

Charpentier

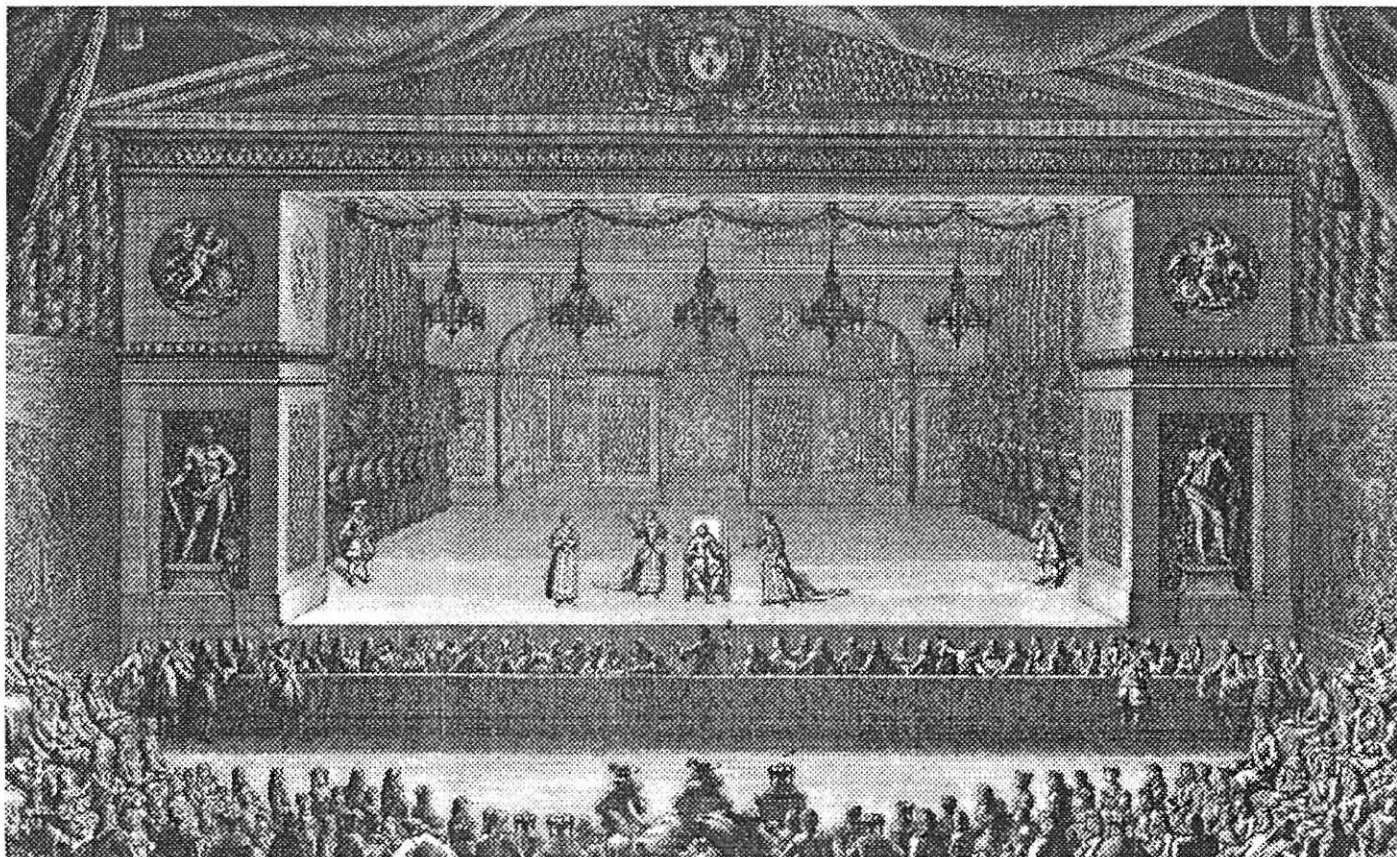
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n°9

Juillet 1993

ISSN 1141-9822



Sommaire :

- *Meslanges, Mélanges, Cabinet, Recueil, Ouvrages :*
L'entrée des manuscrits de Marc-Antoine Charpentier à la Bibliothèque du Roi par Patricia M. Ranum
- *Quelques Ajouts au Corpus Charpentier par Patricia M. Ranum*
- Disques
- Edition
- Concerts
- *David et Jonathas au lycée Louis-le-Grand*

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER
ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 - 5, rue Maurice Grandcoing - 94200 IVRY s/SEINE - TÉL : (1) 49. 59. 32. 00.
TÉLEX : 261 650 - TÉLÉCOPIE : 49. 59. 32. 33.

Meslanges, Mélanges, Cabinet, Recueil, Ouvrages : L'entrée des manuscrits de Marc-Antoine Charpentier à la Bibliothèque du Roi

Dans un récent article sur le motet dramatique, *Mors Saülis et Jonathæ*¹, Jean Duron pose plusieurs questions sur les “Meslanges” Charpentier. Pour les amis du compositeur, ces questions sont d'un intérêt des plus vifs. Duron vient de constater que le texte du *Luctus de morte* (H. 331) que Charpentier a composé peu après le décès de la reine en juillet 1683, correspond à un livret de Pierre Portes que le compositeur Daniélis mit en musique en 1683. “Cela nous paraît peu probable”, écrit Duron, qu'un livret “ayant une destination précise aurait été mis en musique à la fois par Daniélis et Charpentier.” Il se demande par conséquent si Charpentier “aurait copié — et éventuellement remanié — l'oeuvre de Daniélis dans ses fameux *Meslanges* ?” Car, poursuit-il, “Brossard, dans ses propres *Meslanges* a copié et arrangé, remanié et augmenté quantité d'oeuvres d'auteurs contemporains ou antérieurs, en nommant ses sources avec précision il est vrai.”

Duron fait ensuite part des ses doutes sur l'attribution du *Luctus* à Charpentier : “Il faudrait [. . .] être assuré au préalable de l'authenticité du *Luctus de morte*. . .”. Quant aux histoires sacrées de Charpentier, Duron semble perturbé par l'hétérogénéité des effectifs et se demande si un certain nombre de ces oeuvres ne seraient pas, en réalité, des copies, des refontes d'oeuvres de divers compositeurs :

S'agit-il d'exercices de style, des “à la manière de” comme il le fit pour la *Messe à quatre chœurs* (H. 4) ? S'agit-il de copies d'autres auteurs, comme il le fit précédemment pour la *Messe* de Beretta ou comme Sébastien de Brossard le faisait pour de nombreux italiens ou allemands — mais dans chacun de ces cas, les auteurs originaux sont nommés — ? Il est très difficile, à partir de ces quelques intuitions, d'aller ici plus loin qu'un simple questionnement.

Ce sont des questions fort bien posées et des doutes émis avec la plus grande prudence. Duron a raison de s'inquiéter. Ses recherches dans les bibliothèques françaises et romaines lui ont appris qu'un tome classé “mélange”

renferme le plus souvent des ouvrages de plusieurs auteurs. Il est toutefois possible d'apporter quelques réponses à ses questions et d'apaiser ainsi ses doutes.

Les “Meslanges” de Charpentier

On s'est mis récemment à employer l'orthographe du XVII^e siècle — *Meslanges* — pour désigner les vingt-huit volumes de manuscrits autographes cotés Rés. Vm¹ 259 et qui font partie de la collection du département “Musique” de la Bibliothèque nationale. Citons, à titre d'exemple, l'édition en facsimilé de Minkoff, qui porte en belles lettres rouges le titre *Meslanges autographes*. D'où vient cette terminologie archaisante, qu'on ne trouve pas dans les sources du XVII^e siècle, mais qui laisse entendre que ces vingt-huit volumes sont un ramas d'oeuvres provenant de divers compositeurs ? Remontons dans le temps jusqu'à l'achat des manuscrits par la Bibliothèque du roi dans l'espoir d'en savoir davantage sur ce mot troublant, “mélanges / meslanges”.

L'inventaire des manuscrits du département de la Musique dressé par Écorcheville en 1912 appelle ces vingt-huit tomes des “Mélanges autographes”.² Écorcheville s'inspire ici du titre qui se trouve sur le verso de la page de garde du premier tome : “V. = m. Mélanges de charpentier, n° 24B, 1”.

V. m.
Mélanges de Charpentier
n° 24B
I

Inscription de 1752 apposée sur la page de garde du premier tome des manuscrits de Charpentier

Ce titre et cette cote y furent apposés peu après le moment où les manuscrits furent reliés, en 1752.³ En effet, des recherches dans les archives du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale révèlent que le sieur Mercier, relieur en titre de la Bibliothèque du roi, a relié ces vingt-huit volumes au mois d'avril 1752 :

Quartier d'avril 1752

le 8 avril donné à relire au S^r Mercier en carton vert :

in folio

Meslanges de musique de M. Charpentier, manuscrits, 28 volumes

Messe italien de Beretta, 1 volume

Collection par M. Brossard de plusieurs pseumes, hymnes &c^a composés par M. Goupillet, M^{rs} de Liebeau, an 1685. . . .

Quelques semaines plus tard, on envoya aussi à la reliure un "Motet mss de Charpentier, in-4^o, un volume."⁴

Depuis un quart de siècle ces "meslanges" patientaient dans les magasins de la Bibliothèque du roi, avec la quasi-totalité du fonds ancien de musique, dont un grand nombre des ouvrages qui le composent n'étaient ni reliés ni catalogués. Ce fut sans doute au cours de ces décennies d'abandon qu'un certain nombre des manuscrits provenant de Marc-Antoine Charpentier furent égarés, voire détruits.⁵ Vers le mois d'octobre 1751, la Bibliothèque prit enfin l'initiative de faire relire un grand nombre de livres de musique imprimés au début du siècle. Le deuxième trimestre de 1752 vit une activité frénétique : Mercier et son équipe travaillèrent sur 323 volumes, dont beaucoup de manuscrits, tous reliés "en parchemin vert" ou "en carton vert".⁶

Quand les relieurs emportèrent les manuscrits de Charpentier, ce fut apparemment sous la forme de volumes déjà brochés. A deux reprises les archives de la Bibliothèque font allusion aux "livres"⁷ provenant de Jacques Edouard, le neveu du compositeur. Mercier fit quelques retouches à ces "livres" : d'un bout de papier il cacha le fragment d'une oeuvre⁸, il subdivisa ou entremêla plusieurs cahiers⁹ et il égara un certain nombre de feuilles.¹⁰ En revanche, les grandes lacunes — c'est-à-dire, les vingt-trois cahiers qui manquent dans la suite chronologique des cahiers, plus la quasi-totalité de la production pour la Sainte-Chapelle qui appartenait au roi et que la famille aurait cédée à la Chambre des comptes en 1704¹¹ — existaient déjà en 1727.¹²

Le clerc qui tenait le registre de livres reliés par Mercier était étrangement conservateur : il écrivait "meslanges", à la manière du XVII^e siècle. (C'est, semble-t-il, la seule occasion avant le XX^e siècle, où l'on employât l'orthographe "meslanges" en parlant des manuscrits de Charpentier.) Si, en 1752, le personnel de la Bibliothèque ap-

pelait cette collection les "mélanges/meslanges", c'est parce qu'ils n'étaient plus tout à fait sûrs que Charpentier avait composé la totalité des oeuvres qu'on venait de relire. En effet, selon les dictionnaires de l'époque (et plus particulièrement celui de Richelet), "meslange" désignait une "jonction de plusieurs choses meslées ensemble. . . . On appelle aussi *meslange*, plusieurs pieces de prose où de poésie, que l'on recueille en un mesme volume. *Meslange historique, meslange* de plusieurs pieces de vers."

Quand on remonte dans le temps jusqu'en 1727, l'année où la Bibliothèque du roi acquit les manuscrits de Charpentier, on rencontre une terminologie entièrement différente. La catégorie "mélanges" existait au Département des manuscrits¹³, mais, à propos des manuscrits de Charpentier on ne trouve ni "mélanges" ni "meslanges". Aucune allusion non plus aux "mélanges/meslanges" de Brossard. Un certain nombre des volumes de sa vaste collection étaient bel et bien des "mélanges" d'ouvrages de plusieurs auteurs, mais le "trésor" que l'ancien maître de chapelle de Meaux offrit au roi dépassait de loin cette classification.

Plus important encore, dans la correspondance entre Sébastien de Brossard et le bibliothécaire du roi, le personnel de la Bibliothèque employait des expressions qui ne reviennent pas dans leurs références aux manuscrits de Charpentier. Ce choix de vocabulaire est extrêmement révélateur : il prouve que le bibliothécaire du roi était bien renseigné sur la provenance et sur le contenu de ces deux collections.

Voici les expressions que Jean-Paul Bignon, bibliothécaire du roi depuis 1719, employait au cours de ses négociations avec Brossard et que Brossard — qui fréquentait le monde des livres depuis plus de quarante ans — employait, lui aussi, dans sa correspondance avec Bignon.

Bignon décrit la collection comme étant un "recueil qui ne sauroit être que très curieux", un "beau cabinet".¹⁴ L'abbé Jourdain, son secrétaire, emploie les mêmes expressions. Dans son journal, il note : "le 5 [avril 1726] arrivée à la bibliothèque cinq [lire "six"] grandes caisses contenant les livres de Musique du Cabinet de M^r l'abbé Brossard. [. . .] Il y a un catalogue [. . .] qui fait partie dudit Recueil."¹⁵ Brossard parle de son "recueil", de son "cabinet".

Bref, le bibliothécaire du roi ne menait pas des négociations pour acquérir des "mélanges" ; il cherchait à obtenir pour le roi un recueil, un cabinet. Qu'est-ce qu'un "recueil" selon les dictionnaires de l'époque ? Furetière le définit ainsi : "collection, ramas, assemblage de plusieurs choses. Se dit aussi de l'assemblage de plusieurs ouvrages compilés et reliez ensemble." De nos jours on dirait une "collection". Et un "cabinet" ? Voici la définition de Furetière :

Se dit d'une espece d'honneste boutique où les curieux gardent, vendent & troquent toutes sortes de curiosités, de pièces antiques, de medailles, de ta-

bleaux, de coquilles, & autres raretés de la nature, & de l'art. [. . .] On dit chez le Roy, & chez quelques Grands Seigneurs, le *Cabinet* des livres, des armes, des medailles, pour signifier les lieux où ces choses sont rangées, & les choses même qui y sont conservées.

Le mot "cabinet" convient à merveille à la collection de Brossard : Brossard était un "curieux", un collectionneur de choses "rares et curieuses".¹⁶ Comme tout collectionneur invétéré, il indiquait la provenance de chacun des objets qu'il conservait dans son "cabinet". Ainsi précisait-il toujours le nom de l'auteur d'une pièce de musique : Charpentier, Jacquet de la Guerre, voire Brossard lui-même. En effet, le catalogue manuscrit de Brossard est le testament intellectuel d'un grand curieux : la provenance de chaque objet était d'une importance capitale.

Au début de ses négociations, Brossard avait, par modestie, retiré de son cabinet ses propres compositions — à l'exception de celles qui étaient reliées avec les oeuvres d'autres compositeurs (et qui par conséquent faisaient partie d'un volume qu'un bibliothécaire aurait appelé sans hésiter des "mélanges"). Bignon ayant exprimé son désir de voir ces compositions incorporées au cabinet, Brossard offrit au roi les "ouvrages de [s]a composition".¹⁷ Qu'est-ce un "ouvrage" ? Pour Furetière c'est une "production d'esprit, soit livre ou autre composition. Ouvrage d'esprit, c'est ce qu'on invente dans les arts & dans les sciences." Pour l'Académie Française, un "ouvrage" est "ce qui est produit par l'ouvrier, & qui reste après son travail. [. . .] Il se dit aussi des productions d'esprit. *L'Autheur va donner ses ouvrages au public.*" En somme, quand le bibliothécaire du roi cherchait à acquérir les "ouvrages" d'un auteur ou d'un compositeur, il entendait obtenir des compositions inédites de l'artiste en question.

Voici, en revanche, le vocabulaire employé un an plus tard, quand Bignon avait l'oeil sur l'achat des manuscrits de Charpentier. L'abbé Jourdain nota dans son journal pour l'année 1727 :

Le [20 novembre] remis un Recueil des oeuvres manuscrites de Musique du S^r Charpentier, maître de musique de la S^{te} Chapelle et mort en l'an 1701 [sic]. Le dit recueil acheté du S^r Edouard Libraire et neveu de l'auteur sur les représentations du M^r l'abbé de Chancey pour la somme de 300 lt.¹⁸

Aucune ambiguïté : la Bibliothèque venait d'acquérir un recueil, c'est-à-dire, une collection. Mais, à l'encontre de la collection Brossard — que Jourdain avait décrit comme étant des "livres du cabinet de M^r l'abbé Brossard" — ce recueil renfermait des "oeuvres", c'est-à-dire, selon Furetière, "des compositions d'esprit, des écrits d'un autheur qu'on a recueillis." Et ces oeuvres étaient,

selon Jourdain, les "oeuvres manuscrites du S^r Charpentier". Autrement dit, il s'agissait d'une collection composée des oeuvres d'un seul auteur, celles "du" S^r Charpentier. De la même manière, le mémoire dressé au cours des négociations présente ces manuscrits comme étant de la composition de Charpentier. Il s'intitule, *Mémoire des ouvrages de musique latine et françoise de défunt M^r Charpentier*. Ce sont les ouvrages (c'est-à-dire, les "productions d'esprit") "de défunt M^r Charpentier". (Notons en passant que l'auteur du mémoire fit son possible pour identifier les quelques ouvrages du recueil qui n'étaient pas de l'invention de Charpentier.¹⁹)

En somme, l'abbé Bignon négociait l'acquisition de la production d'esprit de Marc-Antoine Charpentier, non pas celle d'un cabinet de curieux analogue à celui de Brossard. Mais le neveu du compositeur aurait-il pris pour des ouvrages originaux une collection de mélanges constitués par son oncle ?

*Reflexions
Sur les ouvrages de ~~M^r Brossard~~
Musique
De défunt M^r Charpentier*

*Cette musique d'Eglise conseruée
à un cabinet de musique de province
car ceux de paris ne veulent point
faire acheter les ouvrages des autres
mais trop; cependant depuis 22 ans
que M^r Charpentier est mort on a
musique par soi throis nouvelles aujourdhuy
25 fevrier 1727. Depuis la mort parant
d'un au des copies.
Sur cette piece, cette musique que toute faite
et prestee a occient, paroitre conseruée
à des maîtres de musiq. de paris,
il faudroit bien en entendre qu'ils profitent
du bon en acheter que'on en fera, que'on
maîtres de musique de province. etc.*

Une page du "mémoire" dressé en 1726 :
notez la forme des d et des r.

Charpentier

Le Bibliothécaire du roi se serait-il trompé ?

Les sources permettent de dissiper toute crainte que l'abbé Jean-Paul Bignon ait pu commettre une erreur de cette sorte.

Le futur abbé naquit en 1662 dans un milieu qui était étroitement lié à la famille de Marc-Antoine Charpentier. Son oncle, Thierry Bignon, avait épousé Françoise Talon : c'est la propre soeur de Marie Talon, qui signa en 1662 le contrat de mariage de la soeur de Marc-Antoine Charpentier, en présence du futur compositeur.²⁰ Aucun document ne permet de dire que Jean-Paul Bignon voyait la soeur de sa tante, mais on peut supposer qu'il fréquentait sa cousine germaine Marie-Françoise Bignon, la fille unique de Thierry Bignon. Or, en 1678, Marie-Françoise resserra les noeuds qui liaient les Bignon aux amis du compositeur. Elle épousa Michel-François de Verthamon, le neveu de Marie Talon, et s'intégra ainsi à une famille qui servait la Maison de Guise depuis plus d'un siècle.²¹ Autrement dit, à l'époque où Marc-Antoine Charpentier demeurait à l'hôtel de Guise et composait pour Mlle de Guise, l'abbé Bignon grandissait dans un milieu qui connaissait non seulement le compositeur mais aussi la fière princesse. A supposer que l'abbé Bignon ne mît jamais le pied dans l'hôtel de Guise, il ne pouvait guère ignorer le rôle que le sieur Charpentier y jouait.

D'ailleurs, l'abbé aurait été bien renseigné dans sa jeunesse sur les activités des musiciens qui entouraient Charpentier à l'hôtel de Guise. Jérôme Bignon, le frère aîné de l'abbé, avait épousé la cousine de Marguerite Foucault, une amie de longue date d'un certain Étienne Loulié, le doyen des musiciens de Mlle de Guise. (Loulie jouait l'une des flûtes à bec auxquelles le compositeur fait allusion dans ses manuscrits des années 1670 et 1680.)²² Il n'existe pas le moindre doute sur le fait que les Foucault et les Bignon se fréquentaient : la signature de Marguerite Foucault se trouve juste au-dessus de celle de Jérôme Bignon sur le contrat de mariage d'une jeune Foucault, dressé en 1691.²³

Jean-Paul Bignon fut élevé pour succéder à son père comme bibliothécaire du roi. Autrement dit, aux côtés de son père, le jeune abbé suivait de près la production d'esprit du royaume, voire du monde entier, dans le but de faire un jour des acquisitions dignes du roi de France. Or, pour être informé sur Charpentier et ses compositions, l'abbé n'avait qu'à écouter les conversations autour de lui. Et, jusqu'à la disparition de Mlle Foucault en 1707, il pouvait aussi se renseigner auprès de cette parente qui occupait une place assez particulière dans le monde musical de la capitale. Mademoiselle Foucault était en contact non seulement avec Loulié mais avec le

marchand de musique Henri Foucault et le graveur Henri Baussen (lui aussi un des anciens instrumentistes de Charpentier), qui diffusaient les oeuvres de Lully. Et elle louait un pied à terre à Brossard, le grand ami de Loulié.²⁴

Quand Bignon acheta les manuscrits de Charpentier pour la Bibliothèque du roi en 1727, Marguerite Foucault, Étienne Loulié et Marie Talon étaient morts depuis longtemps. D'où lui vint l'idée d'acquérir ce "recueil" ? Et comment apprit-il que les manuscrits se trouvaient dans la boutique de Jacques Edouard, sise au parvis de Notre-Dame ?

L'achat des manuscrits de Charpentier

Il est possible que Titon du Tillet mit Bignon au courant de l'existence de cette collection qu'il venait de consulter pour son *Parnasse François*. Ou que, parcourant une vieille gazette, Bignon apprit que le sieur Edouard essayait de vendre ces compositions.²⁵ La correspondance entre Brossard et l'abbé Bignon permet toutefois de supposer que ce fut l'ancien maître de musique qui fit naître l'idée dans la tête de l'illustre bibliothécaire.

En octobre 1724 Brossard avait résolu d'offrir sa collection à la Bibliothèque du roi. Il entama donc un processus qui allait durer plus de deux ans. Dans un premier temps, la Bibliothèque demandait à tout suppléant la confection d'un "catalogue", d'un "état", d'un "mémoire" qui permettrait de faire une estimation du contenu de la collection. A la liste de livres ou de manuscrits se joignait le plus souvent une évaluation de la qualité des documents, de leur rareté et de l'utilité de la collection. Ces négociations préliminaires pouvaient durer six mois, sinon davantage. Si le catalogue était prometteur, le bibliothécaire continuait les pourparlers. Cette deuxième étape pouvait durer sept, huit, même neuf mois. Il envoyait des experts sur place pour examiner les manuscrits et aboutir enfin à un accord avec le détenteur de la collection sur le coût de l'acquisition — une somme d'argent pour une "vente", une pension ou un bénéfice pour un "don". L'accord une fois conclu, le propriétaire de la collection déposait immédiatement les manuscrits à la Bibliothèque du roi. Avec cette livraison commençait la troisième étape. Le vendeur attendait patiemment le jour où le bibliothécaire trouverait la somme promise, et le donateur attendait sa pension, son bénéfice.²⁶

C'est la trajectoire suivie par Brossard entre octobre 1724 et janvier 1727. C'est celle d'Edouard entre février

1726 et décembre 1727. Autrement dit, pendant une période de treize mois, le bibliothécaire du roi négocia simultanément avec Brossard et Edouard.

En mai 1725, Brossard s'acquitta de sa première obligation, la confection de son fameux catalogue. Pour faire avancer son affaire, il vint à Paris s'entretenir avec Bignon et Jourdain.²⁷ Lors de ces entretiens, Brossard aurait pour ainsi dire guidé le bibliothécaire à travers les trésors de son cabinet de musique, c'est-à-dire qu'il lui aurait présenté son catalogue, page par page. Dans une lettre adressée à Bignon, il avait déjà insisté sur l'importance des articles qu'il élaborait pour chacun des compositeurs et théoriciens et où il marquait ce que les manuscrits "ont pour ainsi dire dans les entrailles".²⁸ Arrivé à l'article sur Charpentier, Bignon — qui détenait depuis 1714 le privilège du *Journal des Savants* — aurait-il été attiré par une phrase : "[Charpentier] a toujours passé, au goût de tous les vrais connoisseurs pour le plus profond et le plus sçavant des musiciens modernes."²⁹ La conversation aurait-elle pris momentanément un autre tour, pour évoquer le savant Charpentier ?

Depuis son arrivée à Paris, en 1678, Brossard suivait de près la carrière de Charpentier, vraisemblablement grâce à des anecdotes racontées par son ami Loulié mais peut-être aussi grâce à des entretiens avec le compositeur lui-même. (Comment expliquer autrement la passion de Brossard pour la musique italienne ? Ou les copies de plusieurs ouvrages de Charpentier, inédits et rares, que Brossard intégra à son "cabinet" ?) Lors de ses entretiens avec Bignon et Jourdain — et sachant sans doute que Bignon était le parent des Talon et de Marguerite Foucault —, Brossard aurait-il insisté sur le fait que, dans le "Recueil" du musicien Loulié qui faisait partie de son cabinet, il y avait la copie d'un traité de composition de Charpentier ? Indiqua-t-il à Bignon l'endroit où il pouvait voir les manuscrits autographes du compositeur ? Les sources ne permettent pas de répondre à ces questions. Elles permettent en revanche d'affirmer que, à partir de ce séjour dans la capitale, Brossard fut le conseiller de Bignon pour la musique. L'ancien maître de chapelle fut invité à aider de ses conseils l'abbé de Targny, le futur garde des manuscrits de la Bibliothèque royale, "touchant la musique".³⁰ Brossard se sentait désormais appelé à tenir Bignon informé de ce qui se passait dans le monde de la musique. Ayant appris, par exemple, que Delalande venait d'expirer, il suggéra, en juin 1726, l'acquisition du "cabinet" du défunt ; mais Bignon répondit que le budget de la Bibliothèque ne permettait point ce genre d'achat.³¹

Malgré le manque d'argent dont il se plaignait en juin 1726, Bignon était en pourparlers avec le neveu de Charpentier. Si le bibliothécaire tenait à acquérir pour le

roi ce "recueil", c'est parce que les oeuvres de Charpentier faisaient partie intégrante des activités d'un milieu artistique dont la Bibliothèque possédait déjà plusieurs témoignages, principalement le "cabinet" du grand curieux Roger de Gaignières, écuyer de Mlle de Guise à l'époque où Charpentier demeurait à l'hôtel de Guise. Et, au moment où il négociait avec Edouard, Bignon cherchait à acquérir d'autres collections provenant de ce milieu : le cabinet de Brossard ainsi que celui de Nicolas-Joseph Foucault, un des correspondants de Gaignières qui naquit dans une famille guisarde et qui, comme par hasard, était l'ancien patron de Brossard.³² En somme, le bibliothécaire était en train de recueillir la production d'un cercle parisien connu pour avoir été l'un des plus brillants de la capitale. Par exemple, au cours des années 1670 et 1680, Mlle de Guise entretenait simultanément non seulement le grand "curieux" Gaignières et le compositeur Charpentier, mais aussi le latiniste et futur Académicien Philippe Goibault des Bois, le pédagogue et théoricien de la musique Loulié, et un ensemble musical de grande qualité qui chantait les oeuvres de Charpentier. Or, la collection de Gaignières avait apporté à la Bibliothèque du roi une multitude de documents sur les Lorraine de Guise que le collectionneur avait amassés lors de la mort de Mlle de Guise en 1688. Les manuscrits de Loulié, dont quelques-uns étaient d'un grand intérêt pour la science de l'acoustique, allaient bientôt y entrer avec le cabinet de Brossard. Le génie de Charpentier dépassait toutefois le cadre de l'hôtel de Guise : il s'étendait jusqu'à la maison royale. D'abord le protégé de la cousine germaine du roi, Elisabeth d'Orléans dite Mme de Guise, et ensuite celui du Dauphin, Charpentier enseigna la composition au futur Régent et finit sa carrière au service du roi, c'est-à-dire, comme maître de musique de la Sainte-Chapelle royale du Palais. En somme, pendant trente-cinq ans, la production d'esprit de Charpentier fut le miroir du mécénat de la maison royale. Bignon, le "despote éclairé de la République des lettres"³³, aurait compris d'emblée la place que les oeuvres de Charpentier occupaient dans l'histoire culturelle du royaume.

Peu après le séjour de Brossard à Paris, l'un des agents de Bignon — vraisemblablement l'abbé Claude de Chanccy, son protégé, qui négocia l'accord avec Edouard en 1727³⁴ — entra en contact avec le libraire. Après des pourparlers préliminaires et prometteurs, Edouard aurait procédé à la confection du mémoire obligatoire, dont la version finale fut dressée le 25 février 1726. Neuf mois après le départ de Brossard pour Meaux, Edouard accomplit donc cette première étape dans ses négociations avec la Bibliothèque du roi. (Brossard y avait passé sept mois.)

domus...
 edouard...
 marie anne edouard
 Jacques Edouard
 Jacques-François Mathas
 Et les six autres...

La signature de Jacques Edouard, libraire, accompagnée de celle de son beau-frère, Jacques-François Mathas : comparez les d et r avec ceux du "mémoire".

A en juger par l'écriture du *Mémoire des ouvrages de musique... de défunt M^r Charpentier*, Jacques Edouard n'en fut pas l'auteur. Sa signature n'a rien de commun avec la main qui rédigea ce document. En effet, plusieurs aspects de ce document contredisent l'hypothèse que le neveu du compositeur dressa lui-même l'inventaire et évalua la qualité des oeuvres. Le mémoire emploie la troisième personne : "Les héritiers de M^r Charpentier... Le sieur Edouard, neveu de l'auteur... , il desire...". Surtout, le document contient des estimations esthétiques qui sont manifestement celles d'un maître de musique, et plus particulièrement d'un maître de chapelle : "La musique d'Eglise de défunt M^r Charpentier auroit aujourd'hui le même succès qu'elle a eue autrefois... Les vrais connoisseurs conviendront que toute cette musique peut servir aujourd'hui par sa belle harmonie et par sa profonde erudition." Encore plus impressionnant est le fait que cet inconnu pouvait si bien lire une partition qu'il sut évaluer l'une des oeuvres sans apparemment l'avoir fait jouer : "Ceux qui auront envie d'achep-

ter cette musique, n'ont qu'à faire exécuter son grand motet intitulé *Judicium Salomonis*...". L'expert parle parfois en commerçant : "le bon marché qu'on fera [des manuscrits]... , ceux qui auront envie d'acheter cette musique... , il desire la vendre en gros à une seule personne...". On dirait d'abord que Jacques Edouard lui souffla ces mots³⁵, mais réflexion faite, la curiosité roulait sur la vente, sur le troc, sur la bonne affaire. Ces quelques phrases dignes d'un boutiquier seraient donc des incitations calculées, destinées à augmenter l'intérêt pour ces manuscrits.

L'auteur du mémoire adhère au format des mémoires qui sont conservés dans les archives du Département des manuscrits. Il commence par un inventaire qui nomme chaque oeuvre de la collection, cahier par cahier, pour permettre à l'abbé Bignon de se faire une idée du contenu global de la collection et du rapport qu'elle pourrait avoir avec l'histoire du royaume. Se laissant manifestement guider parfois par des fiches que Charpentier aurait laissées entre les pages de son recueil et parfois par le titre de

l'oeuvre, l'auteur du mémoire tente de préciser l'événement pour lequel l'oeuvre fut composée : "Grand motet pour le reposoir de Versailles en présence du roi défunt (H. 344), . . . Prélude, grand concert pour le roi défunt, ballets, &c. (H. 485), . . . Miserere des Jésuites, grande symphonie et très belle (H. 193)". Et il termine par une évaluation de la qualité des oeuvres et de l'utilité de ces manuscrits pour les chercheurs³⁶ : "Cette musique conviendrait à un maître de musique de province. . . Elle est dans un goût qui est encore à la mode aujourd'hui". A partir d'environ mars 1726, les pourparlers avec Edouard entrèrent donc dans leur deuxième phase. Cette phase dura un an, c'est-à-dire, jusqu'en mars 1727. D'abord des évaluations d'expert faites sur place, ensuite des négociations avec le libraire sur le prix de vente. Or, le même mois (mars 1726) l'affaire de Brossard allait entrer dans sa troisième et dernière phase. Après neuf mois de négociations — et sans avoir pu obtenir d'autre résultat que la promesse d'un bénéfice dans un proche avenir — Brossard fit transporter son "trésor" à Paris.³⁷ En juillet il y passa environ un mois pour "mettre en liberté les livres qui sont prisonniers dans les six caisses"³⁸ et pour conférer avec l'abbé de Targny sur le fonds musical de la Bibliothèque.

Pendant ce séjour de juillet 1726, Brossard aurait-il fait une évaluation orale du "recueil" de Charpentier ? Compte tenu de l'absence d'un dossier Charpentier dans les archives de la Bibliothèque, il faut effectivement supposer que les démarches de cette deuxième étape se firent de vive voix. La participation de Brossard à cette affaire reste, bien entendu, une hypothèse ; mais la minute d'une lettre envoyée par l'abbé Jourdain fait croire que, pendant la seconde moitié de l'année 1726, l'abbé de Chancy se renseignait auprès des maîtres de chapelle de la capitale. Le 21 mars 1727, après une année de pourparlers avec Edouard, l'abbé Jourdain informa le sieur Loyau, receveur du chapitre de Notre-Dame de Paris, que le marché avec Edouard était conclu et que les manuscrits venaient d'être déposés à la Bibliothèque du roi :

M. l'abbé Bignon m'ordonne de vous écrire, Monsieur, que le S^r Edouard Libraire est convenu avec luy de la somme de 300 livres pour les livres de musique qu'il a remis sur mon recépissé à la Bibliothèque du Roy et que cette somme sera payée sur les revenus de la Bibliothèque au plutôt qu'il y aura des fonds³⁹.

Pourquoi ce besoin impératif de tenir le sieur Loyau au courant de sa réussite ? Sans doute parce que Loyau avait autorisé une des personnes affectées à la cathédrale — serait-ce le maître de chapelle lui-même ? — d'évaluer les manuscrits que le libraire détenait dans sa boutique,

située à quelques pas de la cathédrale. La main non identifiée qui dressa l'inventaire, est-elle donc celle d'un des clercs de Loyau qui aida le maître de musique à rédiger ce document ?⁴⁰

La troisième phase dura huit mois. Edouard ne toucha ses 300 livres que le 20 novembre ou, peut-être, le 7 décembre.⁴¹ Nous pouvons comparer cette attente avec celle de Brossard qui, s'étant séparé de son cher "trésor", patienta pendant sept mois avant de se voir accorder le bénéfice promis.

Les manuscrits de Marc-Antoine Charpentier attendirent vingt-cinq ans avant de trouver leur reliure "en carton vert" et leur cote. Pendant cette longue attente, l'abbé Bignon décéda (en 1741), l'abbé de Chancy fut arrêté et emprisonné pour avoir détourné plusieurs planches gravées (en 1735) et l'abbé de Targny cessa d'occuper ses fonctions de garde des manuscrits (en 1737). Au cours de ce quart de siècle, le "Recueil des oeuvres manuscrites de Musique du S^r Charpentier" se transforma en "Mélanges de Charpentier" sans que personne ne vînt protester contre l'inexactitude de cette nouvelle appellation.

Patricia M. Ranum

NOTES :

¹ Jean Duron, "Marc-Antoine Charpentier : *Mors Saülis et Jonathæ — David et Jonathas*, de l'histoire sacrée à l'opéra biblique", *Revue de Musicologie* 77 (1991) 221-68.

² J. Ecorcheville, *Catalogue du Fonds de la musique ancienne de la Bibliothèque nationale* (Paris : Terquem, 1912) 4 : 17.

³ Le filigrane de cette feuille de papier porte la date 1742. Pour se conformer à une ordonnance royale de 1742, les papeteriers ajoutèrent cette date à leurs formes, mais ils continuèrent à employer ces formes pendant une décennie, sinon davantage. Autrement dit, les feuilles qui portent cette date furent ajoutées aux vingt-huit volumes en 1752, au moment où ceux-ci furent reliés.

⁴ F-Pn, ms. A. R. 30, fol. 142.

⁵ Dont la plupart des manuscrits énumérés dans Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier, Mémoire and Index", *Recherches* 23 (1985) 33-34.

⁶ Le registre A. R. 30 est une source précieuse pour tout chercheur qui veut s'informer sur l'histoire d'un volume relié en parchemin vert ou en carton vert.

⁷ F-Pn, ms. fr. 22234, minutes de la correspondance de l'abbé Bignon, fol. 78 : "pour les livres de musique qu'il a remis" ; et Hitchcock, p. 6 : "Ces livres ont été payés..."

⁸ Notamment au Vol. 4, cahier 25, fols. 11 et 12, où le filigrane du papier est celui qui incorpore la date 1742.

- ⁹ Voir Hitchcock, pp. 17-18, et n. 9, et p. 21, n. 12.
- ¹⁰ Par exemple, Hitchcock, p. 23, n. 18, et p. 32 (a).
- ¹¹ Pour la confiscation des manuscrits de Chaperon en 1698, voir Michel Brenet, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* (Paris : 1910), p. 260.
- ¹² Ces cahiers manquaient quand le mémoire fut dressé en février 1726, Hitchcock, pp. 11-31.
- ¹³ Prenons à titre d'exemple le dossier du chevalier Blondeau, ms. A. R. 58, fols. 196 ss et 186 ss. Blondeau avait constitué un "cabinet" ; mais, à l'encontre de celui de Brossard, ce cabinet ne renfermait que des "mélanges pour servir à l'histoire", c'est-à-dire, une collection chronologique de documents généalogiques.
- ¹⁴ Pour la correspondance entre Brossard et Bignon, et pour les démarches de la Bibliothèque du roi, voir Elisabeth Lebeau, "L'entrée de la collection musicale de Sébastien de Brossard, d'après des documents inédits", *Revue de Musicologie* 32 (1950) 77-93, et 33 (1951) 20-43. Pour le vocabulaire, voir surtout les pp. 82, 86, 27, 29 et 30-31.
- ¹⁵ F-Pn, ms. n. a. fr. 6516, fol. 15.
- ¹⁶ Sur la "curiosité", voir Gérard Defaux, *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle* (Lexington, 1982) ; et Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe, Collections françaises au XVI^e siècle* (Paris, 1988), dont les pp. 291-301 sur Gaignières et Foucault. Voir aussi *La Curiosité à la Renaissance*, Actes réunis par Jean Céard (Paris : SEDES, 1986), article de A. Regond-Bohat et A. J. M. Loechel sur "Les Cabinets de curiosité au XVI^e siècle", pp. 65-70.
- ¹⁷ Lebeau, p. 20.
- ¹⁸ Ms. n. a. fr. 6516, fol. 22.
- ¹⁹ Il nomme Alessi et Carissimi, Hitchcock, p. 33 (d). Mais, n'ayant pas lu le titre entier de la messe à seize voix (H. 549), il l'a attribuée à Charpentier, p. 33 (c). Le nom de Beretta est le huitième et dernier mot du titre. En somme, Charpentier a soigneusement identifié les compositeurs italiens dont les ouvrages constituaient le germe d'un "cabinet".
- ²⁰ Patricia M. Ranum, "Marc-Antoine Charpentier et les siens", *Bulletin Charpentier*, janvier 1990, p. 11.
- ²¹ Les Verthamon descendaient de Versoris, un des conseillers les plus fidèles du Balafre, F-Pn, mss., cabinet des titres, "Verthamon", "Versoris", "Talon".
- ²² Sur Loulié et Mlle Foucault, voir Patricia M. Ranum, "Etienne Loulié", *Recherches* 26 (1988-90) 16-18 et 27-32.
- ²³ AN, M. C., mariage, 10 juillet 1691, XVI, 598.
- ²⁴ Patricia M. Ranum, "«Mr de Lully en trio» : Etienne Loulié, the Foucaults, and the Transcription of the Works of Jean-Baptiste Lully (1673-1702)", *Jean-Baptiste Lully*, éd. J. de La Gorce et H. Schneider (Laaber, 1990), pp. 309-330.
- ²⁵ Pour Titon, voir Patricia M. Ranum, "Titon du Tillet : le premier biographe de Marc-Antoine Charpentier", *Bulletin Charpentier* (janvier 1992) ; et pour le texte de la proposition de vente publiée en 1712, Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris, 1988), pp. 23-24.
- ²⁶ Ce paragraphe s'appuie sur les lettres et les inventaires rassemblés dans les différents dossiers des mss. A. R. 58, A. R. 59 et A. R. 65.
- ²⁷ Ms. fr. 22234, fol. 13, du 6 décembre 1725, où le secrétaire de Bignon parle du "catalogue des livres que vous avez eu la bonté de me communiquer lorsque vous étiez à Paris" ; et Lebeau, p. 20, "j'en ay parlé à Paris... le lendemain de notre conférence" et pp. 22 et 26 "au mois de may dernier".
- ²⁸ Lebeau, p. 91.
- ²⁹ Pour le texte de l'article sur Charpentier, voir Yolande de Brossard, "Quelques commentaires de Brossard concernant Lully et Charpentier", *XVII^e Siècle* 40 (1988) 390-91.
- ³⁰ Lebeau, pp. 22-3, en date du 6 juillet 1725.
- ³¹ Ms. fr. 22234, fol. 30.
- ³² Sur les liens entre les Foucault et les Guise, et sur le séjour de Brossard chez eux, voir Ranum, "Etienne Loulié", *Recherches* 25 (1987) 47-50.
- ³³ C'est l'expression employée par Françoise Bléchet dans son article sur Bignon et sa politique d'acquisitions, dans *Histoire des Bibliothèques françaises* (Paris, 1988) 2 : 216-21. Voir aussi dans ce même livre les pp. 214-224, où Simone Balayé fournit des renseignements complémentaires sur Bignon et ses acquisitions.
- ³⁴ Sur Chancey, voir ms. n. a. fr. 6516, fol. 22 ; Hitchcock, p. 5, n. 1 ; et Françoise Bléchet, "La Création des Départements et la politique des acquisitions à la Bibliothèque royale, 1718-1741", *Revue française de l'histoire du livre* (1987), pp. 179-80. Chancey menait de nombreux pourparlers, ms. A. R. 65, dont fol. 173.
- ³⁵ On trouve d'ailleurs quasiment les mêmes expressions dans la réclame de 1712.
- ³⁶ Voir à titre d'exemple les dossiers du ms. A. R. 58 (où se trouve le dossier Brossard) et les mss. A. R. 59 et A. R. 70. (Il n'y a ni dossier Charpentier, ni dossier Edouard.) Les inventaires conservés dans ce volume ressemblent fortement à celui dit "d'Edouard" : une liste des manuscrits se joint à une évaluation du contenu.
- ³⁷ Lebeau, pp. 33-34 ; ms. fr. 22234, fols. 20v, 21v et 24.
- ³⁸ Lebeau, p. 35. La durée de son séjour à Paris se laisse deviner par le hiatus dans sa correspondance avec Bignon (27 juin-10 août 1726).
- ³⁹ Ms. fr. 22234, fol. 78.
- ⁴⁰ Bignon savait obliger les experts à faire ce genre d'évaluation gratis, A. R. 59, fols. 88 et 167.
- ⁴¹ Le journal de Jourdain (ms. n. a. fr. 6516), qui résume après coup les acquisitions de chaque année, laisse entendre que la livraison des manuscrits et le paiement fait à Edouard se firent le même jour (fol. 22). En revanche, dans un rajout qui semble être de la main de Jourdain et qu'on voit en haut de la première feuille du mémoire, on trouve une autre date (et qui semble être de la main de Jourdain) : "Les livres ont été payés au S^f Edouard le 7^e X^bre la somme de 300 lt", Hitchcock, p. 6.

Quelques Ajouts au Corpus Charpentier

“J’ai trouvé un catalogue de vente des années 1730 qui énumère des manuscrits de Lully qui viendraient des copistes dirigés par Etienne Loulié. Il y a aussi du Charpentier.” Ces quelques phrases qu’un historien du livre m’a adressées permettent d’ouvrir une nouvelle perspective sur la production artistique de Marc-Antoine Charpentier.

L’étude systématique des collectionneurs de musique, en manuscrit ou en imprimé, reste à faire pour le XVIII^e siècle. Pour le début du siècle, on connaît surtout deux collections de musique : le “cabinet” que Sébastien de Brossard céda à la Bibliothèque du roi en 1727, et les partitions d’œuvres italiennes ou italianisantes trouvées en 1706 chez le défunt Nicolas Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts.¹ Grâce à l’œil attentif de Laurent Guillo², les musicologues peuvent maintenant se familiariser avec la très importante collection de musique d’opéra que “le Président” Seguin accumula entre les années 1695 et 1735.

Le catalogue de vente³ fait partie des collections de la Bibliothèque nationale. C’est une brochure d’une quinzaine de pages qui, employant un vocabulaire destiné à exciter l’avidité d’éventuels acquéreurs, énumère les trésors amassés par Seguin. Ce collectionneur du XVIII^e siècle possédait effectivement “du Charpentier” — du Charpentier jusqu’ici inconnu !

Louis-Denis Seguin, sieur de Mondoucet, naquit en 1672.⁴ Fils d’un conseiller au Parlement, il suivit les traces de son père et finit sa carrière comme président en la Chambre des comptes. Ce célibataire — qu’on disait être “riche d’un million six cent mille livres” — demeurait près de la place des Victoires.⁵ Parent du renommé collectionneur de médailles, Pierre Seguin⁶, Louis-Denis devint à son tour collectionneur. Manifestement passionné d’opéra, le Président possédait plusieurs centaines de volumes, la plupart reliés en maroquin rouge et rehaussés d’or jusqu’aux tranches des pages. Est-ce une coïncidence si, à l’époque où Évrard Titon du Tillet construisait son *Parnasse François*, Louis-Denis Seguin créait son propre Parnasse musical ? Seguin décéda le 22 juillet 1736 “après une longue maladie”, ayant fait des legs testamentaires qui montaient à 600.000 livres. Son exécuteur testamentaire procéda donc à la vente de la collection et fit faire un catalogue détaillé des livres qui remplissaient trois armoires. Le rédacteur du catalogue fit son possible pour allécher d’éventuels acquéreurs. A

la manière d’un pâtissier qui tente un client gourmand, il conduit le lecteur d’armoire en armoire, à commencer par l’“armoire du milieu”, qui renferme le noyau de ce Parnasse : tous les opéras chantés en France depuis le premier opéra de Lully. Cette armoire renferme, précisément, “tous les Opéra de Lully ; et tous ceux qui ont été faits depuis lui par differens Auteurs dits Modernes. . .”. Ces beaux volumes sont reliés en “maroquin rouge et dorés sur tranche”. Parmi les ouvrages imprimés de ces “Modernes” se trouve, bien entendu, le *Médée* de Marc-Antoine Charpentier, joué en 1693 et imprimé en 1694. Un certain nombre de ces opéras sont toutefois des manuscrits. Or, à l’époque le mot “manuscrit” avait des résonances particulières pour le collectionneur : être “manuscrit” voulait le plus souvent dire être rare. En effet, le rédacteur du catalogue précise : “Il faut remarquer que tous les Opera en manuscrit de cette armoire sont rares, à cause qu’ils n’ont jamais été imprimés, ni gravés, & que tres-peu de personnes peuvent les avoir eu.” C’est, bien entendu, de la publicité. Mais cette évocation de la rareté des œuvres souligne un usage reçu de l’époque. Le compositeur qui faisait imprimer une œuvre la “donnait au public”. En revanche, refuser l’impression était moins un indice de la modestie de l’auteur que de son désir de défendre l’exclusivité de ses ouvrages. Parmi ces raretés le rédacteur énumère : “*Panthée*, Opéra composé par Monseigneur le Duc d’Orléans Régent, rare. Il n’a jamais été imprimé, *in-folio*, manuscrit.” Il s’agit bien entendu de *Penthée*, joué un an après la mort de Charpentier. Or, en 1694, le même compositeur — Philippe d’Orléans, qui était à l’époque le duc de Chartres — avait refusé de donner au public son *Philomèle*, un opéra qu’il avait composé avec l’aide de Charpentier. Voici l’indice que l’atelier qui transcrivit ce manuscrit avait un ami qui parvint à convaincre un des officiers du duc d’autoriser la consultation secrète de cet opéra manuscrit.⁷

Se dirigeant ensuite vers la deuxième armoire, celle qui est “proche la porte en entrant”, le rédacteur énumère un grand nombre de tomes en manuscrit dont le contenu permet d’établir avec une quasi-certitude l’identité des personnes qui fournissaient ces manuscrits à Louis-Denis Seguin. Cette armoire contient des “trios” et des “anciens ballets” de Lully :

Ces livres contiennent tous les anciens Ballets de Lully. Cet ouvrage est très rare, & n’a jamais été imprimé. . . . Ces Ballets sont au nombre de 25.

Plus, il y a les Trio du même Auteur, dit Trio de la Chambre ; les Intermedes de Comedies qu'il a fait pour les divertissemens du Roy, & plusieurs autres morceaux particuliers de Musique qui se jouoient & chantoient dans les appartemens pour les divertissemens de la Cour, le tout de Lully.

"Tous les opera de Lully", les "trios" de Lully, les "anciens ballets" de Lully. Comparez le contenu de ces deux premières armoires avec l'inventaire des manuscrits non reliés que le notaire trouva dans l'appartement du musicien Étienne Loulié en 1702 : "opera[s] de M. de Lully", "entractes d'opera de M. de Lully", "simphonies de trio de M. de Lully", "anciens ballets de M. de Lully en trio", "trios en trois parties de M. de Lully" — le plus souvent en six ou huit exemplaires. Loulié dirigeait manifestement des copistes qui disséminaient les oeuvres de Lully ; sa collaboratrice, Marguerite Foucault, semble avoir pris la charge de l'équipe après la mort du musicien en 1702 ; et, jusqu'au début des années 1720, le papetier Henri Foucault fusionna vraisemblablement cette production avec la sienne.⁸ Quand Loulié établit son atelier (vers 1691), Louis-Denis Seguin avait tout juste vingt ans et allait bientôt acquérir l'office de conseiller à la Cour des aides ; quand Mlle Foucault mourut (août 1707), Seguin avait trente-cinq ans et exerçait la charge de président en la Cour des comptes ; quand Mme Henri Foucault céda le commerce de son mari à un autre papetier (1721), le Président approchait la cinquantaine. Dans un siècle où l'on mourait jeune, un "curieux" n'attendait pas ses vieux jours pour devenir collectionneur. (Mais être collectionneur voulait souvent dire mourir septuagénaire.) Seguin aurait donc acquis le gros de sa collection entre 1690 et 1720 ; et, si les apparences ne sont pas trompeuses, il se serait adressé d'abord à Loulié, et ensuite aux Foucault.

A côté des trios et des opéras de Lully que Seguin conservait dans cette deuxième armoire, le rédacteur du catalogue repère quelques ouvrages de Marc-Antoine Charpentier :

Recueil d'airs sérieux. Ce Recueil est en deux Tomes. Il est de Charpentier, & relié en Maroquin rouge. Ce sont de très bons Airs & fort curieux. Grand *in-quarto* manuscrit.

David & Jonathas. C'est un Opera spirituel de Charpentier, qui n'a pas paru en Public. *in-folio* manuscrit.

Artaxerse. C'est un Opera Italien de Charpentier. *in-folio* manuscrit.

La Dori e Oronte. C'est encore un Opera Italien de Charpentier.

Deux opéra inconnus ! Et en italien !

Ces attributions seraient-elles erronées ? Les mots "La Dori" et "Oronte" font immédiatement penser aux titres de deux opéras composés par Pietro (dit "Marc' Antonio") Cesti pendant les années 1650. Au lieu d'un seul opéra intitulé *La Dori e Oronte*, ce volume renfermait-il deux opéras de Cesti, *La Dori* et *L'Oronthea* — ou peut-être *La Dori* de Cesti et l'*Oronthee* de Lorenzani de 1688 ? On ne peut pas, bien entendu, écarter cette possibilité. Le Président Seguin était toutefois fort bien renseigné sur la provenance de ses manuscrits. Par exemple, on identifie son *David et Jonathas* comme étant un ouvrage "de Charpentier". Correcte aussi est l'attribution de *Pen-thée* à Philippe d'Orléans.

Si l'on convient qu'il s'agit bel et bien de deux opéras italiens de Charpentier, par quelle filière ces opéras entrèrent-ils dans la collection du Président Seguin ? Compte tenu de la "rareté" de ces ouvrages, il faut chercher une personne qui était proche du compositeur. Or, le musicien et copiste Loulié était le principal instrumentiste de l'ensemble musical de Mlle de Guise et, comme Charpentier, il demeurait à l'hôtel de Guise. Loulié était donc aux côtés du compositeur au moment où ce dernier préparait la partition de *David et Jonathas*, qui se joua au collège des jésuites en mars 1688. Et, pendant plus d'une décennie, Loulié assura parfois la basse continue et parfois les ritournelles qui accompagnaient les "airs sérieux" de Charpentier. Le "recueil d'airs sérieux" appartenant au Président Seguin serait-il une bonne copie des partitions que Loulié avait accumulées pendant les quatorze années passées auprès de Charpentier ?

Et les opéras ? Loulié vendait les opéras d'autres compositeurs que Lully, parfois sous forme d'*in-folio* et parfois d'*in-quarto* ; mais l'inventaire dressé après sa mort ne nomme ni les ouvrages ni les auteurs : "treize volumes d'opera *in-folio* de differens auteurs" et "dix-huit autres volumes *in-quarto* d'opera de differens auteurs". Charpentier aurait-il autorisé Loulié à vendre ses opéras à des curieux de la capitale ? Cela paraît peu probable. De toute évidence un homme extrêmement probe, Loulié n'aurait guère diffusé un ouvrage à l'insu de son ancien confrère. Si l'instrumentiste possédait des exemplaires de *David et Jonathas*, d'*Artaxerse* et de *La Dori e Oronte*, il en aurait donc gardé l'exclusivité, car Charpentier était toujours en vie. Mlle Foucault, en revanche, aurait pu agir autrement après la mort de Charpentier en 1704. La filière par laquelle ces trois opéras sont entrés à la collection du Président, serait-elle plutôt le libraire Jacques Édouard, neveu et héritier du compositeur ? Se serait-il séparé de quelques-uns des ouvrages mondains qu'il avait hérités de son oncle ?

A maintes reprises, Jacques Édouard souligna la réussite

de son oncle comme compositeur d'œuvres religieuses. Avec son beau-frère il fit graver, en 1709, un choix de motets tirés du vaste corpus manuscrit dont il avait hérité. Dès 1712, Édouard insistait sur l'utilité de ces manuscrits pour un maître de chapelle.⁹ Et, en 1716, il céda à l'imprésario Louis-Gautier de Saint-Edme le privilège de faire jouer aux théâtres de foire les œuvres profanes du compositeur.¹⁰ Bref, Jacques Édouard misait sur la valeur de la musique religieuse de Marc-Antoine Charpentier et, jusqu'en 1716, ne semble pas avoir imaginé que sa musique de théâtre pût avoir une valeur commerciale.

Supposons que le Président s'adressât à lui vers 1712 ou 1715 et lui fit part de son désir de posséder des opéras ou d'autres divertissements de feu Monsieur Charpentier (car le Parnasse de Louis-Denis Seguin s'axait, rappelons-le, sur le profane plutôt que sur le dévotionnel). Le libraire aurait-il refusé de lui vendre des manuscrits, voire de les "offrir" au Président, dans l'espoir d'une éventuelle récompense ? Le mémoire des manuscrits autographes dressé en 1726 ne mentionne pas *David et Jonathas*. Or, les cahiers LII-LIII et 52-53, qui manquaient déjà en 1726, suivaient chronologiquement des cahiers remplis au cours de la première moitié de 1687. Un des cahiers manquants contenait, sans doute, la partition de *David et Jonathas*. Cette coïncidence de dates vient renforcer l'hypothèse d'une visite du parlementaire à la boutique du libraire et de l'acquisition par Seguin d'un certain nombre des cahiers qu'Édouard avait hérités de son oncle. Autrement dit, il est possible que la deuxième armoire du Président Seguin renfermait des manuscrits autographes de Charpentier, luxueusement reliés en maroquin rouge et "dorés à la tranche".

Le rédacteur du catalogue termine sa description de ce Parnasse par une liste du contenu d'une troisième armoire, située "proche la porte du jardin". Celle-ci abrite une quantité de manuscrits qui semblent aussi venir de l'atelier de Loulié. Encore des "symphonies", des "trios", des "anciens ballets", et même des "symphonies... par tons" — le tout de Lully. Le rédacteur précise que cette armoire contient non seulement du Lully mais aussi des "Opera de differens auteurs dits Modernes, depuis *Achille & Polixene* [de Lully et Colasse, 1687], & tous les autres de suite, jusqu'à l'Opera des *Graces* [de Mouret, 1735] inclusivement, au nombre de cent deux Opera...", plus quelques volumes de "symphonies de differens Auteurs". Encore une fois, ces titres font penser aux manuscrits recensés chez Loulié en 1702 : "recueil des symphonies... de M. de Lully... par suite de ton", "huit paquets de symphonies différentes", "motets de differens auteurs". Parmi ces beaux et grands *in-folio* se cachent plusieurs volumes qui renferment des ouvrages de Charpentier :

Symphonies de Charpentier. C'est un volume qui contient ses airs de Violons, tant de son opera *Medée*, que de ses opera particuliers, qui n'ont point été donnés au public. Ce sont tous bons Airs. *in-folio*, manuscrit.

Motets de Charpentier. Il y a aussi de sa Musique Française mêlée dans ce livre¹¹. *in-quarto*, manuscrit.

Triomphe de Bacchus. C'est une Sérénade de Charpentier. *Idem*, recueil d'Airs Italiens, en deux tomes. *in-quarto*, manuscrit.

Amours d'Apollon. Ce Livre contient les Amours tragiques d'Apollon, & *Le Sot suffisant*, Comédie mêlée de Musique. Il est de Charpentier. *in-quarto*, manuscrit.

Flore. C'est un divertissement de Charpentier. *in-quarto*, manuscrit.

Airs Italiens & François. Ils sont de Charpentier. *in-quarto*, manuscrit.

Airs de Charpentier. *in-quarto*, manuscrit.

Le Sot suffisant, Comédie mêlée de Musique de Charpentier. *in-quarto*, manuscrit.

Airs de Charpentier, en veau. *in-octave*, manuscrit long.

Encore trois, voire quatre œuvres jusqu'ici inconnues. Une sérénade et deux comédies mêlées de musique (car, les amours d'Apollon avaient beau être "tragiques", le rédacteur n'emploie ni l'expression "tragédie en musique" ni son synonyme, "opéra"). Voici aussi *Flore*, vraisemblablement une refonte de la "pastorale" à laquelle Titon du Tillet fait allusion et qui est citée dans le mémoire des manuscrits autographes dressé en 1726.¹² Loulié et ses amis seraient-ils le fil conducteur par lequel ces œuvres de Charpentier entrèrent au cabinet de Seguin ? Les recueils d'airs et de motets ainsi que le recueil de symphonies (tirées non seulement de *Medée* mais d'opéras "particuliers" qui n'ont pas été "donnés au public" et dans lesquels Loulié jouait de la flûte) font effectivement penser à des partitions que l'ancien musicien des Guise aurait gardées après la mort de Mlle de Guise. Le divertissement, la sérénade, les comédies en musique, Seguin les aurait-il acquis en revanche de la main de Jacques Édouard ?

Le catalogue du cabinet de musique du Président Seguin ouvre plusieurs perspectives sur l'œuvre de Charpentier. Il révèle l'existence d'au moins six œuvres dramatiques en musique qui furent enlevées du corpus Charpentier

avant la vente des manuscrits autographes à la Bibliothèque du roi en 1727 — et qu'il incombe aux musicologues de rechercher dans les collections publiques et privées, jusqu'aux Ourals¹³. Il éclaire le commerce de Loulié et des Foucault, celui du libraire Édouard et les filières par lesquelles des oeuvres "rares" et jamais "données au public" pouvaient s'intégrer — avec ou sans l'approbation du compositeur — à la collection d'un particulier richissime. Et finalement, il fera réfléchir sur la position que la production d'esprit de Marc-Antoine Charpentier occupait chez les connaisseurs entre les années 1680 et les années 1730¹⁴, et sur l'importance esthétique que l'époque accordait à sa musique profane vis-à-vis de sa musique sacrée. Plus particulièrement, ce catalogue permet d'évaluer le rang que la musique profane de Charpentier occupait dans le Parnasse du Président Seguin, en comparaison de celui qu'elle occupait dans l'esprit du libraire Édouard — voire dans celui du rédacteur du *Journal de Trévoux* d'août 1709, qui écrit : "Il est vrai que M^r Charpentier, qui n'a cédé à personne dans la musique latine, n'a pas réussi également dans la musique française".

Patricia M. Ranum

NOTES :

¹ Michel Le Moël, "Un foyer d'italianisme à la fin du XVII^e siècle : Nicolas Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts", *Recherches* 3 (1963), pp. 43-48. Dans cette collection de partitions se trouvait un "paquet de motets de m^r Charpentier, prisé vingt sols".

² Je tiens à remercier M. Guillo de m'avoir si généreusement communiqué le cote du catalogue du Président Seguin. Surtout, je le remercie bien chaleureusement de la part de tous les amis de Charpentier !

³ F-Pn, Département des imprimés, coté Δ 3604.

⁴ Voir F-Pn, ms. Dossiers bleus 609, n° 16020 pour les "Seguin à Paris".

⁵ Dossiers bleus 609, fols. 2-3, donne comme adresse "la rue de Marly près les Petits pères", c'est-à-dire, près de l'église de Notre-Dame-des-Victoires. "La rue de Marly", c'est sans doute la rue "du Mail". Or, le catalogue donne comme adresse "la rue Notre-Dame des Victoires", qui croise la rue du Mail juste à côté de l'église. En somme, Seguin occupait une des maisons avec jardin situées à la pointe de cet îlot.

⁶ Sur Pierre Seguin, voir Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe : Collections françaises au XVII^e siècle* (Paris, 1988), pp. 200-202 ; Edmond Bonnaffé, *Dictionnaire des*

Amateurs français au XVII^e siècle (Paris, 1884), pp. 288-289 ; et Louis Moreri, *Grand Dictionnaire historique* (Paris, 1748), "Seguin". Le grand-père de Louis-Denis était le cousin germain de Pierre Seguin.

⁷ Les deux fils de Gilles Charpentier, le cousin de Marc-Antoine, étaient au service du père du duc de Chartres en 1696-1698, A. N., M. C., LVII, 187, 8 mai 1696, et un de leurs fils était l'aumônier du compositeur de *Penthée*. Avant Charpentier, Étienne Loulié avait enseigné la musique au duc de Chartres. Or, Marc-Antoine Charpentier et Loulié étaient les protégés d'une princesse de la maison d'Orléans : Élisabeth d'Orléans, dite Mme de Guise.

⁸ Patricia M. Ranum, "« Mr de Lully en trio » : Étienne Loulié, the Foucaults, and the Transcription of the Works of Jean-Baptiste Lully (1673-1702)", *Jean-Baptiste Lully*, éd. Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider (Laaber : Laber-Verlag, 1990), pp. 309-330.

⁹ Pour cette annonce, voir Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris, 1988), p. 24.

¹⁰ Pour ce contrat voir *Recherches* 7 (1967), pp. 231-232 ; et, sur Gautier de Saint-Edme, *L'Opéra comique en France au XVIII^e siècle*, sous la direction de Philippe Vendrix (Liège : Mardaga, 1992), pp. 10, 34, 37 et 48.

¹¹ Pourquoi la présence de ces motets dans un Parnasse plutôt profane? Ce volume serait-il composé de quelques cahiers autographes de Charpentier, reliés ensemble pour former un livre?

¹² H. Wiley Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier, Mémoire and Index", *Recherches* 23 (1985) : 31. Le mémoire décrit le cahier "I" comme contenant une "ouverture pour Flore, Pastorale Flore". Cette "pastorale", avec son ouverture, n'est autre que le prologue du *Malade Imaginaire* fait pour Molière en 1673. Le "divertissement" intitulé *Flore* qui appartenait au Président, serait-il une refonte de ce prologue pour en faire un "divertissement" entièrement indépendant?

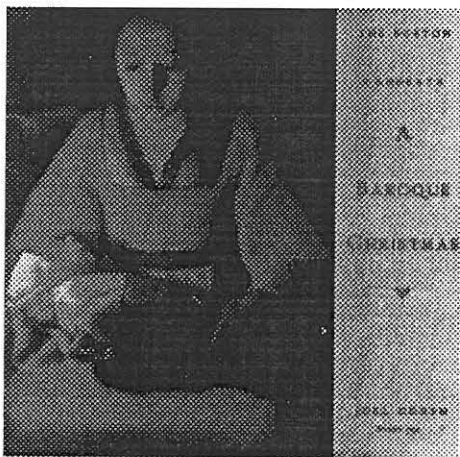
¹³ Acquis par des francophiles de l'époque de Catherine le Grand ou emportés par des émigrés pendant la Révolution Française, ces précieux manuscrits se trouvent-ils en Russie?

¹⁴ D'autres riches Parisiens collectionnaient les oeuvres mondaines du compositeur. Parmi eux était Monsieur Bulbeau de Préville, dont la collection de 61 livres d'opéras et de cantates fut vendue en 1727. Dans cette collection se trouvaient six tomes *in-quarto* des oeuvres de Charpentier, reliés en maroquin rouge et contenant vraisemblablement des oeuvres mondaines : *Les Oeuvres de M. Charpentier, 6 vol. reliez en maroquin rouge*. F-Pn, Département des imprimés, cotés Δ 569, Δ 572 (1), Δ 2450 (4), Δ 4104 (3) ou Δ 10756. Renseignement fourni par Laurent Guillo.

DISQUES

Messe pour le Samedi de Pâques, Maîtrise de Colmar, Pierre Gerthoffert (orgue), Arlette Steyer. K 617 Media 7 CD K 617015 (+ Frescobaldi, Monteverdi, Lotti, Allegri, Scheidemann, Gasparini), 1991.

Encore un témoignage du renouveau des maîtrises françaises, celle de Colmar en l'occurrence, qui nous offre une version très honorable (avec un *Agnus Dei* véritablement inspiré) de cette *Messe pour le Samedi de Pâques* qui, rappelons-le, a suscité jusqu'à maintenant pas moins de cinq enregistrements.



"A Baroque Christmas": *Messe de minuit sur des airs de Noël* H. 9, *Noëls pour les instruments* H. 531 n° 3, H. 534 n°s 2, 3, 4, 6, The Boston Camerata, The Schola Cantorum of Boston, Joel Cohen. Elektra Nonesuch 7559-79265-2 (+ Monteverdi, Purcell, Schein et anonymes), 1992.

Quatorze ans après, Joel Cohen et la Camerata de Boston reviennent à Charpentier avec la même *Messe de minuit*. Les *Noëls pour les instruments* ont remplacé la *Sonate à six*. En 1978 (Telefunken LP 6. 42630), la fraîcheur des timbres instrumentaux et vocaux nous avait séduits, malgré quelques insuffisances techniques. Ici, nous retrouvons les mêmes qualités alliées à une justesse irréprochable et un travail en profondeur sur le texte qui restitue à ces belles pages de Charpentier toute l'expressivité désirée. En outre, l'ensemble instrumental et le chœur à petits effectifs conviennent parfaitement à

l'oeuvre. Notons enfin que les interprètes prononcent le latin à la française, ce qui montre un souci louable de remettre sur l'établi le même ouvrage avec les nouveaux acquis musicologiques.

"The Christmas Album": *In nativitate Domini Nostri Jesu Christi canticum* H. 414, Taverner Consort, Choir & Players, Andrew Parrott. EMI Classics CDC 7 54529 2 (+ William Billings, John Foster, Joan Cererols, Francisco de Vidales, Michael Praetorius, Edmund Pascha). Enregistré en 1991.

L'interprétation de cette charmante histoire sacrée pour la Nativité pêche, malgré l'excellence des interprètes, par un statisme et une extériorité qui ne laissent filtrer aucune émotion. Nous lui préférons amplement la version qu'avait gravée les Arts Florissants en 1982.

La période de Noël, propice aux cadeaux, a vu la parution de nouvelles compilations :

- *Motets à deux voix* H. 21 et 22, *Leçon de ténèbres* H. 98 (Concerto Vocale, René Jacobs), *Nuit*, extrait de H. 414, extraits du *Te Deum* H. 146, de *David et Jonathas*, de *Médée*, du *Malade imaginaire* et *Intermède pour Le Mariage forcé* (Les Arts Florissants, William Christie), *O Deus, o salvator mundi* H. 372 (La Chapelle Royale, Philippe Herreweghe). Harmonia Mundi Plus, HMP 390802.

- *Te Deum* H. 146, *Leçon de ténèbres* H. 98 et *Magnificat à trois voix* H. 73, La Grande Ecurie & La Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire. Sony Masterworks, SK 53 101.

Dans les derniers mois de l'année 1992, est aussi paru un enregistrement par les Petits Chanteurs à la croix de Lorraine de la fin du *Renielement de Saint Pierre*, document qui n'apporte pas grand-chose à la discographie du compositeur. Nous pouvons aussi entendre des pièces de Lassus, Byrd, Schütz, Moulinié, Purcell, Fauré, Monteverdi. . . (JCP CD 201).

EDITION

Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, sous la direction de Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992, 811 pages.

La parution de ce volumineux dictionnaire fut unanimement saluée pour la qualité de son contenu et de sa présentation, remarquable travail effectué par Marcelle Benoît et ses collaborateurs. Indispensable à tout chercheur et musicien travaillant sur la musique française de cette époque, cet ouvrage peut être considéré comme le couronnement d'une carrière consacrée à la recherche d'une de nos plus grandes historiennes de la musique et dont les travaux font référence depuis plus de trente ans.

L'article "Marc-Antoine Charpentier" a été confié à H. Wiley Hitchcock qui reste le spécialiste incontesté en la matière, lui auquel les chercheurs d'aujourd'hui doivent beaucoup, tant par son *Catalogue* que par ses nombreuses publications. Outre l'importante notice de H. Wiley Hitchcock, quinze autres entrées sont consacrées aux oeuvres du compositeur, pour la plupart signées du musicologue américain, mais aussi de Jean Duron, Edmond Lemaître et Frédéric Robert. Le portrait de Charpentier dont la présentation avait fait l'objet d'une étude de Patricia M. Ranum dans notre *Bulletin* n° 4 (janvier 1991) figure en bonne place.

CONCERTS

Cette année encore, les Samedis Musicaux de Versailles, dont le thème était "De Lully à Rameau, Un siècle de musique française", firent une large place à Charpentier avec trois concerts. Ainsi avons-nous pu entendre, le 6 février, des motets et des pièces instrumentales par les Pages de la Chapelle et Les Festes Galantes sous la direction d'Olivier Schneebeli, le 10 avril, des leçons et répons de ténèbres par le Seminario Musicale dirigé par Gérard Lesne, enfin le 22 mai, *Mors Sæuilis et Jonathae* par les Pages de la Chapelle accompagnés par l'Ensemble Variations.

Rappelons que Charpentier est aussi très bien servi par la maîtrise des Pages de la Chapelle dirigée par Olivier Schneebeli que l'on peut entendre à la Chapelle Royale du Château de Versailles, tous les jeudis à 17h 30.

L'événement Charpentier du début de l'année 1993 eut lieu en Suisse. Dix ans après l'enregistrement de *David et Jonathas*, Michel Corboz retrouva un de ses compositeurs de prédilection avec un programme inédit de "Vêpres aux Jésuites" dont la première eut lieu le 21 janvier à la cathédrale Saint-Pierre de Genève, suivie, le lendemain, d'un second concert à la cathédrale de Lausanne. L'Ensemble Vocal de Lausanne (en petite formation) et les solistes (Charles Daniels, Mark Tucker, Hans-Jürg Rickenbacher, Peter Harvey et Stephan Imboden) étaient accompagnés d'un jeune orchestre munichois, L'Arpa Festante.

Nous reviendrons sur les programmes de Michel Corboz et du Seminario Musicale à l'occasion de la parution des enregistrements de ces programmes, le premier chez Cas-cavelle à la rentrée de septembre, le second chez Virgin très prochainement.

DAVID ET JONATHAS AU LYCEE LOUIS-LE-GRAND

Le jeudi 8 avril 1993, au lycée Louis-le-Grand, les élèves donnèrent un concert dont la deuxième partie était consacrée à de généreux extraits du prologue, et des actes I, II et V du *David et Jonathas* de Charpentier. Trois cent cinq ans auparavant, très exactement le 28 février 1688, à une heure de l'après-midi, l'oeuvre était créée par des élèves de seconde, sous la direction du compositeur, sur les mêmes lieux.

Si, après de grands travaux entrepris à la fin du XIX^e siècle, il ne subsiste du collège jésuite d'alors que le petit bâtiment central et la structure générale des cours intérieures, l'événement n'en était pas moins très émouvant. Grande fut notre surprise d'apprendre que l'instigateur enthousiaste de cette partie du concert était un parent d'élève, Monsieur Gilles Achache, dont la tâche relevait de la gageure. Outre les difficultés inhérentes aux oeuvres d'un tel répertoire, les lycéens étaient sans doute peu familiers de la musique du Grand Siècle, et encore moins de toute la culture nécessaire à sa juste interprétation. Par ailleurs, l'oeuvre était donnée au diapason moderne, ce qui rendait périlleuses les parties de "dessus".

Malgré cela, faisant fi du manque de temps et de moyens qui auraient permis de plus nombreuses répétitions exigées par une oeuvre de cette envergure, Monsieur Achache a su mobiliser l'orchestre "lyrique", et insuffler à ses ouailles son élan et sa passion, malgré le trac bien compréhensible de certaines d'entre elles, face à un public nombreux. On ne peut que rendre hommage à l'audace de son entreprise, et au travail qu'elle a dû lui coûter.

Citons tout d'abord la performance étonnante du jeune Dorian Astor en un Saül campé avec aplomb et justesse ; il faisait vaillamment face à Emmanuel Vade, professionnel invité dans le rôle de David. La jeune Béatrice Le Méc incarnait Jonathas non sans une prometteuse sensibilité, et Marion Forhan figurait "un du peuple" et "un "berger". N'oublions pas Christian Laffont, violoncelliste, qui s'est fort bien acquitté de la basse continue, si délicate dans les récitatifs, malgré un clavecin synthétique parfois intempestif.

Nous ne pouvons que nous réjouir de voir revivre cette oeuvre dans toute la verdeur de sa conception, et espérer qu'elle suscitera de nombreuses vocations musicales et "charpentieristes".

Michel Bosc

Bulletin semestriel publié par la Société Marc Antoine Charpentier.
Responsable de la publication: Jean-Jacques Allain.
Rédaction: Catherine Cessac.
Composition: Juan Pirlot de Corbion.