



N° 6

- 2021 -

Bulletin

Chapoutier

- UMR 7323 CESR/Université de Tours -  
Centre de musique baroque de Versailles

# Statut(s) des manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier

Catherine CESSAC

## Sommaire

Préambule	3
Un héritage exceptionnel	3
Présentation des manuscrits autographes	4
Un ensemble nommé <i>Mélanges</i>	4
Les autres manuscrits en partition	5
Les parties séparées	6
Des pertes importantes	8
Quelques éléments de bibliographie matérielle	11
Les mains de Charpentier	11
Des mains étrangères	13
Le compositeur au travail	17
Pratiques personnelles	17
Révisions	20
Recomposition	26
Composition et copie	28
Statut? Statuts?	29

- UMR 7323 CESR/Université de Tours -  
Centre de musique baroque de Versailles

## PRÉAMBULE

La collection exceptionnelle des manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier conservée au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France a suscité, outre de nombreuses études d'ordre musical et musicologique, d'importants travaux dans le domaine de la bibliographie matérielle. Il est rare d'avoir accès à l'œuvre d'un compositeur uniquement (ou presque) par ses manuscrits autographes. Le regard posé alors par le chercheur est forcément dépendant de cet aspect spécifique qui nécessite une approche autre que s'il s'agissait d'imprimés ou de manuscrits anonymes. Au stade de la connaissance actuelle, il nous a paru important de faire un point sur ce corpus, dans la perspective de préciser son ou ses statut(s) dans l'univers créateur de Charpentier et son environnement musical.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre d'un compositeur appartenait à ses commanditaires qui en conservaient un exemplaire, manuscrit ou imprimé. Les œuvres de Charpentier n'émanaient pas d'une seule institution, mais de plusieurs instances laïques (maison de Guise, Théâtre français, Académie royale de musique) et religieuses (église Saint-Louis et collègue Louis-le-Grand des jésuites, Abbaye-aux-Bois, Port-Royal de Paris, Sainte-Chapelle). Conscient de la qualité de son œuvre et du risque d'éparpillement représenté par la multitude des commandes, Charpentier voulut, semble-t-il, la protéger en la gardant par-devers lui. Cela n'impliquait pas pour autant qu'il laissât un état définitif, les manuscrits abondant en repentirs de toutes sortes. Le compositeur veillait méticuleusement sur l'ensemble, jusqu'à recopier les feuillets abîmés de certains cahiers. Outre cette maintenance régulière, Charpentier pratiquait une gestion très personnelle de son œuvre, renvoyant d'un cahier à un autre, ou encore à d'autres documents rangés dans divers dossiers qui ont majoritairement disparu. Lui seul pouvait naviguer dans ses classements. Cependant, il ne semble pas s'être soucié de savoir véritablement ce que son œuvre deviendrait après sa disparition. Avant d'entamer notre réflexion, il faut avoir conscience que ce qui a été conservé n'est qu'une partie d'un ensemble plus considérable qui est perdu et dont nous n'avons que quelques traces éparses.

## UN HÉRITAGE EXCEPTIONNEL

L'histoire de la conservation de ces manuscrits tient quasiment du miracle dont nous allons rappeler les principales étapes. Après la mort de Charpentier le 24 février 1704, son seul héritage<sup>1</sup> composé de ses manuscrits musicaux va à sa sœur aînée Étiennelette envers laquelle il était endetté, puis à ses neveux Jacques Édouard et Jacques-François Mathas après le décès d'Étiennelette en 1709<sup>2</sup>. Cinq ans plus tard, un recueil de douze motets avec une dédicace à Philippe d'Orléans<sup>3</sup> duquel Charpentier avait été proche, est édité par Édouard<sup>4</sup>. Cette édition n'ayant probablement pas eu la réussite espérée, ce dernier décide de vendre les manuscrits à la pièce en commençant par les œuvres profanes, plus faciles à négocier que le répertoire religieux, surtout lorsque les textes sont signés de Molière comme *Les Fâcheux*, *Le Sicilien*, *Psyché*, ou encore d'autres pièces données au théâtre avec succès (*L'Inconnu* de Jean Donneau de Visé et de Thomas Corneille, *Le Triomphe des dames* du même Corneille...). Vingt ans après la disparition du compositeur, Édouard a encore en sa possession des centaines de pièces et décide de se séparer de l'ensemble. À cet effet, il fait rédiger en 1726 un catalogue intitulé *Mémoire des ouvrages de musique latine et française de défunt M. Charpentier*<sup>5</sup> indexant les pièces en sa possession. Devant le peu de succès rencontré, il décide de vendre le tout à la bibliothèque royale l'année suivante.

1. Aucun testament ni aucun inventaire après décès n'ont été retrouvés qui auraient pu indiquer la possession d'autres biens.

2. Voir Patricia M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, auteur, 2004, p. 60-62.

3. *Motets mêlez de symphonie composez par Monsieur Charpentier*, Paris, chez Jacques Edouard, rue Neuve N. Dame, 1709.

4. Leur paraphe est visible sur les rares exemplaires conservés. Voir Patricia M. Ranum, « Jacques-François Mathas marks some manuscripts of Marc-Antoine Charpentier with his personal paraphe: New evidence about the transfer of Marc-Antoine Charpentier's *Mélanges* to his nephews, Jacques Édouard and Jacques-François Mathas, 1709 and about how one individual used, or did not use, his paraphe », [http://ranumspanat.com/motets\\_melez\\_paraphes.html](http://ranumspanat.com/motets_melez_paraphes.html) [consulté le 20 mars 2021] et [https://www.academia.edu/36312356/Motets\\_Edouard\\_pdf?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/36312356/Motets_Edouard_pdf?email_work_card=view-paper) [consulté le 20 mars 2021].

5. F-Pn Rés Vmb Ms 71. Le *Mémoire* d'Édouard a seulement été découvert au début des années 1980 et a suscité les études de Hugh Wiley Hitchcock, « Marc-Antoine Charpentier, *Mémoire* and Index », « *Recherches* sur la musique française classique, XXIII (1985), p. 5-44, puis de Patricia M. Ranum et Shirley Thompson, « *Mémoire des ouvrages de Musique latine et française de défunt M. Charpentier: A Diplomatic Transcription* », *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, éd. S. Thompson, Farnham, Ashgate, 2010, p. 315-339.

On peut distinguer cinq moments dans l'histoire de l'héritage des manuscrits de Charpentier où, entre chacune de ces dates, des pièces ont pu être vendues, égarées ou volées.

- 1704 : décès de Charpentier
- 1709 : publication de douze motets dédiés à Philippe d'Orléans
- 1726 : rédaction du *Mémoire des ouvrages de musique latine et française*
- 1727 : vente des manuscrits à la bibliothèque royale
- 1752 : reliure des manuscrits dès lors appelés *Mélanges*

## PRÉSENTATION DES MANUSCRITS AUTOGRAPHES

Seule, une portion infime de l'œuvre de Charpentier a été éditée<sup>6</sup>. Pendant toute sa carrière d'environ 1670 à 1704, Charpentier copia régulièrement sa musique, principalement dans de grands cahiers qu'il agençait lui-même à partir de rames de papier *in-2*, imprimé ou qu'il réglait à l'aide d'un rastrum. La plus grande partie de ces manuscrits forme l'ensemble connu sous le nom de *Mélanges*, appellation (écrite « Meslange » au singulier) donnée pour la première fois par l'abbé Pierre Martin, responsable du dépôt légal à la Bibliothèque royale, peu après que les cahiers copiés par Charpentier ont été reliés en 28 tomes en 1752<sup>7</sup>. Ce sont de grands volumes d'environ 395 sur 270 mm, reliés en parchemin vert ou en demi-cuir et carton vert lors de leur restauration au XX<sup>e</sup> siècle. L'ensemble comprend quelque 2 000 folios. Bien que Charpentier ne soit pour rien dans cette dénomination de ces manuscrits, nous emploierons néanmoins le terme de *Mélanges* pour les désigner.

Distinguer lesdits *Mélanges* des autres manuscrits qui ont été conservés est certes un peu artificiel, d'autant qu'ils contiennent des pièces que Charpentier avait classées ailleurs et que le relieur de la Bibliothèque royale a associées au corpus principal. Cependant, cet ensemble, tel qu'il existe à ce jour, reste la source la plus importante, la plus homogène et la plus accomplie. Il existe d'autres manuscrits en dehors de cette collection, que ce soit en partition ou en parties séparées.

### Un ensemble nommé *Mélanges*

La particularité de ces manuscrits est qu'ils sont classés en deux séries parallèles. Au départ, Charpentier semble les avoir conçues dans un objectif précis : la série numérotée en chiffres romains (de I à LXXV) était dédiée aux « Messes, psaumes et hymnes » (t. 14, cahier I, f. 1), puis seulement aux « Psaumes » (t. 14, cah. II, f. 10), la seconde en chiffres français (de 1 à 75) à des « Pièces différentes » dont les premières sont des leçons de ténèbres. La suite des cahiers ne laisse entrevoir aucune stratégie d'ordonnement selon les genres. Selon Patricia M. Ranum, la série française était consacrée aux productions pour les Guises, et la série romaine aux autres commanditaires<sup>8</sup>. Certains cahiers sont manquants (23 sur les 150 des deux séries), notamment une suite de plusieurs cahiers consécutifs : trois cahiers dans la série romaine (LXXI-LXXII-LXXIII), deux fois trois cahiers dans la série française (67-68-69 et 71-72-73), au même point de jonction entre la période jésuite et l'entrée à la Sainte-Chapelle à la fin des années 1690. Ces cahiers perdus contenaient-ils *David et Jonathas* (1688) et *Médée* (1693) heureusement conservés par ailleurs, ou encore les deux autres pièces pour les Jésuites de Paris (*Celse Martyr*, 1687) et de Rennes (*L'apothéose de Laodomus* à la mémoire du maréchal duc de Luxembourg, 1695) ? On a pu y voir les effets d'un règlement de l'institution de la Sainte-Chapelle visant à confisquer les manuscrits établis pendant la période où le compositeur occupait ce poste, manuscrits revenant au chapitre après sa mort<sup>9</sup>. Cette question ne nous semble pourtant pas résolue car un certain nombre de pièces clairement destinées à la Sainte-Chapelle se trouvent dans les *Mélanges*. Par ailleurs, les derniers cahiers (LXXIV, LXXV, 74, 75) des *Mélanges* contiennent de nombreux feuillets vides, ce qui n'était pas dans l'habitude de Charpentier. Ces feuillets étaient-ils destinés à recevoir la copie d'œuvres que le compositeur n'eut pas le temps d'effectuer ?

6. Voir Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, 2004, p. 567-573.

7. F-Pn Rés. Vm<sup>1</sup> 259 (1-28). Voir Catherine Cessac, « Les manuscrits de Marc-Antoine Charpentier au Département de la Musique de la BnF : de nouvelles avancées », *Aux origines des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France*, éd. L. Decobert et D. Herlin, Paris, Éditions de la BnF, Brepols (à paraître en 2022).

8. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur : un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore, auteur, 1994.

9. *Ibid.*, p. 17-18.

Tels qu'ils se présentent aujourd'hui, les *Mélanges* ne sont plus tout à fait dans l'état où les avait laissés Charpentier. Si l'acquisition de la Bibliothèque royale correspond à peu près au contenu du *Mémoire* dressé par le neveu du compositeur, des pièces y étant décrites sont néanmoins perdues comme une partie du cahier IX contenant essentiellement des pièces instrumentales<sup>10</sup>, ce qui signifie qu'elles ont été vendues entre le moment où celui-là a été rédigé et la vente à la Bibliothèque royale, ou qu'elles ont été égarées par la suite, avant la reliure.

Le découpage en deux séries des cahiers a été dans l'ensemble respecté par les bibliothécaires. Certains pourtant y échappent. Des fragments de ces cahiers se retrouvent au sein des *Mélanges*, ce qui a obligé H. Wiley Hitchcock, dans le cadre de son catalogue<sup>11</sup>, à considérer ces cahiers comme « problématiques » et à leur octroyer une numérotation particulière. Les cahiers [a] et [d] renferment des pièces d'« un gros cahier » mentionné dans le *Mémoire*, le cahier [b] des pièces d'une « partition séparée » sans plus de signe distinctif, le cahier [c] une partie de la « partition 100 » également signalée dans le *Mémoire*. Les deux derniers tomes (13 et 28) de chaque série sont entièrement constitués de ces pièces, ainsi qu'une partie des tomes 24 et 27. Deux cahiers numérotés en chiffres romains faisant partie de cet ensemble sont ceux que W. Hitchcock a désignés comme « I » et « II », les guillemets étant employés pour ne pas les confondre avec les deux premiers cahiers de la série romaine. Il semble pourtant que cette numérotation a été effectuée par Charpentier et que ces cahiers appartenaient sans doute à un autre ensemble. Néanmoins, dans le *Mémoire*, les cahiers « I » et « II » sont décrits comme les deux premiers de la série romaine, mêlés à ceux qui appartiennent à cette série. Le cahier « I » renferme l'intégralité, excepté l'ouverture, du grand prologue du *Malade Imaginaire* (H.495)<sup>12</sup> et le cahier « II » les deux premiers actes de *La Descente d'Orphée aux enfers* (H.488), augmenté d'une copie plus tardive contenant l'*Epitaphium Carpentarii* (H.474) et le *Stabat mater pour des religieuses* (H.15), ces deux pièces se trouvant elles-mêmes, d'après le *Mémoire*, à l'intérieur du « gros cahier ».

Le *Mémoire* mentionne des cahiers n'appartenant pas aux deux séries principales, comme la « partition 100 » et ce « gros cahier » (f. 13<sup>v</sup>-14) que nous avons déjà évoqués. L'intitulé de la « partition 100 » (f. 13) interpelle : 25 cahiers auraient-ils donc disparu dans la série française ? Qu'auraient-ils pu contenir puisque les derniers cahiers conservés renferment des œuvres de la fin de la carrière de Charpentier ? En ce qui concerne le « gros cahier », nous avons vu que plusieurs pièces qui le composaient ont été intégrées aux *Mélanges*, alors que d'autres ont disparu, notamment une partie de celles qui ont servi à l'édition des motets de 1709<sup>13</sup>.

### Les autres manuscrits en partition

Les manuscrits autographes de Charpentier ne se réduisent donc pas aux *Mélanges*. Il existait nombre d'autres manuscrits dont nous n'avons conservé qu'une infime partie<sup>14</sup>. Tout d'abord, deux en partition de format oblong<sup>15</sup> ; le premier appelé recueil « Pièche »<sup>16</sup> car le nom de famille des chanteuses et musiciens de la cour, frères et sœurs, qui ont chanté et joué ces pièces pour le dauphin au tournant des années 1680 y est inscrit. Il contient six motets et un air profane en fin de volume. N'étant pas mentionné dans le *Mémoire*, ce manuscrit aurait-il appartenu en mains propres au dauphin ? L'autre manuscrit<sup>17</sup> de format quasiment identique contenant deux motets (*Nisi Dominus* H.231 et *De profundis* H.232) à trois voix et deux dessus instrumentaux est signalé dans le *Mémoire*, faisant partie d'un ensemble comprenant les jeux de parties séparées des *Arts florissants*, de *La Fête de Rueil*, de la messe *Assumpta est* et du *Jugement dernier*.

À ces volumes se joignent des copies qui ne sont pas de la composition de Charpentier et que le *Mémoire* range dans un « Paquet n.° 3<sup>e</sup>/ Musique italienne du même auteur ». Ici, il faut entendre « auteur » en tant que propriétaire et non comme compositeur. Comme Brossard copie les sonates d'Élisabeth Jacquet de La Guerre entre autres, comme Bach qui copiera Couperin ou Vivaldi à son usage personnel, Charpentier copie Carissimi<sup>18</sup>, Beretta ou Colista, compositeurs romains qu'il a entendus lors de son séjour dans la cité vaticane. Ces partitions

10. Voir C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 505-506.

11. Hugh Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de The Works of Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.

12. La communauté des papiers, des filigranes et de la graphie situe la copie contemporaine de ce qui nous reste de la première version de la comédie-ballet contenue dans les cahiers XVI et XVII du tome 16.

13. Shirley Thompson, « Charpentier's Motets mêlés de symphonie: A Nephew's Tribute », *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 287-314.

14. Voir C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 504-511.

15. H. Wiley Hitchcock, « Deux « nouveaux » manuscrits de Marc-Antoine Charpentier », *Revue de musicologie*, LVIII/2, 1972, p. 253-255.

16. F-Pn Rés. Vmc Ms 27.

17. F-Pn Rés. Vmc Ms 28.

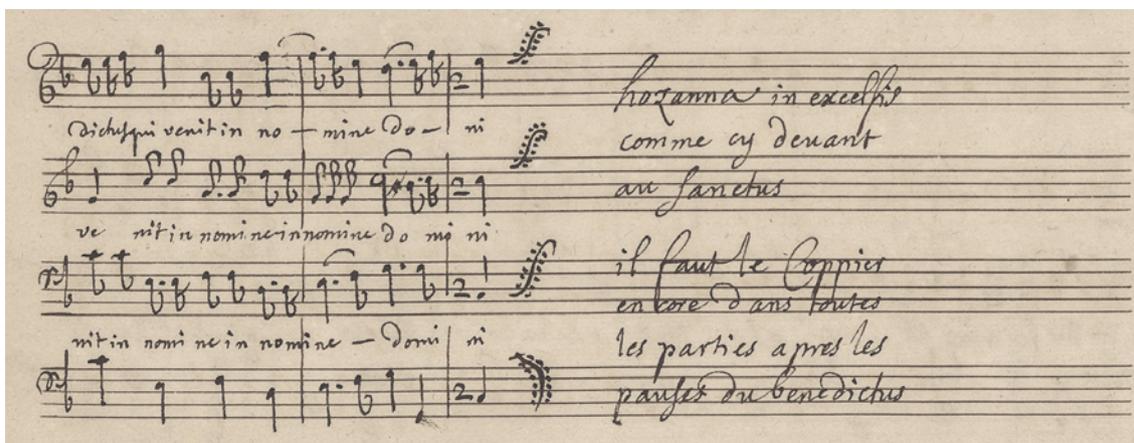
18. Carissimi, *Jephté*, F-Pn Vm<sup>1</sup> 1477.

sont d'autant plus précieuses que la plupart des pièces nous est parvenue uniquement grâce à Charpentier, comme la *Missa mirabiles elationes maris* de Francesco Beretta<sup>19</sup> ou les cantates de Leo Colista dans un recueil copié à Rome au milieu des années 1660 qui renferme également des cantates de Carissimi et deux airs de Charpentier (« Superbo amore » H.476 et « Il mondo così va » 477)<sup>20</sup>. Ces copies sont parfois annotées et la messe de Beretta, probablement mise en partition à partir de parties séparées, a suscité trois pages d'analyse, les *Remarques sur les Messe à 16 Parties d'Italie*<sup>21</sup>.

### Les parties séparées

Quelques œuvres de Charpentier nous sont parvenues en parties séparées. On distingue les pièces pour le milieu de Mlle de Guise (*La Fête de Rueil* H.485a<sup>22</sup>, *Les Arts florissants* H.487a<sup>23</sup>), celles destinées à d'autres institutions comme la Sainte-Chapelle (*Assumpta est/ Messe* H.11a<sup>24</sup>, *Jugement de Salomon* H.422a<sup>25</sup>), celles enfin comme la *Sonate* (H.548)<sup>26</sup> qui n'existe que sous cette forme et le *Regina celi* (H.32a) à deux voix et basse continue, conservé aux archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de la ville de Québec au Canada<sup>27</sup>, seul cas de petit motet en parties séparées que nous connaissons. La majorité de ces parties sont autographes, surtout celles à usage du milieu de Guise. Si l'on peut comprendre que Charpentier ait copié les parties séparées d'œuvres pour un ensemble de trois à une quinzaine de musiciens, la question se pose pour des effectifs plus nombreux.

Dans trois messes, la *Messe à 8 voix et 8 violons et flûtes* (H.3), la *Messe pour M. Mauroy* (H.6) et la *Messe des morts à 4 voix et symphonie* (H.10), lesquelles, selon notre chronologie<sup>28</sup>, sont contemporaines (respectivement 1690-92, 1691 et 1695), les instructions à destination du copiste sont très précises et quasiment identiques : pour la première, « hosanna in excelsis comme ci-devant au Sanctus. Il faut le copier encore dans toutes les parties après les pauses du Benedictus », pour la seconde, « Reprenez sans interruption hosanna comme ci-devant au Sanctus. Voyez la marque de la reprise. Il faudra le copier tout au long dans les parties » et pour la troisième, au moment de l'« Élévation de la S<sup>te</sup> hostie » : « Il faut mettre dans toutes les parties Pie Jesu tacet hormis dans celles qui le chantent », et après le « Benedictus » pour trois voix et basse continue : « comme à la reprise à la fin du Sanctus ci-devant. Il faut le réécrire dans toutes les parties après les pauses du Benedictus », etc.



Ex. 1 *Messe à 8 voix et 8 violons et flûtes* (H.3), *Mélanges*, t. 15, cah. VII, f. 32<sup>v</sup>.

19. F-Pn Rés. Vm<sup>1</sup> 260.

20. F-Pn Vm<sup>7</sup> 18. Voir C. Cessac, « Airs italiens à 3 voix: A recently identified autograph manuscript of Charpentier », *Early Music*, 45/1, February 2017, p. 103-116. <https://academic.oup.com/em/article/45/1/103/3924319/Airs-italiens-a-3-voix-a-recently-identified?guestAccessKey=6e69bbf1-c18d-453a-82fd-1fd97c3d71ab> [consulté le 20 mars 2021].

21. Reproduites dans C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 467-469.

22. F-Pn Vm<sup>6</sup> 17.

23. F-Pn Vm<sup>6</sup> 18.

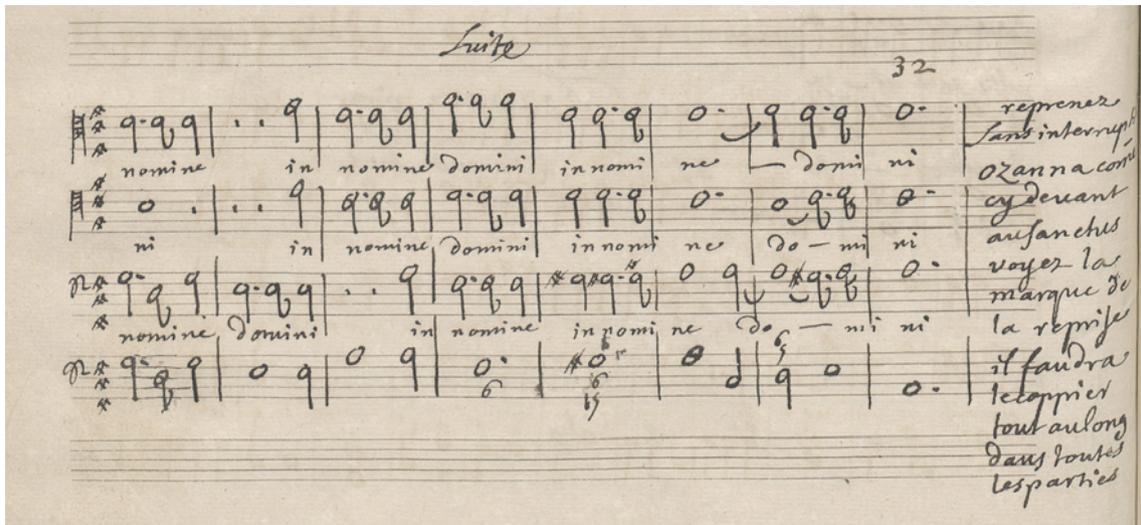
24. F-Pn Vm<sup>1</sup> 942.

25. F-Pn Vm<sup>1</sup> 1481.

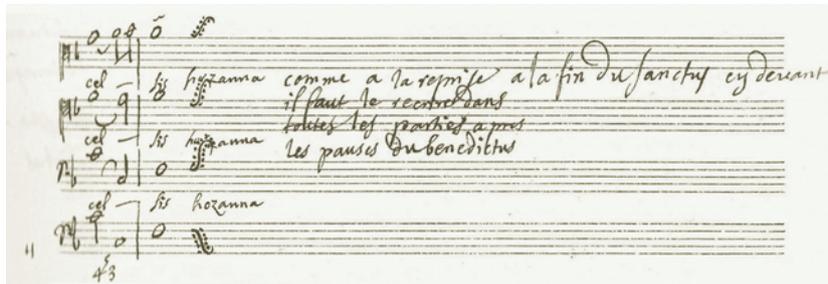
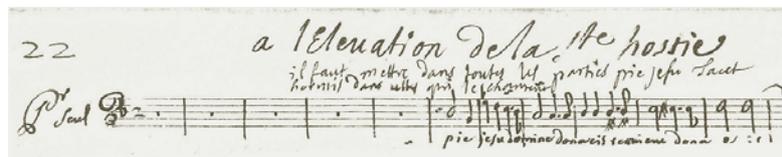
26. F-Pn Vm<sup>7</sup> 4813.

27. T.11.C.925. Voir notre article « Le *Regina celi* (H.32) conservé à Québec: un nouveau regard », *Bulletin Charpentier*, 1, 2008, p. 4-9 <https://cmbv.fr/sites/default/files/cmbv/bc1.pdf> [consulté le 20 mars 2021].

28. Voir note. La date de 1672 de la *Messe à 8 voix* initialement admise a pu être réactualisée (1690-92).



Ex. 2 Messe pour M. Mauroy (H.6), *Mélanges*, t. 10, cah. 61, f. 47<sup>v</sup>.

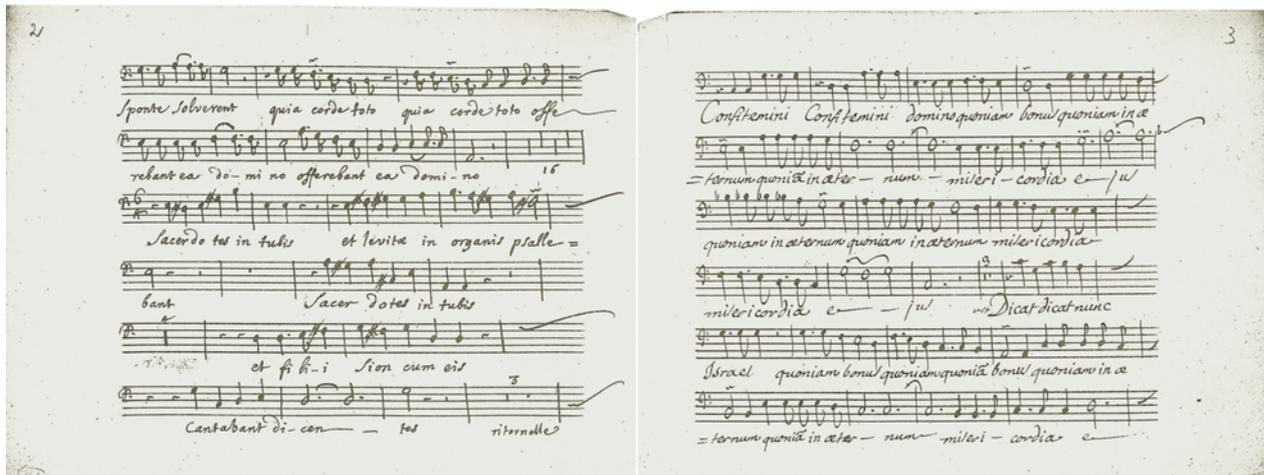


Ex. 3a et b *Messe des morts à 4 voix et symphonie* (H.10), *Mélanges*, t. 26, cah. LXVIII, p. 22.

Les effectifs des trois messes pour les jésuites sont de telles dimensions qu'il paraît surprenant que Charpentier ait préparé le matériel, du moins tout seul. Les similitudes de formulation d'une précision extrême et la proximité temporelle des messes laissent penser que le matériel fut confié à un même copiste attaché à l'église Saint-Louis des jésuites pour laquelle Charpentier œuvra régulièrement de 1688 à 1698. Nous n'avons plus de trace de ces parties. En revanche, nous avons conservé celles de deux pièces écrites pour la Sainte-Chapelle quelques années plus tard : la messe *Assumpta est* et le *Jugement de Salomon*. Toutes les parties instrumentales (17) de la messe sont de la main de Charpentier, la plupart des parties vocales (10) le sont aussi, exceptées quatre qui émanent d'autres copistes, en totalité ou en partie (complétées pour deux d'entre elles par Charpentier<sup>29</sup>). Les annotations développées dans les messes pour les jésuites ne figurent pas dans les partitions pour la Sainte-Chapelle : Charpentier n'en avait pas besoin.

Dans le *Jugement de Salomon*, les parties sont au nombre de 38. Quatre seulement ont été effectuées par Charpentier, les autres ont été confiées à des copistes (trois, voire quatre). On peut parler ici d'un véritable atelier de copistes. Curieusement, la partie de « Seconde Basse/ Historien » a été commencée par Charpentier (les deux premières pages) et poursuivie par une autre main.

29. Dans la messe *Assumpta est*, certaines parties sont systématiquement complétées (« Domine salvum ») par la main de Charpentier. Voir Marc-Antoine Charpentier, *Missa « Assumpta est Maria »* (H.11), *Messes*, éd. J. Duron, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, « Monumentales I.2.1 », 1994.



Ex. 4 *Jugement de Salomon* (H.422a), Partie de Seconde Basse/ Historien, F-Pn Vm<sup>1</sup> 1481, p. 2-3.

Pourquoi cette différence de copie entre les parties de la messe et de l'histoire sacrée, composées à quelques années d'intervalle (1698-1699 et 1702)? L'état de santé de Charpentier qui meurt en février 1704 en serait-il l'explication?

Les parties séparées, notamment pour la Sainte-Chapelle, comportent systématiquement des indications de tourne parfois assorties de détails: « Tournez vite en comptant », « Tournez vite et poursuivez », « Tournez pour la suite en comptant », etc. Lorsque des tournes manquent, Charpentier les ajoute même dans les parties qui ne sont pas de sa main. Il note le titre de l'œuvre dans toutes les parties, complète l'intitulé des sections, ajoute diverses indications concernant les interprètes ou les sections instrumentales... Bref, il suit de très près le travail des copistes.

Nous pouvons nous interroger sur la nécessité des spécifications des tournes qui semblent naturelles. Si elles sont omniprésentes dans le *Jugement de Salomon*, elles figurent surtout dans les parties pour les instruments dans la *Missa Assumpta est. La Fête de Rueil* porte des indications de tourne, mais d'une manière moins régulière. Dans la *Sonate*, elles sont quasi-systématiques. Curieusement, dans les parties des *Arts florissants* pourtant très soignées n'en figure aucune, comme si Charpentier avait suffisamment confiance en ses collègues pour ne pas avoir à formuler une évidence.

## DES PERTES IMPORTANTES

Dans les *Mélanges*, le compositeur se réfère parfois à des documents, perdus depuis, sous diverses appellations dont certaines restent vagues tel ce « cahier de musique vocale<sup>30</sup> » désigné une seule fois. De même, « un de mes grands livres en veau » qui contient la troisième leçon de ténèbres du vendredi. Comme précédemment, nulle autre citation de cette collection. Le « livre 2 des demoiselles Pièches » est mentionné à propos de la même leçon de ténèbres. Le numéro « 2 » suppose qu'il y ait au moins un autre livre.

30. *Prologue pour L'Inconnu, Mélanges* (H.499), t. 17, cah. XXIV, f. 49<sup>v</sup>: « Ici le chœur des plaisirs chante. Voyez au cahier de musique vocale ».



Ex. 5 Fin de la *Seconde leçon du vendredi saint* (H.106), *Mélanges*, t. 4, cah. 27, f. 46.

Souvent, dans ces références à des documents disparus, il ne s'agit que d'extraits, souvent des airs destinés à s'intégrer dans une pièce plus conséquente :

- *Le Malade imaginaire* (H.495b) : « Zerbinetti est dans le livre A p. 216 » (t. 7, cah. 44, f. 35).
- *Circé* (H.496) : « Dans le quatrième acte on chante Viens ô mère d'amour dans le livre D, Il n'est rien de si doux et la suite livre D, voyez à la table » (t. 17, cah. XVIII, f. 10). La table, que nous n'avons pas plus que le livre, fait clairement allusion à un classement.
- *Les Fous divertissants* (H.500) : « au lieu du menuet suivant on jouera celui du livre D, voyez le premier menuet de la suite de C sol ut fa » (t. 18, cah. XXIX, f. 9). Les mots « du livre D, voyez le premier menuet de la suite de C sol ut fa » ont été biffés et remplacés par « qui est écrit après le dernier air de la dernière entrée de cette comédie ». En effet, le menuet se trouve au f. 13, ce qui signifie que Charpentier a finalement estimé important de le recopier au sein de la pièce.
- *Petite Pastorale* (H.479) : « Brillantes fleurs naissez dans le livre G p. 182 » (t. 2, cah. 13, f. 57)
- *Andromède* (H.504) : « réplique en me montrant ce que je perds. Plainte [livre] L... 170 » (t. 28, cah. XXXIV, f. 61) ; « Si l'on veut faire chanter cette chanson par un dessus il faut donner à la haute-contre la partie composée exprès dans le livre L... 178 » (t. 28, cah. XXXIV, f. 63<sup>v</sup>). Cette dernière indication renvoie à une composition « faite exprès » dont le côté unique caractérise les autres pièces contenues dans ces livres.

Les livres cités ci-dessus font référence à des lettres. Ils n'étaient apparemment pas organisés en cahiers (Charpentier indique seulement la pagination dans ses renvois). Outre leur nombre conséquent (au moins douze), ils étaient assez volumineux (autour de 200 pages) et constituaient donc un ensemble de moitié aussi important que les *Mélanges* ! Il est possible qu'il en existât encore d'autres dont nous n'avons plus aucun signalement ou des indications trop imprécises. Si l'on considère que les *Mélanges* sont une mise au propre, les livres contenaient-ils les diverses phases de la composition, des parties séparées ? Selon les renseignements que nous livre Charpentier, ils contenaient exclusivement de la musique profane. D'autres ouvrages référencés par Titon du Tillet<sup>31</sup> ou ayant fait partie de collections privées comme celle de Denis-Louis Seguin<sup>32</sup> augmentent le nombre déjà important d'œuvres pour la scène, en français et en italien<sup>33</sup>, présentes dans des sources conservées (comme *David et Jonathas*) ou totalement inconnues<sup>34</sup>. Si la liste des œuvres établie par le premier biographe de Charpentier correspond à celle

31. Patricia M. Ranum, « Titon du Tillet: le premier biographe de Marc-Antoine Charpentier », *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, Sprimont, Mardaga, Études du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2005, p. 39-52.

32. P. M. Ranum, « Quelques ajouts au Corpus Charpentier », *ibid.*, p. 155-161.

33. Il convient néanmoins de noter un recueil de motets où « il y a aussi de la musique française mêlée dans ce livre » (cité dans *ibid.*, p. 159). Est-ce que cela pourrait être le recueil « Pièche » qui se termine par l'air pour haute-contre « Amour vous avez beau redoubler vos alarmes » (H.445) ?

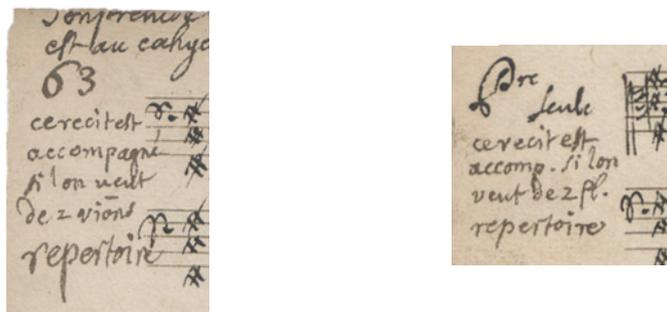
34. Voir C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 510-511.

du *Mémoire*, excepté une pièce intitulée *Le Retour du printemps*<sup>35</sup>, la collection de Seguin constituée essentiellement entre 1690 et 1720 offre une importante série de numéros inédits<sup>36</sup>. Nous ne citerons que les plus importants<sup>37</sup> : *Philomèle*, *Artaxerse*, *La Dori et Oronte*<sup>38</sup>, *Triomphe de Bacchus*, *Amours d'Apollon*, *Le Sot suffisant*, et plusieurs recueils de symphonies et d'airs français et italiens. Il est possible que les deux opéras italiens fissent partie de la collection sans que Charpentier en fût l'auteur, comme nous avons pu l'observer dans le *Mémoire* (voir p. 5). Comment ces pièces sont-elles parvenues entre les mains de Seguin ? Lui ont-elles été vendues par Édouard ?

Les pièces citées n'ont pas été jouées sur des théâtres publics. Et comme le note très justement Sébastien Daucé<sup>39</sup>, nous ne possédons les divertissements pour les Guises qu'à partir des années 1680 (hormis la *Petite Pastorale* de 1676), ce qui pourrait signifier que ceux décrits dans Titon du Tillet et appartenant à Seguin pourraient être les premiers pour la maison de Marie de Lorraine. En effet, si Charpentier, dans les références aux livres, ne cite que des airs ou des chansons, cela n'interdit pas la conservation de pièces plus conséquentes auxquelles ces airs pouvaient appartenir et qui auraient été réutilisés. Par ailleurs, l'édition que nous avons faite des *Airs sérieux et à boire*<sup>40</sup> montre le nombre réduit à deux sources autographes, alors que les éditions (*Mercurie galant*, recueils de Ballard) et les manuscrits collectifs renferment l'essentiel.

Les livres cités ci-dessus sont classés selon un ordre alphabétique. Les autres livres (B, C, E, F, H, I, J et K) n'apparaissent nulle part. Toutefois, la *Petite Pastorale* (H.479) ou *Églogue de Bergers*, suggère, hormis le livre G qui contient « Brillantes fleurs naissez », d'autres livres sans lettres identificatoires : d'abord la chanson « Ah cruelle bergère dans le livre qui commence par la sérénade de Polichinelle du Malade imaginaire », puis « Au bord d'une fontaine dans le même livre ». Les nombreuses parties d'accompagnement ajoutées à l'occasion de révisions d'œuvres initialement pour chœur et basse continue auxquelles a été joint un orchestre, et même la nouvelle partition générale, seraient-elles dans ces livres ? Aucune mention de ces recueils de parties n'apparaît dans le *Mémoire*. Ont-ils échappé à la vigilance des héritiers ? Ou alors, les ont-ils abandonnés, n'y trouvant pas d'intérêt commercial ?

On trouve une nouvelle référence à un système de rangement, à deux reprises, dans l'*Exaudiat pour le roi à 4* (H.180) sous le terme de « répertoire »<sup>41</sup>. Dans les exemples ci-dessous, Charpentier propose un accompagnement de deux violons, puis de deux flûtes conservé avec, sans doute, d'autres parties instrumentales absentes des *Mélanges*, même si le terme de « répertoire » ne reparait nulle part ailleurs.



Ex. 6a et b *Exaudiat pour le roi à 4* (H.180), *Mélanges*, t. 11, cah. 33, f. 15<sup>v</sup> et 17<sup>v</sup>.

Pour se retrouver dans une œuvre monumentale que jamais il ne signait ni ne datait, le compositeur utilisait plusieurs systèmes de classement. Nous le voyons dans les deux grandes séries française et romaine, mais encore dans la désignation des « livres » par des lettres ou l'évocation de systèmes de classement. D'autres règles de rangement,

35. P. M. Ranum, « Titon du Tillet : le premier biographe de Marc-Antoine Charpentier », *op. cit.*, p. 51.

36. P. M. Ranum, « Quelques ajouts au Corpus Charpentier », *op. cit.*, p. 157, 159-160, et C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 510-511.

37. Opéra écrit en collaboration avec le duc de Chartres, futur régent, alors que celui-ci étudiait avec Charpentier au début des années 1690.

38. P. M. Ranum, « Quelques ajouts au Corpus Charpentier », *op. cit.*, p. 158, et C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, 392-393.

39. Sébastien Daucé, *La Petite Pastorale H.479 de Marc-Antoine Charpentier : Étude du contexte et des sources, proposition de reconstitution*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000-2001, p. 76.

40. *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 20, 2003.

41. Dans son *Dictionnaire universel* (1690), Furetière donne la définition suivante : « Répertoire : Lieu où on trouve ce dont a besoin. Les indices des livres sont des *répertoires* qui enseignent où sont traitées les matières qu'on cherche ». Par « indices », il faut comprendre « index ».

que nous ignorons, devaient exister pour les travaux préparatoires, les annexes de composition, les parties séparées et même des pièces achevées. Charpentier considérait ses manuscrits comme un tout où il pouvait circuler. Ce qui nous est parvenu, malgré son caractère remarquable, est loin de représenter l'ensemble de son œuvre.

## QUELQUES ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE MATÉRIELLE

Les premiers travaux concernant la bibliographie matérielle datent de 1994, avec le travail pionnier de Patricia M. Ranum qui identifia les filigranes de l'ensemble des manuscrits dans l'optique de préciser la chronologie déjà existante<sup>42</sup>. Ce travail colossal ouvrit la voie à d'autres approches dont le colloque international au château de Versailles de 2004 commémorant le tricentenaire de la mort du compositeur, axé principalement sur les manuscrits autographes, s'est fait l'écho, notamment au sujet des papiers utilisés<sup>43</sup>, de la graphie<sup>44</sup>, de la comparaison des différents supports<sup>45</sup>, de la manière de classer et de corriger<sup>46</sup>... La question majeure de la chronologie a fait l'objet de plusieurs études successives<sup>47</sup>. M'appuyant sur les résultats des investigations sur les filigranes, les papiers et la graphie des clés, j'ai entrepris un vaste chantier dans lequel j'ai montré comment la plupart de ces paramètres s'articulaient, en particulier dans les *Mélanges* dont les cahiers forment un ensemble cohérent, pour offrir des résultats plus fiables que ceux admis jusque-là<sup>48</sup>.

Parmi les principaux points développés dans les études, celui de la graphie mérite qu'on y revienne, selon deux axes : les différentes mains de Charpentier et les graphies de personnes extérieures après la mort du musicien.

### Les mains de Charpentier

Charpentier a copié des milliers de pages de musique selon une graphie magnifique, grâce à son ascendance particulière qui ne fut pas celle d'un père musicien, mais maître écrivain. Louis Charpentier exerçait en effet cette fonction au Châtelet de Paris et au Parlement, fonction consistant à mettre les documents au propre, à vérifier l'authenticité des contrats, à tenir avec exactitude les inventaires des documents reçus et envoyés<sup>49</sup>. Marc-Antoine reçut en héritage le goût d'écrire, de copier et de ranger. Il nous apparaît aujourd'hui curieux qu'une personne ait plusieurs écritures (ou mains). Pourtant, sous l'Ancien Régime, un maître écrivain Louis Charpentier devait être capable d'adapter différents types d'écriture aux circonstances de son exercice. Ayant certainement reçu tous les principes d'une belle écriture, Marc-Antoine a hérité de ces pratiques, visibles dans les deux mains que nous avons identifiées. La plus courante évolue dans le temps, de plus en plus régulière et soignée, les ratures étant de moins en moins fréquentes jusqu'à disparaître complètement dans les derniers cahiers. La seconde main est utilisée plus épisodiquement, surtout en début de carrière, pour des raisons qui malheureusement nous échappent.

La première page du cahier 1 du tome 1 des *Mélanges*, au premier abord insolite, surtout comme première page d'un corpus aussi conséquent, est pourtant bien de la (seconde) main de Charpentier, alors que le verso du feuillet est de sa main courante.

---

42. Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit.

43. Laurent Guillo, « Les papiers imprimés dans les *Mélanges* : relevés et hypothèses », *Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 37-54.

44. Thierry Favier, « L'atelier intérieur de Marc-Antoine Charpentier », *ibid.*, p. 83-100 ; C. Jane Gosine, « Correlations between handwriting changes and revisions to works within the *Mélanges* », *ibid.*, p. 103-120.

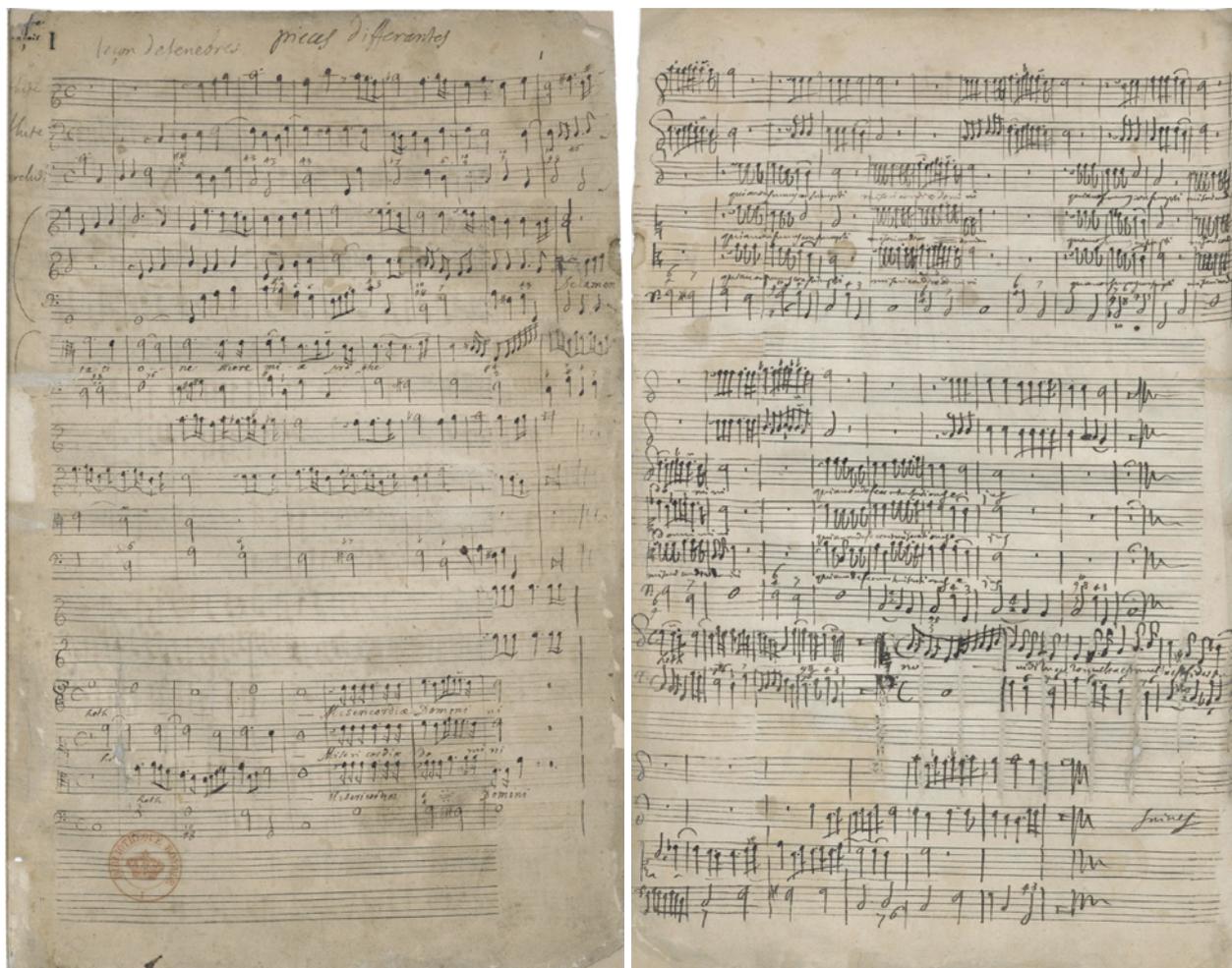
45. S. Daucé, « Confrontation des *Mélanges* et des parties séparées autographes : éléments d'analyse pour une définition du statut des sources », *ibid.*, p. 159-174.

46. P. M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier « garde-nottes » ou les *Mélanges* comme travail de scribe », *ibid.*, p. 15-35.

47. H. W. Hitchcock, *Les Œuvres de The Works of Marc-Antoine Charpentier*, op. cit. ; C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit. ; Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit. ; Shirley Thompson, « Reflections on Four Charpentier Chronologies », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 7, 2001/1, <http://www.sscm-jscm.org/v7/no1/thompson.html> [consulté le 20 mars 2021] ; C. Jane Gosine, « Questions of Chronology in Marc-Antoine Charpentier's "Meslanges Autographes" : An Examination of Handwriting Styles », *Journal of Seventeenth-Century Music*, 12, 2006/1, <http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/gosine.html> [consulté le 20 mars 2021].

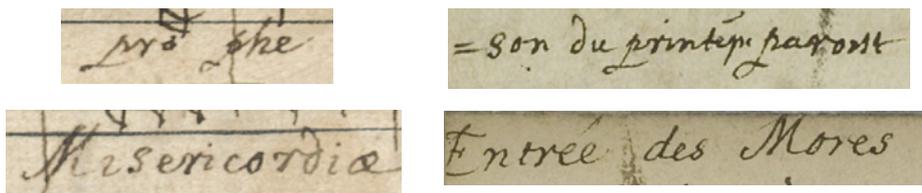
48. Catherine Cessac (avec la participation de Jane C. Gosine, Laurent Guillo, et Patricia M. Ranum), « Chronologie raisonnée des manuscrits autographes de Charpentier. Essai de bibliographie matérielle », *Bulletin Charpentier*, 3, numéro spécial, 2010-2013 <https://cmbv.fr/sites/default/files/cmbv/bc3.pdf> [consulté le 20 mars 2021].

49. P. M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 47.



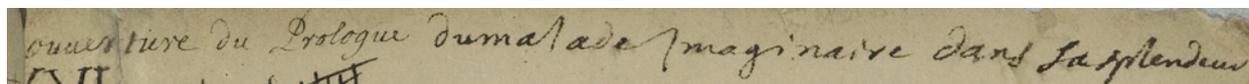
Ex. 7a et b *Leçon de ténèbres* (H.91), *Mélanges*, t. 1, cah. 1, f. 1 et 1<sup>v</sup>.

Nous trouvons à d'autres endroits cette graphie (du moins pour les lettres), notamment dans les comédies-ballets de Molière (*Le Mariage forcé* et *Le Malade imaginaire*), contemporaines – voir notamment la graphie particulière du « p » ou du « M ».



Ex. 8a, 8b, 8c et 8d *Leçon de ténèbres* (H.91), *Mélanges*, t. 1, cah. 1, f. 1.  
*Le Mariage forcé* (H.494ii), *Mélanges*, t. 16, cah. XV, p. 48.  
*Le Malade imaginaire* (H.495), *Mélanges*, t. 16, cah. XVI, p. 57.

Au début du *Malade imaginaire*, le titre est successivement formé des deux mains. Charpentier a d'abord tracé « Ouverture du Prologue », puis « du Malade imaginaire dans sa splendeur ».



Ex. 9 *Le Malade imaginaire* (H.495), *Mélanges*, t. 16, cah. f. 49.

Nous avons repéré aussi une autre écriture pour la musique, reconnaissable à la forme de la clé d'*Ut* et des notes, à deux autres endroits : dans le *De profundis* (H.232)<sup>50</sup> appartenant à un manuscrit distinct des *Mélanges* et dans une esquisse d'une pièce pour deux dessus de violes qui a été manifestement copiée postérieurement à l'ensemble du cahier XXV. La forme des autres clés, les indications de mesures (**C** et **3**) et la graphie du texte ne font aucun doute sur l'identité du copiste.



Ex. 10 *De profundis* (H.232), F-Pn Rés. Vmc Ms 28, p. 28.

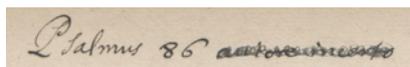


Ex. 11 Esquisse, *Mélanges*, t. 19, cah. XXV, f. 9<sup>v</sup>.

### Des mains étrangères

Toutes les graphies n'émanant pas de Charpentier sont postérieures à sa mort. Nous en avons identifié certaines. Tout d'abord celle de Pierre Martin chargé d'établir pour la Bibliothèque royale un catalogue thématique des livres de musique qu'il achève en mai 1753. Les *Mélanges* passent naturellement dans ses mains : c'est lui qui numérote chaque tome ainsi que les feuillets de chacun d'eux en continu. Il emploie la foliotation sauf au passage d'un cahier à un autre où le dernier feuillet est paginé<sup>51</sup>. Certains cahiers ont été paginés par Charpentier<sup>52</sup>. Le bibliothécaire a doublé parfois cette pagination par sa propre foliotation : dans le tome 17, les cahiers XXIII et XXIV sont à la fois paginés (1-28 et 1-14) et foliotés (30-43<sup>v</sup> et 44-55<sup>v</sup>). Dans la mesure où la pagination débute le cahier « I » (t. 13, paginé 1-40), il n'y avait aucune raison de répéter une numérotation, alors que les cahiers XXIII et XXIV se trouvent au milieu du tome 17.

Diverses annotations peuvent être aussi relevées. D'abord, les mots « autore incerto » ajoutés, puis raturés à côté du titre *Psalmus 86* (H.187)<sup>53</sup>. L'aspect de la rature rappelle celles apportées probablement par l'abbé Martin à la fin de certains cahiers (voir p. 15). Quelle qu'en soit la main, cette mention assez étrange poserait-elle la question de la paternité de certaines œuvres des *Mélanges*<sup>54</sup>? Cela semble peu probable, mais l'interrogation demeure.



Ex. 12 *Psalmus 86* « Fundamenta ejus in montibus » (H.187), *Mélanges*, t. 11, cah. 37, f. 84<sup>v</sup>.

Une autre annotation est le « bon à exécuter » au début de *Magdalena Lugens cum symphonia* (H.343) qui doit être mise en rapport avec la copie en parties séparées se trouvant dans la collection de Sébastien de Brossard<sup>55</sup>. La

50. F-Pn Rés. Vmc Ms 28, p. 27-50.

51. Dans notre article « Les manuscrits de Marc-Antoine Charpentier au Département de la Musique de la BnF : de nouvelles avancées », *op. cit.*, nous avons fait la démonstration de l'authenticité de son écriture. On retrouve le même système dans certains manuscrits de la collection de Brossard, cette fois de sa main (voir le recueil F-Pn Vm<sup>1</sup> 1175<sup>bis</sup>). Ceci confirmerait que c'est une manière courante de numérotter les feuillets des cahiers reliés en volumes.

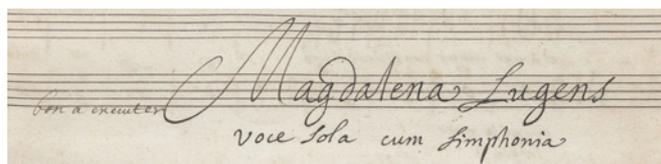
52. Très peu de feuillets ont été numérotés par le compositeur. La numérotation des cahiers lui suffisait pour se repérer.

53. Le texte du psaume est conforme à celui de la Bible.

54. C'est l'hypothèse qu'a émise Jean Duron dans « Marc-Antoine Charpentier : « Mors Saülis et Jonathæ » - « David et Jonathas », de l'histoire sacrée à l'opéra biblique », *Revue de musicologie*, 77/2, 1991, p. 221-268, au sujet du motet *Luctus de morte augustissime Marie Theresie Regine Gallie* (H.331).

55. F-Pn Vm<sup>1</sup> 1266.

similitude des sources laisse présumer que la copie a été effectuée à partir de celle qui se trouve dans les *Mélanges* et que l'annotation a été ajoutée une fois le matériel fait.



Ex. 13 *Magdalena Lugens cum symphonia* (H.343), *Mélanges*, t. 8, cah. [49], f. 4.

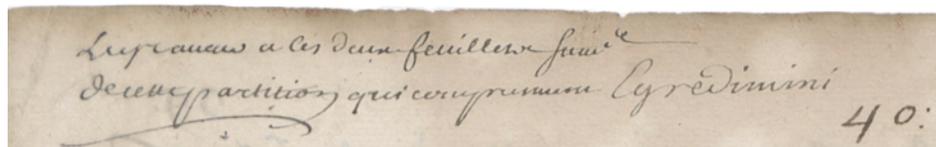
Des interventions extérieures touchant directement l'intitulé des œuvres peuvent être observées dans les titres *Salve Regina des Jésuites* (H.27) et *Miserere des Jésuites* (H.193). Dans ce dernier, seul « Miserere » est autographe. Nous avons montré la similitude de l'autre main avec celle qui a rédigé le *Mémoire des ouvrages de Musique latine et française de défunt M. Charpentier*<sup>56</sup>.

À l'occasion de la publication des motets en 1709 par les neveux de Charpentier, les pièces ont été soustraites temporairement des *Mélanges* par le graveur Claude Roussel chargé d'établir l'édition des *Motets mêlez de symphonie*<sup>57</sup>. Certains ont été rétablis à leur place d'origine<sup>58</sup>; des numéros correspondant à leur position dans l'édition ont été tracés à côté du titre, comme ici dans l'*Ave Regina* (H.22) où on lit : « Il faut marquer 4<sup>e</sup> motet ». La main n'a pu être précisément identifiée, peut-être celle du graveur ou de l'un des collaborateurs attachés à son atelier<sup>59</sup>.



Ex. 14 *Ave Regina* (H.22), *Mélanges*, t. 2, cah. 16, p. 93.

Les sources manuscrites de six motets sur les douze que contient ce recueil ont néanmoins disparu dont le *Motet du Saint Sacrement* « Egredimini filiæ Sion » (H.280). Seule, sa trace est signalée au dernier folio du cahier LVIII : « Le graveur a les deux feuillets suivants de cette partition qui comprennent Egredimini ». Patricia M. Ranum a reconnu ici la main du clerc de notaire Guesdon qui a établi l'inventaire après décès d'Étiennette Charpentier, sœur aînée et héritière du compositeur<sup>60</sup>. Dans ces deux feuillets se trouvait aussi la fin d'un *Domine salvum* dont le début se trouve au bas de la page. Il y avait sûrement aussi d'autres pièces dans le cahier LIX qui a disparu.



Ex. 15 *Mélanges*, t. 23, cah. LVIII, p. 40.

56. « Les manuscrits de Marc-Antoine Charpentier au Département de la Musique de la BnF: de nouvelles avancées », *op. cit.*

57. F-Pn Vm<sup>1</sup> 1137.

58. Voir Shirley Thompson, « Charpentier's *Motets mêlez de symphonie*: A Nephew's Tribute », *op. cit.*, p. 287-314 (301).

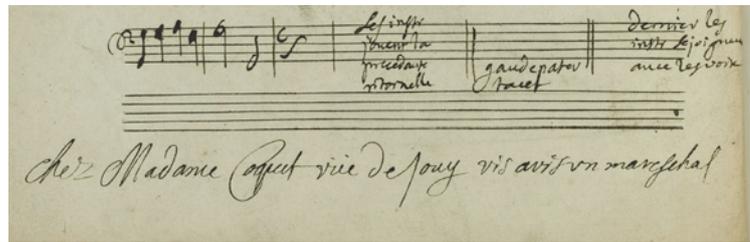
59. *Ibid.*, p. 289-299.

60. P. M. Ranum, « Jacques-François Mathas marks some manuscripts of Marc-Antoine Charpentier with his personal paraphe », *op. cit.*

Nous avons aussi çà et là des inscriptions totalement étrangères à l'œuvre : ainsi des chiffres en marge du trio « La la la la bonjour » du *Mariage forcé* (H.494ii) et au bas des « Symphonies ajustées au Sacrifice d'Abraham » (H.402a) une adresse : « Chez Madame Coquet rue de Jouy vis-à-vis un maréchal ».

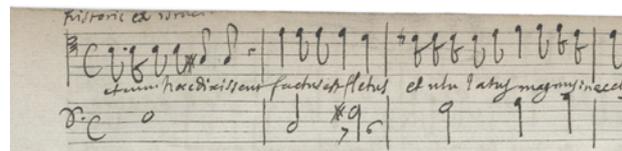
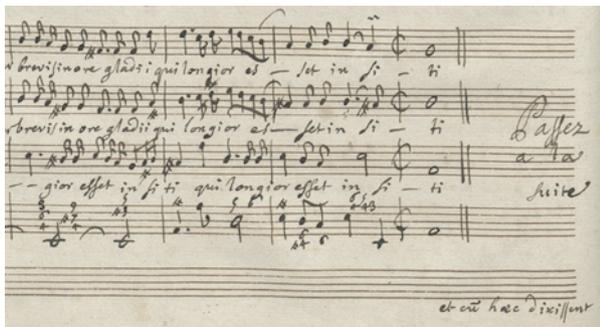


Ex. 16 *Le Mariage forcé* (H.494ii), *Mélanges*, t. 16, cah. 15, f. 45.



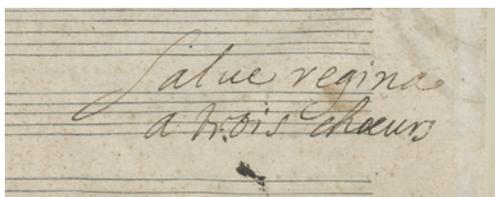
Ex. 17 *Symphonies ajustées au Sacrifice d'Abraham* (H.402a), *Mélanges*, t. 16, cah. 17, f. 90 [= 70].

À la fin de ses cahiers, Charpentier indique parfois ce que contient le suivant. Si une même œuvre enjambe les cahiers, les mots de la suite du texte sont notés en bas du cahier.



Ex. 18a et b *Judith* (H.391), *Mélanges*, t. 2, cah. [9], f. 5<sup>v</sup> et f. 6.

S'il s'agit de deux pièces différentes, c'est le titre de l'œuvre du cahier suivant qui est indiqué. Par exemple, à la fin du cahier 16 : « Salve Regina à trois chœurs » qui suit effectivement.



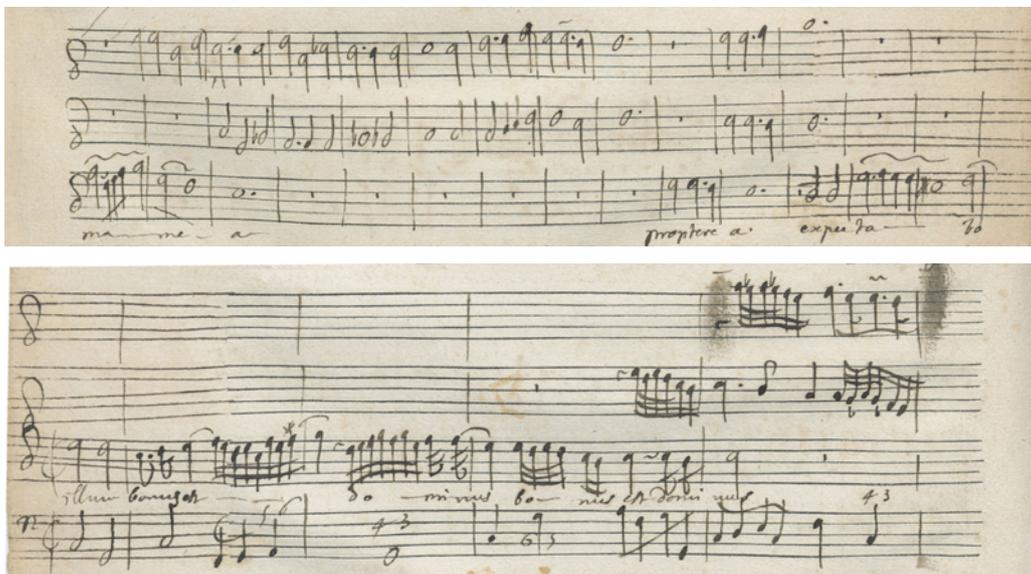
Ex. 19a et b *Salve Regina à trois chœurs* (H.24), *Mélanges*, t. 2, cah. 16, f. 102<sup>v</sup> et t. 3, cah. 17, f. 1.

La reliure n'ayant pas toujours suivi l'ordre des cahiers, il arrive que l'annotation de Charpentier fasse l'objet d'une rature occultante effectuée par le bibliothécaire pour la rectifier ; ainsi, au bas de la p. 67 du cahier XXXII du tome 18, l'inscription initiale a été remplacée par « Quemadmodum » désignant l'incipit du psaume 41 (H.174) que l'on trouve dans le cahier XXV du tome 19, c'est-à-dire selon une non-logique totale du point de vue du classement numérique des cahiers. Parfois, on parvient à lire les mots barrés, comme à la fin du cahier XXVIII du tome 19 : « Les fous divertissants » auxquels a été substitué le motet « Domine salvum fac regem » (H.292) qui ouvre effectivement le tome 20, alors que *Les Fous divertissants* sont au début du tome 18.

## LE COMPOSITEUR AU TRAVAIL

### Pratiques personnelles

Surtout au début de sa carrière, le compositeur montre généralement un grand souci d'économiser l'espace que lui offrent les feuillets à sa disposition, en usant d'une écriture très serrée et en prolongeant à l'encre les portées dans les marges de droite et de gauche.



Ex. 20a et b *Leçon de ténèbres* (H.91), *Mélanges*, t. 1, cah. 1, f. 2<sup>e</sup> et 4.

Ou bien, il répartit à la suite les unes des autres les parties polyphoniques, comme à la fin de la sarabande instrumentale des *Arts florissants*.



Ex. 21 *Les Arts florissants* (H.487), *Mélanges*, t. 7, cah. 47, f. 83<sup>v</sup>.

Lorsqu'il note un chœur et qu'il reste quelques portées libres en fin de page, il les utilise pour une autre pièce; ci-dessous: « Suivez à l'autre page » pour le chœur et « Suite du rondeau » pour la danse.



Ex. 22 *Le Malade imaginaire* (H.495), *Mélanges*, t. 3, cah. « I », p. 11.

Charpentier n'hésite pas non plus à compléter un feuillet ou une page restés vides par une courte pièce qu'il est alors plus difficile de dater que celles dont la copie se déroule en continu. En voici quelques exemples: *Salve Regina* (H.27, t. 4, cah. 26, p. 40); « O pretiosum et admirabile convivium » (H.247, t. 3, cah. 24, p. 142); *Elevatio* « Nonne Deo subjecta » (H.258, t. 8, cah. 50, p. 31). À la fin de sa carrière, cette parcimonie a disparu. L'espace est pleinement utilisé pour une copie élégante et aérée.

Ce qui frappe avant tout est l'extrême attention généralement apportée à la copie, et l'abondance, peu fréquente dans les manuscrits de cette époque, de précisions concernant les instruments requis et l'identité des interprètes. Du côté des effectifs, Charpentier indique souvent la nature et le nombre des instruments dont certains rarement indiqués comme le cromorne, la basse de trompette, les différents registres des familles des flûtes ou les plus anecdotiques mortiers d'apothicaires dans *Le Malade imaginaire*. Pourquoi noter les noms des interprètes? Sans doute pour établir des parties séparées nominatives. Ce sont essentiellement ceux des chanteurs et chanteuses qui œuvraient tout particulièrement chez Mlle de Guise, que Charpentier côtoyait quotidiennement et avec lesquels semble régner une certaine familiarité puisqu'il les nomme parfois par leur prénom: « Mlle Isabelle » pour Elisabeth Thorin. De même, « Mag[deleine] » et « Marg[uerite] » désignent les sœurs Pièche, chanteuses de la Musique du roi. Le compositeur mentionne aussi dans le détail les noms des religieuses de l'Abbaye-aux-Bois ou de de Port-Royal de Paris, de certains des chanteurs se produisant au Théâtre français, chez les jésuites ou attachés à la Sainte-Chapelle. Cependant, on ignore pour quelles raisons l'identité des interprètes n'est pas marquée d'une manière systématique, ou du moins plus homogène.

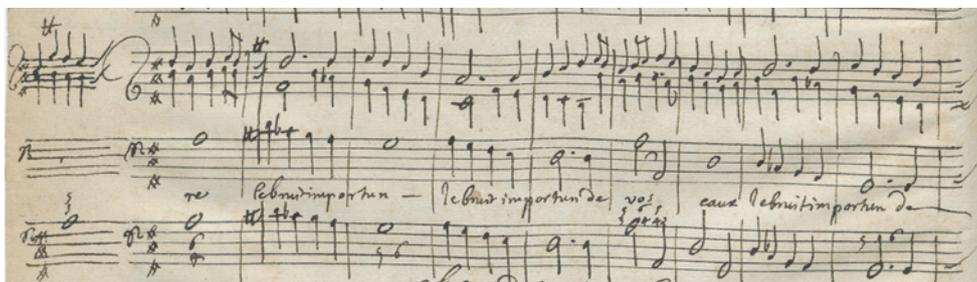
L'extrême application portée par Charpentier à son manuscrit se perçoit dans l'absence quasi-totale d'erreurs de musique ou de texte, ou la correction de celles-ci par ses soins, de la manière la plus lisible qui soit. Même si le(s) premier(s) jet(s) de la création sont évidemment antérieurs à la copie dans les *Mélanges*, Charpentier ne livre pas toujours une copie parfaite. Surtout dans les premiers cahiers, il se trompe dans la copie des voix ou des clés, décale l'une des parties ce qui l'entraîne quelquefois à recopier tout le système comme dans l'*Ave verum corpus* (H.233)<sup>61</sup>.

61. On trouvera d'autres exemples dans Catherine Cessac, « Copie et composition: l'enseignement des ratures », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 57-59.



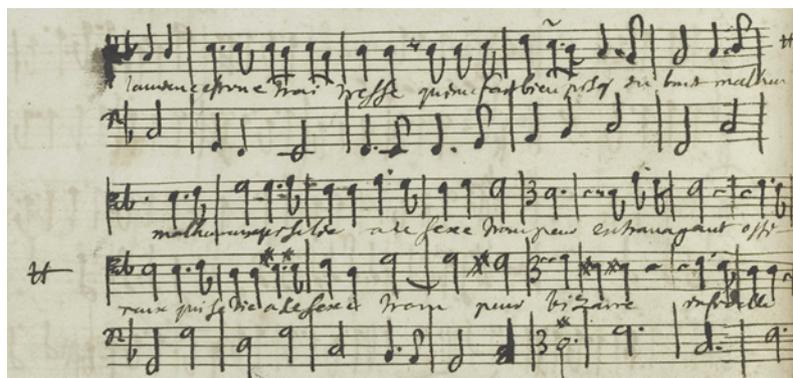
Ex. 23 *Ave verum corpus* (H.233), *Mélanges*, t. 1, cah. 2, f. 13<sup>v</sup>.

Certaines de ces erreurs sont notifiées d'une manière caractéristique par un signe courant chez les notaires<sup>62</sup>, appris probablement de ses premières années de formation, signe constitué d'une ligne horizontale traversée par deux courtes lignes verticales. Il était placé à l'endroit d'une erreur et reporté dans la marge avec la correction. Ici, dans *La Couronne de fleurs* (H.486), Charpentier l'emploie pour signaler une mesure manquante et l'ajouter.



Ex. 24 *La Couronne de fleurs* (H.486), *Mélanges*, t. 7, cah. 45, f. 40<sup>v</sup>.

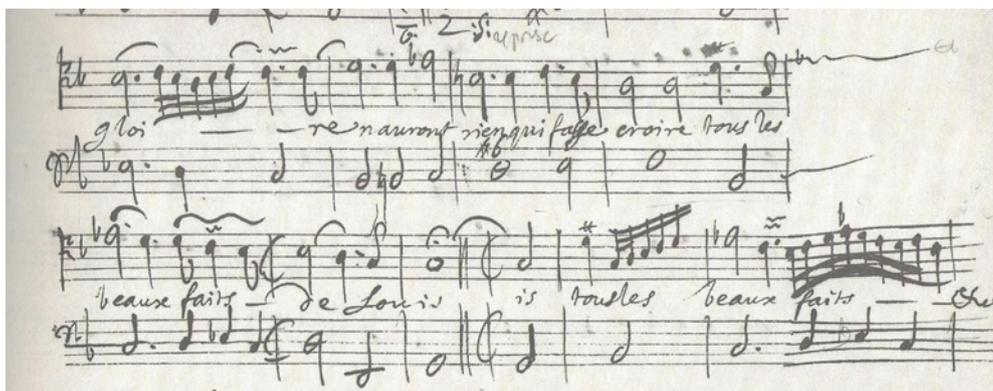
Il s'en sert aussi pour attirer l'attention sur des points particuliers comme, dans l'exemple suivant, pour avertir le chanteur de la continuité de sa partie de taille en début de système alors que la voix de haute-contre vient d'entrer.



Ex. 25 *La Comtesse d'Escarbagnas* (H.494i), *Mélanges*, t. 16, cah. XV, f. 39<sup>v</sup>.

62. Sur ce signe, voir P. M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier « garde-nottes » ou les *Mélanges* comme travail de scribe », *ibid.*, p. 35.

Ou dans le grand prologue du *Malade imaginaire* (H.495), pour signaler une reprise des quatre dernières mesures (« Tous les beaux faits de Louis ») que doit orner l'interprète (seules les deux premières sont écrites).



Ex. 26 *Le Malade imaginaire* (H.495), *Mélanges*, t. 13, cah. « I », p. 23.

Certains repentirs touchent directement à la composition. Ils consistent soit en une correction améliorante d'une ou de quelques mesures (*In obitum augustissimæ nec non piissimæ Gallorum Reginae Lamentum* (H.409), t. 20, cah. XXXVI, f. 29)<sup>63</sup> à des passages plus conséquents comme ci-dessous.



Ex. 27 *Miserere à 2 dessus, 2 flûtes et basse continue* (H.157), *Mélanges*, t. 1, cah. 6, p. 58.

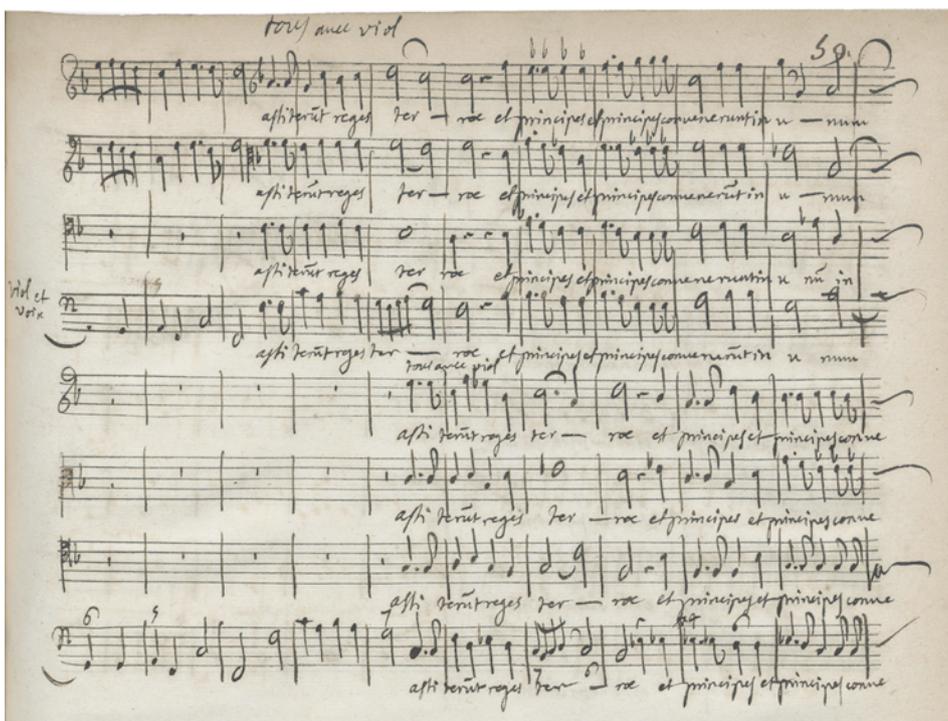
Charpentier revient aussi quelquefois sur des œuvres pourtant positivement terminées. Dans la *Pastorale Sur la naissance de NSJC* (H.482), après avoir tracé d'une main sûre et en gros caractères « Fin de la Pastorale » (t. 21, cah. XLIV, f. 57), il se ravise et introduit une sarabande instrumentale destinée à alterner avec le chœur final auquel un couplet est ajouté. Il opère de même dans l'autre *Pastorale Sur la naissance de NSJC* (H.483) qui suit, où après avoir écrit « fin », il ajoute « Suivez à la marche des bergers ci-dessous » qui est une bourrée en rondeau (t. 21, cah. XLV, f. 74<sup>v</sup>). On observe les mêmes phénomènes dans la pastorale *Vénus et Adonis* (H.507, t. 22, cah. XLVIII, f. 31<sup>v</sup>).

### Révisions

Certaines œuvres font l'objet de révisions, en particulier en ce qui concerne les effectifs. Le cas le plus courant est une pièce à quatre voix et basse continue qui se trouve augmentée d'un prélude et d'un ensemble instrumental à quatre parties, probablement pour les besoins d'une autre exécution lors de laquelle Charpentier a des effectifs plus importants à sa disposition<sup>64</sup>. Les pièces ne bénéficient que d'instructions verbales telles que « avec instr. », « sans instr. », « avec viol[ons] », « sans viol[ons] ».

63. Voir exemple dans « Copie et composition : l'enseignement des ratures », *op. cit.*, p. 60.

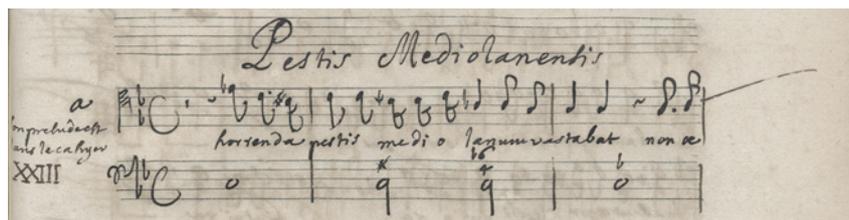
64. Voir C. Cessac, « Une source peut en cacher une autre : Added Preludes and Instrumental Cues in the *Mélanges* », *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 185-205.



Ex. 28 *Psalmus David 5us [recte 2us] in tempore belli pro Rege* « Quare fremuerunt gentes » (H.168), *Mélanges*, t. 3, cah. 20, f. 59.

Il s'agit parfois même de versions originales dans lesquelles est seulement notée la présence des instruments comme dans les motets à double chœur dont le *Quam Dilecta* (H.167, t. 17, cah. XIX, f. 17<sup>v</sup>-27) ou la *Messe à quatre chœurs* (H.4, t. 16, cah. XII-XIV, f. 1-35). Pour cette dernière, le compositeur était contraint par le manque de place.

Quant aux préludes nouvellement composés, ils sont copiés, la plupart du temps, séparément de la pièce, mais Charpentier s'applique à renvoyer à l'œuvre concernée, et vice-versa. Ainsi, au début de l'histoire sacrée *Pestis Mediolanensis* (H.398) est noté : « Son prélude est dans le cahier XXIII » (t. 3, cah. 24, f. 120-130), que l'on trouve effectivement dans ce cahier (*Prélude pour Horrenda pestis*, t. 17, cah. XXIII, f. 41<sup>v</sup>-42). Les préludes sont souvent regroupés (t. 5, cah. 63, f. 8<sup>v</sup>-17 ; t. 17, cah. XXIII, f. 40-43), ce qui serait un indice selon lequel révision et copie sont distinctes dans le temps.



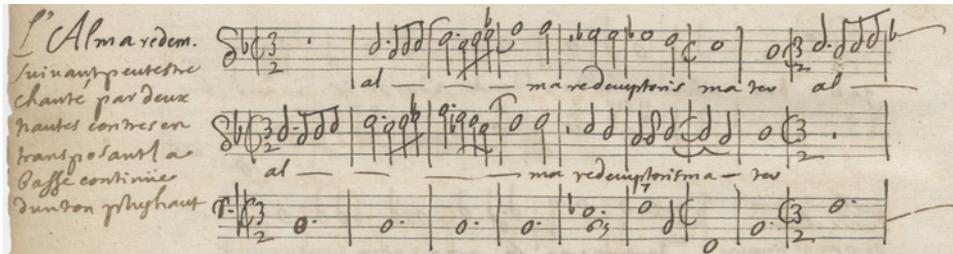
Ex. 29 *Pestis Mediolanensis* (H.398), *Mélanges*, t. 3, cah. 24, f. 120.

Les renvois d'un cahier à l'autre sont fréquents à l'intérieur des *Mélanges*. Ainsi, pour le premier intermède du *Malade imaginaire* : « Notte e di transposé en E mi la avec les ritournelles [...]. La chanson à transposer est dans le cahier XVII ».

Il arrive également que seuls les préludes soient conservés, en quelque sorte orphelins. Nous prendrons deux cas. En premier lieu, le *Prélude pour Salve Regina à 3* (H.23a, t. 3, cah. 22, f. 100) dont l'incipit, tiré de la mélodie grégorienne comme celui du *Salve Regina à trois voix pareilles* (H.23, t. 2, cah. 16, f. 95-98<sup>v</sup>) et le *Salve Regina à trois chœurs* (H.24, t. 3, cah. 17, f. 1-7). Le titre « à 3 » désigne généralement chez Charpentier un effectif à trois voix, mais ne correspond pas exactement au début du H.23, ainsi que le catalogue de W. Hitchcock l'indique. Les *Mélanges* renferment le *Prélude pour Mementote peccatores* (H.425a, t. 17, cah. XIX, p. 29) sans la pièce chantée qui se trouve

dans deux autres sources : la collection de Brossard<sup>65</sup> et l'édition de 1725 des *Mélanges de musique Latine, Française & Italienne* de Jean-Baptiste-Christophe Ballard. Le prélude n'est pris en compte dans aucune de ces sources.

Charpentier use d'annotations verbales pour des changements d'effectifs qui impliquent une transposition. Parmi les nombreux exemples, citons celui de l'antienne pour la Vierge (H.21) : « L'Alma redemptoris suivant peut être chanté par deux hautes-contre en transposant la basse continue un ton plus haut ».



Ex. 30 « Alma redemptoris mater » (H.21), *Mélanges*, t. 2, cah. 16, f. 90<sup>v</sup>.

Mais la musique peut être recopiée comme celle du répons *Tristis est anima* (H.126, t. 10, cah. 59, f. 13), certes placé dans un contexte différent, celui du cycle des *Neuf Répons pour le mercredi saint* (H.112, t. 4, cah. 28, f. 60-60<sup>v</sup>). Un renvoi d'une version à l'autre (deux dessus pour H.112 en *sol* majeur, deux tailles pour H.126 en *sib* majeur) aurait été possible.

Pour ce qui est toujours des effectifs, le petit opéra *Les Plaisirs de Versailles* (H.480, t. 11, cah. 37, f. 69-84) témoigne d'une œuvre dont la composition a évolué en raison d'une augmentation de l'effectif prévu au départ. La première partie est pour deux dessus (La Musique et La Conversation) et une basse (Comus, dieu des festins). Le personnage du Jeu (haute-contre) entre dans la quatrième scène et dès lors participe aux ensembles. Pour l'aménagement des chœurs de la section initiale, le compositeur ajoute une partie séparée à la fin de sa copie. Le motet *In Assumptione Beatae Mariae Virginis* (H.353, t. 9, cah. 56, f. 18-23) présente un autre cas de figure où une « haute-contre ajoutée » remplace la première taille, ce qui oblige Charpentier à copier, dès le début de la pièce, la nouvelle partie au bas des feuillets où il reste de la place. Cette composition s'est donc faite en deux temps bien distincts, de nouveau pour des impératifs d'effectifs.

À la fin de certaines pièces, le nombre de mesures est noté, et parfois aussi celui que comptait la version antérieure, souvent disparue, sans savoir si ce qui est consigné dans les *Mélanges* est une version arrangée ou une version nouvelle. Pour le « Lauda Jerusalem » (H.158, t. 15, cah. VI, f. 4) – « il avait 194 [mesures] augm[enté de] 60/ 254 » –, la version de référence est perdue. *A contrario*, nous avons la chance que la version originale et la version révisée d'une pièce aient été conservées. L'exemple le plus significatif est celui du motet *In honorem Sancti Xaverii canticum* (H.355, t. 9, cah. 58, f. 44-51) suivi peu après, au début des années 1690, d'une version écourtée, *Canticum de S<sup>o</sup> Xaverio* (H.355a, t. 10, cah. 62, f. 65-72<sup>v</sup>) accompagné de la mention « reformatum » et du commentaire : « Le motet précédent a 404 en tout, l'autre avait 554, ce dernier par conséquent a 150 de moins ». Du fait de son raccourcissement, la nouvelle version propose une organisation différente du texte impliquant des sections soit plus courtes, soit plus développées.

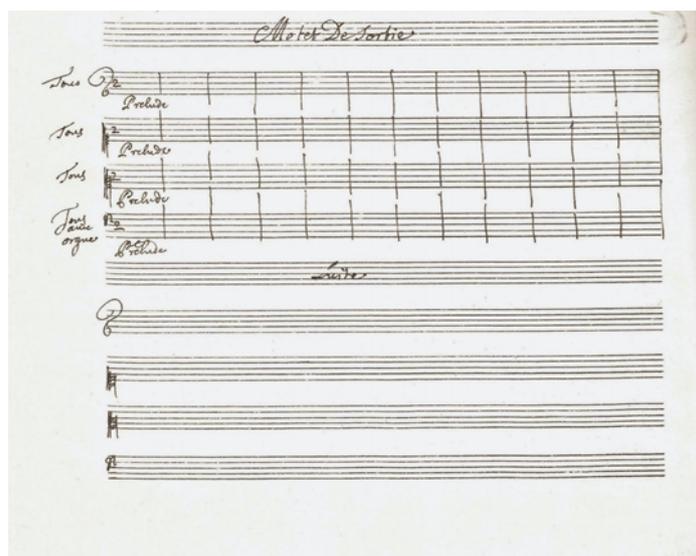
Nous citerons encore les deux moutures de l'antienne « Inviolata, integra et casta es Maria » (H.26, t. 4, cah. 25, f. 8-11, et H.48, t. 5, cah. 66, f. 61<sup>v</sup>-63), dont la seconde version est intitulée *Antienne à la Vierge pour toutes les saisons de l'année, Inviolata reformé*. Charpentier a repris l'essentiel de sa première composition en la variant légèrement : changement de registres, transposition et léger raccourcissement de la pièce.

Une information différente est apportée à la fin de *Judicium Salomonis* (H.422, t. 27, cah. LXXV, f. 36) : « Le motet précédent [= *Judicium Salomonis*] a 148 mesures de plus que Paravit ». Charpentier indique ici l'incipit du texte du *Motet pour une longue offrande* « Paravit Dominus in judicio thronum suum » (H.434, t. 12, cah. 74, f. 7-19<sup>v</sup>), appelée primitivement *Motet pour l'offertoire de la Messe rouge*<sup>66</sup>, pièce également destinée, par sa thématique, à la Sainte-Chapelle. L'histoire sacrée et le grand motet font l'objet d'une comparaison comme si les deux pièces avaient un lien. L'explication se trouve peut-être à la fin de la messe *Assumpta est* (t. 27, cah. LXXIV, f. 15<sup>v</sup>)

65. F-Pn Vm<sup>1</sup> 1269, p. 69-75.

66. Chaque année, la rentrée du Parlement dans l'enceinte duquel se trouvait la Sainte-Chapelle s'ouvrait par la célébration de la messe du Saint-Esprit, appelée Messe Rouge en raison des robes écarlates des magistrats qui y assistaient.

où figure le seul titre *Motet de sortie*<sup>67</sup> suivi d'un projet de « Prélude » avec quatre portées vides, les clés d'un orchestre à quatre parties et un signe de mesure à 2.



Ex. 31 *Mélanges*, t. 27, cah. LXXIV, f. 15<sup>v</sup>.

C'est exactement la disposition du début de *Judicium Salomonis* et celle du *Motet pour une longue offrande*, hormis la mesure à  $\text{C}$  dans ce dernier, toutefois proche de 2. Les deux pièces semblent avoir été envisagées ; le nombre de mesures indiqué par Charpentier à la fin de chaque pièce (« 903 » pour *Judicium Salomonis* et « 755 » pour *Motet pour une longue offrande*) correspond bien aux calculs du compositeur.

Il arrive que plusieurs œuvres révisées se présentent sous la forme de copies incomplètes. Dans *Actéon changé en biche* (H.481a, t. 21, cah. XLII, f. 30<sup>v</sup>-34), le rôle principal est destiné à un dessus à la place de la haute-contre dans la version originale d'*Actéon* (H.481, t. 21, cah. XLI-XLII, f. 10<sup>v</sup>-29). Entre les deux pièces a été copiée sur les f. 29<sup>v</sup>-30 une *Élévation à 3 dessus* (H.256) pour les religieuses de Port-Royal. Contrairement à d'autres cas cités plus haut, ce motet n'a pas été copié après coup, mais dans le même temps, aussi curieusement que cela puisse paraître. La seconde mouture que Charpentier nomme « ravaudage » doit être restituée, en se fondant d'une part sur les nouvelles pièces composées, de l'autre sur les annotations suivantes :

#### *Actéon changé en biche*

- L'ouverture est à la fin de ravaudage
- Toute la première scène se doit jouer en C sol ut fa [le ton original est ré mineur]
- La seconde scène est bien du ton dont elle est en donnant la chanson d'Arethuze à Diane comme il s'en suit. [début de « Ah qu'on évite de languer... »]
- [après la fin du récitatif « Mais quel objet frappa ma vue... »] Approchons-nous et le reste du rôle d'Actéon comme il est en y changeant fort peu de chose pour le faire chanter par un dessus et ce qu'on y doit changer est marqué dans la suite [manquante]

Les pages suivantes contiennent l'« Overture d'Actéon changé en biche » à laquelle fait allusion Charpentier au début de l'œuvre et la « Plainte d'Actéon au lieu de celle qui est trop longue ». Le compositeur pense les deux versions comme un tout, excepté l'ouverture, différente pour chaque version et placée chaque fois à la fin de l'œuvre, en raison de la tonalité et éventuellement du caractère qu'il veut donner à ses deux personnages principaux, l'ouverture de la seconde version étant plus courte et moins animée.

Créé en 1673, en collaboration avec Molière dont ce fut la dernière pièce, *Le Malade imaginaire* (H.495) et ses diverses versions (H.495a, H.495b) est certainement l'œuvre de Charpentier la plus complexe à comprendre tant

67. On trouve ailleurs le même phénomène où seul le titre *Pour le St Sacrement* est tracé en haut d'une page restée vide (*Mélanges*, t. 25, cah. LXI, f. 18).

les éléments musicaux sont éparpillés, relevant seulement d'annotations verbales pour certains, perdus pour d'autres. L'origine des versions provient cette fois des circonstances (prologue à l'adresse de Louis XIV probablement jamais représenté et remplacé par un autre considérablement réduit) et des ordonnances obtenues par Lully pour réduire le nombre des instrumentistes et des chanteurs dans les autres théâtres que celui de l'Académie royale de musique dont il a obtenu le privilège, obligeant Charpentier à reprendre sa partition. Il a lui-même désigné trois versions : « dans sa splendeur » (février 1673), « avec les défenses » (mai 1674), « rajusté autrement pour la 3<sup>ème</sup> fois » (janvier 1686). Des pièces disparues existaient dans les fameux livres dont nous avons déjà parlé : le premier intermède s'y trouvait (le livre n'est pas précisé), décrit comme « la sérénade de Polichinelle du Malade imaginaire », le livre A renfermait l'air « Zerbinetti ». Y avait-il une sorte de complémentarité entre les *Mélanges* et les livres ? Heureusement, d'autres sources nous livrent ces pièces<sup>68</sup>.

La *Petite Pastorale* (H.479, t. 2, cah. 13, f. 52<sup>v</sup>-57)<sup>69</sup> fait intervenir trois personnages : Lysandre (haute-contre), Alcidon (taille) et Pan (basse). Après le récitatif « Mais je vois le dieu Pan », Charpentier renvoie à « Quittez quittez bergers ce dessein téméraire comme dans le Malade imaginaire au grand prologue »<sup>70</sup>. La fin de la pastorale se présente comme un puzzle, Charpentier faisant des emprunts à plusieurs autres de ses pièces indiquées seulement par leurs sources et quelques commentaires pour faire le lien entre les airs :

- Chanson d'Alcidon de Lysandre/ Ah cruelle bergère dans le livre qui commence par la sérénade/ de Polichinelle du Malade imaginaire
- Fin de la chanson/ de Lysandre d'Alcidon
- [Sept mesures de conclusion]
- Chanson de Lysandre/ Au bord d'une fontaine/ dans le même/ livre// fin des 4 couplets de la chanson
- [Deux mesures de transition]
- Après cette seconde chanson/ on dira Brillantes fleurs/ naissez, elle est dans le/ livre G page 182



Ex. 32 *Petite Pastorale* (H.479), *Mélanges*, t. 2, cah. 13, f. 57.

68. Voir Marc-Antoine Charpentier, *Musiques pour les comédies de Molière*, éd. C. Cessac, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, « Monumentales I.8.1 », 2019. Ce volume contient *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé* (H.494i et H.494ii), *Le Sicilien* (H.497) et *Le Dépit amoureux* (H.498).

69. Au sujet de cette œuvre, voir S. Daucé, *La Petite Pastorale H.479 de Marc-Antoine Charpentier: Étude du contexte et des sources, proposition de reconstitution*, op. cit.

70. Cet air est encore repris dans la troisième scène de *La Couronne de fleurs* (H.486), les premiers mots ayant été transformés en « Laissez, laissez bergers ce dessein téméraire ».

Pressé sans doute par les délais, Charpentier n'a pas eu le temps de mettre au propre sa partition. La personne devant établir le conducteur devait procéder à une reconstitution à partir des informations consignées dans le manuscrit. Il est probable que devant la complexité de la situation, ce fut le fait du compositeur, connaissant toutes les sources qu'il mentionne et y ayant accès.

Enfin, nous trouvons un cas unique dans tous les manuscrits de Charpentier conservés consistant en la présence de deux copies de la même série de pièces dont voici les emplacements respectifs :

Série 1 :

T. 24, cah. LXIII

- f. 26-29<sup>v</sup> *Messe des morts* (H.7)
- f. 29<sup>v</sup>-32<sup>v</sup> *De profundis* (H.213)
- f. 32<sup>v</sup>-33 *Pour le S<sup>t</sup> Esprit* (H.364)
- f. 33-34 *Élévation au S<sup>t</sup> Sacrement* (H.264)
- f. 34<sup>v</sup>-41<sup>v</sup> *In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae Canticum* (H.365)

Série 2 :

T. 27, cah. [b]

- f. [41-41<sup>v</sup>] [*Messe des morts*] (H.7a) [incomplet, subsistent seulement les 45 dernières mesures de l'*Agnus Dei*]
- f. [41<sup>v</sup>]-44 *De profundis* (H.213a)
- f. 44<sup>v</sup>-45 *Pour le S<sup>t</sup> Esprit* (H.364a)
- f. 45-47 *Élévation a 3 voix par.* (H.264a)
- f. 47-51 *In honorem S<sup>ti</sup> Ludovici Regis Galliae Canticum* (H.365a) [incomplet, manque la fin de l'œuvre]

Le catalogue de W. Hitchcock situe chronologiquement les deux séries telles qu'elles sont ici présentées. Or, il apparaît que la série ayant été considérée comme la première est en réalité postérieure à l'autre<sup>71</sup>. La question cependant demeure : pourquoi ces deux copies, d'autant que le déroulé des pièces n'a aucune logique sur le plan liturgique pour être repris ? La première semble avoir constitué un premier état des pièces. C'est dans le *De Profundis* (complet dans les deux sources) qu'on mesure les variantes les plus importantes entre les deux états : H.213 est augmenté de trente mesures, ajouts qui ont été effectués en divers endroits de l'œuvre, par des additions d'une ou deux mesures ou la recomposition de certains passages. À partir du f. 42<sup>v</sup> du manuscrit de la version H.213, on remarque un signe tout fait spécial, accompagné des mots « là », « c'est ici » où « c'est là », qui correspond au début d'un nouveau système dans la copie qui a suivi.



Ex. 33 *De profundis* (H.213), *Mélanges*, t. 27, cah. [b], f. 44.

Initialement composé pour la maison de Guise, repris pour les jésuites cinq à sept ans plus tard, le *Miserere* (H.193) présente une physionomie très particulière et unique (t. 7, cah. [43b], f. 1-18). De nombreuses retouches

71. C. Cessac, « Chronologie raisonnée des manuscrits autographes de Charpentier. Essai de bibliographie matérielle », *op. cit.*, p. 16, 23 et Tableau, p. XVIII, et P. M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, *op. cit.*, p. 19, 33 et 57.

témoignent de plusieurs versions affectant notamment les effectifs tant vocaux qu'instrumentaux, rendant la lecture quasi impossible<sup>72</sup>. La preuve s'il en était besoin que l'œuvre retouchée a été recopiée au propre, version malheureusement perdue, est la présence à deux reprises du signe que nous avons rencontré dans le *De profundis* (H.213), servant de repère ici pour le n° de la mesure qui diffère légèrement de celui de la première version.



Ex. 34a et b *Miserere* (H.193), *Mélanges*, t. 7, cah. [43b], f. 3 et 14.

Le groupe de leçons de ténèbres réunies dans les cahiers 26 à 28 du tome 4 semble, au premier abord, procéder d'une volonté du compositeur de constituer un cycle complet et cohérent en lui donnant comme titre *Les Neuf Leçons de ténèbres* (H.96-110) et en notant à la fin de la dernière leçon : « Fin des leçons de ténèbres ». Cependant, la réalité des sources est tout autre : douze leçons au lieu des neuf annoncées, certaines d'entre elles apparaissant dans deux versions, pour des effectifs différents. En revanche, la troisième leçon du vendredi n'est pas copiée. Charpentier se contente de renvoyer à des leçons déjà composées pour des effectifs différents (voir Ex. 5). Par ailleurs, deux leçons (H.98 et H.104) ont été reprises des toutes premières composées par Charpentier, entièrement (H.92) et partiellement (H.93). Plus que la constitution d'un cycle selon un ordonnancement parfait et une composition achevée, ce que nous enseignent les sources est de l'ordre d'une œuvre en train de se faire sur plusieurs années, en perpétuel progrès<sup>73</sup>.

### Recomposition

Les *Mélanges* montrent des exemples de recomposition totale. Le Noël *Les Bourgeois de Châtre* (H.534.1, t. 5, cah. 64, f. 21<sup>v</sup>) est biffé avec la mention « le bon est à la fin du cahier ». Il se trouve effectivement aux p. 32-33 du même cahier.

72. Pour une analyse approfondie, voir *Motets pour chœur, Vol. 8, Motets à six voix, deux dessus instrumentaux et basse continue*, éd. T. Psychoyou, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, « Monumentales I.5.8 », 2008, p. XXIV-XXXII.

73. Pour plus d'explications, voir notre édition *Marc-Antoine Charpentier, Petits motets, Vol 5, cycles, vol. 1, Leçons et répons de Ténèbres, I*, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, « Monumentales I.4.5 », 2017, p. XI-XV.



Ex. 35a et b *Les Bourgeois de Châtre* (H.534.1 et H.534.7), *Mélanges*, t. 5, cah. 64, f. 21<sup>v</sup> et p. 32.

Dans le tome 9 (cah. 55, f. 3<sup>v</sup>), un « Prélude pour Dixit Dominus » incomplet est barré d'une grande croix. La suite du prélude a probablement été détruite par le compositeur. Au f. 4, un nouveau prélude sans rapport avec le précédent est copié dans son intégralité, suivi de la musique du psaume (H.202). De même, le *Nisi Dominus* (H.231) de Rés. Vmc Ms 28 commence par une esquisse du prélude biffée et, au verso, est copiée la version définitive. La suppression (« On ne joue point ce prélude », t. 6, cah. 41, f. 56) du prélude de « Pro omnibus festis BVM » (H.333), malgré sa grande beauté et non remplacé, apparaît plus énigmatique.

La démarcation entre révision et nouvelle composition n'est pas toujours très nette à définir. Ce n'est qu'en ayant la possibilité de comparer deux versions d'un même texte que l'on peut apporter une réponse formelle, ce qui est rare (voir p. 21). Charpentier a mis plusieurs fois en musique des textes de psaumes similaires<sup>74</sup>, mais généralement sans faire allusion à une autre composition. Dans le *Miserere à 4 voix et instruments* (H.219, t. 25, cah. LXV, f. 47<sup>v</sup>-59), titre auquel a été ajouté « S<sup>d</sup> », le comptage des mesures (« Le p<sup>r</sup> avait 741 le second 555 donc le premier était plus long que le second de 186 mesures ») peut être mis en rapport avec le *Miserere* (H.193) qui fait en effet 741 mesures. Ici, nous avons affaire à une nouvelle composition à part entière.

Un phénomène très particulier et fondamental observé dans les *Mélanges* est le remplacement matériel d'une pièce par une nouvelle version. Comme l'a très bien remarqué J. Gosine<sup>75</sup>, certains cahiers forment un *hiatus* du point de vue de la graphie des clés avec ceux qui l'entourent. Ces cahiers entièrement reconstitués ont remplacé les cahiers d'origine pour des raisons que nous ne percevons pas toutes. Il semble que, pour Charpentier, dans sa conception de l'œuvre à conserver, la nouvelle version d'une pièce annule en quelque sorte l'ancienne, en prenant sa place. Citons la *Prose des morts* « Dies iræ » (H.12, t. 1, cah.5, f. 35-48<sup>v</sup>) qui se différencie matériellement et stylistiquement des pièces qui précèdent (*Messe pour les trépassés à 8*, H.2, t. 1, cah. 3, f. 18-26, et *Motet pour les trépassés à 8*, H.311, t. 1, cah. 4, f. 27-32<sup>v</sup>) ayant une thématique commune. Il paraît évident que Charpentier

74. C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 258-259.

75. C. J. Gosine, « Questions of Chronology in Marc-Antoine Charpentier's "Meslanges Autographes": An Examination of Handwriting Styles », *op. cit.*

avait déjà écrit une prose des morts à cette époque (1671-72), puis l'a remplacée une dizaine d'années plus tard, par une nouvelle composition que nous avons datée de 1683-84. Des parties de cahiers, des cahiers entiers et même une suite de six cahiers (VI à XI) formant le tome 15 ont été reconsidérés par Charpentier, à environ vingt ans d'écart pour ces derniers. Si les filigranes, les papiers et les clés indiquent que ces cahiers n'occupent pas une place cohérente d'un point de vue chronologique, d'autres indices le confirment, notamment les noms des chanteurs employés chez les jésuites dans les années 1690 (« M. Beaupuy », « M. Dun ») notés dans « Nisi Dominus » (H.160, t. 15, cah. IX, f. 53<sup>v</sup> et 54) et « Lætatus sum » (H.161, *ibid.* f. 59 et 60<sup>v</sup>).

Contrairement aux motets *In honorem Sancti Xaverii canticum* (H.355)/ *Canticum de S<sup>to</sup> Xaverio* (H.355a) et *De profundis* (H.213 et H.213a) dont nous avons les deux versions qui s'avèrent être des arrangements plus ou moins conséquents et le peu de temps (un à deux ans) qui les sépare, les exemples des cahiers remplacés montrent des périodes beaucoup plus longues (dix à vingt ans). Bien que nous ne puissions établir de comparaison avec les versions antérieures, il semble, comme nous l'avons suggéré pour la *Prose des morts*, que ces pièces sont de nouvelles compositions.

## COMPOSITION ET COPIE

S'il a été démontré que Charpentier a copié son œuvre tout au long de sa vie, qu'en est-il de la concomitance de la composition et de la copie? C'est en confrontant les dates de création des pièces et leur situation au sein des *Mélanges*, puis en déterminant les correspondances entre les filigranes, les papiers et la graphie, que l'on peut établir des concordances. En tenant compte des phénomènes de remplacement et de reconstitution des cahiers évoqués précédemment, il ressort que la composition et la copie sont globalement contemporaines, ce qui conforte l'idée que Charpentier mettait au propre la copie qu'il allait garder.

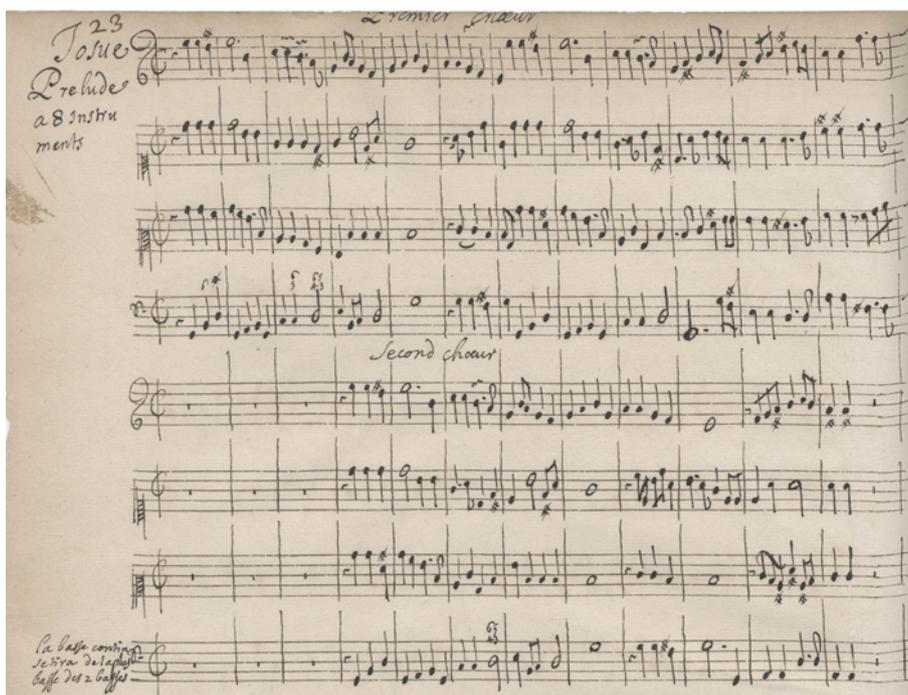
Après les esquisses et les brouillons, Charpentier copie sa pièce dans l'état qui constitue la plupart des manuscrits que nous avons, avec les consignes destinées au(x) copiste(s) de la partition et des parties séparées. Ces mises au propre qui auraient pu être définitives sont pourtant l'objet de corrections de divers ordres, comme si l'acte de composition poursuivait son chemin.

Ces manuscrits avaient-ils d'autres missions? Est-ce qu'ils ont pu servir de conducteur? Cela paraît peu plausible. Toutefois, c'est très probablement à partir de ces manuscrits que celui-là a été établi. En effet, nous pouvons relever un grand nombre de types ou de niveaux d'annotations verbales qui s'adressent à la personne devant préparer le conducteur et le matériel. Certaines de ces indications concernent directement les interprètes, notamment les options devant être prises au moment de l'exécution. Dans l'hymne *Pour le Saint Esprit* « Veni sancte spiritus » (H.366), la phrase « On reprend consolator optime s'il en est besoin » (t. 5, cah. 63, f. 5<sup>v</sup>), montre une œuvre ouverte aux circonstances, y compris celle de la création de l'œuvre que Charpentier ne semble pas connaître au moment où il rédige sa mise au propre. Le choix entre plusieurs options, reflétant peut-être des reprises, est encore lisible dans la *Messe pour M. Mauroy*, à la fin du Credo : « Ici l'on chante tel motet, ou l'on joue telle symphonie qu'on voudra pour l'offertoire » (t. 10, cah. 61, f. 45<sup>v</sup>) et, plus loin (f. 47) : « Ici il faut chanter l'élévation par un dessus seul ou par les deux dessus de récit en D la ré sol bquarre ». À charge pour le copiste de répercuter toutes ces informations ou la décision prise au moment voulu.

De nombreuses indications visent à montrer la continuité de la pièce : « Suite », « Suivez en dessous », « Tournez pour la suite », « Tournez la page », « Tournez vite pour la suite », « Tournez pour le De profundis » (t. 5, cah. 66, f. 60), ce qui veut dire que, ici, l'œuvre s'enchaîne à la précédente. Si ces mentions n'avaient guère d'intérêt pour le compositeur, en avaient-elles davantage pour le copiste? Ce qu'on pourrait au premier abord prendre pour une erreur d'inattention concernant le « passez sans interruption à la suite tournez » inscrit au bas du f. 82<sup>v</sup> (t. 7, cah. 67) et le « Silence tournez à l'aise pour la suite » (t. 9, cah. 58, f. 48<sup>v</sup>) puisqu'il n'y a évidemment pas de tourne, sert plus vraisemblablement à attirer l'attention du copiste sur le type d'enchaînement qu'il doit transcrire.

Le mode impératif présent à la seconde personne du pluriel tendrait à signifier que le compositeur s'adresse à quelqu'un d'autre que lui (*Actéon* H.481, t. 21, cah. XLII, f. 21 : « Plainte trop longue, voyez à la fin de l'ouverture »), bien que rien ne le confirme. D'autres fois, le « on » ou le « il » plus impersonnels n'apportent pas plus de réponse. Ils ne permettent pas de faire la différence entre le compositeur et un copiste extérieur.

Certaines annotations supposent une bonne intelligence musicale. N'ayant pas noté, par manque de place, la basse continue pour l'ensemble de l'œuvre à deux chœurs, Charpentier écrit : « La basse continue se ti[re]ra de la plus basse des 2 basses » devant la partie de basse de violon du second chœur (*Josue*, H.404).



Ex. 36 *Josue* (H.404), Prélude, *Mélanges*, t. 11, cah. 34, p. 23.

Ou bien, lorsqu'il est nécessaire de transposer une pièce ou de placer un texte sous un nouveau couplet dans des pièces strophiques comme dans l'*Hymne du S<sup>t</sup> Sacrement* « Pange lingua » (H.64) où le compositeur donne les consignes suivantes : « In supremæ comme Pange lingua en ajustant quelque chose pour accorder la quantité des syllabes » (t. 22, cah. LIV, f. 85<sup>v</sup>).

Ce que nous avons de la production pour le théâtre de Charpentier est marquée par la disparition de nombreuses musiques (voir p. 3). Il semble que certaines copies conservées ont été effectuées après les répétitions ou même une ou plusieurs représentations. La musique des intermèdes de Jean Donneau de Visé pour la tragédie de Thomas Corneille *Circé* (H.496) présente des pièces à la suite l'une de l'autre pour lesquelles le compositeur laisse le choix : « Au lieu du rondeau précédent l'on peut jouer les deux airs suivants » (t. 17, cah. XVIII, f. 6). Une annotation plus étonnante a été ajoutée après la copie des « Pantomimes » : « Cet air de pantomimes se joue pour intermède entre le quatrième et le cinquième acte sans interruption [...] Si l'on n'aime mieux jouer la ritournelle à quatre parties de Vous étonnez-vous<sup>76</sup>, mais je suis pour les pantomimes » (*ibid.*, f. 11). À qui Charpentier s'adresse-t-il ? Qui est ce « on » ? Les intermèdes auraient-ils été mis à l'épreuve lors des répétitions, ou alors les différentes versions étaient-elles prévues pour varier le spectacle qui se joua sans discontinuer pendant plusieurs mois ?

Le travail de copie le plus important concernait l'établissement des parties séparées. Pour les œuvres de petits (*Regina celi*) et moyens effectifs (*Les Arts florissants*), elles sont de la main de Charpentier, lequel, pour cette dernière pièce, conduisait la performance<sup>77</sup>. Dans le cadre de son emploi chez les Guises, l'établissement du matériel faisait sans doute aussi partie de ses obligations, même si cette activité n'était pas l'apanage du compositeur et lui demandait un énorme travail auquel il devait s'astreindre. On peut se demander comment les parties séparées signalées plus haut (p. 6) sont parvenues jusqu'à nous, alors qu'elles ne représentent qu'une infime partie de celles qui ont existé en leur temps. Elles étaient dans la bibliothèque du compositeur, ce qui interroge sur leur destination. Si ces parties ont été conservées à cet endroit, ont-elles pu servir à une exécution ? Seraient-elles, n'ayant pas quitté la chambre de Charpentier, le signe que ces pièces n'ont jamais été jouées ? Nous savons, par le biais de considérations historiques, que *La Fête de Rueil* n'a jamais été représentée<sup>78</sup>. En ce qui concerne la *Sonate*, il a été

76. Qui se trouve juste avant, au f. 10<sup>v</sup>.

77. Voir S. Daucé, « Confrontation des *Mélanges* et des parties séparées autographes : éléments d'analyse pour une définition du statut des sources », *op. cit.*, p. 159-174 (169).

78. Patricia M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier et la "Feste de Rüel" (1685) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 161, 1988, p. 393-399.

démontré qu'elle ne fut sans doute pas exécutée à l'époque de sa composition<sup>79</sup>. Quant aux *Arts florissants*, des doutes ont été émis sur sa production<sup>80</sup>. En fut-il de même pour les deux pièces pour la Sainte-Chapelle? L'examen attentif de toutes ces parties séparées ne montre aucune annotation ou correction, aucune trace matérielle de tourne, ce qui renforcerait l'hypothèse qu'aucune de ces œuvres n'aurait connu de création du vivant du compositeur, hormis le *Regina celi* qui témoigne de quelque usure<sup>81</sup>.

Lorsqu'un copiste était appelé par Charpentier ou, plus vraisemblablement mandaté par une institution, comment se déroulaient les opérations? Se déplaçait-il dans la demeure du compositeur pour travailler sur place? Charpentier prêtait-il ses manuscrits? C'est cette hypothèse que nous avons privilégiée pour expliquer la présence d'une trentaine de pièces, pour l'essentiel des *unica*, dans la collection de son ami Sébastien de Brossard, alors que la plupart des originaux ont disparu<sup>82</sup>. Bien que postérieur à la disparition de Charpentier, le même fait s'est produit lorsque ses neveux entreprirent de faire éditer en 1709 ses petits motets. L'opération coûta la perte de sept pièces manuscrites autographes sur douze<sup>83</sup>.

L'extrême proximité entre Charpentier compositeur et Charpentier copiste, est telle qu'il est parfois impossible de faire la part entre les deux fonctions. L'action de copier amène le compositeur à réfléchir sur son œuvre, à la corriger, à l'améliorer, à la repenser. Dans l'autre sens, la démarche compositionnelle engendre des gestes qu'un simple copiste ne pourrait avoir. La frontière très poreuse entre les deux identités et leur complémentarité contribue à donner à l'œuvre de Charpentier son caractère unique.

## STATUT? STATUTS?

Les manuscrits qui ont été conservés ne représentent qu'une partie de ce qu'a composé Charpentier. Il nous manque beaucoup trop de sources pour reconstruire tout son univers musical. Néanmoins, l'ensemble des *Mélanges* et des quelques manuscrits annexes nous plonge au sein même de l'acte créateur avec ses attermolements et ses décisions, déjà amplement significatif pour émettre quelques hypothèses quant aux méthodes de travail, à la minutie avec laquelle le compositeur prenait soin de son œuvre à tous les niveaux. Comme le montre cette étude, il est impossible de donner une réponse univoque à la question du statut des manuscrits autographes.

La discussion n'est pas nouvelle et a déjà suscité plusieurs travaux dans lesquels le sujet est abordé. Selon Patricia M. Ranum<sup>84</sup>, « Charpentier cherche moins à se voir couronné d'une gloire éphémère qu'à acquérir la vertu », ce qui signifie que le compositeur agit avant tout pour la gloire de ses maîtres; « dressant les *Mélanges* avec grand soin, Marc-Antoine Charpentier crée un monument. Les raisons pour s'être donné tant de peine restent obscures, mais tout se passe comme si le compositeur cherchait la sorte de gloire cachée caractérisant l'homme « vertueux » qui agissait en bon et fidèle serviteur ». Même si les *Mélanges* ne comprennent pas « les copies de présentation que le compositeur aurait données à ses commanditaires », P. M. Ranum estime que sa collection contient les pièces qui lui ont été officiellement commandées.

Ayant mené une remarquable étude sur la graphologie des *Mélanges*, Thierry Favier conclut que « l'ensemble ne constitue pas une simple collation des partitions utilisées par le compositeur, un simple classement, dans la mesure où Charpentier a considéré les *Mélanges* non pas comme un répertoire mais comme un ensemble unitaire auquel il a travaillé toute sa vie [...]. Une part importante de son activité de musicien a consisté, pendant près de trente ans, à entretenir et améliorer les *Mélanges* [...], travail qu'il faut sans doute comprendre comme un perfectionnement non pas matériel, mais esthétique de son œuvre<sup>85</sup> ».

À la suite d'une comparaison de la partition et des parties séparées des *Arts Florissants* et de *La Fête de Rueil*, Sébastien Daucé tire les enseignements suivants: les parties ont été copiées à partir des *Mélanges* dont l'état de la

79. Gaëtan Naulleau, « François Couperin a-t-il menti deux fois? Le témoignage de Marc-Antoine Charpentier et l'énigme de la *Sonate* (H.548) », *Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 175-184.

80. Sébastien Daucé, « Confrontation des *Mélanges* et des parties séparées autographes: éléments d'analyse pour une définition du statut des sources », *ibid.*, p. 159-174.

81. Voir C. Cessac, « Le *Regina celi* (H.32) conservé à Québec: un nouveau regard », op. cit., p. 8.

82. C. Cessac, « L'œuvre de Marc-Antoine Charpentier dans la collection de Sébastien de Brossard », *Musiques en liberté, entre la cour et les provinces au temps des Bourbons, Volume publié en hommage à Jean Duron*, éd. B. Dompnier, C. Massip, S. Serre, Paris, École des Chartes, 2018, p. 47-59. Cet état de fait irait à l'encontre de la grande vigilance selon laquelle Charpentier veillait sur son œuvre.

83. Shirley Thompson, « Charpentier's *Motets mêlés de symphonie*: A Nephew's Tribute », op. cit., p. 289-290.

84. P. R. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier « garde-nottes » ou les *Mélanges* comme travail de scribe », op. cit., p. 16-35.

85. T. Favier, « L'atelier intérieur de Marc-Antoine Charpentier », op. cit., p. 97.

partition « semble représenter un état quasi définitif de l'œuvre » ; mais pas toujours, citant *La Fête de Rueil* dont la mise en page est « chaotique<sup>86</sup> ». Il conclut que les *Mélanges* constituent « un état de la composition d'avant représentation », mais en aucun cas de « l'exemplaire définitif » ni « d'un exemplaire propice à la direction ».

De son côté, à propos d'une réflexion sur la reconstitution d'offices de vêpres à partir des psaumes contenus dans les *Mélanges*, Jean Duron estime que ce corpus servait à Charpentier en quelque sorte de réservoir dans lequel, comme tout maître de chapelle, il pouvait puiser les pièces dont il avait besoin pour telle ou telle cérémonie liturgique du jour, et donc que « Le motet n'est jamais une œuvre au sens moderne du terme, isolée et finie, mais qu'il s'agit plutôt d'une période de musique à insérer dans un cadre plus vaste, cadre dans lequel elle prend toute son importance et auquel elle donne un relief. L'œuvre évolue ainsi au fur et à mesure de ces différentes utilisations<sup>87</sup> ».

L'hypothèse selon laquelle Charpentier mettait au propre ses compositions, quitte à y revenir pour divers ajouts et transformations, fait la quasi-unanimité.

Ensemble polymorphe, les manuscrits autographes de Charpentier présentent de belles copies côtoyant des pages plus promptement expédiées, ou avec des tergiversations sur des options à prendre pour la représentation ou l'exécution. Il y a comme un mouvement permanent entre les diverses actions de Charpentier quant à la composition, la mise au propre, la copie en vue de l'interprétation et parfois un retour aux deux premières, selon une interaction rapide. Cela posé, il est difficile de dissocier toutes ces opérations qui forment plutôt un tout au cours duquel l'œuvre naît, est mise à l'épreuve et trouve son aspect définitif que les *Mélanges* nous restituent le plus souvent. Dans l'atelier de Charpentier, tel que nous pouvons l'entrevoir, de multiples gestes se côtoient : esquisses, brouillons, compositions, mises au propre, corrections, révisions, aménagements, recompositions, annotations afin d'établir le matériel pour l'exécution, conservation et classement à des fins personnelles et professionnelles – recherche de répertoire, mises à jour pour les reprises. Quant à la question de la postérité, laissons le dernier mot à Charpentier :

J'étais musicien, considéré comme bon parmi les bons et ignare parmi les ignares. Et comme le nombre de ceux qui me méprisaient était beaucoup plus grand que le nombre de ceux qui me louaient, la musique me fut de peu d'honneur mais de grande charge ; et, de même qu'en naissant, je n'ai rien apporté en ce monde, en mourant, je n'ai rien emporté.



86. S. Daucé, « Confrontation des *Mélanges* et des parties séparées autographes : éléments d'analyse pour une définition du statut des sources », *op. cit.*, p. 172 et 174. Le cas de *La Fête de Rueil* n'est pas unique, voir le grand prologue du *Malade imaginaire* (*Mélanges*, t. 13, cah. « I », p. 1-40).

87. Jean Duron, « Des vêpres de Marc-Antoine Charpentier ? », *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé, op. cit.*, p. 163-176 (175).