

Charpentier

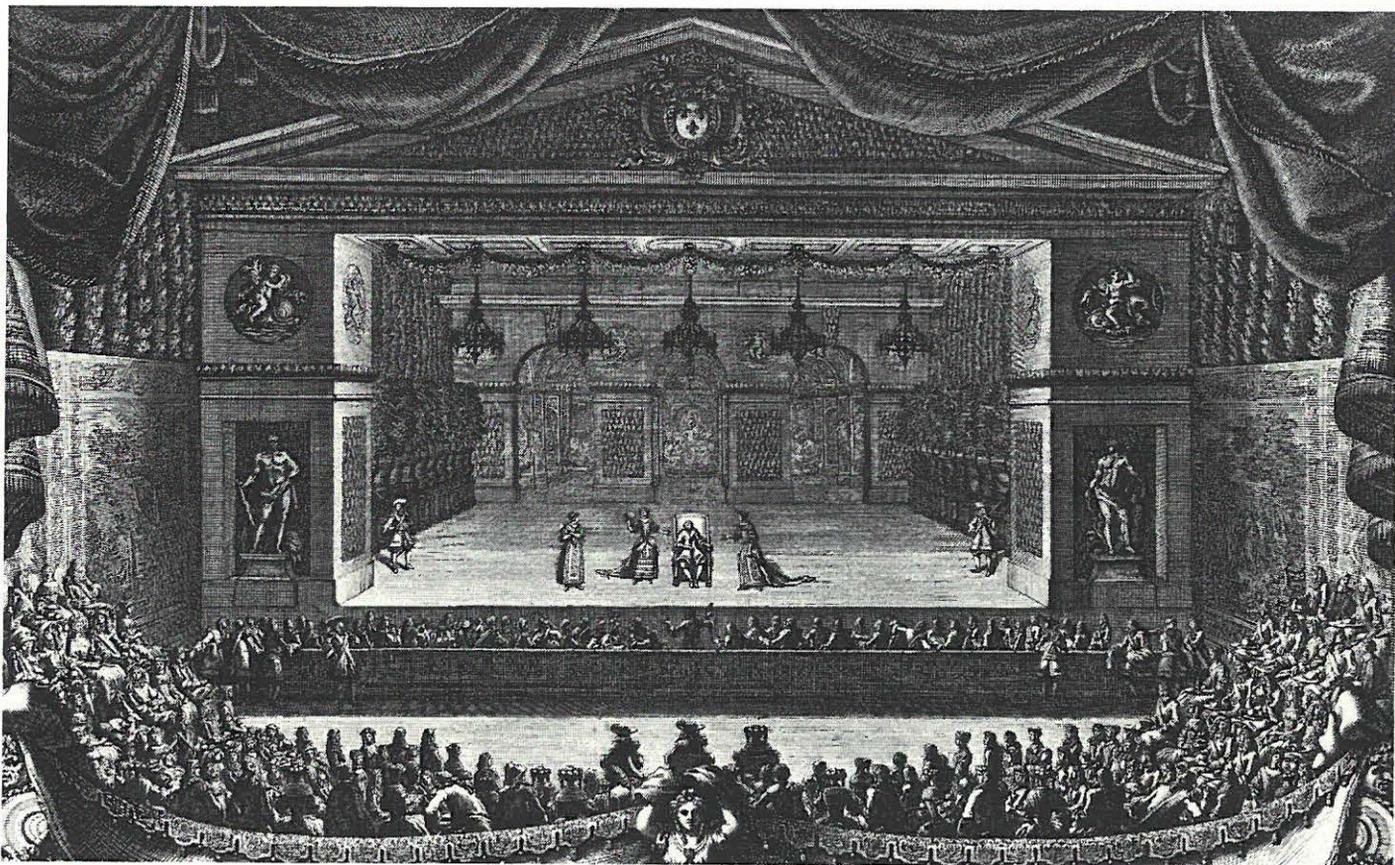
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n° 13

1996

ISSN 1141-9822



Sommaire :

- Patricia M. Ranum : *«Il y a aujourd'hui Musique à la Mercy», Mademoiselle de Guise et les Mercédaires de la rue du Chaume*
- Disques
- Publications
- *Le Malade imaginaire* à Louvain-la-Neuve

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER
ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 - 48, Boulevard Murat - 75016 PARIS
TÉL : 01. 41. 91. 34. 37. - TÉLÉCOPIE : 01. 41. 91. 32. 12.

«Il y a aujourd’huy Musique à la Mercy»

Mademoiselle de Guise et les Mercédaïres de la rue du Chaume

«**M**usique signifie Concert, et l’on dit dans ce sens, Il y a aujourd’huy Musique à la Mercy», écrivait Etienne Loulié, ancien musicien de Mlle de Guise vers 1695. Dix ans après la mort de la princesse, les concerts auxquels Loulié avait participé dans la petite église des religieux de Notre Dame de la Mercy et de la Rédemption des Captifs restaient pour lui le modèle du concert dévotionnel. Le couvent de cet ordre espagnol dont la principale activité était le rachat de Chrétiens faits captifs par les Maures se trouvait dans la rue du Chaume (la rue des Archives actuelle), juste en face de la porte médiévale de l’hôtel de Guise que Mérian montre, en ruines, au premier plan de sa gravure de l’église de la Mercy.

Un des premiers «concerts» à la Mercy pour lequel composa Marc-Antoine Charpentier se déroula en avril 1674 lors de la canonisation de saint Pierre Pascual, un évêque espagnol du XIII^e siècle qui était le défenseur de la doctrine de la Conception immaculée de la Vierge. Or, la collaboration entre Charpentier et les révérends pères débuta en catastrophe. Commençons notre panorama de la «Musique à la Mercy» par l’histoire de la création de la *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* (H. 513) telle qu’on l’entrevoit dans les registres des révérends pères de la Mercy et les actes qu’ils passèrent devant notaire.

«... Au Lieu des Orgues»

1674: une canonisation au couvent de la Mercy

En janvier 1674, les révérends pères du couvent de la Mercy décident d’acheter des orgues avec une partie du legs testamentaire de la présidente Le Coigneux, née Angélique Le Camus, la richissime veuve en premières noces du financier Jean Galland. (Un des religieux, le frère D’Amour, fils de feu François D’Amour, organiste de Saint-Germain l’Auxerrois, brûle-t-il de toucher cet instrument les jours de fête?) Les révérends pères prennent cette décision en

dépit du fait qu’ils n’ont toujours pas reçu l’argent comptant légué par leur bienfaitrice, les héritiers faisant leur possible pour casser le testament. Optimistes ou peut-être portant un défi aux parents de la défunte les religieux s’adressent à Maître Antoine Baglan, notaire, qui veut vendre des orgues d’occasion dont il est le propriétaire. Par un contrat du 29 mars 1674, les religieux et le notaire conviennent de «l’achat d’un très beau cabinet d’orgues en deux corps, l’un sur l’autre, où il y a deux bourdons, deux flutes et autres jeux, avec deux soufflets et deux claviers». Le couvent de la Mercy promet de payer 1100 livres à Maître Baglan et «de faire mettre à leurs frais sur ledit cabinet d’orgues les armes de ladite deffunte dame Le Coigneux».

Seize jours seulement séparent la signature de ce contrat et l’ouverture de l’octave de la canonisation de Pierre Pascual, prévue pour le 14 avril. Les religieux ont déjà fait leur possible pour assurer que les orgues seront prêtes avant la mi-avril. Pour montrer leur bonne foi, avant d’entamer les pourparlers avec le notaire, les religieux ont emprunté 1500 livres au sieur Manessier pour couvrir les frais d’achat et de réparation. Maître Baglan refuse toutefois l’argent proposé par les révérends pères et, soucieux sans doute de ne pas se compromettre auprès des Le Coigneux, insiste sur la nécessité d’attendre le règlement de la succession. Il permet toutefois aux religieux de consulter un expert et un facteur d’orgues. Pour être plus précis, «ils ont fait voir et visiter [les orgues] à plusieurs et diverses fois par Mons^r l’abbé [Henri] Dumont, maistre de la musique du Roy, et autres ». (Cette démarche leur a coûté 25 livres.) Ils se sont ensuite adressés au sieur Thierry, facteur d’orgues, qui a immédiatement commencé le «raccommodement et réparation desdites orgues». (Il touchera 75 livres pour ses services). Quand les religieux signent leur contrat avec Baglan en mars 1674, les orgues sont donc déjà en état, mais elles sont prisonnières chez le vendeur. En effet, à peine quinze jours avant la fête, les héritiers Le Coigneux refusent toujours de payer les 2900 livres que leur mère a léguées à la Mercy.

Les documents restent muets sur la personne qui eut l'idée de faire appel à Marc-Antoine Charpentier. On sait simplement que, peu après mars 1674, le compositeur copia dans les cahiers 7 et 8 de ses «Meslanges» une *Messe pour plusieurs instruments aux lieu des orgues*. Les actes signés devant notaire révèlent que les orgues se trouvaient toujours chez Maître Baglan le 4 décembre 1674, quand le litige avec les héritiers Le Coigneux fut enfin accommodé. Sept mois après la clôture de la fête en honneur de saint Pierre Pascual, le notaire informe enfin les révérends pères qu'ils peuvent faire «enlever [le cabinet d'orgues] quand ils voudront, à leurs frais, risques et perils, de la maison dudit sieur Baglan, où il est presentement, rue de la Harpe».

Revenons aux premiers jours d'avril 1674. Ayant su que les héritiers Le Coigneux attendent un arrêt du parlement qui décidera de la validité du testament (l'arrêt sera signé quatre mois plus tard, le 7 août 1674), le couvent de la Mercy se rend compte qu'il faut trouver une solution, et le plus rapidement possible, pour assurer une messe en musique pour la fête prévue le 14 avril. A quel instrument, «au lieu des orgues», peuvent-ils avoir recours pour rehausser l'éclat des messes pontificales auxquelles vont assister des personnes de qualité? Pour les grandes fêtes, le *Ceremoniale* de l'ordre autorise aux religieux de chanter les principaux textes liturgiques alternativement avec l'orgue, mais ce même cérémonial leur interdit l'emploi d'autres instruments de musique. Inutile donc de s'interroger davantage: la musique d'orgue est la *seule* musique acceptable.

Pour les offices patronnés par les laïcs qui affectionnent une de leurs églises (...*juxta Ecclesiarum nostrarum consuetudinem, quæ pro secularium devotione observari poterit...*), le même livre de cérémonies autorise, en revanche, non seulement les préludes d'orgue mais aussi le «chant figuré» des frères (*cantu figurato*). Voici une clause échappatoire à laquelle les religieux de la Mercy firent appel à plusieurs reprises, pour permettre à des bienfaiteurs qui voulaient faire chanter des vêpres en musique d'engager des compositeurs et des violons. Tout se passe donc comme si, en avril 1674, les révérends pères de la rue du Chaume optent pour un raisonnement plutôt casuistique: s'ils font appel aux deux dames de Guise, ils peuvent se dire autorisés à incorporer des instruments de musique aux grandes messes qu'ils vont chanter en l'honneur du nouveau saint.

Conseillé, peut-être, par Loulié, qui a appris à jouer de l'orgue à la Sainte-Chapelle, Charpentier a une idée des plus spirituelles, une idée qui permet aux

révérends pères de se dire qu'ils suivent leur cérémonial quasiment à la lettre. Charpentier leur offre une *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues*. Dans son *Marc-Antoine Charpentier* (p. 349), Catherine Cessac parle ainsi de cette œuvre si curieuse:

La messe de Charpentier présente toutes les caractéristiques de la messe pour orgue. Nous pouvons donc imaginer aisément qu'elle fut destinée à une église ne possédant pas de grand orgue, absence à laquelle le musicien remédia en adoptant des instruments choisis pour leurs sonorités, capables de reproduire les registres si divers de l'orgue français de cette époque. Ainsi entendrons-nous des flûtes douces, des flûtes allemandes, des hautbois, un cromorne, et quatre parties de cordes. Le cadre de la messe d'orgue était extrêmement précis, rigide même. Les contraintes provenaient en premier lieu de la liturgie qui réglait minutieusement les interventions de l'organiste au cours du cérémonial, et même de la façon dont il devait traiter les différents versets, avec notamment l'obligation d'utiliser le thème du plain-chant sans ornement d'aucune sorte. Les règles étaient aussi d'ordre musical, touchant la forme de chaque intervention (plein-jeu, fugue, dialogue...) et la registration. De même que l'organiste, Charpentier fait siennes toutes ces obligations. [...] La messe de Charpentier est incomplète. [...] Art de la concision et du coloris, jeu de contrastes, la *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* telle que nous pouvons l'entendre aujourd'hui, détachée de son contexte liturgique, se révèle un pur plaisir pour l'oreille.

Lors de la messe chantée à la Mercy, le chant des prêtres alterne avec les instruments qui imitent les différents jeux d'orgue. Les prêtres et les «orgues» entonnent alternativement neuf *Kyrie*. Puis «le célébrant entonne *Gloria in excelsis*,» et «tous les instruments» répondent *et in terra*» et ainsi de suite jusqu'à la lacune dans le manuscrit autographe qui nous prive de plusieurs *Sanctus* et *Agnus Dei*. Charpentier prend pour guide le *Ceremoniale sacri ordinis Beate Mariæ de Mercede Redemptionis Captivorum* qui, dans le chapitre sur l'emploi des orgues, précise que pendant une messe solennelle, l'orgue joue alternativement pendant le *Kyrie* et le *Gloria* (*in Missa solemnè pulsatur alternatim cum dicitur Kyrie eleison, & Gloria in excelsis*) et ainsi de suite, jusqu'au *Sanctus*.

La fête de la canonisation de saint Pierre Pascual s'ouvre le samedi 14 avril avec la première procession de l'octave. Le secrétaire du chapitre se rappellera que ce fut une «dévote procession en laquelle la

bannière du saint, donnée par le président de Bailleul, fut portée jusqu'à l'abbaye de Saint-Antoine, puis à Notre-Dame». (Notons en passant qu'une quinzaine d'années auparavant, la mère et la fille du président avaient signé le contrat de mariage de la sœur du compositeur.) Le lendemain, il y eut, poursuit le secrétaire, «office pontificalement toute la journée par M^{gr} l'évêque de Meaux», Jean de Ligni. Autrement dit, ce prélat, qui était le proche parent du chancelier Séguier, a présidé non seulement à la grande messe mais aussi aux vêpres et au salut. «Tous les jours suivants, note le secrétaire, il y eut deux processions. Une paroisse venoit en procession, et M^r le curé disoit la grande messe. Et une communauté [religieuse] venoit aussi en procession dire les vêpres. Plusieurs prélats donnèrent la bénédiction du Très Saint Sacrement tous les soirs. Durant toute l'octave il y avoit sermon par différents prédicateurs.» Chaque fois que la procession arrivait dans la rue du Chaume et s'arrêtait devant l'hôtel de Guise, les célébrants «furent reçus à la porte de l'église, la communauté étant rangée en deux chœurs, le sous-diacre revêtu d'une tunique portant la croix, deux accolites portant chandeliers».

Le samedi 21 avril, poursuit ce même religieux, «la bénédiction pontificale du Très Saint Sacrement fut donnée par M^{gr} l'évêque de Sisteron [Michel Poncet], à laquelle assistèrent Son Altesse Royale M^{de} de Guise et M^{lle} de Guise, laquelle ensuite envoya tous les cierges nécessaires pour le grand autel».

«Et le dimanche [22 avril], qui étoit le jour de l'octave, M^{gr} de Serrez, nommé par le roy à l'évêché de Toul officia toute la journée.» Ce jour-là, la messe pontificale fut chantée à Saint-Nicolas-des-Champs et fut suivie de l'adoration du Très Saint Sacrement, au cours duquel on chanta le *O sacrum convivium* et l'antienne de saint Nicolas; «et ensuite les religieux chantres commencèrent les litanies...». De retour à l'église de la Mercy, les révérends pères entonnèrent le *Tu Deum* et bénirent ensuite l'autel du saint.

«Durant toute cette octave solemnelle, conclut le secrétaire du chapitre, le frontispèce [façade] de l'église fut ornée des armes du Pape, du Roy, de la Reyne, de M^{gr} d'Archevêque [de Paris, François Harlay de Chanvallon] et de l'Ordre. L'église estoit tapissée à double rang des plus riches tapisseries de la Couronne, et l'autel très richement paré d'argenterie et de vermeil, avec près de 180 lumières. [...] Il y a eu pendant cette octave une très grande affluence de peuple et de dévotion depuis les cinq heures du matin jusques à neuf heures du soir.» Si le secrétaire entre dans le détail sur les ornements de la

façade, de l'intérieur de l'église et de l'autel, c'est pour démontrer que le couvent a obéi au cérémonial. En revanche, il ne précise pas que l'autel est particulièrement beau par suite de la générosité de Mlle de Guise, qui vient d'offrir au couvent «un ornement du grand autel et crédances de moire argent à bandes de point d'Angleterre et de soie, aux armes de Mademoiselle de Guise, chasuble, diacre, sous-diacre et pluvial de même, [...] estimé 1500 livres», ainsi que «deux petits chandeliers» en argent. (Fut-ce à la demande de Son Altesse Royale M^{me} de Guise que le garde-meuble du roi prêta la douzaine de «tapisseries de la Couronne»?)

* * *

Auquel des offices Marc-Antoine Charpentier destina-t-il la *Messe pour plusieurs instruments*? Sans écarter la possibilité que ces «orgues» jouèrent chaque jour, quelques renseignements fournis par le registre capitulaire permettent de proposer que ces «orgues» si extraordinaires ont joué le dimanche 15 avril 1674, lors d'une messe où présidait l'évêque de Meaux. Jean de Ligni avait pour ainsi dire hérité son évêché de son parent, Dominique Séguier, le frère du chancelier. Ce dernier protégeait les cousins parisiens du compositeur, les Charpentier-Croyer, comme son frère, le feu évêque de Meaux, avait montré de la bienveillance pour Pierre Charpentier, grand chapelain de la cathédrale, l'oncle de Marc-Antoine. Et maintenant, sous Jean de Ligni, Robert Charpentier, le cousin germain du compositeur, montait à son tour dans la hiérarchie, d'abord comme sacristain et ensuite comme chapelain de l'église de Meaux. Les deux dames de Guise ont-elles permis à leur compositeur d'honorer à la fois le nouveau saint et l'église de Meaux? L'absence de toute allusion aux princesses dans le compte-rendu de cette journée ne nuit pas forcément à cette hypothèse: il était d'usage dans la famille royale et chez les grands d'assister *incognito* à des offices ou à des divertissements, non seulement pour simplifier le protocole pour leurs hôtes mais aussi pour empêcher que leur présence n'ait des répercussions sur la gloire qui devait échoir à un assistant de marque.

Leurs Altesses ont, en revanche, affiché leur présence lors de la bénédiction du Saint Sacrement du samedi 21 avril. Serait-ce l'indice que leur mécénat musical a dépassé le cadre de la messe solennelle pour les «orgues»? Une réponse affirmative semble à propos. Ayant fini de transcrire sa *Messe pour plusieurs instruments* dans le cahier 8, Charpentier prit



Les armes de la Mercy

La Vierge, qui porte le scapulaire de la Confrérie de Notre Dame de la Mercy

Un révérend père

Ces trois dessins d'après des illustrations dans le *Récit de ce qui est arrivé dans le rachat des captifs* (Paris, 1678)

une nouvelle plume et y coucha deux œuvres pour haute-contre, taille et basse: *Laudate Dominum omnes gentes* (H. 159) et *Sub tuum praesidium* (H. 20). Ces deux textes font partie du «petit office de la Vierge» qui se disait tous les samedis à la Mercy. Or, les jours de fête, un salut et une bénédiction du Saint Sacrement suivaient cet office. Autrement dit, la bénédiction du Saint Sacrement du samedi 21 avril, qui se déroula manifestement sous le patronage des deux princesses, faisait partie intégrante de l'office de la Vierge. Mlle Marie de Lorraine de Guise aurait donc contribué non seulement au luminaire pour cet office en l'honneur de Celle dont elle portait le prénom, mais elle aurait offert aussi à la Vierge deux œuvres en musique. Ces composi-

tions ont manifestement été chantées par le compositeur et les sieurs Baussen et Beaupuis, accompagnés par trois instrumentistes, parmi eux sans doute Loulié, qui venait de quitter la Sainte-Chapelle pour entrer au service de la princesse. En effet, les interprètes ne peuvent guère être des religieux: le *Ceremoniale* interdit aux frères tout chant en musique: pour les vêpres solennelles, le chant des psaumes pouvait, bien sûr, être «figuré», mais il se faisait *a capella*, et alternativement avec le jeu de l'orgue, comme à la messe.

«Mademoiselle de Guise souhaite avoir une chapelle»

La magnifique fête de la canonisation à laquelle nous venons d'assister n'est qu'une étape dans les relations que la Maison de Guise entretenait avec les révérends pères de la Mercy. Depuis la fondation du couvent en 1613, les différents membres de cette famille princière offraient de somptueux embellissements pour la chapelle des religieux: le romanesque duc Henri (le frère de Mlle de Guise) offrit, vers 1657, un vitrail «qui sera un ouvrage exquis, [...] diaphane, de bonne sorte, pour pozer sur la grande porte.» La duchesse leur mère donna un parement d'autel en 1648; Mlle de Montpensier, sa fille du premier lit (qui épousa Gaston d'Orléans et mourut en 1627 en donnant le jour à la redoutable Grande Mademoiselle), en offrit un autre. Offrir de tels cadeaux suppose que les princes et les princesses de la Maison de Guise assistaient aux offices qui se chantaient dans cette petite église, voire qu'ils appartenaient à la Confrérie du scapulaire de Notre Dame de la Mercy. (La Vierge de la Mercy elle-même portait ce scapulaire, qui était modelé sur celui des religieux.) Les principaux domestiques des Guises fréquentaient eux aussi ce foyer marial: Gilles Gadret, le concierge de l'hôtel de Guise, offrit un parement d'autel; Branjon, le médecin des Guises et de leurs serviteurs, donna un tableau de la Vierge.

L'église de la rue du Chaume n'était toutefois pas un «fief» des Guises. Plusieurs serviteurs de Gaston d'Orléans (c'est le père de la future Mme de Guise, l'autre protectrice de Marc-Antoine Charpentier) s'absentaient régulièrement du Luxembourg et traversaient la Seine pour participer aux dévotions mariales qui se chantaient à la Mercy. Plusieurs «gentilshommes» du duc d'Orléans s'y firent enterrer, et les parents d'autres officiers de Monsieur ou de sa fille aînée la Grande Mademoiselle, y firent des fondations pieuses.

Or, parmi ces fidèles de la Maison d'Orléans on reconnaît la cousine de Marc-Antoine Charpentier! En mars 1664, Marthe Croyer, l'épouse de Jacques Havé de Saint-Aubin, gentilhomme ordinaire du duc d'Orléans, fonda à la Mercy une messe basse tous les mercredis «affin d'augmenter le service divin qui se dict en ladite église, et participer aux prières des religieux.» (Marthe Croyer était l'une des trois filles de Jeanne Charpentier et de David Croyer, qui ont quitté Meaux vers 1600 pour s'installer à Paris.) En 1661, quand le père de Marc-Antoine Charpentier se mourait, Marthe saluait sans

doute à la Mercy d'autres protégés de Gaston d'Orléans, à titre d'exemple, Angélique Le Camus (son legs va permettre aux révérends pères d'acheter des orgues en 1674), l'épouse en secondes noces du président Le Coigneux. Ce dernier appartenait depuis sa jeunesse à Gaston d'Orléans. (Tallement des Réaux nous a laissé de magnifiques portraits de ce couple.) Il y avait aussi Elisabeth Malier, l'épouse du président de Bailleul. Dès sa naissance, Elisabeth appartenait elle aussi à Gaston d'Orléans et aux siens. Originaires de la ville d'Orléans, les Malier se sont alliés aux serviteurs blésois de Gaston avant de s'implanter à Paris. Le frère d'Elisabeth, Claude Malier du Houssay, évêque de Tarbes, était l'aumônier des Orléans: il avait leur oreille et il bénéficiait de leur bienveillance. (En août 1662, Elisabeth Malier et une autre blésoise, Elisabeth Grimaudet, elle aussi la proche parente d'un grand officier de Gaston signeront le contrat de mariage de la sœur de notre compositeur.) Bref, les rencontres qui eurent lieu à la Mercy entre les serviteurs des Guises, les serviteurs des Orléans et la cousine de Marc-Antoine Charpentier sont peut-être pour quelque chose dans la protection que Marie de Lorraine offrit au compositeur vers janvier 1670, au nom du duc de Guise son neveu, et de sa jeune épouse, Isabelle d'Orléans.

Il faut souligner l'importance de l'église de la Mercy en tant que carrefour où les maîtres de l'hôtel de Guise et du palais d'Orléans (le Luxembourg), ainsi que leurs domestiques et leurs amis, se croisaient régulièrement. Prenons le cas du musicien Germain Carlier, dont la carrière semble éclairer l'entrée de Marc-Antoine Charpentier à l'hôtel de Guise. Au premier abord, la présence de Carlier dans la musique de Mlle de Guise paraît s'expliquer par les liens qu'avait sa famille avec la Mercy: Maurice Le Carlier, son frère, s'y fit novice en 1671, et leurs parents y furent enterrés, dans la chapelle de leur protecteur, le président Potier de Novion. Autrement dit, la famille Le Carlier ne manquait pas de contacts nécessaires pour recommander Germain à Son Altesse. Se faire recommander ne veut toutefois pas dire se faire agréer. Si Mlle de Guise a engagé Germain Carlier, plutôt qu'un autre postulant, ne fut-ce pas parce que Nicolas Le Carlier, le père du jeune homme, était natif du Thiérache, c'est-à-dire, des environs de Guise? Autrement dit, par son lieu de naissance, Nicolas et par conséquent les siens «appartenaient» littéralement à Marie de Lorraine. Le parallèle est frappant entre la protection offerte à Charpentier vers 1670 (et peut-être avant

son départ pour Rome) et celle accordée à Germain Carlier dix ans plus tard. Les parents de Charpentier et de Carlier fréquentaient l'église de la Mercy; et ces parents appartenaient à l'une ou à l'autre de nos deux princesses. C'est à dire que, par sa cousine et par ses protecteurs, Charpentier appartenait à Mme de Guise, tout comme Carlier, à cause de son père, appartenait à Mlle de Guise. L'entrée en service de Philippe Goibaut (dit «Monsieur Du Bois»), l'intendant de la musique de Son Altesse, se passa dans des circonstances analogues. On sait que Mme de Sablé recommanda le gentilhomme poitevin à Mlle de Guise; mais on sait aussi que, si Son Altesse engagea Du Bois pour être le précepteur de son neveu, c'est parce que Mme Goibaut appartenait aux Guises. Plus exactement, elle «s'estoit acquise du crédit dans la maison de Guise» parce que son aïeul avait été, au XVI^e siècle, le médecin de Marie Stuart, la reine blanche d'Ecosse, qui était la fille d'une Guise.

Pendant les années 1660, la Maison de Guise ne semble pas avoir été le principal mécène du couvent de la Mercy. Au contraire. Tout au long des années 1650, un certain Charles Bernard, conseiller d'état, y était le grand donateur. «Un Commis, un Monsieur Bernard, de ses biens a fait tant de part, par une ferveur catholique pour achever cette fabrique, qu'elle ne seroit pas sans luy, en l'état qu'elle est aujourd'huy,» constata Loret lors de la dédicace de l'église en avril 1657. Or, Bernard ne se contenta pas de fournir de l'argent: il organisait des dévotions en musique. En septembre 1660, à l'occasion des noces de Louis XIV, il y eut une grande fête à la Mercy à laquelle assista le couple royal. Loret fit l'éloge de cette célébration: «En suite, un Motet de Muzique, admirable harmonique, le plus rare qui fut jamais, sur le Mariage et la Paix, avec des douceurs sans égales, charma leurs oreilles royales. Baptiste en étoit l'inventeur, en cet Art assez grand Docteur, et qui, touchant les sinfonies, est un de nos plus grands génies.» Nous ne savons pas, en revanche, si Bernard était le commanditaire des motets qu'Henri Du Mont composa pour un office en honneur de saint Pierre Nolasque, le 29 janvier 1659, ni s'il fut pour quelque chose dans les fameuses vêpres en musique dont Ménage se rappellera dans *Menagiana*: «M. N*** s'est ruiné à donner des vêpres à ses maîtresses. Il empruntoit pour cela le jubé des pères de la Merci, vis-à-hôtel de Guise. [...] Tout le monde parloit de ces vêpres, parce qu'on s'y étoit servi de violons, et que pour lors on n'étoit pas accoutumé à en entendre dans les Eglises.»

En somme, bien avant la fête de la canonisation de saint Pierre Pascual, les révérends pères du couvent de la rue du Chaume se plaisaient à entendre chanter dans leur église des motets de la plume des meilleurs compositeurs du royaume. Et tout se passe comme si l'organisation et les frais de ce mécénat musical incombaient aux principaux bienfaiteurs du couvent.

Les pièces copiées dans les cahiers à chiffre «françois» de Marc-Antoine Charpentier ne permettent pas d'affirmer qu'il se mit à composer pour la Mercy dès son retour d'Italie vers l'automne 1669. De leur côté, les archives du couvent ne permettent pas de proposer que Marie de Lorraine y a joué un rôle actif avant 1674. Nous savons toutefois que le lien entre les Guises et les religieux de la Mercy était si étroit que les révérends pères ont bien voulu participer au convoi funéraire du dernier duc de Guise, emporté par la petite vérole en juillet 1671: «Après eux marchoyent les Religieux de la Mercy, qui assistèrent pareillement, à ce Convoy, pour reconnaissance des grâces qu'il ont receuës en diverses occasions, de la Maison de l'illustre Défunt», note la *Gazette de France*. Ce désir d'afficher publiquement sa reconnaissance envers la Maison de Guise semble être l'indice que, depuis plusieurs décennies, ce couvent bénéficiait de la générosité de ces princes. Et pourtant, à part les quelques objets déjà cités et qui sont couchés sur les registres du couvent, ces mêmes registres ne mentionnent aucun don monétaire perçu des Guises, ni aucune fondation. Tout se passe donc comme si ces «grâces», une expression qui désignait les cadeaux, les dons se firent secrètement, et en espèces. Et de toute apparence, Mlle de Guise continuera cette libéralité cachée.

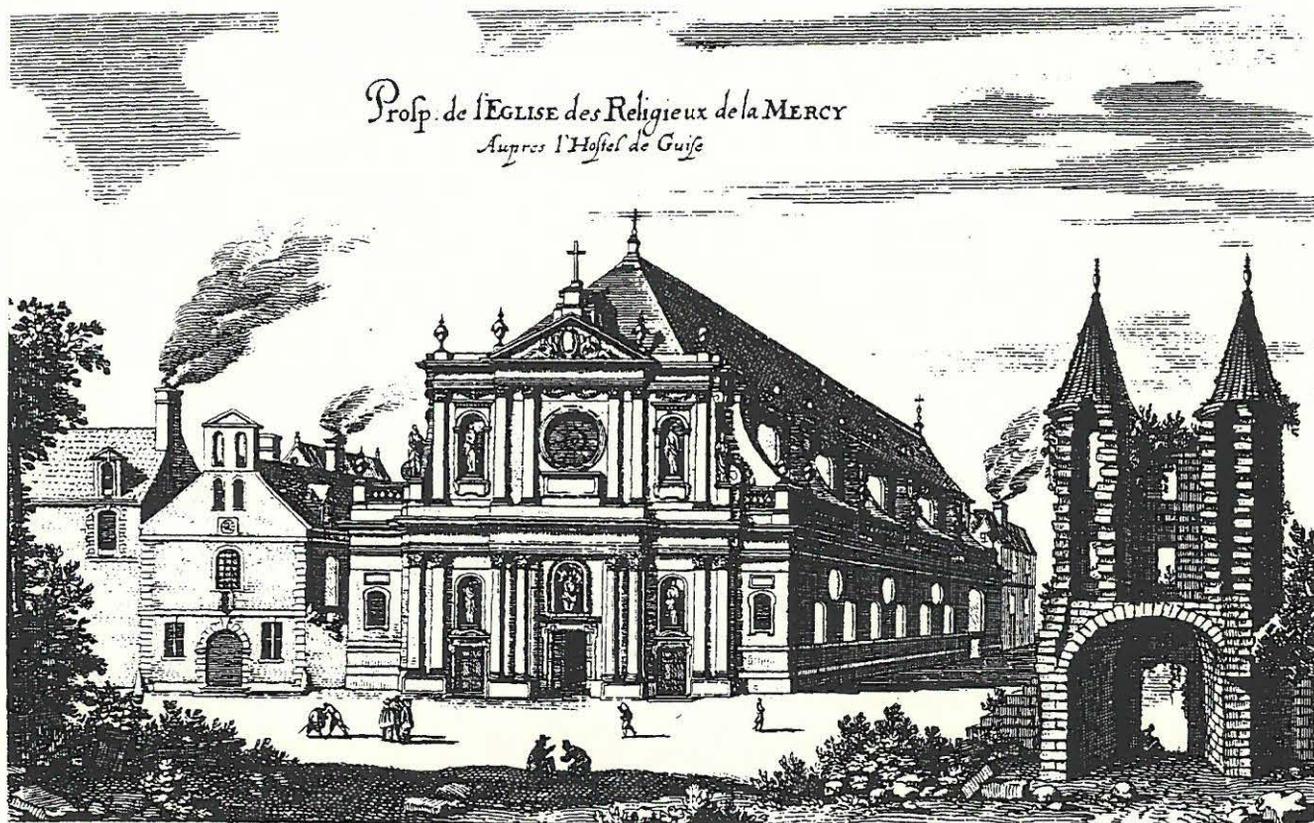
Serait-elle, par exemple, la «personne de qualité qui a procuré l'establissement» à la Mercy de la Confrérie des malades agonisants, une organisation pour hommes et femmes dont la bulle fut signée en août 1672 tout juste un an après le mort du jeune duc, le «cher neveu» de Mlle de Guise? Ni les institutions de la confrérie ni les registres du couvent ne nomment cette «Dame» fondatrice, mais il y a de fortes chances qu'elle s'appelle Marie de Lorraine. En effet, les cahiers «françois» de Charpentier laissent entrevoir le rôle que cette princesse jouait dans l'embellissement des dévotions de la confrérie. Les confrères et les consœurs se vouaient à «l'extirpation des hérésies»: on pense immédiatement à l'histoire sacrée de sainte Cécile, le convertisseur, que Charpentier allait mettre en musique à plusieurs reprises pour les deux dames de Guise. Les membres de la

confrérie se réunissaient pour réciter ensemble les prières pour les agonisants et les litanies de la Vierge: Charpentier mettra ces litanies en musique deux fois entre 1681 et 1684, la première fois pour les trois voix masculines (dont la haute-contre) qui convenaient à un office chanté par les révérends pères, et la seconde fois pour le grand ensemble mixte de l'hôtel de Guise. Les confrères et les consœurs assistent aussi à la «grande Messe de la Vierge qui tous les Samedis de l'année est chantée dans l'Eglise de la Mercy devant sept heures du matin pour leur Religieux & leurs bien-faiteurs vivans»: la place manque ici pour énumérer les œuvres «françoises» de Charpentier qui conviennent à cette messe.

Notons en passant que, immédiatement après les œuvres composées pour les funérailles du duc et pour son «bout de l'an» de la fin juillet 1672, viennent, dans le cahier 5, trois morceaux pour haut-dessus, dessus et bas-dessus: *Salve Regina* (H. 18),

Ave Regina caelorum (H. 19) et *O sacrum convivium* (H. 235). Les deux premiers, qu'on chantait ou récitait entre le 4 février et le Samedi saint, ont-ils un rapport avec la Confrérie des malades agonisants qui se réunit pour la première fois la semaine du 2 février 1673? (L'allusion à l'orgue dans le *Salve Regina* a été ajouté bien plus tard, quand Charpentier a arrangé ce morceau pour des voix masculines; et la mention de «M^{elles} B. et T» dans l'*Ave Regina* indique que les interprètes étaient des femmes de chambre de Mlle de Guise.)

Si les dévotions de Mlle de Guise à la Mercy restent problématiques pour les années 1670 à 1673, nous y avons salué Son Altesse lors de la fête du mois d'avril 1674. Après cette messe pour instruments et les deux pièces pour haute-contre, taille et basse qui furent vraisemblablement composées pour les mêmes festivités, Charpentier cesse de transcrire dans ses cahiers «françois» des morceaux qui répon-



Gaspard Mérian (1655): l'Eglise de la Mercy et la porte Clisson de l'hôtel de Guise

dent aux dévotions à la Mercy. On ignore pourquoi. Puis, en mars 1675, survient le drame: le dernier mâle de la Maison de Guise, le jeune fils malade de Mme de Guise, meurt. Inconsolable, Marie de Lorraine sombre dans la dévotion, s'adonne aux bonnes œuvres et se cantonne dans son quartier qu'elle ne quitte que pour monter à l'abbaye de Montmartre, y prier avec les religieuses. En plein deuil, elle entame des pourparlers avec les révérends pères ses voisins. Le 4 juillet 1675, le secrétaire de la Mercy note dans son registre que:

« Le Révérend Père Commandeur a proposé au Conseil du Couvent qu'il avoit esté averty que Mademoiselle de Guise souhaitoit avoir une chapelle dans notre Eglise avec une porte dans le courroir [*lire: couloir*] par laquelle elle pourroit entrer de la Rue dans ladite Chapelle sans estre veüe ny passer pardedans l'Eglise. Il a esté arrêté que le Révérend Père Commandeur iroit offrir à Son Altesse la chapelle qui est à l'opposite de celle de Monsieur Galland en y réservant un passage pour aller de la sacristie au grand autel, et l'entrée de la rüe dans le couroir joignant l'Eglise sans aucune condition. Lequel offre son Altesse Mademoiselle de Guise a accepté ».

Voici donc notre princesse propriétaire de la chapelle «attendant le Couvent» et occupant une situation prestigieuse juste à gauche de l'autel et non loin de la porte de la sacristie. Elle y fait faire des travaux somptueux, si somptueux qu'en avril 1676 elle délaisse aux Feuillants ses droits sur la chapelle de sainte Anne qu'elle entretenait dans leur église de la rue Saint-Honoré, afin d'employer les 3.000 livres «avec autres ses deniers à la décoration, ornement et embelissement d'une chapelle qu'elle faicte faire dans l'Eglise de la Mercy.» Les documents se taisent sur les images que Son Altesse de Guise fit incorporer au décor de cette chapelle. Ils permettent toutefois d'affirmer que sa chapelle n'était dédiée ni à saint Pierre Nolasque, ni à saint Raymond Nonnat, ni même à saint Pierre Pascual dont on venait de fêter la canonisation. Une brève description de l'intérieur de l'église antérieure à 1675, laisse cependant entrevoir une étrange absence: aucune des huit chapelles privées qui donnaient sur la nef de cette petite église mariale n'était dédiée à la Vierge. Nous proposons donc que la chapelle que Mlle de Guise fit décorer à la Mercy en 1675 avait une iconographie analogue à celle que Mme de Guise était en train de se faire préparer chez les Théatins c'est-à-dire, de belles boiseries qui mettaient en valeur une image de la Vierge à l'Enfant. Cette hypothèse s'appuie sur le fait que, à partir de l'été de 1675,

Marie de Lorraine protégeait un établissement pédagogique qui avait pour protecteurs la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Dès 1676, Mlle de Guise pouvait se rendre à la dérobée à la Mercy et, cachée dans sa prestigieuse chapelle qui donnait sur le maître autel, y assister *incognita* aux offices. Elle pouvait y placer discrètement ses musiciens et même tirer les rideaux pour que leur musique vienne enchanter les oreilles des fidèles, comme les voix et les instruments d'autant d'anges musiciens.

À partir de l'année 1676, comme par hasard, la plus grande partie des compositions que Charpentier coucha dans les cahiers à chiffre «françois» conviennent aux dévotions qui se déroulaient chaque semaine, chaque mois, dans la petite église de la Mercy. S'y trouvent des histoires sacrées pour plusieurs voix et instruments, la plupart propres pour les principales fêtes de la Vierge ou pour celles de la Mercy. Et si nous ne nous trompons pas, et si c'est Charpentier qui a chanté à la Mercy en avril 1674 aux côtés de deux musiciens de Mlle de Guise, il poursuit sa participation aux dévotions de sa protectrice. Par exemple, le cahier 17 renferme un *Motet de saint Laurent* (H. 321) pour une voix de haute-contre, composé pour le 10 août 1677: selon le rituel de l'ordre, chaque année, les pères marquaient la Saint-Laurent, qui était l'anniversaire de leur fondation, par une procession *in gratiarum actione qui in illa fundatus Ordo noster*. Entre 1677 et 1683, huit compositions pour haute-contre et taille, ou haute-contre, taille et basse viendront s'ajouter aux deux œuvres du cahier 8. L'une d'entre elles, l'*Antiphona in honorem beatæ Virginis a redemptione captivorum* (H. 25), est la mise en musique d'un texte liturgique qui fut approuvé par Rome en mars 1679 et destiné aux matines de la fête de la Vierge de la Mercy (une fête mobile qui avait lieu aux alentours du 15 août, l'anniversaire de la naissance de Mlle de Guise). Cette antienne, elle aussi, fut manifestement faite sur mesure pour quelques-uns des musiciens masculins de Son Altesse: Charpentier (haute-contre), Baussen (taille), deux instruments de dessus et basse continue. Des neuf autres compositions où figure une voix de haute-contre, cinq conviennent aux offices qui se chantaient à la Mercy le samedi ou les jours de fête, et deux autres, le *Luctus* (H. 331) pour la mort de la reine et son pendant, un motet en honneur de saint Louis (H. 332) y furent vraisemblablement chantées la semaine du 25 août 1683, en présence des dames de Guise. (Nous savons en tout cas que

Mme de Guise vint exprès de sa ville d'Alençon pour se lamenter sur la disparition de sa chère amie la reine.) La raison d'être de deux pièces seulement (H. 319, un motet pour la Trinité, et H. 183, un psaume) reste problématique.

Tout se passe donc comme si Marc-Antoine Charpentier avait prêté non seulement son génie, mais aussi sa voix de haute-contre à l'élaboration des différentes festivités organisées dans la petite église de la rue du Chaume.

1687: la «bagarre» du Samedi saint

Charpentier ne figure pas parmi les interprètes de la dernière œuvre qu'il aurait faite pour les musiciens de Mlle de Guise, le *Canticum Zachariae* (H. 345), qui date de la première moitié de 1687. Un nouveau venu, François Antoine, «ordinaire de la musique» de Mlle de Guise, prend sa place. Si Charpentier se retire de l'ensemble, n'est-ce pas l'indice qu'il sert maintenant les jésuites et que c'est en maître de musique *extraordinaire* qu'il offre cette «pièce extraordinaire» à sa protectrice? En effet, l'emploi de l'adjectif *extraordinaire* par l'expert qui dressa le mémoire des Meslanges en 1726 vient étayer cette hypothèse. De nos jours, on prend pour un jugement de valeur la phrase «cette pièce est extraordinaire», sans réfléchir sur le fait que, sur plusieurs centaines d'œuvres énumérées par l'expert, deux seulement méritent l'adjectif «belle» (*grande symphonie et très belle, quelque belle entreprise*) et que le *Canticum Zachariae* est la seule composition que l'expert décrit comme étant «extraordinaire.» Or, dans notre *Vers une chronologie* (p. 29), nous proposons que les petits détails ajoutés par cet expert sont en réalité des indications que Charpentier lui-même avait couchées sur les chemises qui entouraient les cahiers. De ce point de vue, le mot «extraordinaire» prend un autre sens. Pour un homme qui pendant vingt-sept ans tenait le titre de compositeur «ordinaire» de Son Altesse de Guise et qui était en même temps le compositeur «extraordinaire» des diverses commandes qu'il a couchées dans ses cahiers à chiffre «romain» la phrase «cette pièce est extraordinaire» n'est pas un compliment qu'il offre à lui-même, mais l'indice qu'il a transcrit cette pièce dans les cahiers des Guises, malgré le fait qu'il n'est plus leur compositeur «ordinaire». En somme, le *Canticum Zachariae* serait un cadeau offert à son ancienne protectrice, qui était manifestement en fort mauvaise santé et à son ancien collègue M. Du Bois et ses musiciens.

Dirigeons-nous donc vers la rue du Chaume, où en ce Samedi saint de l'An de grâce 1687 une foule attend devant la porte de l'église de la Mercy. Nous y croisons un nouvelliste qui débite chaque semaine des récits parfois fort burlesques sur la vie parisienne et qui va tenter de pénétrer avec nous dans l'église et y trouver une bonne place. Jérôme de la Gorce vient de retrouver le numéro des *Nouvelles extraordinaires* contenant l'article de ce nouvelliste sur la «bagarre» qui va bientôt éclater à la Mercy, qu'il a bien voulu nous communiquer.

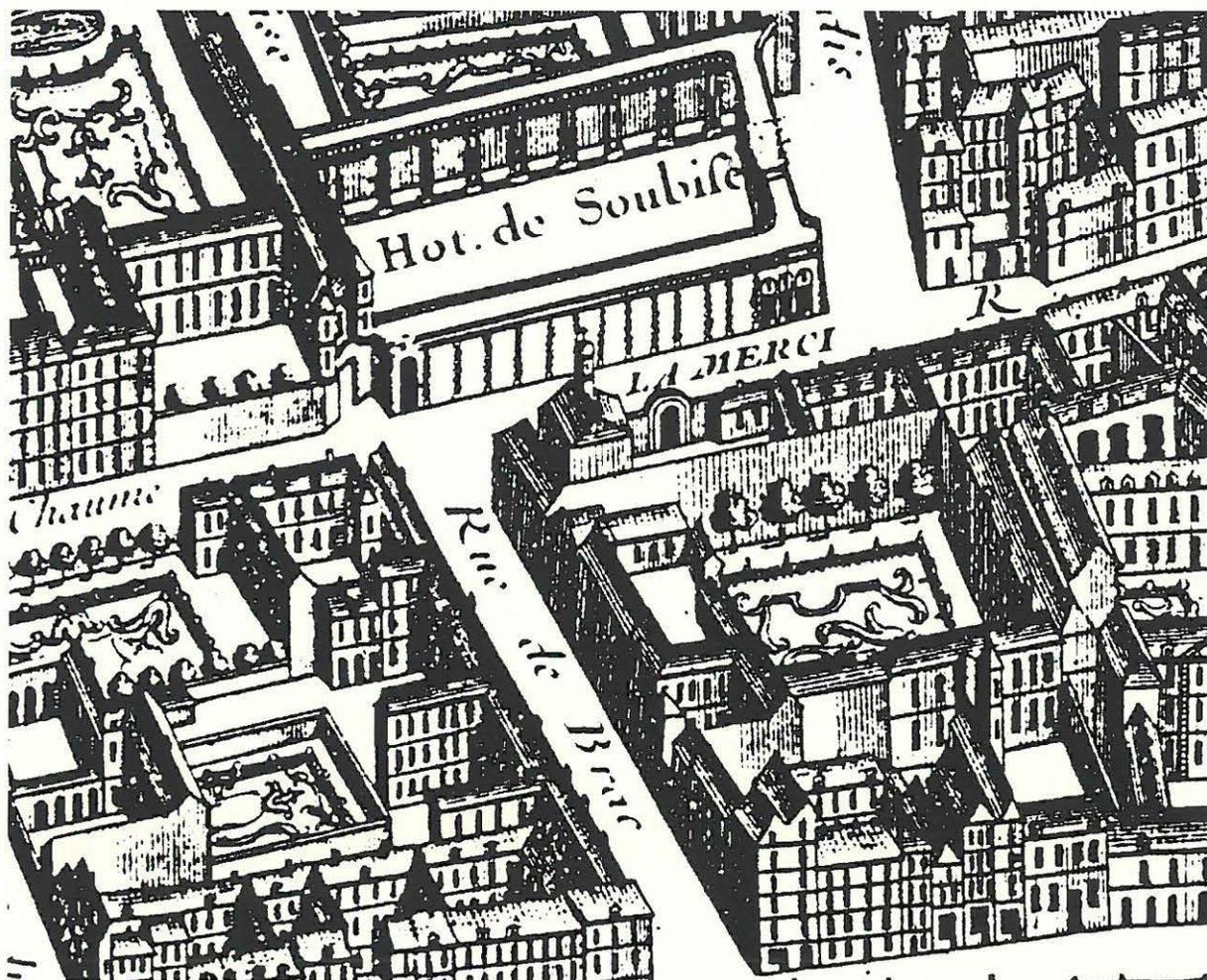
Car de toute évidence ce nouvelliste parle de l'office où va se chanter le *Canticum Zachariae* de Marc-Antoine Charpentier et l'élévation (H. 258) qui le suit directement dans le cahier 49. La «chanson de Zacharie» se récite aux laudes du Samedi saint, pour annoncer aux fidèles «le lever du soleil de justice» qui accompagnera la résurrection du Christ, tandis que l'élévation évoque le Christ crucifié. Bref, l'ancien compositeur des Guises couche ces deux œuvres dans ses archives musicales au moment même où la Mercy prépare un magnifique office en musique pour le Samedi saint. Voici la description de l'événement que notre nouvelliste burlesque envoie à son éditeur:

« Quoy que les Pères de la Merci prez de l'Hôtel de Guyse, ne se fussent proposés de regaler le Samedi Saint, d'un beau concert de voix et d'instruments, que les personnes distinguées de leur voisinage; le bruit de cette musique, dont le peuple de Paris est fort avide, s'estant repandu en plusieurs endroits de la Ville, attira chés eux un si grand concours, que l'Eglise fut bien tôt trop-petite pour les contenir: Quelques déterminés voulurent s'aller placer dans une tribune qui estoit gardée pour les amis & bienfaiteurs de la maison, & dont l'entrée estoit deffenduë par six Freres Lais des plus vigoureux de l'ordre, qui eurent en cette rencontre autant de bravoure, mais non pas autant de bonheur, qu'en eut autre fois Frere Jean leur Predecesseur, lors qu'il se vit obligé de deffendre les vignes de son monastere, avec le baston de la Croix; Le combat fut rude & opiniatre, les Freres receurent les assaillans avec beaucoup de fermeté, mais enfin apres une resistance de trois quarts d'heures, leurs habits furent tellement dechirez, qu'on leur voyoit ce que tout Moine doit cacher aux yeux du public; Les Clefs du refectoire qu'un des Freres portoit, furent perdus dans la bagarre, de sorte que la musique finie les Peres furent fort mortifiés de trouver les Portes des lieux Ventriculaires fermées: après deux heures de Penitence, tout se racommoda, mais un des cou-

pables (qui fut arrêté, & mis au fonds du Dortoir jusques au Lendemain,) y fut aparament mal regalé ».

Toute narration burlesque renferme, en principe, quelques grains de vérité, quelques allusions voilées dont tout le monde comprend le sens. Le pur burlesque une fois écarté de cette narration, plusieurs faits très intéressants que le nouvelliste a incorporés viennent confirmer l'hypothèse que tout Paris savait que c'était la musique de Mlle de Guise qui préparait ce «beau concert de voix et d'instruments». Tout d'abord, la narration insiste sur le fait que l'office est destiné à une élite, à des «personnes distinguées» qui demeurent non loin du couvent. Est-ce une allusion voilée à la vieille princesse magnifique qui règne sur l'hôtel de Guise, situé à quelques pas de la porte de cette église? En effet, quel lecteur assidu de la *Gazette de France* et du *Mercure galant* n'ignore que Mlle de Guise est pour quelque chose quand il y a une fête en musique à la

Mercy? («Les Pères de la Mercy se distinguèrent par le *Te Deum* que la musique du Roy chanta dans leur Eglise. Mademoiselle de Guise y assista avec un très grand nombre de Personnes de la première qualité,» annonce le *Mercure* en septembre 1682.) Parmi les personnes distinguées qui se félicitent d'être accueillies à la Mercy le 29 mars 1687 sont «les amis et bienfaiteurs» du couvent qui bénéficient de places réservées. Parmi les bienfaiteurs de la Mercy sont, bien entendu, Mlle de Guise et les Bailleul, ainsi que des amis plus modestes tel le couple Le Carlier. Notre nouvelliste nous apprend aussi que ce «combat,» cette «bagarre» n'est pas un fait isolé; car, dès que le bruit d'une «musique à la Mercy» circule dans la ville, les amateurs se ruent dans l'église dans l'espoir d'y trouver une place. Il fait même une allusion à une «bagarre» qui a déjà eu lieu et cela dans un «monastère» où il y a des «vignes». La Mercy n'est pas à proprement parler un monastère, et les



Plan Turgot (1739): la Mercy et l'hôtel de Guise-Soubise

pères ne semblent pas avoir possédé des vignes. Serait-ce une allusion à l'abbaye de Montmartre, dont le profil se dresse sur la butte, avec ses vignobles, et à laquelle Marie de Lorraine est connue pour être étroitement liée? (Citons, à titre d'exemple, le *Te Deum* chanté à Montmartre en janvier 1687: la *Gazette* informe le public que l'office se fit «par les soins de la Princesse Marie de Lorraine Duchesse de Guise» et que le *Te Deum* fut chanté «par une excellente musique»). Et finalement, il y a l'histoire burlesque du vin dérobé au réfectoire. Les deux Altesses de Guise sont plusieurs fois décrites dans la presse comme offrant une collation à leurs invités, et parfois aussi un «grand épanchement de vin, pour tout le peuple». La distribution du vin au public est, bien entendu, peu vraisemblable le Samedi saint, mais il n'est pas exclu qu'une collation attendait les invités dans le parloir du couvent et que des badauds aient trouvé moyen d'y pénétrer et d'entamer quelques-uns des mets et des boissons.

«Cette Musique étoit si bonne...»

Marie de Lorraine meurt d'un cancer le 3 mars 1688. Sa maison est rompue, les musiciens se dispersent. M. Du Bois en est bouleversé. Consterné par la perte simultanée de sa protectrice et des musiciens qu'il dirigeait, il erre, l'air hagard, «comme Adam chassé du Paradis terrestre». Carlier disparaîtra précocement vers 1690, et Du Bois s'éteindra en 1694, peu après sa réception comme un des quarante immortels de l'Académie. Quant à Charpentier, on a du mal à l'imaginer errant et hagard, car son *David et Jonathas* vient d'avoir un grand succès au collège des jésuites où il est depuis peu le maître de musique. Composa-t-il un dernier morceau extraordinaire pour Marie de Lorraine? Les quelques sources qui mentionnent la mise en sépulture de Mlle de Guise dans le couvent des Capucines ne font aucune allusion à une musique funèbre. Il est toutefois vraisemblable que, à l'occasion de cet enterrement sans pompe, Du Bois fit rechanter quelques extraits des œuvres que Charpentier avait faites pour les funérailles du dernier duc de Guise en 1671. On ne peut même pas écarter la possibi-

lité que, pendant les dix jours qui ont séparé la mort de la princesse et ses funérailles, Charpentier composa quelques pièces qu'il transcrivit ensuite dans le cahier 50, perdu. Dans le doute, il est prudent de proposer que le *Canticum* et l'élévation du cahier 49 sont les dernières compositions que Charpentier fit pour la «magnifique» Marie de Lorraine qui, observe le *Mercur galant* de mars 1688 (pp. 305-308), «récompensoit genereusement le moindre service, et faisant toutes choses avec grandeur, elle avoit jusqu'à sa Musique entretenuë». Employant l'imparfait pour parler de cet ensemble, le *Mercur* poursuit: «Cette Musique estoit si bonne qu'on peut dire que celle de plusieurs grands Souverains n'en approche pas». Quant aux révérends pères de la Mercy, qui pendant une décennie ont bénéficié de la générosité de Mlle de Guise et, par conséquent, de l'enthousiasme de M. Du Bois et du génie de Marc-Antoine Charpentier, ils sont fort déçus. Son Altesse ne leur a donné par testament que 300 livres de rente annuelle (elle a légué 10.000 livres une fois payées aux jésuites!); et le procès que les héritiers mécontents ont entamé va sans doute retarder longtemps le paiement de cette rente. A part les beaux concerts de voix et d'instruments, le don de la chapelle à Mlle de Guise ne leur a pas porté le fruit qu'ils en attendaient. Bien sûr, la musique attire du monde et renfloue le tronc d'aumônes; mais un legs renfloue les coffres du couvent. Sans apparemment penser à la longue durée, le secrétaire de la Mercy observera, avec une certaine amertume, que la chapelle «a esté donnée [...] à Son Altesse Mademoiselle de Guise, qui pour toutes choses nous a laissé en mourant 300 livres de rentes sur le duché de Guise, sans charge». Le legs était en principe moins piètre qu'il n'en avait l'air: en trente-cinq ans, l'argent provenant de cette petite rente devrait dépasser la somme léguée aux jésuites. Le sort voulut cependant que ni la Mercy ni Saint-Louis-des-Jésuites ne touchassent d'argent pendant plusieurs décennies, car les énormes charges de la succession, jointes à la part que chaque légataire devait à la «dépense commune», étaient inévitablement supérieures aux revenus.

Patricia M. Ranum

Notre brève évocation de la musique à la Mercy s'insère dans le cadre d'un long article sur le couvent et sa liturgie, en préparation. Nous nous contentons donc de citer ici Loulié (B.N., ms. n.a. fr. 6355, fol. 148); notre article qui parle du lien entre les Charpentier et les Séguier (*Bulletin Charpentier*, n° 2, janvier 1990); les registres capitulaires du couvent de la Mercy (A.N., LL 1556, p. 93; LL 1557, fols. 1v^o, 9 et 13; LL 1559, fols 1-4, 6 v^o, 88 v^o-91 v^o; LL 1560, fol. 64 v^o); l'inventaire des titres du couvent (A.N., S* 429, p. 462); les actes notariés (A.N., M.C., XC, 248, vente, déclaration, ratification, 4 décembre 1674); *Rituale sacri et regalis ordinis B.V. Mariæ de Mercede, Redemptionis captivorum* (Séville, 1701), p. 1; *Ceremoniale sacri ordinis Beata Mariæ de Mercede Redemptionis Captivorum*, (Va-

lence, 1614), pp. 85-87 (l'emploi des orgues), pp. 156-57 (les ornements d'église), pp. 173-74 (le maître-autel), et p. 209 (l'office du samedi); et *Institution de la Confrerie des Agonisans, erigée le premier janvier 1673 [...] en l'Eglise du Couvent de Paris des Religieux de l'Ordre de Nostre-Dame de la Mercy Redemption des Captifs près de l'Hostel de Guise* (Paris, 1673), pp. 14-15, 32, 35 et 161 ss. Pour Marthe Croyer, voir Jean-François Viel, «Les Charpentier avant les Charpentier», *Bulletin Charpentier*, n°7, juillet 1992; et A.N., M.C., XXXIX, 109, fondation, 15 mars 1664. La narration de la bagarre du Samedi saint 1687 se trouve dans les *Nouvelles extraordinaires du mardi 15 avril 1687*, et est datée «De Paris, le 8 avril».

DISQUES

Grâce et grandeurs de la Vierge, Les Demoiselles de Saint-Cyr (Catherine Greuillet, Raphaëlle Kennedy, Edwige Parat, premiers dessus ; Delphine Collot, Anne-Marie Jacquin, Marie-Noël Maerten, seconds dessus ; Sylvie Althaparro, Sandrine Montcoudiol, Brigitte Vinson, bas-dessus), Sylvie Moquet, basse de viole, Emmanuel Mandrin, orgue et direction. Centre de Musique Baroque de Versailles, Fnac Music 592036, enregistré en 1995.

Emmanuel Mandrin et ses Demoiselles de Saint-Cyr ressuscitent des pièces pour la plupart inédites, de ces petits motets de Charpentier encore trop souvent ignorés à côté d'œuvres plus imposantes ou plus brillantes. À écouter ces pièces, il apparaît pourtant qu'ici transparait l'essence la plus pure de l'art de Charpentier où l'élan spirituel illumine l'art de la composition. À partir de ces miniatures pour voix de femmes, Emmanuel Mandrin (avec l'aide précieuse de Jean-Yves Hameline) a composé une grande scène sacrée où affleurent constamment l'émotion la plus immédiate, une authentique grâce, une beauté de tous les instants. Les neuf chanteuses, chacune avec leur personnalité, se fondent en une alchimie vocale atteignant la perfection, et Emmanuel Mandrin, de son orgue, leur ouvre le chemin d'un art vocal généreux et rayonnant. Autant par la qualité des pièces choisies que par l'interprétation absolument exceptionnelle, cet enregistrement se situe au plus haut niveau dans la discographie de Charpentier.

Leçons de ténèbres, Office du Mercredi saint (Leçons H.120, H.138, H.141, Répons H.117, H.126, 131, plain-chant et faux-bourdon romain de 1650), Catherine Greuillet, Caroline Pelon (s), Gérard Lesne (hc), Christopher Purves (b), Il Seminario musicale. Virgin VC 5 45107 2, 1995 (enregistré en 1994).

Leçons de ténèbres, Office du Jeudi saint (Préludes H.528, H.510, H.521, Leçons H.121, 139, 136, Répons H.144, H.128, plain-chant et faux-bourdon romain de 1650), Sandrine Piau (s), Gérard Lesne (hc), Ian Honeyman (t), Peter Harvey (b), Il Seminario musicale. Virgin VC 5 45075 2, 1995 (enregistré en 1993).

Ces deux enregistrements d'offices de ténèbres des jeudi et vendredi saints viennent compléter le cycle commencé avec les leçons et les répons du vendredi saint parus en 1993 (Cf. *Bulletin* n° 10). Ils nous permettent de découvrir des leçons, des répons (dont l'étonnant et superbe *Velum templi scissum est* H.128) et des pièces instrumentales jusque-là inédits. Gérard Lesne a choisi des *tempi* lents dans les leçons pour mettre en valeur la dimension méditative de ces textes et de leur musique. Par rapport aux *Leçons du Vendredi saint*, on peut apprécier une nette évolution de l'interprétation qui va dans le sens d'un plus fort engagement des chanteurs. Mais l'émotion ressentie à l'audition de ces œuvres naît essentiellement de la beauté sonore : homogénéité des voix et des instruments, sens impeccable du phrasé, de l'ornementation, de la dynamique. Voici une version qui fera désormais référence.

Médée H.491, Lorraine Hunt (Médée), Mark Padmore (Jason), Bernard Deletré (Créon), Monique Zanetti (Créuse), Jean-Marc Salzmann (Oronte), Noémi Rime (Nérine), Isabelle Desrochers (Cléone), François Bazola (Arcas), Les Arts florissants, William Christie. Erato 4509-96558-2, 1995 (enregistré en 1994).

Nous avons rendu compte dans le *Bulletin* n° 10 des représentations de l'unique tragédie en musique de Charpentier à l'Opéra-Comique en 1993. Deux distributions vocales alors alternaient. Le disque ne nous rend évidemment le souvenir que de l'une d'elles. Ainsi que l'explique William Christie dans la

plaquette du coffret, le chef des Arts Florissants a évolué depuis son premier enregistrement de *Médée* en 1984 et a voulu en quelque sorte mesurer le chemin parcouru en reprenant cette oeuvre de Charpentier qu'il affectionne tout particulièrement. Et en effet, outre une restitution intégrale de l'opéra qui n'avait pu être possible en 1984, c'est l'orchestre - dont le rôle est de tout premier plan - qui profite de cette maturation, non seulement dans les récitatifs, mais aussi dans l'ensemble de l'oeuvre. Les contemporains avaient été d'ailleurs choqués par certains passages, dénonçant «les charmes déplacés d'une haute science» ! Sur le plan vocal, Lorraine Hunt est magnifique tant dans la douleur que dans la furie (ce qui n'enlève d'ailleurs rien à la prestation de Jill Feldman de 1984), mais le Jason de Mark Padmore a davantage de mal à s'imposer face à celui de Gilles Ragon ; le premier est certainement plus vaillant, mais le timbre est beaucoup moins beau et la diction problématique. Bernard Delettré hystérise un peu trop Créon qui n'en a guère besoin. Monique Zanetti nous offre une Créuse juvénile et très touchante. Désormais, nous avons le bonheur de posséder deux magnifiques versions de l'unique tragédie en musique de Charpentier.

Vespres à la Vierge (*Beatus vir* H.221, *Laudate pueri* H.149, *Laetatus sum* H.216, *Nisi Dominus* H.150, *Lauda Jerusalem* H.210, *Ave maris stella* H.60, *Magnificat* H.72, *Salve regina* H.24, antiennes en plain chant de Nivers), Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Naxos 8.553174, enregistré en 1995.

Ce second disque consacré à Charpentier rassemble des pièces propres à l'office de vêpres dont certaines avaient déjà été enregistrées par Michel Corboz ou Jean-Claude Malgoire. Hervé Niquet et son Concert Spirituel restituent ces motets avec beaucoup de vie avec, comme sortie, le magnifique *Salve Regina à trois chœurs*, recueilli et ne manquant pas de tendresse. Mais pourquoi s'obstiner à ne pas employer de vrais solistes et doubler presque systématiquement toutes les parties nettement indiquées pour voix seule par le compositeur ?

Te Deum, Hélène Obadia, Brigitte Vinson (s), Madeleine Jalbert (a), Hervé Lamy (t), Philip Langshaw (b), Orchestre & Chorale Paul Kuentz. Pierre Verany PV 730048, 1994 (+ *Magnificat* de Bach).

Nous n'allons pas rallumer la querelle des Anciens/Modernes et des Modernes/Anciens, mais enfin enregistrer en 1994 le *Te Deum* de Charpentier et le *Magnificat* de Bach comme dans les années 1950, ignorant tout ce qui s'est passé depuis, tient presque de la provocation. Puisque l'art baroque est l'art du contraste, Paul Kuentz en fait une constante : passages pour solistes et chœur (aux attaques par ailleurs très défectueuses) d'une invariable lenteur et interventions d'un orchestre (avec des trompettes et des timbales qu'on ne peut ignorer) sollicité *accelerando* à quasiment chaque intervention. Dommage pour les solistes qui, dans l'ensemble, se seraient sûrement sentis plus à l'aise dans un autre contexte.

La Descente d'Orphée aux Enfers H.488, Les Arts Florissants, William Christie. Erato 0630-11913-2, enregistré en 1995.

La Descente d'Orphée aux Enfers, inédite au disque, est l'exemple même du petit opéra, sorte de tragédie lyrique en miniature, genre dans lequel Charpentier a excellé, parvenant à développer les qualités dramatiques de sa musique, avant de pouvoir aborder la grande forme. Cet enregistrement restituant l'oeuvre dans son univers pastoral et dramatique ne manque pas de qualités : excellent Paul Agnew dans le rôle d'Orphée, beauté des violes du second acte... Merci (encore une fois) à William Christie et ses emblématiques Arts florissants d'avoir fait découvrir une oeuvre superbe de Charpentier.

Jean de La Fontaine : Un portrait musical, *Ouverture pour quelque belle entreprise* H.540, *Les Amours d'Acis et de Galatée* H.499, *Brillantes fleurs, naissez* H.449, Isabelle Desrochers (s), Bernard Delettré (b), Christian Asse (récitant), La Simphonie du Marais, Hugo Reyne. Virgin 5 45229 2, 1996 (enregistré en 1995) (+ anonymes, Beauchamps, Chambonnières, Collasse, Couperin, Gaultier, Lambert, Lully, Nyert et textes de La Fontaine).

Ce «portrait musical» de Jean de La Fontaine s'écoute comme on lirait un récit ou une pièce de théâtre. Et comme aussi dans un (bon) livre, on apprend beaucoup sur les rapports de La Fontaine

avec la musique, ses goûts et ses aversions, et surtout sur son oeuvre d'auteur d'airs et de librettiste d'opéra, genre que pourtant il n'aimait guère. Nous découvrons en particulier que La Fontaine et Charpentier ont collaboré pour le petit opéra d'*Acis et de Galatée* dont nous pouvons entendre les vestiges conservés à ce jour (Charpentier réutilisa la musique d'*Acis et Galatée* pour une reprise de sa pièce *L'Inconnu* en 1679). La prestation du récitant Christian Asse, ainsi que l'interprétation d'Isabelle Desrochers, de Bernard Deletré et de la Simphonie du Marais sous la direction de Hugo Reyne sont à la hauteur de la «belle entreprise». Un disque fait avec soin et sérieux qui procure beaucoup de plaisir.

Te Deum H.146, *Missa «Assumpta est Maria»* H.11, St James's Singers, St James's Baroque Players, Ivor Bolton. Teldec «Das alte Werk» 0630-12465-2, 1996 (enregistré en 1995).

Enfin un enregistrement du *Te Deum* - couplé avec certainement la plus achevée des messes de Charpentier - qui réserve d'agréables surprises. Ivor Bolton conduit ses chanteurs et ses musiciens avec sûreté, efficacité et sensibilité. Le chef anglais ménage de beaux effets de contrastes entre les différents mouvements du *Te Deum*, porte une attention particulière au phrasé, surtout dans les petits ensembles. Bien que d'une belle tenue, la *Missa «Assumpta est Maria»* est moins réussie musicalement que le *Te Deum*. Elle déçoit même, surtout lorsqu'on a en tête les accents sublimes des Arts Florissants, car les St James's Singers restent à la surface du message spirituel contenu dans l'oeuvre.

Les interprètes ont utilisé l'édition de Lionel

Sawkins du *Te Deum* éditée chez Faber Music Ltd., et celle de la *Missa «Assumpta est Maria»* par Jean Duron aux Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Le Reniement de Saint Pierre H.424, Hervé Lamy (Pierre), Michel Léonard (Jésus), Teresa van der Hoeven (gardienne et narrateur), Wanda Procyshyn (servante et narrateur), Nils Brown (parent de Malchius), Alain Duguay (narrateur), Studio de Musique Ancienne de Montréal, Christopher Jackson. Analekta Fleur de lys, FL 2 3053, enregistré en 1994 (+ *Jonas et Jephthé* de Carissimi).

L'équipe du Studio de Musique Ancienne de Montréal nous livre une interprétation sensible, fidèle aux effets rhétoriques du texte et de la musique d'une des plus émouvantes histoires sacrées de Charpentier.

Petits Motets de Chapelle/ Motet du Saint Sacrement «Egredimini» H. 280, Ensemble baroque de l'Ouest. Ligia Digital Lidi 0202026-95, 1995 (enregistré en 1994) (+ motets de Danielis, Bernier, Mouret, Boismortier, Campra).

Ce disque a le mérite de nous faire entendre un programme varié de petits motets, ce qui n'est pas si fréquent. Le *Egredimini* de Charpentier a été déjà enregistré par René Jacobs et le Concerto Vocale (Harmonia Mundi HMC 901149).

PUBLICATIONS

Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des oeuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, auteur, 1994, 59 p.

Les vingt-huit volumes des *Mélanges* autographes de Charpentier forment un *corpus* exceptionnel, quasiment unique en son genre. L'ouvrage de Patricia M. Ranum porte comme sous-titre explicatif «Les papiers employés par le compositeur : un outil pour l'étude de sa production et de sa vie». La biographie et l'oeuvre de Charpentier posent de multiples questions et l'angle sous lequel les aborde P. Ranum apporte un certain nombre de réponses ou d'éclaircissements. Ainsi qu'elle l'annonce dans son «Avis au lecteur», il ne s'agit pas de faire une étude du papier pour elle-même, mais plutôt de se servir des informations livrées par ces papiers (en particulier par les filigranes) pour fournir au musicologue «des raisonnements solides, des renseignements utiles et même quelques pistes fraîchement balisées» qui lui viendront en aide pour une datation plus précise des manuscrits, l'établissement de correspondances entre certaines pièces et une multitude d'autres réflexions. Patricia M. Ranum rend à Hugh Wiley Hitchcock l'hommage qui lui revient, lequel a pour la première fois établi une chronologie de ces manuscrits, mettant en évidence la double série des cahiers, les uns numérotés en chiffres arabes (les cahiers «françois»), les autres en chiffres romains (les cahiers «romains»). Chaque série est chronologique, Charpentier ayant soigneusement recopié ses oeuvres - d'une manière générale - au fur et à mesure de leur composition ou de leur exécution. L'étude de Patricia M. Ranum permet non seulement d'affiner la chronologie, surtout pour les années 1670-87, époque où Charpentier bénéficia du mécénat des Guises, mais aussi de percer la raison qui a poussé le compositeur à établir les deux séries de cahiers : la première était réservée à la production exclusive pour les Guises ou leurs amis, la seconde était destinée aux commandes extérieures pour lesquelles Charpentier était rétribué (troupe de Molière, diverses confréries de la capitale...). P. Ranum montre comment Charpentier se servait du

papier qu'il avait à sa disposition pour écrire sa musique, la manière dont les cahiers furent constitués. Elle étudie aussi le rapport que pouvait avoir un filigrane avec un commanditaire (Dauphin, Jésuites, Sainte-Chapelle...). Pour éclairer son propos, P. Ranum apporte un grand nombre d'informations nouvelles sur la vie et la carrière du musicien des Guises. Enfin, signalons la présence de plusieurs tableaux chronologiques et la description de quelques quarante-six filigranes repérés dans les *Mélanges* et quelques pièces annexes.

Résultat de nombreuses années de recherche, cette étude constitue un outil d'analyse extrêmement utile pour les futurs travaux musicologiques, et montre une fois encore la vocation de pionnier de Patricia M. Ranum en ce qui concerne Charpentier et son milieu.

Charpentier, Marc-Antoine, *Nine Settings of the Litanies de la Vierge*, ed. David C. Rayl, «Recent Researches in the Music of the Baroque Era», 72, A-R Editions, Madison, 1994, xx-242 p.

Après deux volumes consacrés à la musique profane de Charpentier (*Vocal Chamber Music* vol. 48 et *Music for Molière's Comedies* vol. 63), la maison d'édition américaine A-R Editions publie les neuf versions des *Litanies de la Vierge* (H.82-90), oeuvres parmi les plus inspirées du compositeur. Dans sa préface, David C. Rayl présente le compositeur, sa vie et sa carrière, puis essaie de faire une classification des différentes *Litanies* en petits et grands motets, ce qui apparaît quelque peu hardi car aucune pièce n'utilise l'orchestre et ne peut donc être véritablement considérée comme exemple de grand motet. D'une oeuvre à l'autre, les effectifs sont très variables : trois chanteurs avec basse continue, solistes, chœur à quatre parties et basse continue, ou encore solistes, chœur à cinq parties, deux flûtes, deux violons et basse continue. Il n'est d'ailleurs pas toujours certain que la notation «tous» indiquée par Charpentier suppose un véritable chœur ; il ne peut parfois s'agir que de l'ensemble des solistes.

Dans le même ordre d'idées, le tableau des effectifs présentés p. ix prête à confusion, du point de vue du nombre de chanteurs requis. Ainsi, pour les *Litanies* H.87, 88 et 89, D.C. Rayl indique que, outre un chœur, il faut huit solistes, alors que cinq (deux dessus, haute contre, taille et base) sont strictement nécessaires et que ce sont les huit voix indiquées par Charpentier («Premier seul», «Second seul» pour chacune des quatre tessitures) qui forment probablement le chœur. Une réflexion de fond devra être menée un jour sur ces importantes questions.

D.C. Rayl prend soin de replacer le texte des *Litanies* dans son contexte liturgique et événementiel, puis les notes pour l'exécution sont consacrées à la nature des voix et des instruments utilisés avec un tableau des tessitures, ainsi qu'à l'interprétation des mesures et des ornements utilisés par Charpentier. Au sujet des instruments de la basse continue, la proposition d'un violoncelle (p. xi) est anachronique dans ces années 1680-1695 en France. Dans la transcription, la basse continue est réalisée. Un appareil critique complète ce beau travail éditorial qui tentera plus d'un interprète.

Charpentier, Marc-Antoine, *Messe de minuit à 4 voix flûtes et violons pour Noël* H.9, éditée par Jean-Paul Montagnier, Eulenburg, 1996, XIII-71 p.

Charpentier, Marc-Antoine, *Te Deum* H.146, édité par Jean-Paul Montagnier, Eulenburg, 1996, XIII-80 p.

La *Messe de minuit* H.9 et le *Te Deum* H.146 sont aujourd'hui les oeuvres les plus populaires de Charpentier. A ce jour, la première a été enregistrée quinze fois et la seconde douze. Paradoxalement, l'édition des partitions est soit trop ancienne, incomplète ou difficile à se procurer en France.

Les deux volumes qui viennent de paraître chez Eulenburg sont donc les bienvenus. Le parti-pris de l'éditeur est d'offrir des partitions avant tout utiles à l'interprète. La préface de Jean-Paul Montagnier (en anglais, en allemand et en français) n'est donc pas très développée, mais donne les éléments nécessaires pour situer l'oeuvre dans son contexte biographique et musical.

Contrairement à l'usage actuel concernant la notation des hautes-contre de violons en clef d'ut³^e, ces dernières sont ici transcrites en clef de sol²^e. Mais la présence de la clef d'origine (ut²^e) en début de système et l'explication de l'éditeur sont suffisamment claires ; il ne s'agit pas de dessus de violon

mais bien des parties de hautes-contre. En revanche, le mode de césure du texte («Chri-ste», «de-vi-cto», «cu-sto-di-re») nous paraît pour le moins étrange.

En annexe de la *Messe de Minuit*, on trouve un Noël d'André Raison («Joseph est bien marié» du *Second Livre d'Orgue* de 1714), un autre de Nicolas Lebègue («Une vierge pucelle» du *Troisième Livre d'Orgue* d'environ 1685), enfin le Noël de Charpentier «Laissez paître vos bestes» que le compositeur propose lui-même pour être joué à l'*Offertoire*. Ce choix est discutable ; il nous aurait semblé plus judicieux, comme a fait Jean-Paul Lécot dans son disque d'orgue consacré à Charpentier (Forlane UCD 16611, 1990), de transcrire pour l'orgue les Noëls composés par Charpentier ou même les donner tels quels pour l'orchestre.

Pour ce qui est de l'édition française, signalons la parution de *Sacrificium Abrahae* H.402 aux Editions du Centre de Musique de Versailles (1995) et les trois volumes de motets aux éditions Salabert dans la collection «Musica Gallica» : *Magnificat* H.78 (1994), *Dixit Dominus* H.204 (1995), *Beatus vir qui timet Dominum* H.208 (1995), *Confitebor tibi...in concilio* H.225 (1995).

AUTRES PUBLICATIONS

Catherine Cessac, «La musique de Marc-Antoine Charpentier pour les pièces à machines (1675-1685)», *Théâtre et musique au XVII^e siècle, Littératures classiques*, 21, 1994, pp. 115-124.

- «Le silence dans l'oeuvre religieuse de Marc-Antoine Charpentier», *Musique et Silence, Les Cahiers du Cirem*, 32-34, 1994, pp. 37-46.

Charles Whitfield, «Une tragédie-pastorale de Gabriel Gilbert et Marc-Antoine Charpentier : *Les Amours de Diane et d'Endimion* (1681)», *Théâtre et musique au XVII^e siècle, Littératures classiques*, 21, 1994, pp. 125-137.

John S. Powel, «Musical Practices in the Theater of Molière», *Revue de musicologie*, 82/1, 1996, pp. 5-37.

LE MALADE IMAGINAIRE A LOUVAIN-LA-NEUVE

Nos voisins belges ont fait récemment grand honneur à Molière et Charpentier en donnant au théâtre Jean Vilar de Louvain-la-Neuve cinquante représentations à guichet fermé du *Malade imaginaire* du 1^{er} décembre 1994 au 21 janvier 1995, avec reprise au début de l'année 1996, et toujours avec autant de succès.

Les deux principaux acteurs de cette réalisation étaient Armand Delcampe qui assurait la mise en scène et tenait le rôle d'Argan, et Louis Devos à la tête des chanteurs et des musiciens de Musica Polyphonica. Ce *Malade imaginaire* fut à beaucoup d'égards un bain de jouvence. Dans la petite salle de l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, un décor unique en bois (dû à Guy-Claude François), représentant une sorte de passerelle, et se métamorphosant au fil de la comédie grâce aux éclairages et à divers accessoires (lianes de fleurs dans le prologue, toiles représentant les châteaux du règne pendant les parties récitées et le second intermède, linge étendu évoquant les rues populaires de Paris au premier intermède, tentures rouges pour la Cérémonie des médecins). Sobre et efficace, la mise en scène était servie par de très bons comédiens, notamment une Toïnette (Marie-Line Lefebvre), alliant l'espièglerie et le charme, et un Cléante (Gilles Wiernik), aussi bon chanteur qu'acteur, sans oublier le magnifique et touchant Argan d'Armand Delcampe. Louis Devos et ses musiciens ont défendu avec brio la partition de Charpentier. Le seul point faible de ce spectacle concernait la chorégraphie de Micha Van Hoecke, ignorant tout de la tradition baroque et parfois décalée par rapport à l'ensemble.

Nous avons vécu là un grand moment de théâtre musical et ne pouvons que souhaiter que de telles réalisations à l'enthousiasme si communicatif se renouvellent.

Pour se remémorer ces représentations, un double CD «live» a été gravé, comprenant la pièce et la musique. Malheureusement, pour des raisons de place, le premier intermède est absent. Pour se procurer le CD, s'adresser à l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve (Belgique).

Cotisations pour 1996 :

- **Membre actif : 150 FF**
- **Membre actif donateur : 300 FF**
- **Membre bienfaiteur : à partir de 300 FF**

Bulletin semestriel publié par la Société Marc Antoine Charpentier
avec le concours du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Responsable de la publication : Jean-Jacques Allain.

Rédaction : Catherine Cessac.

Composition : Juan Pirlot de Corbion.