librettiste-compositeur dans laquelle le musicien se laisse guider par un démiurge amical mais supérieur, relation idéale pour contribuer à la figure d'un Beaumarchais génial inventeur d'une dramaturgie opératique très en avance sur son temps. Mais la source n'est pas localisée et le texte est rigoureusement conforme à la version que l'on trouve dès 1836, sans renvoi à une source identifiable, dans l'ouvrage de Louis de Loménie, *Beaumarchais et son temps : études sur la société en France au xviiie siècle* (Paris : Michel Lévy, 1836, t. 2, p. 406-407). Comme la lettre est adressée par un tiers à un autre, cela fait autant de raisons pour la laisser de côté, alors même que, si les termes en sont authentiques, elle offre un éclairage inespéré sur les conditions de composition d'une expérimentation passionnante. Une grande partie du dossier *Tarare* est dans ce cas. La lecture de l'ouvrage d'Adolphe Jullien renvoie très systématiquement à la série 01 et à la cote 635. Il s'agit d'un registre de bord de l'opéra dans lequel sont consignés des faits, des échanges et des correspondances, parfois résumées. Parmi ces pages, des demandes de Beaumarchais figurent sous forme de copie de lettres internes à l'administration, d'autres sont rapportées, et cet ensemble raconte en détail les progrès des répétitions, l'organisation de la générale et de la première. Le dossier *Tarare* comporte en fait une quantité de documents et de matières qui pourraient, suivant le parti que les éditeurs voudront adopter, représenter un volume de correspondance variant du simple au triple.

Patrick Taïeb

Université Paul-Valéry, Montpellier, IRCL

[1] Lettre de Mozart à son père, Mannheim, 3 décembre 1777, Correspondance, vol. II : 1777-1778, traduction de Geneviève Geffray (Paris : Flammarion, 1986) ; sur l'organisation de la vie musicale parisienne en 1778, voir la contribution de Joann Élart, « Retour sur le séjour de Mozart à Paris (1778) », Jean Gribenski et Patrick Taïeb (dir.) Mozart et la France : de l'enfant prodige au génie (1764-1830) (Paris : Symétrie, 2014) p. 21-38.

[2] Voir l'opinion de Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières* (Paris : Flammarion, 1992), p. 267 : « Cet orchestre contient à lui seul plus de solistes en plus de bons compositeurs qu'aucun autre en Europe : c'est une armée de généraux, aussi aptes à dresser le plan d'une bataille qu'à la livrer. » Voltaire visite la demeure princière de Schwetzingen où réside l'orchestre de Charles-Théodore, pendant l'été 1758 ; voir Jürgen Voss, « Voltaire : trois lettres sur des rentes viagères à Mannheim. Présentation », *Dix-Huitième Siècle*, 1976 (8), p. 320.

[3] Voir par exemple la Lettre de Saint-Preux à Madame d'Orbe dans laquelle Rousseau

laisse libre cours à une ironie féroce à l'égard de l'Académie royale de musique, dans *Julie ou la nouvelle Héloïse* (Seconde partie, Lettre XXIII).

[4] Charles Burney, *op. cit.*

[5] « Beaumarchais musicien, Beaumarchais et la musique », *La Revue d'Histoire littéraire*, Juillet-août 2000, n°4, p. xcv-xcv.

[6] William Weber, « *La musique ancienne* in the Waning of the Ancien Regime », *The Journal of Modern History*, 56/1, 1984, p. 55-88. Pour tout ce qui concerne le théâtre lyrique français au xviiie siècle, voir « Troisième partie. Continuités et ruptures sous Louis XVI et la Première République », dans la récente mise à jour dirigée par Hervé Lacombe, *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution* (vol.1), Paris, Fayard, 2021.

[7] Le programme éclectique (*miscelaneous programm*e) est le modèle de programmation du concert classique à partir des années 1770. Il consiste en une réunion des goûts qui passe par une alternance rigoureuse de pièces vocales et instrumentales. Voir William Weber, « Les programmes de Bordeaux à Boston », dans Natalie Morel-Borotra, Jean Gribenski et Patrick Taïeb, *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783-1793*, Rouen, PURH, 2005, p. 175-193 et note 7 p. 55.

[8] *Journal de musique*, 1773, no 2, p. 74, cité dans Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790*, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, p. 45.

[9] Patrick Taïeb, « Amateurs et professionnels aux concerts du Musée », *Le Musée de Bordeaux, op. cit.*, p. 53.

[10] Sur ce sujet d'importance, on lira avec profit le chapitre 7 de l'ouvrage de Daniel Heartz, *Music in European capitals. The Galant style, 1720-1780* (New York, London, W. W. Norton & Compagny, 2003), p. 701-800. On lira également Philippe Vendrix (dir.), *L'opéra-comique en France au xviiie siècle* (Liège : Mardaga, 1992). Plus récent, l'ouvrage d'Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution* (Paris, Fayard, 2021), contient plusieurs mises à jour de première importance sur l'histoire de l'art lyrique français à l'époque de Beaumarchais.

[11] La gravure sur plaque est un procédé concurrent de l'imprimerie à caractères mobiles. Voir sur ce sujet les publications de Jean Gribenski et, surtout, d'Anik Devriès, en particulier, le *Dictionnaire des éditeurs de musique français* (Genève, Minkoff, 1979).

[12] Dans les *Entretiens sur le fils Naturel*, Diderot évoque un ami « un peu libertin » venu s'installer chez lui et déclare : « Un jour de spectacle comme je cherchais à désennuyer mon prisonnier, je lui proposai d'aller au spectacle. Je ne sais auquel des trois », second entretien, Diderot, *Œuvres*, t. IV « Esthétique-théâtre » (Paris, Laffont, 1996), p. 1158.

[13] Voir *Mémoires de Madame Campan. Première femme de chambre de Marie-Antoinette* (Paris, Mercure de France, 1988), p.134 ; Mélanie Traversier, « *La Belle et la Bête*, scène fantastique à la cour de France », dans Patrick Boucheron (dir.) *Histoire mondiale de la France* (Paris, Seuil, 2017), p. 380-384.

[14] Voir la scène 1 de *L'Indigent* de Mercier (Paris, Lejay, 1772) qui montre un frère et sa sœur souffrant la faim, le froid et le tapage nocturne provenant d'une fête voisine dans laquelle d'autres jeunes jouent de leur instrument, Franck Salaün, « La nuit des indigents. À propos du *Père de famille* de Diderot et de *l'Indigent* de Mercier », *Arrêt sur scène / Scène Focus*, 2015 (no 4), p.165-174.

[15] *L'Isle sonnante*, opéra-comique de Collé et Monsigny, 1768.

[16] *Les Deux Amis*, Beaumarchais. Voir Marie-Cécile Schang, « Les enjeux dramatiques de la musique dans *Les Deux Amis* de Beaumarchais : 'Pour sortir un peu de l'ancien genre' », Olivier Bara et Patrick Taïeb (dir.), *La Musique de scène dans le théâtre parlé des Lumières au Romantisme* (Montpellier, PULM, à paraître).

[17] Le mot sert de titre à l'opéra-comique de Stanislas Champein, *La Mélomanie*, avant d'entrer dans le Dictionnaire https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9lomanie. Il a pour concurrent *La Musicomanie*, titre d'un autre opéra-comique dont la postérité a été beaucoup plus brève et que les dictionnaires n'ont pas retenu. Pour un panorama plus complet de sa fortune dramatique, voir Patrick Taïeb, « Romance et Mélomanie. Scènes d'opéra-comique sous la Révolution et l'Empire », Herbert Schneider et Nicole Wild (dir.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhunder*t (Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1997), p. 93-129.

[18] Au sujet de Carlo Chiabrano, voir Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel* (Paris, SFM, 2000), p.114.

[19] Maurice Lever, *op. cit.*, p. 1095.

[20] Étienne de Lacépède établit un lien entre la condition des esclaves « nègres » et l'utilisation du mode mineur dans leur chant, comme on pourrait le lire dans une histoire du *Blues* édité dans les années 1950 ; voir *La Poétique de la musique* (Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785), t. 1, p. 191-192.

[21] On peut spéculer à l'infini sur les collaborations qui n'ont pas eu lieu, cependant l'hypothèse que le livret de Beaumarchais aurait été confié à Dezède, compositeur débutant et promis à un succès certain sous le règne de Louis XVI, repose sur plusieurs arguments, en particulier sur le fait qu'un air de *Julie* (opéra-comique créé en 1772) est chanté par le Comte en état d'ivresse, « Réveillez-ci, réveillez-là » (*Barbier de Séville*, acte II, scène 13).

[22] Outre les ouvrages cités dans la note 10, ce sont les travaux de David Charlton qui font référence : *Grétry and the growth of opéra-comique* (Cambridge, Cambridge University Press, 1986) et *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism* (Cambridge, Cambridge University Press, 2019). Sur l'opéra-comique comme expression scénique des Lumières, voir aussi David Charlton et Mark Ledburry (dir.), *Michel-Jean Sedaine (1719-1797). Theatre, Opera and Art* (Aldershot, Burlington USA, Singapore et Sydney, Ashgate, 2000) et Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the boundaries of genre* (Oxford, Voltaire Foundation, 2000).

[23] *Beaumarchais at Seville. An Intermezzo* (New Haven & London, Yale University Press, 2006), p. 131.

[24] Voir Manuel Couvreur, « Les opéras-comiques de Marmontel (1723-1799) tirés de ses Contes moraux », *Mélanges en hommage à David Trott*, p. 117-133.

[25] Le texte de Marmontel prolonge la querelle de la moralité du théâtre en répondant à la *Lettre à D'Alembert* (Rousseau, 1758).

[26] Le texte est attribué à Madame Favart et à l'abbé Voisenon. La musique n'a pas d'auteur sinon celui d'Adolphe Blaise qui est celui des accompagnements conçus sur des mélodies de provenances diverses.

[27] Bachaumont, *Mémoires secrets* (Paris, Frissot-Thivars, 1830), t. 1, p. 65. Le conte de Marmontel a connu d'autres adaptations et avatars divers après cette date, mais ils sont postérieurs aux faits racontés par Beaumarchais et sortent de notre propos.

[28] Par exemple, le vaudeville « Vous y perdez vos pas Nicolas » porte l'air d'Annette, scène 3, (« Pour orner ma retraite ») ; « Votre toutou vous flatte », le duo d'Annette et de Lubin, scène 3 (« La lumière et l'air sont à nous »).

[29] L'air d'Annette numéro 6 consiste en paroles nouvelles parodiées sur « Prigionniera abbandonata », air de Johann Adolf Hasse, *Adriano in Siria*, I, 9, sur un livret de Métastase (Dresde, 1752).

[30] D'après Catherine Massip, le nom du compositeur Jommelli vient en tête dans le nombre des partitions de la bibliothèque de Grimm, celui de Hasse le suit de peu ; Catherine Massip, « La bibliothèque musicale du baron Grimm », *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien* (Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996), p. 189-205.

[31] C'est cette version viennoise, en allemand, que voit Mozart et qu'il commente dans sa correspondance ; voir la lettre du 12 septembre 1781 à son père dans Correspondance de Mozart (Paris, Flammarion, 1989), t. III, p. 256-257.

[32] L'avenir donne rapidement raison à Beaumarchais : *Tarare* a été traduit en italien, arrangé sous le titre *Axur re d'Ormus* et représenté à Vienne en 1789.

[33] Lettre de Dauvergne à Papillon de la Ferté du 8 mai 1787, citée par Adolphe Jullien, *La cour et l'opéra sous Louis XVI* (Paris : Didier et Cie, 1878), p. 223-224. Beaumarchais, par l'intermédiaire de Salieri, exige la création avant la fin du mois de mai, car dans le cas contraire il faudrait attendre son retour d'Allemagne en novembre. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais*, Linda Gil (dir.), Humanum/IRCL, IDAC 267, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Autres_correspondances?ID=267.

[34] Morande à Beaumarchais, [24 novembre] 1786, Gunnar and Mavis von Proschwitz, *Beaumarchais et le courrier de l'Europe : documents inédits ou peu connus*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, t. 2, p. 952. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1613, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1613.

[35] Morande à Beaumarchais, 13 mars 1787, *Ibid*., p. 970. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1624, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1624.

[36] Morande à Beaumarchais, 2 juin 1787, *Ibid*., p. 976. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1629, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1629.

[37] Morande à Claude-Pierre Maximilien Radix de Sainte-Foy, [19 juin 1787], *Ibid*., p. 982. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDAC 187, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Autres_correspondances?ID=187.

[38] Morande à Beaumarchais, [20 octobre 1787], Gunnar and Mavis von Proschwitz, *Beaumarchais et le courrier de l'Europe*, *op. cit.,* p. 998. *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1639, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1639.

[39] Adolphe Jullien, *La cour et l'opéra sous Louis XVI*, op. cit., p. 218-219.