Global18

N° 5 | 2026
Théâtre, musique et opéra dans la correspondance de Beaumarchais

Beaumarchais et la "grande boutique"

Laura NAUDEIX

Édition électronique :
URL : https://global18.numerev.com/articles/revue-5/976-beaumarchais-et-la-grande-boutique
DOI : numerev_2813
Date de publication : 01/12/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : NAUDEIX, L. (2026) Beaumarchais et la "grande boutique". *Global18*, (5). https://doi.org/10.34745/numerev_2813

En 1787, Beaumarchais fait représenter son seul opéra : *Tarare*. De multiples courriers échangés entre les membres de la hiérarchie de l'Opéra de Paris – le baron de Breteuil, ministre de la Maison du roi, Papillon de La Ferté l'intendant des Menus Plaisirs et commissaire du roi pour l'Opéra, et enfin Antoine Dauvergne, directeur –, témoignent des tensions qui se multiplièrent tout au long des répétitions puis des représentations. Nous concentrons notre étude sur les problèmes liés à la distribution des chanteurs, et en particulier les « doublures », tout ce qui relève de la « gestion du personnel ». Les difficultés rencontrées par cet auteur avide d'exploiter les potentialités artistiques des principales institutions culturelles de son temps, agissent ainsi comme un révélateur de leur organisation et des intérêts professionnels et personnels divergents des acteurs de la scène lyrique.

Mots-clés :
Tarare, Opéra de Paris, Administration culturelle, Chanteu.r.se.s, Doublures

---

Beaumarchais et la « grande boutique »

En juin 1787, Beaumarchais fait représenter pour la première fois son seul opéra : *Tarare*, mis en musique par Antonio Salieri, à l'Opéra de Paris. Les lettres de Beaumarchais concernant cette aventure, déjà bien connues, témoignent de diverses difficultés qui s'expliquent par la nature de sa démarche. Elles permettent de contribuer au portrait d'un auteur, qui aime à se considérer lui-même comme un dilettante, et qui s'attache à ce titre même à solliciter des institutions importantes en prétendant en renouveler l'identité esthétique tout en exploitant leur prestige matériel. Quelques décennies après lui, le compositeur italien Giuseppe Verdi désignera l'Opéra de Paris comme une « grande boutique », pointant avec ironie la pesanteur d'une institution semble-t-il davantage préoccupée par le maintien de son propre fonctionnement interne et de sa prospérité économique, qu'animée d'une sincère ambition artistique[1]. Comme Verdi, Beaumarchais est un étranger, il ne parle pas bien la langue de ce milieu, et, intimement convaincu de la pertinence esthétique de sa proposition pour ce théâtre qu'il ne considérait jusque-là qu'en spectateur, il s'étonne de découvrir les rouages de son organisation, et ses dysfonctionnements.

L'expression de Verdi est en effet déjà pertinente à une époque où l'Académie royale de musique constitue une anomalie au sein des pratiques théâtrales de l'Europe moderne : première entreprise de spectacle fonctionnant à la fois sur ses recettes propres, en

profitant d'un monopole sur les représentations en musique, et dépendante de l'autorité du souverain, suivant le principe des manufactures royales[2]. Mais ce théâtre fit face, dès la mort de son premier fondateur, Jean-Baptiste Lully, à d'importantes difficultés financières : quelques décennies plus tard, après une tentative de gestion directe par la ville de Paris, l'entreprise est revenue dans le giron de la maison du roi en 1780. À cette date, son statut est aligné sur celui des deux autres scènes privilégiées françaises (et parisiennes), les Comédies française et italienne : le privilège n'est plus alloué à un directeur, mais la compagnie, intéressée aux recettes, est placée sous la tutelle du pouvoir royal. Mais à la différence des deux autres théâtres, supervisés par les Premiers Gentilshommes de la Chambre, l'Académie royale de musique est placée désormais directement sous l'autorité d'un secrétaire d'État de la Maison du Roi, en l'occurrence Louis-Auguste Le Tonnelier, baron de Breteuil. Ce dernier donne ses ordres à un homme de finances, Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur de l'argenterie, Menus Plaisirs et affaires de la chambre du roi entre 1756 et 1792, et désormais « commissaire général de la Maison du Roi[3] », qui avait en réalité le contrôle des opérations[4]. Cependant, la troupe n'est pas libre de ses mouvements, et cela occasionne des tensions extrêmement importantes avec celui qui est également l'interlocuteur principal de Beaumarchais, le compositeur Antoine Dauvergne, directeur entre 1780 et 1782 puis, de nouveau, entre 1785 et 1790.

Ces différents niveaux de décision, qui interagissent entre eux, ont donc des intérêts propres, que Beaumarchais va tenter de faire jouer les uns contre les autres. Ce faisant, il déclenche plusieurs incidents liés à sa volonté de rompre avec les usages admis mais aussi à une forme d'agitation sans doute liée à son désir de publicité : il ouvre largement les répétitions au public ce qui entraîne des désordres[5], il manœuvre Salieri pour presser « la machine » comme dit Dauvergne, et avancer la création le plus vite possible[6], puis il réclame avec la même énergie de retarder la première représentation[7], il refuse de mettre le texte du livret entre les mains des spectateurs de la création, et enfin, on va le voir, il supplie qu'on suspende l'opéra plutôt que d'aménager la distribution durant l'été. Ainsi, dans ses lettres à Papillon de la Ferté, Dauvergne non seulement raconte tous ses soucis, mais fait état de l'inconséquence de Beaumarchais à l'égard des usages de son théâtre. Par exemple, alors que l'auteur réclame une loge pour la première :

> J'ai l'honneur de vous rendre compte de ceci parce qu'il faut que vous le sachiez, et que vous soyez en garde contre les prétentions de cet homme qui, à ce que l'on m'a dit, a vexé les comédiens français à beaucoup d'égards[8].

Il fait sans doute référence aux célèbres démêlés concernant le calcul des droits d'auteur. Moins graves, les problèmes rencontrés à l'Opéra tels qu'ils apparaissent uniquement dans la correspondance administrative, permettent d'éclairer des enjeux non strictement artistiques mais plus généralement professionnels, qui président à la création de son opéra. En examinant par exemple la relation que Beaumarchais établit avec la troupe : s'il parvient à nouer de fructueuses relations de travail avec une partie

des solistes, il se trouve confronté rapidement aux difficultés que la direction de l'Opéra rencontre elle-même avec ses propres salariés. Simultanément, la prétention de Beaumarchais se heurte à la susceptibilité des acteurs, qui ne sont pas disposés à participer à son grand projet, en tous cas, pas à n'importe quel prix : c'est le cas, comme on va le voir, de la plus grande vedette féminine de la troupe, Mlle de Saint-Huberty.

Une ambition pour l'opéra

Nous ne reviendrons pas ici sur les circonstances par lesquelles Beaumarchais a formulé puis mis en œuvre son ambition d'écrire un opéra[9]. Le livret en tous cas est envoyé à l'Académie royale de musique et communiqué au compositeur italien Antonio Salieri, à la place de Christoph Willibald Gluck, que Beaumarchais espérait, à l'été 1784 ; le livret est soumis au censeur royal en mars 1786 ; la musique est composée en juillet de la même année. Il s'agit d'une œuvre à laquelle, semble-t-il, on croyait beaucoup, tant pour la musique de Salieri, ainsi Dauvergne, dans une lettre non datée, sans doute de mai 1786, demande l'autorisation

> que l'on écrivît tout de suite à Vienne pour faire venir M. Salieri, auteur de la belle musique de l'opéra des *Danaïdes*, qui a deux ouvrages tout prêts, qui sont *Les Horaces*, poème de M. Guillard, et *Tarare*, paroles de M. Beaumarchais. Il y a tout à espérer de ces deux ouvrages [...] et qu'il n'y aurait que la ressource que j'ai l'honneur de lui proposer qui pût nous procurer des succès d'ici à Pâques et renouveler un peu le théâtre[10].

que pour le spectacle qu'elle promettait de déployer, comme en témoigne Bachaumont, un peu estomaqué :

> Ce Poème sera de la longueur à peu près du *Mariage de Figaro*, en cinq actes, avec un prologue, force décorations Asiatiques et originales comme l'ouvrage. On prétend que l'Académie Royale de Musique s'est déjà constituée en 30 000 livres d'avances pour les décorations ; que le Baron de Breteuil a donné ordre, d'après la demande de l'auteur, qu'on n'épargnât rien pour leur magnificence, et que la dépense des habits ira bien à vingt mille francs ; ce qui fera une mise dehors de 50 000 livres[11].

Achevé au printemps 1787, l'opéra est donc mis sans tarder en répétition comme en atteste encore Bachaumont :

> 10 Mai 1787. […] Du reste, les acteurs sont déjà sous le charme ; ils n'ont encore rien entendu de si beau : c'est un Roi qui veut violer la femme d'un Général, auquel il a les plus grandes obligations. L'auteur se pavane d'avance, on ne l'a pas encore vu, si impudent[12].

Les chanteurs sont peut-être « charmés » car ils sont au cœur du projet dramatique de Beaumarchais. De fait, les acteurs interprétèrent avec un talent particulier la plupart des rôles, comme en témoignent les comptes rendus successifs du *Mercure de France*[13]. Le premier apprécie l'interprétation *dramatique* des acteurs, au-delà de leurs qualités vocales, et il reconnaîtra à l'œuvre, le mois suivant, le « mérite […] d'avoir prêté autant au jeu des Acteurs »[14]. Beaumarchais en tirera encore de la fierté en 1790 :

> Les acteurs revenus sévèrement à mon principe, de regarder le chant comme accessoire du jeu, ont été pour la première fois rangés parmi les plus grands talents du théâtre : Et le public criait : « Voilà de la musique ! pas une note radotée ; tout marche aux grands effets de l'action dramatique ! »[15]

Il semble s'être adressé à eux en tant que comédiens davantage qu'en tant que chanteurs, ce qui explique sa surprise devant leur manière de travailler, et qu'il proteste lorsqu'ils « marquent » le chant au cours des répétition, comme l'indique Dauvergne alors qu'il établit son planning :

> Comme il est essentiel de ménager la santé des Premiers Acteurs employés dans l'opéra de *Tarare*, le répertoire de la semaine prochaine est rempli par deux représentations d'*Alcindor*, l'une le mercredi 29 et l'autre le vendredi 1er juin ; le dimanche 3 on donnera une représentation de *Roland* avec les sujets de l'École ce qui reposera les Premiers Sujets qui pourront répéter leurs rôles dans *Tarare* à pleine voix.
> […] D'ailleurs cela donne du repos aux Premiers Acteurs pour répéter *Tarare* et empêcher M. de Beaumarchais de se plaindre de ce qu'ils ne répètent qu'à demi-voix, ce qui est arrivé déjà plusieurs fois[16].

En réalité, il ne s'agit pas d'un mince enjeu : exiger de se ménager vocalement, prétendre ne pas pouvoir chanter en raison d'une indisposition, voilà en fait le principal levier de la lutte féroce dans laquelle les chanteurs sont alors engagés avec leur administration.

La désertion de l'été et la procédure des doubles

Il faut d'abord rappeler que le succès de nombreuses représentations de l'Académie royale de musique, notamment les reprises, repose sur le choix des chanteurs – par exemple, on compense une absence par une reprise prestigieuse :

> Nous sommes convenus de donner aujourd'hui *Alceste* parce qu'il fallait donner du repos à Mlle Maillard et faire paraître la demoiselle Saint-Huberty et le Sr Lainez qui chanteront. Comme le public en est prévenu, cela nous attirera du monde[17].

Cette réalité rend le théâtre largement tributaire de la présence de ses vedettes, qui ne cessent en réalité de réclamer de *se reposer*, comme le souligne avec un accablement narquois Dauvergne :

> Les principaux acteurs de *Tarare* se sont opposés à ce que cet opéra soit donné mardi prochain, sous le prétexte qu'il craignait que la chaleur ne les incommode trop ; ils y ont substitué Dardanus qu'il faudra donner en robe de chambre si ces messieurs jugent à propos de se reposer jusqu'au vendredi[18].

Ainsi, afin de les ménager, il est convenu que les acteurs principaux puissent être remplacés par leur doublure au bout d'un certain nombre de représentations, principe organisé en 1776 et particulièrement complexe au moment de la création de *Tarare*[19]. Voici un récapitulatif du statut des chanteurs de la création[20] :

Statut (ordre hiérarchique de 1787)	Chanteur	Rôle
Premiers sujets		
	Chéron	Atar (basse-taille)
	Lainez	Tarare (haute-contre)
	Rousseau	Calpigi (haute-contre)
Remplacements		
	Moreau	Urson (basse-taille)
	Maillard (monte *premier sujet* en 1788)	Astasie
Adjoints		
	Gavaudan cadette (monte *remplacement* en 1788)	Spinette
	Joinville (descend *adjointe aux remplacements* en 1788)	La Nature
Premiers doubles		
	Chardini (monte *remplacement* en 1788)	Le Génie du feu et Arthénée (basse-taille)
Suppléments		
	Châteaufort (descend *adjoint aux remplacements* en 1788)	Altamort (basse-taille)
	Gavaudan l'aînée (descend *double* en 1788)	Une bergère
Autres statuts		
[« sujet basses-taille de l'École de chant »]	Dessaules	Un paysan (basse-taille)
[enfant]	Carbonel	Elamir

Ces subtilités échappent à notre auteur, qui adresse à l'été 1787 une lettre alarmée à Dauvergne, dont il devra reprendre les termes en novembre, parce que le théâtre souhaite remettre l'opéra à la fin du mois d'août :

> Je désirais vous faire observer qu'avant la 12e représentation de *Tarare*, Mlle Maillard [Astasie] se fait déjà doubler. Tous les danseurs se font déjà doubler, et il paraît qu'il n'a pas [illisible] à l'administration que M. Chéron [Atar] incommodé, ne fût doublé Dimanche. Mon avis, qui sûrement est le vôtre, Monsieur, est que quand le public ne quitte pas l'opéra, si l'opéra commence à quitter le public, il faut bien que les meilleures choses traînent d'abord et finissent bientôt. C'est égorger la poule que de doubler *Tarare.*
> Il a été convenu qu'on ne le doublerait pas. C'est un petit mal de suspendre, c'en est un très grand de gâter. On ne quitte point la femme qui se refuse, on se dégoûte de celle qui se prostitue.
> Je vous prie donc, Monsieur, de faire en sorte qu'on maintienne les paroles qu'on m'a données. Remettez *Tarare* à l'hiver si l'opéra se lasse sans l'ouvrage, mais ne le laissez point traîner. Si *La Folle Journée* avait été doublée, les comédiens ne l'eussent pas jouée cent fois, ils auraient eu 500 mille francs de moins. J'écrirai, si vous le jugez nécessaire, au ministre pour obtenir qu'on suspende *Tarare*, et qu'on ne le double pas. Cet ouvrage ne peut tout porter à la fois, les chaleurs, la campagne, avec des négligences. Je

> vous prie de m'honorer d'un mot de réponse, et d'ôter la pièce de l'affiche, si le chant et la danse continuent de le déserter[21].

La 12e représentation de *Tarare*, créé le 8 juin, eut lieu le 27 juillet, mais par statut, Maillard pouvait se faire remplacer après la 10e, soit le 17. En effet, les « chaleurs » encouragent le public mondain à quitter Paris pour « la campagne », et l'été est la saison creuse de l'Opéra. Aussi, on comprend que l'administration accède plus aisément au processus normal des remplacements, qui permet de garantir la continuité de son activité et donc les recettes. Beaumarchais affirme toutefois que la direction aurait « convenu » de ne pas appliquer cette clause admise dans le fonctionnement ordinaire du théâtre et au contraire exige que l'on suspende complètement les représentations, ce qui occasionnerait une perte sèche pour la maison.
Mais, selon Dauvergne, les chanteurs inventent des mensonges, ainsi la fameuse Maillard, qui prétend être malade dont il soupçonne qu'elle serait parfaitement apte à chanter pour la famille royale :

> La demoiselle Maillard, chez qui j'envoie tous les matins, me fait toujours répondre *qu'elle à mal à la gorge*. L'avertisseur qui la voit dit qu'elle a l'air d'être dans la meilleure santé possible. Je la ferai prévenir ces jours-ci qu'il faut qu'elle chante au Grand Couvert le jour de Saint-Louis : je verrai ce qu'elle me fera répondre[22].

Au nom de ses ambitions artistiques, Beaumarchais sacrifie donc ses intérêts financiers et ceux de son compositeur, puisqu'ils sont rémunérés à chacune des représentations données sans interruption – c'est sans doute pour cela qu'il insiste autant sur la « suspension » et non l'« interruption »[23] –, mais ce faisant, il heurte ceux de l'Opéra qui ne souhaite pas perdre des représentations, en faveur des solistes qui prétendent ne pas chanter et continuer, eux, d'être rémunérés, en touchant des salaires qui se sont récemment envolés[24].

Un conflit larvé

Car le succès de *Tarare* ne se dément pas : en réalité, c'est bien ce caractère exceptionnel de l'œuvre qui semble en avoir fait le terrain propice de l'affrontement entre les acteurs et la direction. Contrairement à d'autres titres qui ont un besoin vital des chanteurs, *Tarare* se soutient par l'œuvre elle-même, comme le constate Dauvergne début septembre, encore dans la saison creuse, et alors même que la représentation en question s'est jouée sans ses deux principaux acteurs masculins, Lainez (Tarare) et Chéron (Atar)[25]. Par conséquent, on comprend que Dauvergne refuse de suspendre les représentations, tout en en profitant pour placer de jeunes solistes qui lui permettent aussi de « mettre au pas » les vedettes, en leur montrant qu'elles ne

sont pas indispensables.
Les chanteurs sont en effet les principaux opposants du directeur. Ils rêvent de reprendre la main sur leur destinée, à la manière des Comédiens qui, en troupe, rendent compte directement à l'intendant des Menus Plaisirs. Cette soif d'indépendance a déjà largement saboté l'administration précédente, mais à l'issue de cette crise, ils obtiennent davantage de collégialité[26]. En 1787, le « comité » de direction comprend uniquement des membres de l'administration du théâtre[27], mais les chanteurs « copartageants » la recettes conservent une participation à l'assemblée qui a un droit de regard consultatif sur la gestion de l'Opéra, et l'exprime autour de réunions de programmation houleuses dont Dauvergne rend compte à Papillon de la Ferté.
Beaumarchais s'en est-il rendu compte ? En effet, lorsque *Tarare* arrive à l'Opéra, les chanteurs ne sont pas particulièrement ses alliés : ainsi, Étienne Lainez a commencé par refuser son rôle[28], refus qui intervient alors même que Dauvergne a appris que les chanteurs, de leur côté, ont commencé à travailler avec Beaumarchais derrière son dos. Ainsi, à propos du haute-contre Jean-Joseph Rousseau, futur créateur du rôle de Calpigi :

> J'ai appris hier que le Sr Rousseau, qui m'avait prévenu il y a quelques temps par écrit que j'eusse à prévenir M. Salieri qu'il ne compte pas sur lui pour l'opéra de *Tarare*, a été le répéter avant-hier chez M. Beaumarchais[29].

En juin, au bout de quelques représentations, Dauvergne doit donc faire face à deux fronts : d'un côté, les chanteurs essaient de ralentir la cadence – en particulier, Lainez qui prétend se retirer six mois –, de l'autre, Salieri et Beaumarchais qui souhaitent modifier l'œuvre, sous prétexte d'ajouter un ballet[30], ou encore parce que des paroles auraient déplu à la reine. Mais Dauvergne a immédiatement l'intuition que ces deux fronts sont en fait étroitement associés[31].
En août, lorsque Beaumarchais réclame la suspension des représentations de l'été, Dauvergne a donc une autre analyse : l'auteur défend son œuvre, mais le directeur se demande s'il n'est pas au service – involontairement – d'une autre cause :

> J'ai l'honneur de joindre ici la lettre de M. Beaumarchais dont je ne vous ai lu hier que les premières lignes. Peut-être y verrez-vous comme moi l'envie qu'il a que son opéra soit suspendu. Vous savez qu'il est homme à intriguer auprès des acteurs pour réussir. J'espère que si messieurs les maîtres de l'École donnent des soins d'ici au mois de janvier aux Srs Le Brun et Le Court, jeunes hautes-contre, les Srs Lainez et Rousseau auront à qui parler. Ce n'est que cet espoir qui me fait supporter tout ce que j'aperçois sans mot dire[32].

En effet, à la rentrée de la saison d'automne, période la plus favorable pour le théâtre, les premiers chanteurs refusent de nouveau de reprendre leur rôle, et le conflit s'exacerbe, comme en témoigne le cri du cœur de Dauvergne, au début du mois d'octobre :

> Dans le moment que j'allais cacheter ma lettre le Sr Lainez vient de faire dire qu'il ne pouvait pas chanter ; vous voyez par cette conduite atroce la méchanceté de cet homme, qui mériterait dans cet instant d'être renvoyé, chassé de l'Opéra, de la musique du roi et envoyé dans un village à 50 lieues de Paris recommencer son premier métier, oui, Monsieur, la Gavaudan l'aînée et lui mériteraient cette punition, ainsi que ceux ou celui qui les conseillent. Vous voyez à quoi sert l'assemblée du répertoire sinon à faire dire à la Cour et à la ville que l'administration ne sait pas ce qu'elle fait. Cependant l'opéra de *Tarare* sera donné avec le Sr Lebrun ; M. de Beaumarchais criera tant qu'il voudra, il n'est pas juste de tromper le public une fois par semaine et risquer de ruiner l'Académie par les caprices et la méchanceté du Sr Lainez qui, s'il était absent et puni justement, comme il le mérite, le public dirait qu'on a bien fait et n'y penserait plus au bout d'un mois.
> Pour vous prouver que c'est une convention et une cabale, c'est qu'hier, le Sr Rousseau (qui vient d'envoyer dire qu'il était incommodé), a fait dire aussi que si M. Chéron et Lainez chantaient il chanterait aussi, tandis que lui Rousseau et Chéron ont été répéter hier une messe du Sr Candeille pour le jour de Sainte-Cécile, qu'ils ont dîné ensemble et ont dit au Sr Chevalier avertisseur de l'Opéra, qu'ils n'étaient pas sûrs de pouvoir chanter aujourd'hui. Voilà, Monsieur ce qui résulte de l'impunité vis-à-vis des cabaleurs[33].

Beaumarchais à son tour se plaint de cette désertion[34], et fulmine avec tant de vigueur que Dauvergne espère que sa colère montera jusqu'au ministre :

> J'attends le Sr Chéron qui doit venir s'essayer ; s'il dit qu'il ne peut pas chanter, je donnerai l'opéra avec les doubles ne pouvant point en changer à cause des décorations. Le Sr Adrien chantera Atar ; le Sr Lebrun Tarare, le Sr Lefevre Calpigi. M. de Beaumarchais jettera les hauts cris, il ira se plaindre au ministre, tant mieux. Cela l'engagera à lancer la foudre sur le Sr Lainez qui est véritablement la cause de toute cette bagarre[35].

Les élèves de la classe de chant, ou trouver des « jaunes » ?

C'est que Dauvergne n'est pas resté les bras croisés devant la fronde des premiers sujets : il les a remplacés par des élèves de l'école de chant fondée en 1784[36], des jeunes chanteurs qu'il distribue d'emblée dans de tout petits rôles, de manière à préparer la relève, voire à les utiliser comme de nouveaux « doubles »[37]. Ainsi, il prévoit d'engager l'élève Lebrun pour le rôle-clef de Tarare dès la fin juin 1787[38]. Dauvergne est

en effet particulièrement soucieux du registre rare de haute-contre, tessiture vedette de l'Académie royale de musique, celle de Lainez/Tarare et de Rousseau/Calpigi[39], qui peuvent donc lui imposer tous leurs caprices. Mais il envisage bien l'école comme un réservoir de chanteurs dociles qui lui permettrait de ne plus être à la merci des quelques solistes capables de remplir la salle[40].
Ainsi, à la rentrée d'automne, Dauvergne commence à remplacer les premiers chanteurs par des élèves. Beaumarchais semble céder dans un premier temps. Ainsi, il se voit imposer Adrien, basse-taille, pour le rôle d'Atar créé par Augustin Athanase Chéron :

> Il s'est plaint ensuite du Sr Chéron, je lui [ai] répondu qu'il était fondé à s'en plaindre, mais, que je le priais de me dire s'il y avait une grande différence, pour le rôle d'Atar entre le Sr Chéron et le Sr Adrien ; il est convenu avec moi que le premier avait la voix la plus corsée et débitait plus rapidement le récitatif, mais que le Sr Adrien ne déparait pas son rôle, qu'il désirait le voir chez lui pour lui faire quelques observations[41].

Cette tactique, on s'en doute, ne contribue pas peu à envenimer les relations entre Dauvergne et les chanteurs, qui « détestent »[42] cette école et, de son côté, Beaumarchais se remet à protester contre ces remplacements. En novembre, à la suite d'une nouvelle défection infondée de Chéron, le jour même de la représentation[43], ou le mois suivant, lors de nouveaux désordres provoqués par Lainez et sa « concubine », Mlle Gévaudan, créatrice du rôle de Spinette. Dauvergne ironise : « M. de Beaumarchais criera bien fort, il aura raison, mais il est de toute impossibilité de changer l'opéra ».[44]
En novembre, Beaumarchais « crie bien fort » en effet directement auprès du ministre en reprenant les termes déjà adressés à Dauvergne en août :

> Lorsque vous vous décidâtes à ordonner les grandes dépenses nécessaires pour mettre avec éclat l'opéra de *Tarare* ; je ne vous demandai, comme auteur que deux choses. Vos bienfaits pour l'homme de génie qui faisait la musique chez moi ; et votre obligeante promesse que cet ouvrage ne serait point doublé, si le public semblait s'y plaire. Vous l'exigeâtes vous-mêmes de M. de La Ferté en ma présence, ajoutant que vous espériez que *Tarare* paierait vos dettes, et que vous aviez pour mon ouvrage l'amitié qu'un avare a pour une bonne ressource.
>
> Le public n'a cessé de s'y porter en foule et jamais aucun opéra n'a eu vingt pareilles recettes. Mais l'Opéra mécontent de voir que le public ne le quittait pas, a cru, dès la douzième séance devoir, lui, quitter le public. En vain j'ai fait mes représentations ; en vain le public a crié ; tous les acteurs ont pris la fuite ; au point que ce jour-même, indigné de cette lâche insulte, j'ai fait sortir des dames de leur loge, en disant tout haut que l'Opéra se moquait du public, de l'assembler en foule pour lui montrer une œuvre dégradée, et je suis sortie avec elles.

> […] une administration est vicieuse quand des subalternes y sont maîtres. Cet opéra ne paiera point vos dettes. Les acteurs y mettent bon ordre : et moi je vous supplie d'ordonner qu'on ne le joue plus. On ne quitte point la femme qui se refuse : mais on dédaigne celle qui se prostitue ; et c'est ce que le public va faire.
> […] L'Opéra sera toujours à charge au Roi, tant qu'une juste rigueur ne le montrera pas sur un autre pied. Les Comédiens français n'eussent pas gagné 700 m. L. avec *La Folle Journée*, s'ils eussent quitté le public à la 15e représentation.
> Je n'ai point désiré qu'on jouât cet opéra : mais puisqu'il a couvert ses frais ; je vous demande pour toute récompense des soins que je m'y suis donné qu'il soit ôté du répertoire, et qu'on ne le joue plus du tout.
> J'en avais commencé un autre ; je viens de le jeter au feu ; et que le Dieu des vers m'écorche vif, comme Marsyas, si jamais je fais rien jouer à cette indigne pétaudière ! c'est ce que j'ai dit hautement, en quittant ce soir le spectacle[45].

Il n'obtint pas gain de cause, puisque l'opéra fut maintenu à l'affiche, vaille que vaille, jusqu'en février suivant, justement parce que Dauvergne avait su faire pression sur ses chanteurs ; mais, victime collatérale de ce bras de fer, Beaumarchais en conçut un dépit encore sensible en 1790, quand le comité de programmation vint lui proposer de remonter son opéra :

> D'ailleurs j'avais un si grand déplaisir de la conduite de l'Opéra sur notre ouvrage en plein succès que j'avais juré de renoncer à ce spectacle et de n'y plus mettre le pied. J'ai tenu parole scrupuleusement jusqu'à ce jour : mais une partie du comité, composée de 1ers sujets et d'administrateurs s'est présentée chez moi au commencement de l'année, […] tous ces Messieurs m'ont assuré que si je voulais m'occuper du soin de remettre au théâtre ce grand opéra *Saliérique,* […] les 1ers sujets de la danse et du chant me donnaient leur parole de ne plus se laisser doubler ; ils ont eu de la peine à me faire revenir : mais enfin j'ai revu le poème de *Tarare* que la sévérité du temps m'avait trop fait perdre de vue[46].

La réaction de Beaumarchais est attestée par une lettre de Dauvergne qui, lui-même, bien que veillant à tourner les choses selon son point de vue, évoque la déception des spectateurs :

> Vous devez voir par la recette de 4456 lt que nous avons faite hier combien le Sr Lainez est coupable de se refuser à faire son service et combien il mérite d'être puni sévèrement. Le Sr Lebrun a joué et chanté le rôle de Tarare avec assez d'approbation ; le Sr Lefevre celui de Calpigi en place du Sr Rousseau, à peu près de même. Le Sr Chéron a chanté celui d'Atar sans

> applaudissement marqué parce que le public marque souvent de cette manière son mécontentement aux sujets qui le négligent[47].

C'est la perception du « public », qui se préoccupe moins de qualité objective de l'interprétation que du charisme des vedettes, qui semble avoir entraîné un autre malentendu significatif entre Beaumarchais et l'institution, cette fois-ci avant même la création de l'œuvre.

Démêlés avec une vedette : le cas Saint-Huberty

En effet, au mépris de toutes les hiérarchies complexes que nous venons d'évoquer, Beaumarchais imagine un rôle soliste tout à fait secondaire du point de vue de sa longueur et de son importance sur le plateau, mais crucial au plan de la signification qu'il souhaite donner à son œuvre. Il imagine très tôt – puisqu'on en trouve la trace dans les brouillons de *Tarare* à la source même du projet de livret[48] –, un prologue pompeux qui met en scène la Nature dialoguant avec le Génie du feu, rejouant la création de l'humanité. Secondée par un épilogue, cette séquence inaugurale du spectacle est susceptible de lui conférer une signification allégorique. Il désire donc confier ce rôle rien moins qu'à la Première chanteuse, la principale vedette féminine de l'Académie Royale de Musique, Antoinette Saint-Huberty. Or celle-ci lui échappe, comme il s'en émeut à la veille de la création, au milieu de divers griefs :

> Et vous, messieurs de l'administration de l'Opéra, qui n'avez pas seulement le crédit de faire danser un fantasque sujet, qui s'y refuse ; vous ne pouvez retenir Mlle Saint-Huberty à Paris, pendant que le rôle de la Nature est manqué dans *Tarare*, vous voulez mettre à l'heure et au jour, comme un fiacre, l'auteur d'un ouvrage immense, qui n'a pas seulement de place, ni de loge, pour juger de l'effet de son opéra[49] !

On lui alloue une actrice tout à fait secondaire – Mlle Joinville n'est qu'Adjointe et elle rétrograde « Adjointe aux remplacements » en 1788 –, mais Dauvergne l'apprécie car elle est loyale, et surtout, ayant un peu la même personnalité vocale, elle lui permet de sécuriser les fameuses absences de Mlle Saint-Huberty[50].
En 1787, cette actrice remarquable semble en effet avoir la voix fatiguée :

> Cette femme (la plus méchante qu'il y ait à l'Opéra) a un très grand talent comme actrice : elle a été forcée, faute de moyens du côté de la voix, d'abandonner plusieurs grands rôles qu'elle n'ose plus chanter : cette femme qui, par congé, va passer deux mois et demi dans les villes de province où il y a des spectacles, ne se refuse point de chanter à deux représentations par

> jour, tandis qu'à Paris, elle chante une fois par semaine et très rarement deux fois, et lorsque cela arrive elle murmure fort haut[51].

Reconnue comme la plus grande chanteuse des années 1780, elle a obtenu les émoluments les plus importants décernés à une interprète féminine, et en 1787, elle est la seule femme parmi les premiers sujets et copartageants[52]. Auréolée de sa gloire, elle s'en va donc en province faire de véritables tournées, au cours desquelles elle est rémunérée à des niveaux considérables[53].
Elle se contenta donc d'assister, impavide, aux démêlés de sa première remplaçante pour les rôles de princesse[54], Mlle Maillard, avec le contre-emploi du rôle tendre d'Astasie[55]. Elle aurait pu éventuellement participer à *Tarare*, mais Beaumarchais n'a pas envisagé qu'une chanteuse de son envergure exigerait un premier rôle, conçu pour son registre vocal et stylistique. Étanche à la spécificité des troupes de théâtre de cette époque, particulièrement sensible à l'Académie royale de musique, qui incite d'autres librettistes à veiller à créer des rôles sur mesure pour les ressources artistiques des chanteurs[56], il échoue donc à faire renoncer une star sur le retour à ses lucratifs et réconfortants récitals, où elle ne souffre aucune concurrence. On notera que l'Opéra distribue un même chanteur, Chardini, dans le rôle bienfaisant du Génie du feu, et dans celui du grand prêtre corrompu Arthénée, un choix problématique que Beaumarchais, malheureusement, ne commente pas. En revanche, on le voit, il s'insurge devant la défection de l'étoile. Et il est cruel de comparer l'enthousiasme de l'auteur pour son personnage allégorique et le profond dédain de la chanteuse à l'égard du rôle[57], voire de tout l'opéra, qu'elle consigne dans une sorte de journal qu'elle tient à ce moment-là :

> 13. Allée à Tarare que j'ai trouvé bien mauvais. […]
> 27. Travailler, — aller à La Comédie-Italienne, voir la parodie de Tarare aussi mauvaise que l'opéra, — couchée à dix heures[58].

***

En sollicitant l'Opéra de Paris, Beaumarchais attend que la troupe se mette au service de son œuvre et de ses ambitions. Ainsi, logiquement, il lui faut une *diva* pour jouer la nouvelle déesse de la Nature qu'il imagine, et il exige les meilleurs acteurs pour donner corps à ses idées novatrices, prêt à renoncer aux représentations pour faire face à des défections qu'il ne comprend pas, s'élevant contre le pragmatisme borné du directeur. Le point de vue de l'intérieur, tel qu'il s'exprime par la voix de Dauvergne, éclaire le désengagement des acteurs à l'égard du projet, davantage lié à la culture collective de ce théâtre qu'à leur perception spécifique de l'œuvre de Beaumarchais.
Au cœur de cet espace conflictuel, celui-ci n'a pas nécessairement été très lucide. En s'enchaînant aux premiers chanteurs, dédaignant les ressources de l'école de chant, il s'est aliéné la direction, sans pour autant être secondé par les vedettes. En négligeant les qualités des chanteuses féminines, il s'est privé de leur collaboration effective. Payé d'une forme d'indifférence de la part des interprètes qu'il appelait de ses vœux, ses

ambitions artistiques sont comme enlisées dans le marécage des conflits sociaux, contrastant avec l'énergie qu'il y déploie, et que Dauvergne croque avec, pour une fois, amusement :

> M. Beaumarchais me parle toujours de sa maudite cloche ; je cherche toujours si je ne rencontrerais point quelqu'un qui connaisse M. Bertin pour tâcher qu'il nous prête la sienne. Vous savez ce qu'est l'auteur de *Tarare* et combien il tient à ses joies[59].

Prenant d'assaut des établissements prestigieux, et enthousiaste à l'idée de les faire bouger, Beaumarchais démontre aussi sa méconnaissance des ressorts culturels du « métier », si tant est qu'on puisse complètement les contrôler, en se heurtant à la résistance d'agents préoccupés de leurs propres intérêts. Ce faisant, il complète son portrait ambivalent de franc-tireur du théâtre, qui tient aussi beaucoup de la midinette fascinée par les célébrités de son temps.

Laura Naudeix

1 Anik Devries-Lesure, « Les rapports orageux de Verdi avec "la grande boutique" », Anik Devries-Lesure, Gilles de Van, Knud Arne Jürgensen, *et al.* (dir.), *Verdi et la grande boutique*, Paris, BnF, 1996, p. 9-23.
2 Pauline Lemaigre-Gaffier, « L'Opéra de 1669 à 1791 : une institution entre monopole, privilège et académie », Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'Opéra en France*, tome I : *Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2020, p. 208-213.
3 Pauline Lemaigre-Gaffier, « Les "comptes" des Menus Plaisirs du roi : un système documentaire administratif et comptable de l'État des Lumières », *La Comptabilité publique en Europe : 1500-1850,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 [en ligne] : http://books.openedition.org/pur/107292
4 Adolphe Jullien, *L'Opéra secret au XVIIIe siècle : 1770-1790 : aventures et intrigues secrètes racontées d'après les papiers inédits conservés aux archives de l'État et de l'Opéra*, Paris, E. Rouveyre, 1880, p. 8-9.
5 Dauvergne à Papillon de la Ferté, le 31 mai 1787, O1 619 n° 254 : « Enfin, je vois qu'il n'y a plus de frein et qu'il faut tenir bon pour qu'il y ait le moins d'abus possible. » Les lettres du directeur sont toutes citée d'après la transcription établie par Benoît Dratwicki, *Dauvergne, Antoine – Correspondance avec Denis Papillon de La Ferté conservée aux Archives nationales (1780-1782 ; 1785-1790),* [en ligne] :http://www.bruzanemediabase.com/fre/Documents/Temoignages/Dauvergne-Antoine-Correspondance-avec-Denis-Papillon-de-La-Ferte-conservee-aux-Archives-

nationales-1780-1782-1785-1790/(offset)/5
6 Dauvergne, 8 mai 1787, O1 619 n° 242 : « J'ai tout lieu de croire que M. Salieri, qui est un italien aussi fin que M. de Beaumarchais, a comploté avec lui d'inquiéter l'administration par ce prétendu voyage afin de ne pas ralentir le zèle des acteurs et celui de toute la machine en général. »
7 23 mai 1787, O1 619 n°250.
8 9 mai 1787, O1 619 n° 243.
9 Sur ces aspects, nous renvoyons à notre édition de *Tarare* pour le *Théâtre complet*, sous la direction de Violaine Géraud et Catherine Ramond, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », tome II, à paraître.
10 O1 619 n°139, dans Benoît Dratwicki, *Antoine Dauvergne, 1713-1797. Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Wavre, Mardaga, CmbV, 2011, p. 387.
11 *Mémoires secrets*, t. XXXV, 10 mai 1787, p. 92-93.
12 *Ibid.*
13 *Mercure de France*, 25, 23 juin 1787, p. 166-167.
14 *Mercure de France*, 27, 7 juillet 1787, p. 32.
15 Beaumarchais à Antonio Salieri, Paris, 15 août 1790, Archives de la famille Beaumarchais (copie), et Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Hsslg., 8/36 (original), dans *Œuvres complètes*, éd. Gudin de La Brunellerie, Paris, L. Collin, 1809, tome VII, Lettre XLI, p. 67-68, *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais*, Linda Gil (dir.), Humanum/IRCL, IDC 1290, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1290
16 26 mai 1787, O1 619 n°253.
17 13 septembre 1786, O1 619 n°178.
18 24 juin 1787, O1 619 n° 260.
19 Youri Carbonnier, « Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI », Hervé Lacombe (dir.), *L'Opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie*, *Histoire, économie et société*, 2, 2003, p. 181-182 et 187.
20 D'après l'« État des personnes qui composent l'Académie Royale de Musique », *Spectacles de Paris*, 1787, p. 11-15 et 1788, p. 11-15.
21 Beaumarchais à Antoine Dauvergne, Paris, 7 août 1787, Paris, BnF, BMO, LAS BEAUMARCHAIS (PIERRE AUGUSTIN CARON DE) 3, *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1919, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1919
22 11 août 1787, O1 619 n°284.
23 Le règlement de 1776 indiquait en effet des conditions de rémunération des musiciens très favorables pour les ouvrages représentés « sans interruption », même si les montant sont réduits en 1779, d'après *Les Spectacles de Paris*, 1779, p. 8-9. Mais l'article précise bien : « à l'égard des honoraires des Auteurs des Poèmes, on suivra l'usage établi. » *Tarare* a été représenté de manière continue 31 fois entre le 8 juin 1787 et le 26 février 1788.
24 Youri Carbonnier, « Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI », *art. cit.*, p. 192-193 : « Les salaires moyens restent relativement stables jusqu'en 1775-1776, avant d'exploser pendant la dernière décennie de l'Ancien Régime. […] dès

1785-1786, tous les premiers sujets reçoivent 9000 livres de traitement. […] L'augmentation du salaire moyen frôle tout de même 100 % en quinze ans ».
25 19 septembre 1787, O1 619 n°307 : « Vous verrez par la recette d'hier quelle fureur a le public pour *Tarare* ; on a renvoyé plus de cent personnes qui n'ont pas pu trouver de places à 6 heures ».
26 Solveig Serre, « Un fermier au tripot : Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780) », *Revue de musicologie*, 96, 2010, p. 73-89.
27 *Spectacles de Paris*, 1787, p. 10. Lainez parvient à y entrer l'année suivante.
28 28 mars 1787, O1 619 n°238. Depuis 1714, l'une des clauses expresses du règlement de l'Académie est que les artistes acceptent le rôle qu'on leur donne – valable pour les danseurs et les chanteurs.
29 12 février 1787, O1 619 n°230.
30 16 juin 1787, O1 619 n°258 : « J'attends les deux auteurs à l'assemblée du répertoire ; je sais que M. Beaumarchais demandera avec instance que son opéra soit suspendu pendant quelques jours pour ajouter un ballet à la fin, ce qui n'est qu'un prétexte pour ne donner son ouvrage qu'une fois par semaine ; il y a tout à croire que ce projet a été convenu avec les Srs Lainez, Chéron et Rey ; ceci n'est fondé que sur des propos que j'ai entendu tenir à ces trois personnages. »
31 17 juin 1787, O1 619 n°259 : « [B] il y a envoyé M. Salieri qui est venu me proposer des changements et demander une répétition pour cela […] Le répertoire n'a pas été fait sans de grandes difficultés de la part du Sr Lainez qui ne voulait point chanter *Tarare* mardi prochain ; je lui ai dit qu'il fallait en donner ses raisons par écrit pour que je les fisse parvenir au ministre. Il s'est emporté et m'a dit qu'il n'était point un enfant, qu'il demanderait un congé de 6 mois et qu'il n'écrirait point, qu'il ne voulait pas s'exposer à rester chez lui s'il se disait fatigué ; enfin, il a ajouté à toutes ces bêtises qu'on avait qu'à afficher *Tarare* et qu'il chanterait s'il le pouvait. […] J'ai su un moment après que M. de Beaumarchais avait fait répandre le bruit hier que c'était la dernière fois que l'on jouerait *Tarare* parce qu'il y avait des choses dans le poème qui déplaisaient à la reine ; plusieurs de ses satellites ont voulu faire entendre qu'il y avait eu ordre de retirer son opéra ; il n'y a donc plus lieu de douter qu'il y a des gens dans l'Opéra qui intriguent avec cet auteur ».
32 11 août 1787, O1 619 n°284.
33 5 octobre 1787, O1 619 n°318.
34 19 septembre 1787, O1 619 n°307.
35 5 octobre 1787, O1 619 n°318.
36 Sur l'école royale de chant : Youri Carbonnier, « Le personnel musical de l'Opéra de Paris », *art. cit.*, p. 179-180.
37 Rencontrant cependant les mêmes difficultés avec certains élèves, il établit une hiérarchie entre un élève qu'il distribue d'emblée dans *Tarare* mais dans un tout petit rôle, tandis qu'il réservera un chanteur plus discipliné pour « doubler » une de ses vedettes capricieuses (17 septembre 1786, O1 619 n°182 bis).
38 26 juin 1787, O1 619 n°261.
39 La préoccupation en ce qui concerne la voix de haute-contre est attestée par l'avis de recrutement de haute-contre paru l'année précédente dans le *Journal général de*

France, 15 juillet 1786, p. 335. Voir aussi la progression hiérarchique éclair de Lefèvre, futur Calpigi, débauché du régiment de Ségur, et devenu « double » 18 mois seulement après son entrée à l'école (Youri Carbonnier, « Le personnel musical de l'Opéra de Paris », *art. cit.*, p. 180).
40 24 juin 1787, O1 619 n°260.
41 19 septembre 1787, O1 619 n°307.
42 6 octobre 1787, O1 619 n°319.
43 18 novembre 1787, O1 619 n°327 : « L'Opéra est trop heureux d'avoir dans ce moment le Sr Adrien, sans quoi il faudrait mettre sous la remise *Tarare*, *Théodore*, *Alceste* et peut-être *Evelina* que l'on va donner. [...] Si M. Beaumarchais faisait du bruit, je lui prouverai que le Sr Adrien vaut mieux dans le rôle d'Atar que le Sr Chéron ».
44 14 décembre 1787, O1 619 n°337.
45 Beaumarchais au baron de Breteuil, 4 novembre 1787, dans *Beaumarchais et le « Courrier de l'Europe » : documents inédits ou peu connus*, G. et M. von Proschwitz (éd.), Oxford, Voltaire foundation, 1990, tome II, n°509bis, p. 999-1000 (extraits), *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 2308, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=2308
46 Beaumarchais à Antonio Salieri, 1er février 1790, dans *Beaumarchais et le « Courrier de l'Europe »*, tome II, n°560, p. 1077-1078, *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1288, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1288
47 6 octobre 1787, O1 619 no 319.
48 « Ébauche du prologue entre le génie du feu et celui de la reproduction », dans Eugène Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, Paris, Hachette, 1887, « Annexe 28 », p. 410-411.
49 Beaumarchais à Papillon de la Ferté, Paris, 3 juin 1787, Paris, BnF, BMO, LAS BEAUMARCHAIS (PIERRE AUGUSTIN CARON DE) 1, dans Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri : sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner grossen Opern*, München, E. Katzbichler, 1972, tome III, Dokumente, n° 299, p. 328-329.
50 18 mai 1786, O1 619 n° 141.
51 Antoine Dauvergne, « État des premiers sujets du chant », 14 août 1788, dans Adolphe Jullien, *L'Opéra secret au XVIIIe siècle,* p. 74-77. Sur cette artiste, voir Caroline Giron-Panel, Solveig Serre, « Chapitre 3 : Gérer les vedettes : le cas de l'Académie royale de musique », Florence Filippi (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt,* Paris, Armand Colin, 2017, p. 131-138.
52 Youri Carbonnier, « Le personnel musical de l'Opéra de Paris », *art. cit.*, p. 191-193.
53 *Ibid*., p. 198 : « à raison de 400 livres par représentation, et tous frais payés, elle peut toucher pendant ces deux mois de tournée la somme de 16000 livres, plus que son salaire annuel à l'Opéra ! »
54 Dauvergne écrit en effet, le 18 mai 1786, O1 619 n°141 : « la demoiselle Maillard étant par son physique et par le genre de sa voix faite pour les rôles de Cybèle dans *Atys*, de Clytemnestre, d'*Iphigénie en Tauride*, d'Armide, de Didon, de Phébé dans *Castor* et enfin pour tous les grands rôles de ce genre ».

55 *Mercure de France*, juin 1787, p. 168 : « Astasie est le premier rôle de femme ; il est rempli par Mlle Maillard avec toute la dignité, toute la grâce, toute la sensibilité que ce rôle exige ; mais ces qualités n'ont rien d'extraordinaire. [...] Astasie est une jeune femme arrachée à son époux ; elle est toujours gémissante, toujours dans la même situation ».
56 Voir Benoît Dratwicki, *Antoine Dauvergne, op. cit.*, p. 401.
57 L'exécution par Mlle Joinville du rôle de la Nature ne fait l'objet d'aucun commentaire dans le compte rendu personnage par personnage du *Mercure* cité note 56.
58 Ancienne collection autographe de Léon Sapin, cité dans Edmond de Goncourt, *Madame Saint-Huberty*, *d'après sa correspondance et ses papiers de famille,* Paris, Bibliothèque Charpentier, 1900, p. 216-117.
59 1er mai 1787, O1 619 n° 241.