



## Sommaire

Marie DEMEILLIEZ

*Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane*: un ballet de Charpentier pour le collège d'Harcourt .....3

Paul-André DUBOIS

Marc-Antoine Charpentier au risque de la mission abénaquise du Canada .....21

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

## *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane:* un ballet de Charpentier pour le collège d'Harcourt

De l'activité de Marc-Antoine Charpentier au service des jésuites nous sont parvenus un vaste répertoire religieux ainsi que le célèbre « opéra chrétien » *David et Jonathas* (1688), l'une des rares partitions composées pour le collège Louis-le-Grand qui soit conservée. Alors que le musicien est maître de musique au collège des Révérends Pères pendant plusieurs années<sup>1</sup>, l'on sait peu de choses de sa participation aux somptueuses représentations théâtrales dont le collège s'est fait une spécialité, hors la composition d'une autre tragédie en musique, *Celse martyr*, donnée en 1687, dont la musique est perdue<sup>2</sup>. Peut-être fournit-il quelques airs pour les grands ballets offerts par les jésuites chaque année à l'occasion de la distribution des prix? Les compositeurs en sont rarement connus et la musique n'a été qu'exceptionnellement conservée<sup>3</sup>. Si l'on ignore l'éventuelle contribution de Charpentier aux ballets jésuites, il est au moins l'auteur d'un ballet de collège composé quelques années avant d'entrer au service de la Compagnie de Jésus: le cahier XXIII du tome 17 des *Mélanges* conserve en effet la partition d'une *Ouverture du prologue de Polyeucte pour le college d'Harcourt* (H.498)<sup>4</sup>, suivie de plusieurs danses. Dépendant de l'université de Paris, le collège d'Harcourt était situé rue de la Harpe, à l'emplacement de l'actuel lycée Saint-Louis. L'heureuse découverte du programme imprimé à l'occasion de la représentation de *Polyeucte* par les élèves du collège le 8 août 1680 permet un regard neuf sur cette œuvre incomplète, rétablissant l'ordre de succession des différentes pièces et donnant une cohérence à cet ensemble désordonné.

Le programme, intitulé *Polyeucte martyr, tragédie chrestienne, traduite en latin du françois de Monsieur Corneille l'ainé, sera représentée au collège de Harcour pour la distribution des prix, Le huitième d'Aoust, à une heure après midy*, révèle que l'ouverture et les danses de Charpentier s'intégraient à un « ballet d'attache » mêlé de récits déclamés, intitulé *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane*, dont les entrées constituaient le prologue puis les intermèdes de la tragédie de Corneille. Il fut imprimé par François Le Cointe, qui exerçait dans le quartier latin, et dont l'on retrouve le nom sur de nombreux programmes des collèges de l'université, des années 1660 aux années 1680<sup>5</sup>. Deux exemplaires en sont connus, l'un conservé à la bibliothèque municipale de Rouen, l'autre à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich<sup>6</sup>. Suivant un usage propre au théâtre de collège, cet in-4° de huit pages, destiné tout à la fois à servir d'invitation à la représentation et à être distribué aux spectateurs, donne les principales informations favorisant la compréhension de la tragédie et du ballet: distribution des rôles, sujet de la pièce, résumé de chaque entrée du ballet. Contrairement à d'autres années, le détail de chaque acte et de chaque scène de la tragédie latine n'est pas publié, la pièce de Corneille étant supposée connue des spectateurs et son auteur, sans doute l'un des régents du collège<sup>7</sup>, a « suivi fidèlement

- 
1. Bien que les documents précis fassent défaut sur la période d'activité et sur l'activité même de Charpentier chez les Révérends Pères, on sait que du milieu des années 1680 à 1698 (date de sa nomination à la Sainte-Chapelle), Charpentier exerce à la fois rue Saint-Jacques comme maître de musique de l'église du collège et rue Saint-Antoine comme maître de musique de la maison professe, pour lesquelles il compose une importante musique religieuse. Voir Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2/2004, p. 207-243 et Patricia M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier compositeur pour les Jésuites, 1687-1698: quelques considérations programmatiques », *Marc-Antoine Charpentier, Un musicien retrouvé*, éd. C. Cessac, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 231-246.
  2. Si la partition de cette tragédie en musique est perdue, plusieurs exemplaires du programme et du livret sont conservés comme F-Pn Rés Yf 437 et 438.
  3. Si les compositeurs des intermèdes vocaux sont souvent nommés dans les programmes imprimés pour les représentations (à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, outre Charpentier, on relèvera les noms de Claude Oudot, de Jean-Baptiste Lallouette et d'André Campra), les compositeurs des airs de ballet sont généralement anonymes. On conserve néanmoins les partitions de Pascal Collasse et de Pierre Beauchamps pour des ballets dansés dans les années 1680 dans un volume de la collection Philidor conservé à la BnF: *Les Ballets des Jésuites, Composé par Messieurs Beauchant, Desmatins et Collasse, Recueillie par Philidor Laisné en 1690*, F-Pc Rés F 516. Sur la musique dans les activités dramatiques des collèges parisiens, voir Marie Demeilliez, « *Un plaisir sage et réglé* ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 2010.
  4. Le cahier XXIII rassemble d'autres musiques de scène: la *Sérénade pour le Sicilien* (H.497) et le *Prélude pour l'Enfant prodigue* (H.399a) notamment. L'*Ouverture du prologue de Polyeucte pour le college d'Harcourt* est coté H.498 dans le catalogue d'Hugh Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier: catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.
  5. Installé d'abord rue Saint-Jacques, « près le collège du Plessis-Sorbonne », François Le Cointe est l'imprimeur privilégié de cet établissement jusqu'à la fin de sa carrière, puis, ayant déménagé rue des Sept-Voies (actuelle rue Valette), parallèle à la rue Saint-Jacques, il élargit dans les années 1680 sa clientèle aux programmes des collèges des Grassins, de Beauvais, de La Marche et au collège d'Harcourt. Pour ce dernier, il est l'auteur de trois autres programmes, en 1682, 1684 et 1687.
  6. F-R Pelay 308; D-Mbs 4 P.o.gall. 175, 8. Ce dernier est consultable en ligne à cette adresse: [http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10056146\\_00005.html](http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10056146_00005.html)
  7. L'auteur de la traduction latine de *Polyeucte* n'est pas connu: l'usage était cependant qu'un professeur du collège, souvent celui de rhétorique, soit chargé de la composition de la tragédie.

dans la traduction de cette tragédie, l'ordre & les pensées » de Corneille. Seule est donc rapportée l'inspiration de la pièce, le martyr de saint Polyeucte :

— Ce Martyre est rapporté par Surius<sup>8</sup>, sur le neuvième de Janvier.

Polieucte vivoit en l'année 250 sous l'Empereur Decius, il étoit Armenien, ami de Néarque, & gendre de Félix, qui avoit la commission de l'Empereur pour faire exécuter ses Edits contre les Chrétiens. Cét ami l'ayant résolu à se faire Chrétien, il déchira les Edits de l'Empereur qu'on publoit, arracha les Idoles des mains de ceux qui les portoient sur les Autels pour les adorer, les brisa contre terre, résista aux larmes de sa femme Pauline, que Félix emploia pour le ramener à leur culte, & perdit la vie par l'ordre de son beau-père, sans autre Baptême que celui de son sang<sup>9</sup>.

Pour le lecteur qui n'a pu assister à la représentation, le programme devient la clé de compréhension de la partition, alors même qu'il peut ne pas correspondre parfaitement à la réalité du spectacle<sup>10</sup>. Il nourrit aussi l'histoire du théâtre du collège d'Harcourt dont les sources sont rares. Il permet enfin de réinscrire la partition de Charpentier dans la tradition du ballet de collège, en le comparant aux ballets jésuites contemporains et au répertoire des autres collèges de l'université.

## THÉÂTRE ET DANSE AU COLLÈGE D'HARCOURT

La pratique théâtrale existe dans les collèges de l'université de Paris depuis le xv<sup>e</sup> siècle au moins<sup>11</sup>. À la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, la plupart des grands collèges s'y adonnent et, d'après les documents conservés, semblent avoir fait représenter jusqu'à trois pièces publiques par an. Les plus élaborées sont, comme au collège des jésuites, celles préluant à la distribution des prix à la fin du mois de juillet ou au début du mois d'août. Tous les collèges de la faculté des arts de Paris touchent au théâtre, mais la fréquence et le luxe de leurs représentations varient considérablement d'un établissement à l'autre, le collège d'Harcourt demeurant, l'un des établissements dont les spectacles furent les plus développés<sup>12</sup>.

L'on conserve les traces d'une quarantaine de représentations publiques données au collège d'Harcourt entre 1646 et 1756, toutes associées à la distribution des prix de fin d'année (voir annexe 2). Cette production irrégulière traduit très probablement des sources irrégulièrement conservées : aucun spectacle n'est connu entre 1657 et 1673, une quinzaine d'années au cours desquelles le collège est pourtant considéré comme « l'un des plus célèbres, des plus fréquentés et des plus disciplinés de l'université<sup>13</sup> » et n'affronte pas de difficultés qui justifieraient l'arrêt de toute activité théâtrale<sup>14</sup>. Le socle de chaque représentation est une tragédie jouée par les collégiens, généralement en cinq actes, en latin, puis, dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, en français<sup>15</sup>. Si quelques pièces semblent avoir été composées spécialement pour la scène collégienne, les régents du collège d'Harcourt n'hésitent pas à adapter les œuvres d'auteurs célèbres, de leur siècle ou de l'Antiquité : outre *Polyeucte* de Pierre Corneille font partie du répertoire du collège la traduction du *Trimunus* de Plaute (1696), de *l'Édipe* de Sophocle (1699), puis, données régulièrement au xviii<sup>e</sup> siècle, des versions expurgées de leurs personnages féminins de *l'Atthalie* de Racine, devenue *Joas*, et de *l'Absalon* de Duché de Vancy (voir annexe 2). Autour de la tragédie, outre des prologues et des discours, des entrées dansées sont parfois disposées entre les actes. Dans les années 1690, la danse disparaît, remplacée par des intermèdes chantés, quand il y a musique.

8. Il s'agit de Laurentius Surius (1522-1578), moine chartreux allemand, auteur d'un recueil de vies de saints en six volumes, *De probatis vitis sanctorum ab Al. Lippomano olim conscriptis, nunc primum emendatis et auctis* (1570-1576).

9. Programme de la tragédie, p. 2 : ce résumé reprend celui fait Corneille pour l'« Examen » de *Polyeucte martyr* dans l'édition de ses œuvres de 1660.

10. Dans le répertoire du collège jésuite voisin, mieux documenté, le cas n'est pas rare de divergences entre le programme conservé et d'autres sources. Voir par exemple le cas du ballet de *Sigalion* dansé en 1689 dont des notes manuscrites sur un exemplaire annoté du programme révèle que plusieurs entrées ne furent pas dansées ou furent inversées, le programme offrant dès lors une version idéale de la représentation. Voir Marie Demeilliez, « Les airs instrumentaux de Pascal Collasse », *Archéologie d'un spectacle jésuite : Polymestor et Sigalion ou le secret (1689)*, *Revue XVII<sup>e</sup> siècle*, 238 (janvier 2008), p. 57-75.

11. Voir Matthieu Ferrand, *Le théâtre des collèges parisiens au début du xv<sup>e</sup> siècle : textes et pratiques dramatiques*, thèse de doctorat, Paris, EPHE, 2013, et Jelle Koopmans, « Polémiques universitaires sur la scène », *Le théâtre polémique français, 1450-1550*, éd. M. Bouhaïk-Gironès, J. Koopmans et K. Lavéant, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 77-87.

12. Voir le « catalogue des représentations théâtrales données dans les collèges parisiens (1640-1762) proposé en annexe de notre thèse « *Un plaisir sage et réglé* », *op. cit.*, vol. II.

13. *État de l'université*, rédigé vers 1664 par le chancelier de Sainte-Geneviève, Paris, P. Lallemand. F-Psg Ms 577 (f. 445).

14. Sur l'histoire du collège d'Harcourt, voir Henri L. Bouquet, *L'Ancien collège d'Harcourt et le lycée Saint-Louis*, Paris, Delalain, 1891. Sur ces années, voir p. 300-312.

15. Comme au collège Mazarin, avant de renoncer à la langue latine pour la tragédie, plusieurs représentations font cohabiter les deux langues. Au collège d'Harcourt, les pièces sont plusieurs fois données intégralement en latin et en français, avec deux distributions différentes (acte I latin puis acte I français, acte II latin, acte II français, etc.) entre 1688 et 1696 (voir Annexe 2).

L'évolution du répertoire dramatique du collège d'Harcourt et de la place accordée à la danse est intimement liée aux règlements pris par l'université de Paris pour encadrer la pratique théâtrale en ses collèges<sup>16</sup>. Rattaché à la faculté des arts de l'université, le collège d'Harcourt a, comme tous les grands collèges, une double vocation : collège de fondation, il accueille des étudiants boursiers de l'université répondant à des critères géographiques précis (majoritairement venus de Normandie<sup>17</sup>) qui vivent en communauté. Collège de plein exercice, il dispense un enseignement pour le cursus de grammaire, d'humanités et de philosophie, non seulement aux boursiers, mais aussi, contre argent, à des externes et à des pensionnaires, qui passent ensuite les examens et les diplômes organisés par l'université de Paris<sup>18</sup>. Même si l'administration du collège est placée sous l'autorité d'un proviseur assisté de deux principaux, c'est le recteur de l'université, élu chaque trimestre parmi les membres de la faculté des arts, qui constitue l'instance suprême du collège en matière de discipline et d'administration.

En janvier 1648, un mandement du recteur Godefroy Hermant défend d'introduire des danseurs dans les tragédies et interdit la mise en scène de comédies<sup>19</sup> : le collège d'Harcourt et le collège du Cardinal Lemoine, qui avaient chacun donné un ballet dans les années 1640, suppriment la danse de leurs représentations pour les décennies suivantes. Dans les années 1680, le souvenir du mandement de 1648 s'est probablement estompé et plusieurs collèges de l'université réintroduisent des ballets entre les actes de leurs tragédies, sur le format des distributions des prix du collège jésuite voisin : le collège de La Marche<sup>20</sup>, le collège de Montaigu<sup>21</sup> et surtout le collège d'Harcourt qui intègre des ballets à toutes ses représentations (voir annexe 2). Les trois établissements ont recours à des maîtres à danser professionnels pour ordonner leurs spectacles. Mais, alors que les ballets des jésuites du collège Louis-le-Grand attirent un public nombreux jusqu'au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, les collèges de l'université de Paris sont à nouveau contraints de renoncer à la danse par un mandement du recteur Charles Rollin qui, en 1695, interdit dans le théâtre de collège tout travestissement et toute entrée dansée :

— « Nous défendons que soit acceptée dans un collège de l'université cette habitude néfaste, qui, introduite de l'extérieur dans nos mœurs, pénètre insidieusement jusque dans l'Académie ; néfaste, dis-je, l'habitude de faire monter sur la scène, aux côtés de jeunes gens bien nés et honnêtes, des mimes, des comédiens, des danseurs, des histrions, des bouffons et d'autres fléaux publics de ce type, qui font dire, si seulement à tort, que les bonnes mœurs sont corrompues. En outre, d'après la loi divine, on doit veiller à ce qu'*une femme ne porte pas un costume d'homme et qu'un homme ne revête un habit de femme, car quiconque fait cela est une abomination pour Dieu* [Deut. 22, 5] ; aussi nous défendons qu'à l'avenir, des personnages féminins soient insérés dans les tragédies<sup>22</sup>. »

Cette décision serait la conséquence de l'indignation suscitée par un ballet dansé au collège de La Marche l'avant-veille, le même jour que se tenait un service à Notre-Dame en l'honneur de François de Harlay, archevêque de Paris et ancien proviseur du collège, décédé quelque temps auparavant :

— « MM de l'université ont fait depuis peu un règlement contre les tragédies dans les collèges, auquel le collège de La Marche a donné occasion. Le mesme jour que l'on faisoit à Nostre-Dame, qui estoit le 11 d'aoust 1695, un service pour feu M. de Harlay, archevesque de Paris, qui estoit leur proviseur, ils firent la représentation de leur tragédie avec des ballets & des danses. Cela parut à ces MM. si à contretrems, de si mauvais goust & si indécent, qu'ils ont statué que désormais il n'y aurait plus dans les tragédies ny danseurs ni reynes, c'est-à-dire d'acteurs habillés en reynes<sup>23</sup>. »

16. Dès le xv<sup>e</sup> siècle, de nombreux arrêts réglementent les éventuels excès liés aux pratiques théâtrales. Voir Matthieu Ferrand, « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles », *Camenulae*, 3 (juin 2009), 11 p. [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Mathieu\\_2.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Mathieu_2.pdf)

17. La faculté des arts de l'université de Paris est constituée de quatre nations, auxquelles sont rattachés les collèges : la nation de France, la nation de Normandie, la nation de Picardie et la nation d'Allemagne, qui correspondent à l'origine géographique des régents et des boursiers des différents collèges. Le collège d'Harcourt est attaché à la nation de Normandie.

18. Sur la structure administrative de l'université de Paris et des collèges, voir l'ouvrage de Marie-Madeleine Compère : *Les collèges français, 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles, Répertoire 3 – Paris*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2002.

19. Arch. Bibl. Sorbonne, registre 101 (« Répertoire général ou table méthodique des matières contenues dans les registres des conclusions de l'université, de 1622 à 1728 »), p. 224 : « deffense de mettre aucun danseur dans la représentation des tragedies ; ny d'y représenter aucune comedie » ; Arch. Bibl. Sorbonne, registre 28, f. 15 : « Mandement du recteur Godefroid Hermant, au sujet des représentations théâtrales et des classes de philosophie dans les collèges » (17 janv. 1648), f. 16 : « Autre mandement sur la discipline scolaire » (1<sup>er</sup> oct. 1648). Les deux mandements concernés sont reproduits dans Charles Jourdain dans son *Histoire de l'Université de Paris au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1862-1866, vol. II, pièces justificatives CI et CII.

20. Au collège de La Marche, des ballets sont connus pour les distributions des prix de 1681 (*Le Triomphe de la liberté*), 1684 (*Le Triomphe de l'Empire*) et 1686 (*Le Triomphe de la religion chrétienne*).

21. Au collège de Montaigu, le ballet de *La vertu récompensée* est donné pour la distribution des prix de 1682.

22. Arch. Nat., MM 242, pièce 27, *Mandatum Rectoris* du 13 août 1695, § I : « Igitur quod spectat ad Tragœdias quae sub anni finem exhiberi solent, vehementer reprobamur, atque adeo in collegia universtatis admitti vetamus perversam illam consuetudinem, qua aliunde in nostros mores invecta grassari in Academiam quoque furtim molitur ; perversam, inquam consuetudinem producendi in theatra cum ingenuis et honestis adolescentibus mimos, comoedos, saltatorios, histriones, scurras et alias ejusmodi publicas pestes, quibus bonos mores corrumpi utinam falso jactaretur. Praetaerâ cum divinâ lege cautum sit, *ne induatur mulier vesse virili, ne vir statur vesse feminia, abominabilis enim apud Deum est, qui facit haec* [Deut. 22, 5] ; vetamus quoque ne in posterum muliebres personæ tragœdiis inserantur. »

23. Arch. Nat., MM 242, pièce 20, f. 3<sup>v</sup>.

Au-delà du prétexte circonstanciel, le mandement de Rollin s'insère dans un renouveau de la querelle sur la moralité du théâtre<sup>24</sup>, déclenché quelques mois plus tôt par la publication en tête d'un volume d'œuvres de Boursault de la *Lettre d'un théologien [...] pour savoir si la Comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue* signée par Caffaro. Cet écrit bienveillant pour le théâtre allait déclencher une série de violentes répliques, dont une *Décision faite en Sorbonne touchant la comédie*<sup>25</sup> réfutant les arguments de Caffaro. Le règlement de Rollin qui est personnellement défavorable au théâtre scolaire<sup>26</sup>, s'enracine ainsi dans des arguments plus profonds que l'indignation passagère face à un ballet programmé un jour de deuil. Il est suivi d'effets durables: à partir de 1695, danseurs et rôles féminins disparaissent définitivement de la scène des collèges de l'université de Paris. La musique n'est plus chorégraphiée et des rôles masculins – frère, confident – sont substitués aux personnages de femmes, lors même qu'il s'agit de la reprise d'épisodes bibliques ou de pièces du répertoire, qu'il s'agit d'aménager. Le collègue d'Harcourt conforme ses représentations à ces nouveaux règlements en privilégiant désormais le genre de la tragédie religieuse avec des insertions musicales. Le répertoire du collègue se rapproche dès lors de celui de la Maison royale de Saint-Cyr, dont il va d'ailleurs reprendre et adapter deux tragédies: *Athalie* de Racine devenue *Joas* (les personnages de femmes ayant été supprimés) et *Absalon* de Duché de Vancy<sup>27</sup>.

Le programme du *Combat de l'amour divin et de l'amour profane* ne dit rien des interprètes du ballet. De manière générale, les danseurs sont très rarement nommés dans les programmes imprimés par le collègue d'Harcourt pour les représentations qui mentionnent pourtant l'identité et l'origine géographique de chaque acteur récitant (voir p. 4 du programme). Sont-ce des baladins professionnels qui assuraient l'essentiel des rôles dansés, comme au collègue jésuite voisin<sup>28</sup>? Cette hypothèse corrobore l'un des arguments invoqués par Rollin dans son mandement: la corruption des « bonnes mœurs », suscitée par la participation aux spectacles des collèges d'acteurs et de danseurs de métier. À leur tête, les « compositeurs des ballets » chargés des chorégraphies comptent parmi les baladins les plus célèbres de Paris: en 1682 au collègue d'Harcourt (*La Vertu victorieuse de l'envie*), comme en 1684 au collègue de La Marche (*Le Triomphe de l'empire*), c'est Pierre de La Montagne qui compose les danses. Depuis plusieurs années, le baladin a succédé à Beauchamps chez les Comédiens du Roi, pour lesquels il exerce comme danseur, violoniste et chorégraphe, participant, de 1674 à 1689 aux diverses représentations des comédies-ballets de Molière notamment<sup>29</sup>. En 1685, 1687 et 1688, c'est le célèbre Pierre Beauchamps qui compose les airs des ballets dansés au collègue d'Harcourt; il est vraisemblable qu'il en a aussi réglé les pas, alors qu'il fut pendant près de trente ans l'un des principaux artisans des ballets des jésuites. Mais, en 1680, on ignore qui chorégraphia les pas du *Combat de l'amour divin et de l'amour profane* sur la musique de Charpentier.

La présence chaque année dans les ballets des jésuites de nombreux collégiens dont la grâce est volontiers soulignée par les périodiques du temps atteste d'un enseignement de la danse de bon niveau dans le pensionnat du collègue de Clermont. « Plaisir digne d'un homme bien élevé », la danse est aussi un « exercice utile à la jeunesse », selon les mots de la *Ratio studiorum* jésuite de 1703<sup>30</sup>, et sa valeur est régulièrement soulignée dans les textes

24. Sur les débats autour de la moralité du spectacle en France au xvii<sup>e</sup> siècle, voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997. Sur la manière dont ces débats touchent le théâtre scolaire, notamment jésuite, voir J. H. Philips, « Le théâtre scolaire dans la querelle du théâtre au xvii<sup>e</sup> siècle », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, XXXV/2 (1983), p. 190-221.

25. *Décision faite en Sorbonne touchant la comédie, avec une réfutation des sentimens relâchez d'un nouveau théologien sur le même sujet*, Paris, Coignard, 1694.

26. Voir Charles Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris, 1726-1728; édition consultée et citée: Paris, Veuve Estienne, 1732, livre VI, seconde partie, chap. II, art. II, § 2: « Des Tragédies ». Charles Rollin s'affirme comme une figure majeure de l'université et du monde de l'éducation au xviii<sup>e</sup> siècle grâce à ses ouvrages régulièrement publiés jusqu'au xix<sup>e</sup> siècle. Sa vie est aussi marquée par son engagement janséniste qui provoque sa démission du collège de Beauvais où il fait fonction de principal (1712), ainsi que par de nombreux démêlés avec les autorités archiépiscopales et la police dans les années 1730.

27. Sur le répertoire de la Maison royale de Saint-Cyr, voir Anne Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000.

28. On connaît la distribution précise des ballets du collègue jésuite pour cinq ballets des années 1650 puis pour ceux de 1689 à 1691 et tous les ballets à partir de 1698. Ces distributions sont reproduites dans notre thèse (*op. cit.*, vol. II, annexe V) et analysées. Elles témoignent de la très forte implication des danseurs professionnels dans ces grands ballets, auxquelles certaines entrées sont réservées, souvent plus nombreux que les collégiens eux-mêmes. Voir aussi les travaux de Nathalie Lecomte, « Les interprètes des ballets dansés au collège Louis-le-Grand de 1684 à 1699 », *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien-Régime*, éd. A. Piéjus, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 113-136.

29. À partir de 1674 et jusque 1689, le nom de La Montagne apparaît régulièrement dans les registres de la Troupe de Guénégaud et des Comédiens du Roi. Sur la carrière de La Montagne, voir Nathalie Lecomte, « Pierre de La Montagne », *Arlequin danseur au tournant du xviii<sup>e</sup> siècle, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles* (juin 2005), p. 73-74. Voir aussi John S. Powell, « Pierre Beauchamps, Choreographer of Molière's Troupe du Roy », *Music and Letters*, 76/2 (mai 1995), p. 168-186.

30. Joseph de Jouvancy, *Magistris scholarum inferiorum Societatis Jesu De ratione discendi & docendi ex decreto congregat[i]onis generalis XIV*, Florence, Michele Nestenius, 1703 (traduction d'Henri Ferté, Paris, Hachette, 1900): 1<sup>re</sup> Partie, Chap. II, Art. II, § 6: « Des mimes, des danses et autres choses semblables dans les pièces dramatiques ».

relatifs à l'éducation<sup>31</sup>. La danse trouve donc toute sa place dans l'éducation reçue par les pensionnaires des grands collèges jésuites. De nombreuses congrégations enseignantes l'incluent aussi dans le programme de leurs études ou mettent à la disposition de leurs élèves un maître à danser<sup>32</sup>. Dans les collèges de l'université de Paris, l'enseignement de la danse a dû être confié à des professeurs extérieurs payés directement par les familles, puisqu'on n'en trouve pas trace dans les comptes des collèges; ainsi, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, un mémoire détaillé sur les dépenses occasionnées par les études et la pension au collège d'Harcourt de deux jeunes garçons distingue les frais d'un maître à danser<sup>33</sup>. Dans les années 1680, les rares collégiens danseurs cités sur les programmes du collège d'Harcourt, trois en 1687 (*Didon*)<sup>34</sup> et un en 1688 (*Le Triomphe de la modération*)<sup>35</sup>, tous de grande famille, ont vraisemblablement bénéficié de ce type d'enseignement.

Quant aux musiciens, les programmes imprimés au XVII<sup>e</sup> siècle pour les ballets de collège ne les mentionnent jamais. S'agit-il de professionnels embauchés pour l'occasion, de musiciens attachés au collège, de collégiens eux-mêmes? De manière générale, on sait peu de choses de la pratique musicale au collège d'Harcourt. Celle-ci ne fait l'objet d'aucune théorisation ni d'aucun règlement spécifique et ne peut être abordée que par des traces discrètes. Les élèves boursiers y recevaient une formation au plain-chant, afin d'être en mesure de servir les messes et les offices<sup>36</sup>. Dans les années 1670-1680, les comptes mentionnent régulièrement le paiement d'un nommé Hallié, lui-même boursier, pour « la peine qu'il a à chanter et montrer le chant aux autres petits boursiers<sup>37</sup> ». Mais l'apprentissage du chant d'église par les boursiers n'implique pas qu'ils soient ensuite capables d'interpréter des partitions. Pour le reste, les archives des collèges sont muettes quant aux activités musicales quotidiennes. Il est pourtant des musiciens attachés à certains collèges de l'université, chargés notamment de la musique religieuse lors des grandes cérémonies. Les collèges participent ainsi aux réjouissances offertes par les différentes institutions parisiennes lors d'une naissance, d'un mariage ou d'une guérison royale, dont rend compte le *Mercur*, telles celles en 1704 pour la naissance du duc de Bretagne: au collège d'Harcourt, on put alors entendre un *Te Deum*, puis des hautbois, violons, timbales et trompettes dans la cour de l'établissement<sup>38</sup>. Mais, à l'exception des auteurs de ballet (Marc-Antoine Charpentier, Pierre Beauchamps, son beau-frère Claude Desmatins), on ne connaît ni les noms des musiciens actifs au collège d'Harcourt dans les années 1680, ni la régularité de leur engagement.

- 
31. Ainsi le père Jouvancy reconnaît-il, au terme de plusieurs pages circonscrivant les « Règles du débit oratoire », l'utilité des leçons de danse dans l'apprentissage de la déclamation publique: « Il est inconvenant, quand on adresse la parole à quelqu'un, de marcher trop librement, ou de remuer les pieds, à moins qu'on ne veuille lui témoigner du mépris. On ne doit pas trop écarter les jambes, comme le font les bancals et les cagneux, mais il ne faut pas aussi qu'il y ait entre elles une distance toujours égale. On suivra à ce sujet les leçons des maîtres de danse, qu'il sera bon de consulter. », *De Ratione discendi et docendi*, op. cit., I<sup>e</sup> Partie, Chap. II, Art. I, § 9.
32. Des leçons de danse sont recensées dans des collèges dirigés par les oratoriens, des prêtres séculiers, des bénédictins. Voir notamment Marianne Ruel, *Les chrétiens et la danse dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Champion, 2006, p. 233 et L.V. Gofflot, *Le Théâtre au collège du moyen âge à nos jours*, Paris, Champion, 1907, p. 183-186.
33. *Mémoire de toutes les avances que j'ay faites pour Messieurs Challais Querqui, depuis le premier octobre 1729*, par le sieur Parmentier, reproduit dans Maurice de Gouttepagnon, « Carnet de dépenses de deux étudiants bas-poitevins au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue du Bas-Poitou*, XV (1902), p. 23-33. Il s'agit de Jean-Alexandre et Jacques-Auguste Querqui.
34. *Didon. Tragédie qui sera représentée au collège de Harcourt pour la distribution des prix. Le deuxième aoust 1687 à midy*, Paris, J. de Laulne, 1687, p. 2. Il s'agit de François Armand de Sainte-Hélène, François de Simiane et Charles de Riantz de Villeray.
35. Voir le programme: *Romulus ou la mort d'Amulius. Tragédie qui sera représentée au collège d'Harcourt. Pour la distribution des prix. Le vingt-huitième de juillet à une heure précise*, Paris, J. de Laulne, 1688, p. 9. Outre ce danseur (Omer Talon), la distribution du ballet mentionne par ailleurs cinq « acteurs récitants ».
36. Les règlements du collège exigent en effet la participation des boursiers au chant de la messe. Voir *Arrest de la cour de Parlement, Contenant Reglement General pour la conduite, discipline et administration du collège d'Harcourt*, Paris, Veuve F. Muguet, 1703, p. 21-22: « A l'égard des jours de Dimanche & Festes, il chantera ou fera chanter par le Chapelain la grande Messe à l'heure ordinaire, où se trouveront les Maistres, les Pensionnaires & tous les Boursiers. Lesdits Boursiers tant Théologiens qu'Artistes, seront tenus d'y assister en habit Clerical, s'ils sont Clercs, & de servir à la celebration de l'Office divin, soit par le chant, soit en faisant les fonctions de leur Ordre, ce qui aura pareillement lieu pour l'Office des Vespres, les jours de Dimanches & Festes ordinaires; pour celuy des Matines les jours de Festes solennelles, & pour celuy de Vigiles des Morts les jours d'Obits ».
37. Pour le collège d'Harcourt par exemple, voir Arch. nat. H<sup>3</sup> 2820 [comptes 1672-1700]: on trouve plusieurs références du type: « Donné a Hallié petit boursier dix livres par ordre de Mr Fortin et de la compagnie qui m'a ordonné de lui bailler de temps à autre pareille somme pour reconnaissance de la peine qu'il a à chanter et montrer le chant aux autres petits boursiers » (f. 172, 1678). Ledit Hallié semble avoir rempli cette tâche régulièrement jusqu'aux années 1690. Il est remplacé par un dénommé Ibot en 1698 (f. 970<sup>v</sup>).
38. *Mercur Galant*, juillet 1704 – 2<sup>e</sup> partie: *Réjouissances faites pour la naissance de Mgr le duc de Bretagne*, p. 103-108.

## LA PARTITION CONSERVÉE

La partition (intitulée *Ouverture du prologue de Polieucte pour le college d'Harcourt* dans le manuscrit de Charpentier) du *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* est pour quatre parties instrumentales, notées en clés de *Sol*1, *Ut*1, *Ut*2 et *Fa*4, soit un ensemble de cordes composé de dessus, hautes-contre, tailles et basses (Exemple 1). À cet ensemble de cordes s'ajoutent pour les pièces d'allure martiale trompettes – dont une basse – et timbales dans la Marche de triomphe où une portée de *Fa*4 est spécifiquement destinée aux « trompette et timbale » tandis que la partie en clé de *Sol*1 de cette pièce est confiée aux violons doublés des trompettes. Cette disposition instrumentale souligne la structure en rondeau, dont les couplets sont joués par les « violons seuls », rejoints par les timbales et les trompettes au moment du refrain (Exemple 2).

Cette texture à quatre parties instrumentales est habituelle dans les musiques de scène de Marc-Antoine Charpentier, celles des comédies-ballets de Molière notamment<sup>39</sup>. D'après le manuscrit des *Mélanges*, l'*Ouverture du prologue de Polieucte* aurait d'ailleurs servi d'abord à une reprise du *Dépit amoureux* l'année précédente<sup>40</sup> (Exemple 3), un réemploi qui ne surprend guère dans le répertoire de collège<sup>41</sup>. Cette disposition à quatre parties est aussi celle d'autres partitions de ballets dansés dans les mêmes années au collège d'Harcourt: rassemblés dans un volume de la collection Philidor, le ballet du *Triomphe des Richesses* (1684) par Claude Desmatins, ainsi que la chaconne finale pour « Les Peuples » des intermèdes de *Didon* (1687) sont aussi notés à quatre parties instrumentales, dans les mêmes clés que le *Polieucte* de Charpentier. En revanche, les autres pièces de *Didon* (par P. Beauchamps ou C. Desmatins), comme la musique du *Triomphe de la modération*, un autre ballet de Beauchamps (1685 et 1688) pour le collège d'Harcourt, sont copiés en trio: deux dessus en *Sol*1 et basse en *Fa*4. Sur la présence d'une basse continue, ni le recueil Philidor, ni le manuscrit de Charpentier ne donnent d'indice.



Exemple 1: Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 39.

39. Voir le « Tableau chronologique des œuvres » de Charpentier, qui mentionne aussi les effectifs de chacune, dans C. Cessac, *op. cit.*, p. 497-573. Parmi les musiques de scène du compositeur, seul l'opéra de *Médée*, destiné à l'orchestre de l'Académie royale de musique, est à cinq parties.

40. Le titre initial, biffé sur le manuscrit des *Mélanges*, était *Ouverture du Dépit amoureux*: la reprise de la pièce de Molière eut lieu, d'après H. W. Hitchcock (*op. cit.*, H.498), le 11 juillet 1679.

41. Outre les reprises de ballets entiers ou remaniés, d'une année à l'autre (*Le Triomphe de la modération* en 1685 et 1688 au collège d'Harcourt) ou d'un collège à l'autre (une pratique courante dans les établissements jésuites), il est des reprises moins attendues, d'une scène professionnelle à la cour du collège, ou l'inverse: ainsi, le ballet *Sigalion* dansé au collège jésuite de Paris sur une musique de Pascal Collasse et une chorégraphie de Guillaume-Louis Pécour en 1689, qui reprend des fragments de *Thétis et Pelée*, créés par les mêmes à l'Académie royale quelques mois avant le ballet jésuite, et dont plusieurs pièces réapparaissent dans des œuvres postérieures de Collasse. Voir M. Demeilliez, « Les airs instrumentaux de Pascal Collasse », *op. cit.*

Exemple 2: Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 38.

Exemple 3: Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 33.

Bien que copiée par le compositeur, la partition de *Polieucte*, si on la confronte au programme imprimé, s'avère très lacunaire: il manque toute la musique de la première partie du ballet ainsi que plusieurs entrées de la deuxième et de la troisième partie. Les pièces restantes ne suivent pas rigoureusement le plan du ballet et certaines ne coïncident pas avec le programme (annexe D).

Si le manuscrit donne un aperçu de la nature de la musique fournie par Charpentier pour la représentation, du dispositif instrumental et des choix d'écriture adoptés, il ne permet donc pas de reconstituer le spectacle dans son intégralité. La confrontation entre le texte du programme et la partition donne cependant une idée de l'ampleur de la représentation et invite à considérer le rôle de ces intermèdes dansés dans l'économie du spectacle.

## UN BALLET D'ATTACHE

- « Les Ballets d'attache qui se font entre les Entrées de Representations en Musique doivent être liez au corps de la piece, aussi bien que ceux que l'on jette entre les Actes des Tragedies & des Comedies, quand on ne forme pas un dessein entier de Ballet pour y servir d'intermèdes. Au Collège de Clermont où se fait tous les ans une grande Tragedie pour la distribution des Prix donnez par Sa Majesté, on lie le plus souvent le sujet des Ballets à celui de la Tragedie<sup>42</sup>. »

Le *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* relève du genre du « ballet d'attache » tel que le théorise le jésuite Claude-François Ménéstrier, ancien régent du collège de La Trinité à Lyon, et metteur en scène de nombreux spectacles, parades et entrées royales, ainsi que de fêtes et de ballets scolaires<sup>43</sup>. Alors que les intermèdes du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle étaient volontiers articulés à l'action de la tragédie<sup>44</sup>, les auteurs de ballets de collège privilégient dès les années 1660 une « liaison » plus thématique que dramatique. L'unité du spectacle réside dès lors le plus souvent dans une notion abstraite dont la tragédie et le ballet déclinent différentes actualisations sans que, dans le détail, les entrées dansées n'aient forcément de rapport direct avec la tragédie. Ainsi, au collège de Clermont (le collège jésuite de Paris), en 1667, puisque « l'Innocence [fut] persecutée injustement dans la personne d'Andronic, & couronnée enfin glorieusement dans son Martyre », la représentation d'*Andronic martyr* est l'occasion du *Ballet de l'Innocence*<sup>45</sup>; la tragédie de *Cyrus* en 1673, dont le nom signifie « soleil » en persan, justifie quant à elle un ballet sur *L'Empire du Soleil*, dont « le dessein aussi est de représenter le succès des Armes victorieuses du Roy, dont la Devise ordinaire a pour corps le Soleil »<sup>46</sup>. Les exemples pourraient être multipliés. Articulé à une tragédie dont le public peut invariablement tirer une leçon morale par la vertu de l'*exemplum*, le ballet d'attache est un moyen de renforcer l'enseignement de la tragédie, d'une manière plus expressive et divertissante.

Les ballets dansés au collège d'Harcourt et plus généralement dans les collèges de l'université de Paris dans les années 1680 répondent à ces préoccupations: dans les programmes, les auteurs revendiquent une liaison étroite des danses à la pièce de théâtre, une tragédie ou, plus rarement, une comédie<sup>47</sup>. Alors que les titres des ballets témoignent de leur vocation morale (*La Vertu récompensée*, *Le Triomphe de la modération*, *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane*, *La Vertu victorieuse de l'envie*, etc.), leur « dessein » est systématiquement rattaché au sujet de la pièce jouée et les entractes chorégraphiés dès lors présentés comme une allégorie de la pièce. Dans *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane*, chaque partie du ballet figure de manière allégorique une victoire de l'Amour divin face aux armes et aux alliés de l'Amour profane, la tragédie latine elle-même, une traduction du *Polyeucte* de Corneille, en fournissant un exemple dans le monde des hommes. De même, quelques années plus tard, la tragédie de *Romulus ou la mort d'Amulius*, inspirée de Tite-Live, est donnée avec *Le Triomphe de la modération*, dont le programme note qu'il « renferme l'Idée de la Pièce » (1685 et 1688). Au collège de La Marche en 1686, le ballet du *Triomphe de la religion chrétienne*, « pour servir d'intermèdes à la tragédie qui porte le même titre », est « une explication figurée de toute la pièce »: « ce qu'il y a de plus particulier dans chaque acte se retrouve dans chaque partie du ballet, & s'il y a quelque chose dans ce dernier qui semble s'écarter du sujet, ce n'est qu'en faveur du temps présent, où l'on voit la religion triompher de l'hérésie avec beaucoup plus d'éclat, qu'elle ne triompha alors de l'infidélité » indique le programme<sup>48</sup>. Tout en rompant l'illusion théâtrale et en contribuant à reposer l'esprit du spectateur, les intermèdes de ballet l'aident de manière ludique à faire retour sur ce qui a été représenté au cours de l'acte précédent.

Le ballet *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane* est composé d'un prologue en trois entrées, de quatre parties (avec deux, trois ou quatre entrées) et d'un ballet général. Le prologue « commun à la pièce et

42. Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Regles du Theatre*, Paris, R. Guignard, 1682, p. 279.

43. Outre sa participation active aux ballets et aux fêtes scolaires des collèges où il enseigna, notamment celui de La Trinité à Lyon, Ménéstrier fut aussi le metteur en scène des fêtes offertes par Lyon à Louis XIV et Anne d'Autriche en 1658 (*Ballet de l'Autel de Lyon*), des pompes funèbres de Condé en 1687, de celles d'Anne d'Autriche à Grenoble, des fêtes pour la commémoration de François de Sales dans cette même ville, ou encore, à la fin de sa vie, de l'entrée des princes à Grenoble en 1701, ainsi que de nombreuses autres célébrations des événements dynastiques en Savoie et en France. Il fut aussi l'auteur des programmes des décors d'édifices religieux ou civils, à Grenoble (chapelle des visitandines de Sainte Marie d'en haut) et à Lyon (collège de La Trinité, Hôtel de Ville) notamment.

44. Ce constat est fondé sur l'observation des ballets du collège jésuite, ainsi que des intermèdes dansés pour la tragédie de *Manlie* au collège du Cardinal Lemoine le 2 juillet 1647 (programme conservé: F-Pn Rés Yf 2732 (50)). On ne connaît pas le contenu dramatique des ballets dansés au collège d'Harcourt en 1646, décrits ainsi dans le programme latin: « Unius cuiusque Dramatis ratio suâ Saltatione convenienti & in oblectationem conceptâ continenter adumbrabitur, quæ Spectatoris taedium levet ».

45. F-LYm Rés 360626: *Ballet de l'innocence, pour la tragédie d'Andronic*, Paris, 1667, p. 1.

46. F-LYm Rés 360550: *L'Empire du soleil. Ballet qui sera dansé sur le théâtre du collège de Clermont de la Compagnie de Jésus. Le deuxième jour d'Aoust M.DC.LXXIII*, p. [2].

47. *Le Triomphe des richesses* est dansé pour la distribution des prix de 1684 du collège d'Harcourt, entre les actes d'une adaptation française du *Ploutos* d'Aristophane, devenu *Plutus dieu des richesses*, elle-même jouée après la tragédie latine de *Thomas Morus*.

48. Voir exemplaire du programme conservé F-Pm A 15382 (20).

au ballet » annonce le sujet du ballet – le combat de l'Amour divin et de l'Amour profane et la victoire du premier par le biais de la Grâce – et introduit le premier acte de la tragédie, fonctionnant comme un exposé symbolique de l'ensemble de la représentation. À l'instar de nombreux spectacles jésuites, le cinquième acte de la tragédie s'enchaîne à un « ballet général », sous la forme d'une cérémonie de triomphe qui désigne le héros du ballet à l'admiration générale et permet un grand rassemblement de danseurs, à la manière des dernières entrées de certains ballets de cour, comédies-ballets ou pastorales. C'est ici « le Triomphe de l'Amour Divin devant lequel tout s'humilie, & reconnoist son pouvoir » ; les autres ballets du collège d'Harcourt reprendront ce procédé, faisant triompher la Vertu (victorieuse de l'Envie) en 1682, avec un « grand appareil » composé de « gens de toutes sortes de conditions, des Nobles, des Laboureurs, des jeunes & des vieux », puis en 1685 et 1688 la Modération, à laquelle « des gens de toute sorte d'âge & de condition viennent rendre leurs hommages »<sup>49</sup>.

Outre cette structure générale assez proche des ballets jésuites contemporains<sup>50</sup>, le *Combat* et plus généralement les ballets du collège d'Harcourt font danser des personnages habituels de la scène collégienne: d'abord les dieux de la mythologie gréco-latine avec Mercure, l'une des divinités les plus présentes sur la scène scolaire, ici accompagné de Morphée (très présent lui aussi) et d'Ecclus, Phantasus, et Phoëbetor (I/2), puis deux divinités plus rares, Cybèle et Hecaté (III/4). La majorité des rôles relèvent cependant de l'allégorie. Plus représentés sur la scène collégienne que dans les ballets de cour ou les divertissements d'opéras, ces rôles allégoriques, au sein desquels on retrouve les figures habituelles du Sommeil, des Songes, des Plaisirs, des Charmes ou des Jeux, font la part belle aux passions et aux mœurs. Les vices et les vertus sont l'une des spécificités de la scène collégienne, aux côtés de passions, dont la mise en danse ressemblait probablement aux vivantes descriptions que fait Ménestrier de quelques « mouvements du cœur » et « affections de l'âme » qu'il considère particulièrement « propres au ballet » :

— « L'Amour demande des empressemens, & des tendresses, un visage doux & serein, qui se trouble néanmoins quelquefois, & qui prend autant de formes, qu'il y a de mouvemens du cœur capables de l'alterer. Il faut qu'il paroisse de la contrainte dans un amour naissant, de la hardiesse dans ses progresz, & du transport dans ses succez. [...] La Colere est fougueuse, elle s'emporte, elle n'a rien de réglé, tous ses mouvemens sont violens, & pour exprimer cette passion les pas doivent estre precipitez avec des chutes & des cadences inégales. Il faut battre du pied, aller par élancemens, menacer de la teste & des yeux, & de la main, & jeter des regards farouches & furieux. La Crainte a des pas lents dans les approches, & precipitez dans les retraites, une démarche tremblante & suspendüe, une vûe égarée & les bras embarrasséz. Ceux qui sont affligéz baissent la teste, croisent les bras, & sont comme ensevelis dans la tristesse<sup>51</sup>. »

La Colère et la Crainte paraissent plusieurs fois dans les ballets du collège de Clermont, du collège de La Marche et du collège d'Harcourt dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans le ballet de Charpentier dansent l'Amour divin, l'Amour profane, la Fureur. L'on trouve aussi une pantomime de tristesse et toute une variété de passions et de mœurs: Joie, Espérance, Désespoir, Ambition, Sentiments généreux, Sentiments lâches, Vertus. Propices à une caractérisation efficace selon Ménestrier, ceux-ci permettent en outre de « moraliser » le ballet, particulièrement ceux des collèges de l'université de Paris dans lesquels la dimension moralisante est plus affirmée qu'au collège jésuite.

Enfin, aux côtés des allégories et des personnages de la mythologie, les ballets collégiens du XVII<sup>e</sup> siècle aiment les personnages aisément caractérisables par leurs attributs, mais aussi par leurs mouvements, et par leurs « actions qui plaisent, parce que l'imitation en est plus naturelle » d'après Ménestrier qui cite les actions de combat, des endormis, des gueux, des estropiés ou des forgerons<sup>52</sup>. Dans le ballet de 1680, ce sont des portefaix, des corybantes (II/4), des combattants (III/3), des amours forgerons (IV/2). De manière générale, les ballets collégiens abondent en personnages tirés de la réalité quotidienne, parfois cruelle quand il s'agit de rire des gueux, des aveugles, des estropiés, des boiteux ou des ivrognes, souvent parodiée quand les diverses professions (médecins, marchands, matelots, barbiers, etc.) viennent défiler sur la scène. Dans *Le Triomphe de la Modération* (1685) dansent ainsi des bergers, des héros victorieux (*i.e.* des combattants), des aveugles, des arlequins, des ivrognes, des vieillards, des suisses, des courtisans et des paysans. Dans les deux ballets, la typologie des rôles se rejoint: des allégories pour les rôles principaux, quelques figures de la mythologie, des personnages caractérisés, des combattants, le tout composant une galerie de rôles contrastés.

49. Des exemples similaires sont nombreux dans les ballets jésuites de ces années: citons en 1673 la dernière entrée de *L'Empire du Soleil* qui fait « triompher » le Soleil « au milieu des Planettes & des Etoiles », celui de la « Religion, accompagnée de toutes les Vertus », sur « l'Idolatrie, & [l]es Monstres qui l'accompagnent » en 1674 (ballet *L'Idolâtrie*), celui d'Apollon sous la protection duquel « tous les Arts conduits par Mercure viennent se mettre » en 1685 (*Ballet des Arts*).

50. Une « ouverture » remplace le prologue dans les ballets jésuites à partir de 1684, tout en gardant une structure similaire, en plusieurs entrées.

51. Cl.-Fr. Ménestrier, *op. cit.*, p. 161-162.

52. *Ibid.*, p. 159.

## LA MUSIQUE DE CHARPENTIER

Proche dans l'inspiration et la structure des ballets dansés au collègue jésuite dans les mêmes années, le *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* semble, d'après la musique conservée, être cependant d'une moindre ampleur.

Comme tous les ballets collégiens connus, celui de Charpentier s'ouvre par ce qu'il est convenu de nommer une « ouverture à la française », cette forme dont Lully a progressivement systématisé l'usage, qui fait se succéder une première partie d'allure majestueuse, à deux temps, aux rythmes pointés et à la texture essentiellement homophonique, qui est jouée deux fois, puis une seconde section contrastante, plus vive, dans une mesure souvent ternaire (ici à  $\frac{3}{8}$ ), avec une écriture bâtie sur des imitations. À la différence d'autres ouvertures, celle-ci ne présente pas de troisième section qui reprendrait l'écriture pointée homophonique du début. Longue de 41 mesures (15 + 26), ses dimensions et son écriture sont comparables aux ouvertures des ballets collégiens de Beauchamps, Desmatins et Collasse, comme à celles employées dans d'autres types de spectacles contemporains. À cette ouverture succède une série de onze danses que l'on peut faire correspondre, avec quelques incertitudes, à autant d'entrées du programme du ballet qui demeure donc incomplet. En l'état, les entrées sont assez courtes, constituées à chaque fois d'une seule danse, le plus souvent en deux sections – exception faite de la Marche de triomphe en rondeau – mais peut-être certaines entrées faisaient-elles se succéder plusieurs airs à danser, comme c'est le cas dans les ballets de Beauchamps et Collasse. En outre, si l'usage le plus courant était de jouer deux fois chaque section de toutes les formes binaires, ce dont témoigne le manuscrit de Charpentier, sur lequel sont souvent prévues des terminaisons différentes pour la première et la seconde fois<sup>53</sup>, la chorégraphie a pu exiger des reprises supplémentaires d'une section, voire d'une pièce entière, et un même air donner lieu à plusieurs chorégraphies successives<sup>54</sup>.

Sur les onze danses du ballet, sept sont notées à deux temps et trois à trois temps (les Amours forgerons commencent dans une mesure à  $\mathbf{2}$  et finissent à  $\mathbf{3}$ ). Cette prédominance des danses à deux temps est une caractéristique des ballets de collège quand les autres musiques de scène des années 1680 mêlent de façon égale danses à deux et à trois temps. Elle constitue ici une forme d'archaïsme dans les ballets collégiens, hérités du ballet de cour des années 1660 où dominait la mesure à deux temps<sup>55</sup>. La majorité de ces airs à deux temps ne ressortit à aucun type de danses connu et font un large usage des rythmes pointés qui caractérisent presque toujours les allégories « sérieuses » et les divinités des ballets collégiens : ainsi dansent la Tristesse, les Marques de zèle, la Grâce et les Vertus et la Joie (1<sup>e</sup> section). Aucune danse typique n'est d'ailleurs nommément identifiée par Charpentier, mais l'on peut reconnaître le rythme d'une bourrée dans la seconde partie de la Joie et les trois danses à trois temps peuvent être rapprochées de sarabandes et menuet, particulièrement bien représentées dans le répertoire du ballet de collège.

Ce grand usage de danses non typiques allait probablement de pair avec une prédilection pour une danse imitative et pantomimique dont la tradition se serait conservée plus longtemps sur la scène des collèges quand, d'après les théoriciens jésuites, elle s'était progressivement éclipsée de l'opéra<sup>56</sup>. Il est même une danse intitulée *Pantomimes* qui fait se succéder de très courts fragments aux caractères différents : inquiétude, tristesse puis joie (Marques de zèle) – chacun donnant lieu à des mises en musique particulières : traits de doubles croches pour l'inquiétude, dissonances expressives et intervalles diminués pour la tristesse, rythmes pointés et caractère allègre pour les marques de zèle. Quelques mentions de Charpentier indiquent que des répliques parlées punctuaient ces fragments musicaux dont la longueur a probablement été adaptée aux gestes des danseurs (Exemple 4).

---

53. À ce principe de base, deux exceptions notées par Charpentier : les différentes sections de la Pantomime n'étaient jouées qu'une seule fois (f. 34), tandis que la Marche de Triomphe fait l'objet d'un système de répétition complexe : « Rondeau deux fois au commencement, une fois au milieu et deux fois à la fin » (f. 37-37<sup>v</sup>).

54. L'examen de chorégraphies notées pour des répertoires contemporains a permis à Rebecca Harris-Warrick de montrer que les pas des danseurs pouvaient exiger davantage que les deux reprises habituelles ou, à l'inverse, en éliminer, ou encore faire alterner deux pièces plusieurs fois répétées : R. Harris-Warrick, « Contexts for Choreographies. Notated Dances Set to the Music of Jean-Baptiste Lully », *Jean-Baptiste Lully: actes du colloque Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, éd. J. de La Gorce et H. Schneider, Laaber, 1990, p. 433-455 ; R. Harris-Warrick, Carol G. Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge University Press, 1994, p. 64. L

55. Dans le *Ballet des Saisons* (1661), on relève dix danses à deux temps, notées  $\mathbf{C}$  ou  $\mathbf{2}$ , et une à quatre temps notée  $\mathbf{4}$  pour trois danses à  $\mathbf{3}$  et une danse composite juxtaposant  $\mathbf{4}$  et  $\mathbf{3}$ . Dans *Les Amours déguisés* (1664), on relève seize danses à deux temps (notées  $\mathbf{C}$  ou  $\mathbf{2}$ ), sept à trois temps (notées  $\mathbf{3}$  ou  $\mathbf{3}$ ) et six danses mêlant mesures à deux et à trois temps. Dans le *Ballet royal de Flore* (1669), on compte quinze danses à deux temps (notées  $\mathbf{3}$  ou  $\mathbf{2}$ ), six à trois temps, une à  $\mathbf{4}$  et deux mêlant mesures à deux et à trois temps. Pour ces relevés, nous avons utilisé l'édition Georg Olms Verlag (série I, volume 6, coordination Rebecca Harris-Warrick, Hildesheim, Zürich, New York, 2001).

56. Voir notamment à ce sujet les écrits de Ménestrier (*op. cit.*, p. 146-147) ou les analyses, plus tardives, de ballets jésuites du xvii<sup>e</sup> siècle par Gabriel-François Le Jay, « Liber de choreis dramaticis », *Bibliotheca rhetorum*, Paris, Grégoire Dupuis, 1725, p. 523-533.

*penthommes  
pour les  
mêmes*

*inquietude*

*ce n'est ni  
le premier  
ni le dernier  
partie*

This image shows a page of handwritten musical notation for five voices. The notation is arranged in four systems, each with five staves. The first system includes the instruction 'inquietude' and the lyrics 'ce n'est ni le premier ni le dernier partie'. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

*en parle*

*attention ou applaudissement*

*orgue*

*tristesse*

*en parle*

*finir*

*gravement*

*marques de zèle*

This image shows a page of handwritten musical notation for five voices, continuing from the previous page. It contains several systems of music with performance instructions such as 'en parle', 'attention ou applaudissement', 'orgue', 'tristesse', 'finir', 'gravement', and 'marques de zèle'. The notation includes various musical symbols and clefs.

Exemple 4: Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 34-34<sup>v</sup>.

L'exemple de cette pantomime témoigne de l'étroite liaison entre la musique de Charpentier et le travail chorégraphique. Comme le nombre de pas pouvait déterminer la durée de la pièce ou ses reprises, la ligne mélodique elle-même est parfois adaptée aux gestes des danseurs. Ainsi les oppositions de tessitures distinguent les « Sentiments généreux » (aigus) des « [Sentiments] lâches » (toujours dans un registre inférieur) – transposition musicale de l'opposition entre ciel et enfer?



Exemple 5: Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 37.

Mais le compositeur cultive surtout une « convenance » des airs de ballet, un « juste rapport que l'air doit avoir avec la chose représentée », selon les mots du théoricien Michel de Pure<sup>57</sup>, qui relève de la fonction signalétique de la musique de théâtre. Certains traits musicaux, tels les emblèmes ou les attributs dont sont pourvus les costumes des personnages, font sens pour les auditeurs. Cette convenance emprunte à des usages musicaux mis en place dans le vaste répertoire de ballets et d'opéras connus des spectateurs, constituant progressivement un « système de représentation » cohérent. On retrouve alors dans les danses de *Polieucte* certaines conventions de représentations venues d'autres corpus, tels les traits de doubles croches du Désespoir (f. 35<sup>v</sup>), transposition musicale de l'agitation de l'âme, les rythmes pointés des Combattants (f. 39<sup>v</sup>) ou encore une caractérisation de chaque partie du ballet par une tonalité assortie à la typologie de l'« Énergie des modes » dressée dans les *Règles de composition* de Charpentier<sup>58</sup>: les Amours profanes et les Plaisirs, les Marques de zèle, la Grâce et les Vertus dansent un prologue en *ut* majeur, ton « gai et guerrier », la Joie et les Amours forgerons sont en *sib* majeur, « magnifique et joyeux », tandis que la Marche de triomphe est naturellement en *ré* majeur, « joyeux et très guerrier », sollicitant les trompettes. La musique se fait aussi plus directement imitative, évoquant par des notes répétées les coups d'enclume des Amours forgerons (Exemple 6). Adaptée à une danse volontiers expressive, la musique de Charpentier s'ajuste donc aux mouvements des danseurs et au dessin de la chorégraphie, tout en « convenant » aux figures mises en danse.

57. Michel de Pure, *Idée des Spectacles Anciens et Nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668, p. 260, 262: « La première & plus essentielle beauté d'un air de Ballet est la convenance; c'est à dire le juste rapport que l'air doit avoir avec la chose représentée. (...) Ainsi il faut bien exactement observer cette convenance dans toutes sortes d'airs; n'en point souffrir qui n'ayent du rapport avec la maistrise idée; qui n'aide à faire concevoir ces muettes expressions des habiles Danceurs, qui ne courent avec les gestes à faire déchiffrer le sens envelopé sous ces deguisements, & qui enfin, pour ainsi dire, ne leve le masque, & ne face comprendre, & le sujet & l'entrée ».

58. Ces *Règles de composition* sont transcrites dans C. Cessac, *op. cit.*, p. 471-495.



Exemple 6: Charpentier, *Polieucte* (H.498), *Mélanges*, cahier XXIII, tome 17, f. 37<sup>v</sup>.

Premier d'une série de ballets dansés au collège d'Harcourt dans les années 1680, avant l'éviction du genre des collèges de l'université de Paris, le *Combat de l'Amour divin et de l'Amour profane* s'inscrit dans la tradition des ballets d'attache jésuites dansés chaque année au collège de Clermont, dont il reprend plusieurs traits caractéristiques: disposition, choix des figures dansantes, convenance des airs au propos dansé. La dimension moralisante plus marquée constitue cependant un trait constant des ballets universitaires. Malgré la rareté des sources documentant le théâtre du collège d'Harcourt, la partition de Charpentier témoigne aussi de la perméabilité de la scène de certains collèges de l'université à l'actualité théâtrale dans les années 1680: la distribution des prix s'ouvrait avec une musique entendue quelques mois plus tôt au Théâtre français et se poursuivait avec les airs d'un compositeur en vogue, empruntant à quelques *topoi* de la musique de scène. Si la découverte du programme du *Combat* donne du sens au manuscrit de Charpentier, elle laisse néanmoins ouvertes de nombreuses questions à la représentation elle-même, qu'il s'agisse de la chorégraphie, des interprètes (élèves, professionnels?), de la dimension de l'orchestre (quelques instruments comme au Théâtre français? un orchestre comme au collège jésuite voisin?), que d'autres sources viendront peut-être documenter.

Annexe 1: concordances entre le programme imprimé et la partition manuscrite des *Mélanges*<sup>59</sup>

Partition Folios <sup>60</sup>	Partition Titres	Texte du programme
		<b>Prologue commun à la pièce et au ballet</b>
33-34	ouverture du prologue de Polieucte pour le college d'harcourt <i>do</i> majeur	
34	amours profanes et plaisirs <i>do</i> majeur	I. L'Amour profane irrité de se voir enlever par l'Amour divin, un cœur dont il s'étoit toûjours crû le Maître, a recours aux honneurs, aux charmes, & aux plaisirs qui l'accompagnent, les animant à unir leurs efforts contre ceux de l'Amour Divin & des Vertus, qui...
34-35	Pantomimes pour les mesmes (inquiétude, tristesse, attention ou applaudissement, marques de zelle) <i>do</i> majeur	II. Paroissant aussi-tôt luy font prendre la fuite: mais les plaisirs et les honneurs resistent quelques temps, & sont à la fin contraints de prendre le mesme parti à l'Aspect...
35-35 <sup>v</sup>	la grace et les vertus <i>do</i> majeur	III. De la Grace qui s'entretient avec l'Amour Divin du sujet de la Tragedie, qu'on va représenter.
		<b>Acte I de la tragédie</b>
		<b>Première partie</b>
		I. Mercure que toute l'Antiquité fait l'Arbitre des Songes, va trouver le sommeil, mais ne pouvant l'obliger à quitter sa place, il a amené ses quatre fils...
		II. Morphée, Ecelus, Phantasus, & Phoëbetor.
		III. Phantasus appelle les songes funestes, qui seront dissipés par la presence de l'Amour Divin.
		<b>Acte II de la tragédie</b>
		<b>Deuxième partie</b>
		I. La Fortune, l'Espérance, & la Joie venant chercher l'Hymenée se flattoient de l'attirer facilement dans leur parti, mais ces deux dernières sont bien surprises de voir...
39 <sup>v</sup>	pourquoi n'avoir pas le cœur tendre retourné [?] <i>sol</i> mineur	II. Qu'il ne paroist que pour les mettre en fuite.
35 <sup>v</sup> -36	le desespoir <i>sol</i> mineur	III. Le desespoir ne tarde guères à venir attaquer la Fortune qui estoit restée seule, & la contraint enfin de ceder à l'abord de quelques visages qui luy sont inconnus sçavoir...
36-36 <sup>v</sup>	les crocheteurs <i>sol</i> mineur	IV. D'un Stoïcien, & deux Portefaix d'un costé, gens qui ajoûtoient beaucoup de foi aux songes; d'un Epicurien & de quatre Corybantes de l'autre, qui en souûtenoient la fausseté; & que l'on croioit mesme avoir le pouvoir de changer les songes funestes, & d'en dissiper le trouble. Cybelle & Hecaté qui présidoient aux Spectres et aux Visions nocturnes, reçoivent les hommages des uns & des autres.

59. Les trois dernières pièces (« la Joye seule », « Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre retourné » et « les Combattants ») ne coïncident pas aisément avec le texte du programme. Nous nous sommes fondée sur leur tonalité pour leur donner une place. Au vu des sources conservées, chaque partie du ballet devait être caractérisée par une tonalité. Le prologue est en *ut* majeur, la deuxième partie en *sol* mineur, la troisième en *sol* majeur, la quatrième en *sib* majeur et le ballet général en *ré* majeur. Nous avons donc inséré « la Joye seule » en *sib* majeur dans la quatrième partie, « Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre retourné » en *sol* mineur dans la deuxième partie et les Combattants en *sol* majeur dans la troisième partie – même si le titre de « la Joye seule » peut tout autant correspondre à la première entrée de la seconde partie.

60. La partition du ballet de *Polieucte* dans les *Mélanges* de Charpentier a une double numérotation (pages et folios). Nous indiquons ces derniers.

Partition Folios	Partition Titres	Texte du programme
		<b>Acte III de la tragédie</b>
		<b>Troisième partie</b>
39 <sup>v</sup> -40	combattants [?] <i>sol</i> majeur	I. L'Amour Profane desespéré du mauvais succès de ses affaires amène les Demons, & les furies, qui en témoignent leur rage
		II. La Fureur & l'Ambition qui s'y meslent sont bien-tost suivies...
37	sentiments genereux et lasches <i>sol</i> majeur	III. Des sentimens genereux & des sentimens lasches : les derniers restent Maistres de la place après un rude combat.
		<b>Acte IV de la tragédie</b>
		<b>Quatrième partie</b>
39.	la joye seulle [?] <i>sib</i> majeur	I. Les Plaisirs & les Jeux viennent faire un dernier effort, & mettre tous leurs charmes en usage en faveur de l'Amour profane.
37 <sup>v</sup> -38	amours forgerons <i>sib</i> majeur	II. Quatre Amours viennent les seconder, & battent incessamment sur l'enclume un Cœur qu'ils ne peuvent amolir, dont tous confus ils se retirent à la veüe de l'Amour divin qui leur enleve ce Cœur.
		<b>Acte V de la tragédie</b>
		<b>Ballet général</b>
38-38 <sup>v</sup>	marche de triomphe <i>ré</i> majeur	Le Triomphe de l'Amour Divin devant lequel tout s'humilie, & reconnoist son pouvoir.

## Annexe 2: Théâtre et danse au collège d'Harcourt<sup>61</sup>

Date	Programme	Sources conservées (mention d'un exemplaire si plusieurs)
22/08/1646	Tragédie latine: <i>Core seu impietas punita</i> [ <i>Core ou l'Impiété punie</i> ] Divertissements dansés (sans titre propre)	Programmes en latin (F-Pm 2255 A (7)) et en français (F-Pn Yf 70)
26/08/1647	Tragédie latine: <i>Le Triomphe de la religion chrétienne ou la mort de Maxence</i>	Programme français (F-Pn Yf 229)
31/07/1650	Tragédie latine: <i>Osmanum</i>	Programme latin (F-Pm 10918 118 (21))
02/08/1657	Tragédie latine: <i>Calphurnie</i>	Programme français (F-Pbh Rés 551338)
12/08/1673	Comédie: <i>Cléophile ou l'ami fidèle</i>	Programme français (F-Pbh Rés 551340)
05/08/1679	Tragédie latine: <i>Nilus</i>	Mention dans Soleinne: 3646 <sup>62</sup>
08/08/1680	Tragédie latine: <i>Polyeucte</i> (traduction adaptée de la pièce de Corneille) Intermèdes de ballet: <i>Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane</i> [musique de Charpentier]	Programme français: D-Mbs 4 P.o.gall. 175,8 Musique manuscrite: <i>Mélanges</i> autographes de Marc-Antoine Charpentier (F-Pn Rés Vm <sup>1</sup> 259)
16/08/1681	Tragédie latine: <i>Didon</i>	Mention dans Soleinne: 3646
30/07/1682	Tragédie latine: <i>Boèce martyr</i> Intermèdes de ballet: <i>La Vertu victorieuse de l'Envie</i> (chorégraphie de Pierre de La Montagne)	Programme français: F-Pn Rés Yf 2597
27/07/1684	Tragédie latine: <i>Thomas Morus</i> Intermèdes musicaux entre les actes de la tragédie Comédie française à la suite de la tragédie: <i>Plutus dieu des richesses</i> Intermèdes de ballet: <i>Le Triomphe des richesses</i> [musique de Claude Desmatins]	Programme français: F-LYm Rés 360461 pour les p. 1-8; F-LYm Rés 360607 pour les p. 9-12 Musique manuscrite du ballet: F-Pc Rés F 516, p. 111-133
13/08/1685	Tragédie latine: <i>Romulus ou la mort d'Amulius</i> Intermèdes de ballet: <i>Le Triomphe de la modération</i> [musique de Pierre Beauchamps]	Programme français: F-Pbh 11969 (15) Musique manuscrite du ballet: F-Pc Rés F 516, p. 1-11
02/08/1687	Tragédie latine: <i>Didon</i> Intermèdes de ballet [musique de Claude Desmatins ou Pierre Beauchamps] Pièce comique	Programme français: D-Mbs 4 P.o.gall. 175, 12 Musique manuscrite du ballet: F-Pc Rés F 516, p. 94-111
28/07/1688	Tragédie donnée en latin et en français: <i>Romulus ou la mort d'Amulius</i> Intermèdes de ballet: <i>Le Triomphe de la modération</i> [musique de Pierre Beauchamps] Reprise un peu aménagée de la représentation de 1685	Programme français: F-Pbh 11969 (17) Musique manuscrite du ballet: F-Pc Rés F 516, p. 1-11
03/08/1689	Tragédie donnée en latin et en français: <i>Marie Stuart</i> Intermèdes de ballet: <i>L'Impiété punie</i>	Programme français: F-Po LIV 17-148
02/08/1693	Tragédie donnée en latin et en français: <i>Amurat martyr, petit fils de Mahomet second, empereur des Turcs</i>	Programme français: F-Pn 8 Z Le Senne 12858 (1)

61. Pour les datations complexes ainsi qu'une description plus complète du contenu des représentations, nous renvoyons à l'Annexe I du second volume de notre thèse de doctorat: « *Un plaisir sage et réglé* ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, qui propose un catalogue des représentations théâtrales données dans les collèges parisiens.

62. *Bibliothèque dramatique de Monsieur De Soleinne. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile*, Paris, Alliance des Arts, 1843-1845.

Date	Programme	Sources conservées (mention d'un exemplaire si plusieurs)
08/08/1696	Tragédie donnée en latin et en français: <i>La mort d'Alexandre et d'Aristobule, fils d'Hérode le Grand</i> Comédie en français adaptée du <i>Trimunus</i> de Plaute	Programme français: F-Pa Th N 200
12/08/1697	Tragédie avec chœurs mis en musique: <i>Sédécias</i> [musique de Jean-Baptiste Du Bousset]	Programme transcrit dans Bouquet <sup>63</sup> , p. 328-330, 659-660
20/08/1699	Tragédie: <i>Œdipe</i> (traduction de la pièce de Sophocle) <i>Idylle sur la paix</i> mise en musique	Programme français: F-Pm A 15454 (38)
12/08/1700	Tragédie française avec des intermèdes en musique: <i>Absalon</i> [musique de l'Abbé du Castel] Comédie: <i>Le Trésor gardé</i>	Programme: F-Pm A 15454 (41)
08/08/1701	Tragédie: <i>Saül ou l'ombre de Samuel</i> Intermèdes chantés [musique de François Bouvard]	Programme: F-Pm A 15454 (42)
08/08/1703	Tragédie: <i>Sédécias</i>	Programme: F-Pm A 15454 (46)
13/08/1704	Tragédie latine et française: <i>Joseph reconnu par ses frères</i> Intermèdes mis en musique [par Jean-Baptiste Lalouette]	Programme: F-Pm A 15454 (47)
04/08/1706	Tragédie: <i>Joseph reconnu par ses frères</i> Intermèdes mis en musique [par Jean-Baptiste Lalouette]	Programme: F-Pn 8 Z Le Senne 12858 (2)
11/08/1712	Tragédie: <i>Saül</i> [par Josset, professeur de rhétorique]	Mention dans Soleinne 3646 et Bouquet (p. 344)
07/08/1713	Tragédie mêlée de musique: <i>Joas</i> , adaptation d' <i>Athalie</i> de Racine Prologue en vers latins de Bénigne Grenan	Programme: F-Pm A 15454 (49)
12/08/1715	Tragédie: <i>Saül ou l'ombre de Samuel</i> Intermèdes chantés	Programme: F-Pn Rés Yf 2819
18/08/1716	Tragédie mêlée de musique: <i>Joas</i> (adapt. d' <i>Athalie</i> de Racine) Prologue dialogué en latin	Programme: F-Pm 10918 (101)
08/1717	Tragédie: <i>Sédécias</i> [par Josset, professeur de rhétorique]	Mention dans le <i>Mercure de France</i> , décembre 1721, p. 88-89
21/08/1723	Tragédie: <i>Absalon</i> , adapt. de la pièce de Duché de Vancy Intermèdes chantés	Programme: F-Pbh 11969 (66)
08/08/1725	Tragédie mêlée de musique: <i>Joas</i> (adapt. d' <i>Athalie</i> de Racine)	Mention dans le <i>Mercure de France</i> , août 1725, p. 1852
18/08/1729	Tragédie mêlée de musique: <i>Joas</i> (adapt. d' <i>Athalie</i> de Racine)	Programme: F-Pn Rés Yf 2732 (7)
13/08/1731	Tragédie: <i>Absalon</i> (adapt. de Duché de Vancy)	Mention dans le <i>Mercure de France</i> , août 1731, p. 1998
11/08/1735	Tragédie de Voltaire: <i>La Mort de César</i> Comédie de Racine: <i>Les Plaideurs</i>	Mention dans le <i>Mercure de France</i> , oct. 1735, p. 2259-2272, nov. 1735, p. 2378-2386 et mars 1736, p. 503-509 <i>Lettres</i> de Voltaire à Asselin (mai 1735), à Thieriot (1 <sup>er</sup> sept. 1735)

63. Henri L. Bouquet, *L'Ancien collège d'Harcourt et le lycée Saint-Louis*, Paris, Delalain, 1891.

Date	Programme	Sources conservées (mention d'un exemplaire si plusieurs)
13/08/1750	Tragédie mêlée de musique: <i>Joas</i> (adapt. d' <i>Athalie</i> de Racine) Comédie: <i>Le Légataire</i> (adapt. de la pièce de Regnard)	Programme: F-Pn Rés. Yf 2732(8) Texte ms de la tragédie: F-Pn ms fr 15074 (Suppl. fr 1391)
19/08/1756	Tragédie Comédie: <i>Le Légataire</i>	Mention dans les <i>Nouvelles ecclésiastiques</i> , 1757, p. 8
s. d. [entre 1695 et 1708]	Tragédie française de Péchantré (avec insertions musicales): <i>Le Sacrifice d'Abraham</i>	Texte ms de la tragédie: F-Pn Arts du spectacle, Collection Rondel, Boîte 439, Manuscrit M. RF 5
s. d. [xvii <sup>e</sup> siècle]	Tragédie latine: <i>Philotas</i>	Programme: F-CN Rés FN Br C130
s. d. [xvii <sup>e</sup> siècle]	Tragédie latine: <i>Iphigenia</i>	Programme: F-Pa 8 H 7840 (42)

Marie DEMEILLIEZ  
Université Grenoble-Alpes

## Marc-Antoine Charpentier au risque de la mission abénaquise du Canada

La découverte de deux petits motets de Charpentier, adaptés par les jésuites pour les Abénaquis de la mission de Saint-François au Canada, livre un témoignage unique sur la fortune de quelques-unes des œuvres vocales du maître. À travers les trajectoires qui les ont portées par-delà les mers, ces pièces ont acquis aujourd'hui une valeur exceptionnelle au regard de l'histoire culturelle. En elles se sont entrecroisés, pendant un court instant, deux mondes que tout semblait opposer. C'est aux pères Joseph Aubery (1674-1755) et Claude-François Virot (1721-1759), son disciple d'un moment, que nous devons la copie – et fort probablement l'adaptation *in situ* – de la *Chanson des Bergers* et du motet *Omni die dic Marice*<sup>1</sup>. Tirée du *Dialogus inter angelos et pastores Judeæ in Nativitatem Domini* (H.420), la *Chanson des Bergers* a déjà fait l'objet d'un article de notre part en 2004<sup>2</sup>. L'identification récente d'une seconde œuvre du même compositeur dans le manuscrit du père Aubery, soit le petit motet *Omni die dic Marice* (H.390), appelle aujourd'hui à un réexamen de l'ensemble des informations déjà colligées sur la présence de Charpentier au sein du corpus musical constitué par les jésuites pour leurs missions amérindiennes. Cet article propose donc une analyse de ces œuvres pour en révéler la part d'originalité par rapport aux autres versions conservées en France, mais aussi une mise en lumière des filiations institutionnelles pouvant expliquer leur passage de France en Nouvelle-France. Dans cette perspective, ce texte espère fournir aux musicologues et aux historiens d'éventuelles pistes de réflexion sur les canaux qui contribuent à la circulation des œuvres de Charpentier à travers le royaume de France sous l'Ancien Régime, incluant même ses possessions outre-Atlantique<sup>3</sup>.

### L'ÉSSOR DU CHANT RELIGIEUX DANS LES MISSIONS JÉSUITES DU CANADA AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Héritiers de la grande tradition missionnaire espagnole en Amérique, les jésuites, les récollets et les capucins français du XVII<sup>e</sup> siècle réservent une place importante au chant dans leur apostolat auprès des Amérindiens. La musique religieuse qui fleurit déjà depuis longtemps dans les missions de la Nouvelle-Espagne et du Paraguay devait, selon toute attente, remporter le même succès au Nord<sup>4</sup>. Depuis la littérature missionnaire ibérique qui sait habilement jouer des mots pour enflammer l'imaginaire de ses lecteurs jusqu'à la dure réalité du terrain, les déconvenues abondent et retardent considérablement l'apparition d'une vie musicale de type européen dans les missions françaises du Canada. Après un lent démarrage au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les missions jésuites en Nouvelle-France prennent enfin leur envol entre 1632 et 1650. Tout laisse espérer aux jésuites l'avènement d'un second Paraguay dans le Septentrion. Il faudra pourtant attendre. Victime des conflits interethniques qu'alimentent les marchands de fourrure hollandais du comptoir d'Albany, la mission huronne des Grands Lacs sombre dans le chaos dans la décennie 1640. La nation huronne est sévèrement décimée à la suite des raids perpétrés par les Iroquois, ce qui emporte du coup plusieurs jésuites, dont le père Jean de Brébeuf. Rien ne va plus en Nouvelle-France. La menace iroquoise fait craindre le pire pour la colonie française dont les bases demeurent toujours fragiles. L'espoir revient pourtant en 1663 avec la prise en charge de la colonie par Louis XIV lors de la dissolution de la compagnie des Cent-Associés.

Deux ans plus tard, l'arrivée du régiment de Carignan-Salières sort enfin le pays de sa torpeur. Une ère nouvelle s'ouvre. Le peuplement de la colonie, l'agriculture et le commerce se développent. Grâce à la pacification des cantons iroquois situés au sud du lac Ontario, la mission jésuite connaît une relance. Les bouleversements géopolitiques qui contribuent à redessiner la carte des habitats traditionnels amérindiens provoquent de nombreux exodes vers la vallée laurentienne, ouvrant ainsi aux jésuites de nouvelles perspectives apostoliques. Plusieurs villages exclusivement réservés aux Amérindiens chrétiens hurons, iroquois, abénaquis et algonquins

1. Joseph Aubery, manuscrit de chant liturgique in-16 (220 x 180 x 48 mm), XXVIII-582 pages où s'entremêlent prières et chants notés sur portées musicales, Archives de la Société Historique d'Odanak, Québec, Canada; Claude-François Virot, Manuscrit de chant liturgique oblong (255 x 190 x 45 mm), 590 pages, Archives de l'archidiocèse de Québec sous la cote Manuscrits amérindiens 2UZ. Ce manuscrit a été faussement attribué au père Aubery dans l'inventaire dressé par l'abbé L. Beaudet « Livres et manuscrits sur les langues sauvages de l'Université et de l'Archevêché », Archives du Séminaire de Québec, Séminaire 9, n° 46. Je remercie Mme Michelle Bélanger, directrice générale du Musée des Abénaquis d'Odanak de m'avoir permis de prendre quelques photographies du manuscrit Aubery. Mme Nicole O'Bomsawin, ancienne directrice générale du même établissement doit également être remerciée pour l'intérêt qu'elle a porté à cette recherche dès sa genèse. Mes remerciements vont également à Monsieur Pierre Lafontaine, archiviste à l'archidiocèse de Québec, ainsi qu'au personnel du Centre de Conservation du Québec pour leur aide précieuse et leur expertise.
2. Paul-André Dubois, « Marc-Antoine Charpentier chez les Abénaquis ou la petite histoire d'une Chanson des Bergers au Nouveau-Monde », *Études d'histoire religieuse*, 72 (2006), p. 55-73.
3. Pour une vue générale de la question musicale européenne chez les Amérindiens, voir Paul-André Dubois, « Les Amérindiens, les missionnaires et la musique européenne », *La vie musicale en Nouvelle-France*, éd. J.-P. Pinson et É. Gallat-Morin, Sillery, Septentrion, 2003, p. 255-280.
4. Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire du Paraguay*, t. I, Paris, Didot, 1756.

surgissent alors dans les trois gouvernements de Québec, Montréal et Trois-Rivières. Désignés par l'administration coloniale sous le vocable de « Villages de Sauvages domiciliés », ces missions réunissent des populations d'origines diverses : anciens esclaves hurons « iroquoisés » de force par leurs ravisseurs d'hier, Iroquois et Algonquins convertis au catholicisme et enfin, des centaines de réfugiés abénaquis de la guerre de King Philip<sup>5</sup>.



Figure 1 : Anonyme, *Abenakis [et] Abenakise*, aquarelle, xviii<sup>e</sup> siècle, Archives de la ville de Montréal.

Hommes de la Réforme catholique, les missionnaires français jettent les bases d'une vie chrétienne calquée en partie sur le modèle de la paroisse française. La mission des Abénaquis offre un bon exemple de ce phénomène d'implantation du modèle tridentin en culture étrangère. D'abord installés dans l'ancienne réduction jésuite de Sillery (constituant aujourd'hui l'un des arrondissements de la ville de Québec), les réfugiés abénaquis, dont le nombre ne cesse d'augmenter après 1676, sont relocalisés en 1683 à l'embouchure de la rivière Chaudière où les jésuites fondent à leur intention la mission de Saint-François-de-Sales. Sous l'action des jésuites Jacques et Vincent Bigot, la pratique du chant religieux y connaît un essor remarquable. Dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, un chœur à quatre voix y est formé, comme en témoigne le passage suivant tiré d'une lettre écrite en 1699 par le père Bigot aux chanoines de Chartres :

— « Peut-être que vous-mêmes, Messieurs, tout accoutumez que vous soyez à entendre chanter juste, vous seriez surpris de voir que des Sauvages soient capables d'une si grande exactitude dans le chant, et que, dans la variété des chants qui composent par exemple la messe des Morts, dans ceux que l'on fait après la messe sur la représentation, ils suivent la note aussi exactement que s'ils avoient des livres devant les yeux. Tout se chante en leur langue, excepté ce qu'ils répondent en latin au célébrant. Les femmes surtout ont de très belles voix, aussi douces et plus fortes que la voix des femmes françaises. Le chœur des hommes prend la basse, lorsque l'on chante quelque motet à trois ou quatre parties; et toutes les autres parties sont soutenues par plusieurs voix égales de femmes, qui s'accordent parfaitement et qui ne s'écartent pas le moins du monde de leur ton, dans les reprises même des chants, après quelque repos<sup>6</sup>. »

Puisqu'en contexte de mission, la prière publique, et en particulier la liturgie de la messe, inclut de plus en plus le chant religieux en langue vernaculaire dans son déroulement, les jésuites augmentent toujours davantage le corpus des chants qu'ils destinent aux Indiens en puisant dans le répertoire du plain-chant et de la musique vocale figurée qui leur est accessible dans la colonie. Au sein de ce répertoire largement anonyme, la figure de Charpentier se détache avec netteté grâce à sa *Chanson des Bergers* et à son petit motet *Omni die dic Mariae* sur lesquels il convient de se pencher.

5. P.-André Sévigny, *Les Abénaquis: Habitat et migrations*, Montréal, Bellarmin, 1976, p. 77-117.

6. Lettre du R. P. [Vincent] Bigot, Jésuite, directeur de la nation des Abnaquis, au chapitre de Chartres, 25 septembre 1699 », Lucien Merlet, *Histoire des relations des Hurons et des Abnaquis du Canada avec Notre-Dame de Chartres*, Chartres, Petrot-Garnier, 1858, p. 32-33. Pour un exemple de motet à quatre voix remontant à cette époque, voir P.-A. Dubois, « Les Amérindiens, les missionnaires et la musique européenne », *La vie musicale en Nouvelle-France*, op. cit., p. 255-280.

## LORSQUE CHARPENTIER SE FAIT ENTENDRE CHEZ LES ABÉNAQUIS

Extraite du *Dialogus inter angelos et pastores Judece in Nativitatem Domini* (H.420), la *Chanson des Bergers* a été transformée en cantique de Noël pour les Abénaquis de Saint-François<sup>7</sup>. Autant par sa forme musicale que par son texte littéraire, tout favorisait ce passage. La forme AABB du texte musical de cette chanson ne présente rien de bien particulier à cette époque. L'air de cour, qui obéit souvent à ce schéma, l'avait imposée à la musique française comme l'une des formes les plus courantes dans la structuration du discours musical<sup>8</sup>. Quant au texte littéraire latin d'origine qui chante la naissance de Jésus-Christ<sup>9</sup>, il a engendré une paraphrase abénaquise qui en reprend le propos. Si l'on compare la traduction française du texte latin avec sa version abénaquise, on comprend qu'Aubery soit parvenu à résoudre la difficile équation que représentait le respect de la forme et du fond du texte latin. Élève du père Jouvancy, latiniste réputé du Collège Louis-le-Grand avec lequel il était resté en contact après son arrivée en Nouvelle-France, Aubery connaissait les règles de la versification latine. Rien d'étonnant à ce que sa version abénaquise de « Pastores undique » épouse fidèlement la forme poétique du texte d'origine, soit deux quatrains constitués d'hexamètres (2 x 4 vers de 6 pieds) en rimes croisées (ABAB) dont voici le premier :

Texte latin	Version abénaquise
Pastores undique	Nekkan maéssannèts
Certent concentibus	Nig8na kighé8hèt (Nigouna Kighéwhèt) <sup>10</sup>
Pastorum hodie	Darintoanganek
Natus est Dominus	Nanneganmadinèts

Si l'on prend en compte la traduction française littérale des textes latin et abénaquis, l'on pressent chez Aubery une ferme volonté de coller au propos du texte latin de « Pastores undique » tout en respectant, dans la mesure du possible, un axe syntagmatique propre à l'idiome abénaquis :

### Traduction française du texte latin

Pastores (Bergers) undique [que de tous côtés]  
Certent [qu'ils rivalisent] concentibus [par l'accord des voix]  
Pastorum [des Bergers] hodie [aujourd'hui]  
Natus est [né est] dominus [le Seigneur].  
Certent [qu'ils rivalisent] muneribus [par des dons]  
[etc.]

### Traduction française de la version abénaquise

Nekkan [Universellement] maéssannèts [publiez]  
Nig8na [Notre] kighé8et [Sauveur]  
Darintoanganek [par des chants]  
Nanneganmadinèts [de triomphe].  
Nsparamikkassinek [Je te salue par ces présents]  
[etc.]

D'un point de vue formel, il ne fait aucun doute que c'est la structure du texte latin qui guida Charpentier dans sa composition. Parfaitement conscient de l'autorité de la trame poétique dans la structuration prosodique de la pièce d'origine, Aubery élaborait à son tour un calque abénaquis qui respectait les mêmes paramètres poétiques, non sans quelques prouesses syntaxiques que l'on peut imaginer. Ce faisant, sa version abénaquise s'est glissée avec aisance dans l'étroit corset que représentait la musique mesurée de Charpentier. En principe, c'est ce respect du « nombre » initial des vers latins ou français qui permit à Aubery de faire chanter autant de musique figurée en langue abénaquise sans trop en altérer le texte musical premier. Ingénieur, ce procédé qui

7. La partition originale de cette œuvre de Charpentier est conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Rés Vm<sup>1</sup> 259(28), p. 23 et correspond au numéro 420 dans l'ouvrage de H. W. Hitchcock, *Les œuvres de/The works of Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.

8. Georgie Durosoir, *L'air de cour en France, 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991, p. 83-84.

9. Texte latin: « Pastores undique certent concentibus pastorum hodié natus est dominus. Certent muneribus, certent amoribus palmas victori legite ». En voici la traduction française par Jeffrey Aubin: « Que de partout les bergers rivalisent avec les chants des pasteurs (qui proclament): Aujourd'hui le Seigneur est né. Qu'ils rivalisent par des dons; qu'ils rivalisent par des marques d'amour. Pour le vainqueur, cueillez des palmes ».

10. Le chiffre 8 utilisé en abénaquis renvoie à l'abréviation grecque du son « ou ». Il s'agit en fait de la lettre upsilon surmontant la lettre omicron. Les missionnaires de la Nouvelle-France utilisent abondamment cette abréviation dans leur transcription phonétique des langues amérindiennes. C'est le père Jean-Baptiste de La Brosse qui, dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, supprima cet usage en raison de la difficulté que rencontraient les imprimeurs britanniques de Québec à insérer sur une même ligne le chiffre 8 au milieu de caractères de moindre hauteur. Le « u » lui fut alors substitué. Léo-Paul Hébert, *Histoire ou légende: Jean-Baptiste de La Brosse*, Montréal, Bellarmin, 1984, p. 249-250.

s'apparente de près au *contrafactum* n'était cependant pas sans faille. D'abord, les textes latins à traduire ne répondaient pas tous à une structure poétique aussi rigide. Ensuite, il est peu probable que le respect des accents toniques de la langue abénaquise fut praticable dans l'exécution de cette musique dont les contours mélodiques et rythmiques répondaient à une autre langue. Qu'importe! Déjà formalisée par le moulage poétique qu'imposait la liturgie romaine avec ses hymnes, ses répons et ses proses, la langue liturgique abénaquise conçue par les missionnaires ne pouvait plus être celle de la vie quotidienne de ces Amérindiens au XVIII<sup>e</sup> siècle.



Figure 2: M.-A. Charpentier, *Chanson des Bergers*,  
manuscrit de chant liturgique du père Claude-François Virot,  
Archives de l'archidiocèse de Québec, Manuscrits amérindiens 2UZ, p. 289.

Tout se passe en effet comme si avait graduellement émergé une sorte de langue liturgique dont les assises linguistiques remontaient à l'époque où furent évangélisés les Abénaquis des rivières Penobscot et Kennebec, ceux-là mêmes qui trouvèrent refuge dans la vallée du Saint-Laurent à partir de 1676. Ultérieurement, le mélange ethnique des Abénaquis de l'Est avec ceux de l'Ouest, qui parlaient un dialecte différent ne fit qu'accentuer la singularité de cette langue abénaquise littérisée, née du désir paradoxal de traduire de larges pans de la liturgie romaine tout en préservant la forme littéraire et l'esthétique mélodique du plain-chant et de la musique figurée sur lesquels se chantaient les nouvelles traductions<sup>11</sup>. L'analyse fine de ce répertoire permet aujourd'hui d'entrevoir toute l'importance de ce clivage linguistique sacré/profane chez les Abénaquis de Saint-François au XVIII<sup>e</sup> siècle. La raréfaction de missionnaires compétents en cette langue au lendemain de la Conquête britannique de 1759 ne fit que creuser davantage ce fossé entre langue de la prière et langue du quotidien. Ainsi pourrait s'expliquer l'abandon définitif du chant liturgique en langue abénaquise dès la seconde moitié du siècle suivant.

#### CHARPENTIER EN ABÉNAQUIS : PROFANATION OU ADAPTATION ?

Outre la traduction du texte de la *Chanson des Bergers*, la transformation de cette portion d'oratorio en œuvre autonome ne s'est toutefois pas réalisée sans quelques opérations de réécriture : diminution du nombre de mesures qui passent de 34 à 18, réduction des effectifs vocaux et instrumentaux de départ au profit de la seule partie de dessus (soprano), transposition de la pièce de la tonalité initiale de *la* majeur vers celle

11. Dans son ouvrage intitulé *The Identity of the Saint Francis Indians* (Ottawa, National Museums of Canada, 1981), Gordon M. Day a montré combien les groupes abénaquis de l'Ouest venus s'installer à Saint-François ont fini par supplanter numériquement ceux de l'Est, imposant ainsi leur dialecte en raison de leur importance numérique grandissante.

de *do* majeur, mieux adaptée au registre des voix de femmes<sup>12</sup> et ajout d'une nouvelle basse dont la marche homorythmique avec le dessus a pour résultat d'éliminer toute complexité rythmique afin d'en faciliter l'exécution par des chanteurs amateurs. Toujours dans cette perspective, l'arrangeur privilégie le parallélisme des intervalles consonants tels que les tierces, les sixtes et les dixièmes, comme l'illustre la transcription suivante qui juxtapose la version trouvée dans le manuscrit du père Virot (lignes 1 et 3) à celle originale de Charpentier conservée à la BnF (ligne 2 et 4)<sup>13</sup>.

**[Chanson des Bergers]**

Dessus, mst. Virot  
Nék-kan ma - és - san-nèts ni - g8-na ki - ghéh8et da - rin - to -

Dessus, mst. BNF  
(original en La majeur)  
Pas - to - res un - di - que cer - tent con - cen - ti - bus pas - to - rum

Basse, mst. Virot

Basse, mst. BNF  
(original en La majeur)

6  
an - ga - nek nan - ne - gan ma - di - nés. Nspa - ra - mik - kas - si - nek té m8s - san -  
ho - di - é na - tus est Do - mi - nus. Cer - tent mu - ne - ri - bus, cer - tent a -

13  
r8 - an - nek Tan - na né - gan - m8 é - ten k8 - nets.  
mo - ri - bus pal - mas vic - to - ri le - gi - te.

Cette superposition des deux versions nous révèle plusieurs choses. Le parallélisme des intervalles de dixièmes majeures et mineures abonde dans la ré-harmonisation que réalise le père Virot, acolyte du père Aubery. Ainsi, à l'intérieur des mesures 2, 5, 7, 12 et 16 du manuscrit Virot, on observe un parallélisme d'intervalles de dixièmes tandis qu'à l'opposé, la partie de basse de la version d'origine évolue par mouvements contraires par rapport à la voix du dessus. On devine ici l'intervention d'un musicien d'église – peut-être le père Aubery lui-même – peu au fait des règles de composition de son temps, mais connaissant cependant bien le principe du faux-bourdon. En revanche, les mesures 13, 14 et 15 de la version abénaquise reflètent chez l'arrangeur une connaissance suffisante de l'harmonie et, même, une habileté surprenante dans la conduite des voix de dessus et de basse qui, avançant par mouvements contraires, font entendre à la voix de dessus la résolution de la quarte sur la tierce et, à la basse, celle de la sensible vers la tonique. Il y a plus encore aux mesures 7, 8 et 9 de la version abénaquise. Contrairement au texte musical d'origine de Charpentier, où le *fa* dièse, sensible de la dominante, se fait entendre dès le 3<sup>e</sup> temps de la mesure 7, la version abénaquise

12. La transposition a peut-être été réalisée afin d'éviter les armatures chargées d'altérations – elles sont en effet très rares dans ces manuscrits abénaquais. Cet exemple de transposition, qui se réalise facilement en substituant la clef de *Sol*1 à la clef de *Sol*2 et la clef de *Fa*3 à la clef de *Fa*4, n'est pas unique. On la retrouve ailleurs, notamment dans les manuscrits de motets des Ursulines de Québec. Voir Erich Schwandt, « The Motet in New France: Some 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century Manuscripts in Quebec », *Fontes Artis Musicae*, 28/3 (1981), p. 199, *item* n° 10.

13. Si les erreurs de copie sont fréquentes dans les manuscrits Aubery et Virot, comme dans l'arrangement de cette chanson, elles s'expliquent en partie par les changements constants de clefs que rencontre le copiste d'une pièce vocale à l'autre et par la cadence de travail que s'imposent les missionnaires dans la réalisation de leurs travaux. Je remercie Jean-François Plante d'avoir réalisé la transcription des deux versions de la *Chanson des Bergers*.

retarde l'audition de ce *fa* dièse au 2<sup>e</sup> temps de la mesure suivante. En faisant entendre un chromatisme retourné (*fa* bécarre, *sol*, *fa* dièse) qui s'inscrit dans le principe des contrastes si cher au baroque, l'arrangeur signale ainsi la modulation dans la tonalité de la dominante en mettant l'accent sur la sensible, laquelle se fait entendre sur une valeur de noire pointée plutôt que de noire. La cadence sur la dominante nécessite en contrepartie l'ajout d'une mesure pour faire entendre le *sol* pendant trois temps. Enfin, la mélodie qui culmine sur la dominante avec une valeur longue a pour effet de délimiter clairement la fin de la section, ce à quoi les chantres amérindiens devaient être habitués si l'on considère la carrure typique de la majorité des petits motets anonymes contenus dans les manuscrits Aubery et Virot. Enfin, le monnayage que l'on remarque aux mesures 3 et 16 de la partie de dessus ne saurait être attribuable à une initiative des missionnaires. La plupart du temps, ces derniers se contentaient de copier la musique qu'ils avaient sous les yeux sans trop en altérer la ligne mélodique, à moins d'un cas de force majeure. Il semble donc que cette ornementation de la ligne mélodique figurait déjà sur la partition d'origine au moment où Aubery et Virot procédèrent à la rédaction de leurs propres manuscrits. Cette partition – peut-être un autographe de Charpentier, qui sait? – est aujourd'hui perdue. Les pertes ne s'arrêtent pas là. Aubery avait lui-même inclus la *Chanson des Bergers* dans son propre manuscrit, comme le montre l'index détaillé que contient ce dernier. Le cahier qui contenait la pièce de Charpentier s'est détaché du manuscrit et n'a jamais été retrouvé à ce jour. En fait, seule subsiste la version latine-abénaquise du père Virot.

### LE PETIT MOTET *OMNI DIE DIC MARIE*

Charpentier a écrit deux motets sur le début de l'hymne *Omni die dic Mariæ*<sup>14</sup>. C'est à l'œuvre intitulée *Mottet de la Vierge a 4* (H.390) que correspond l'*Omni die dic Mariæ* qui figure aux pages 375 à 378 du manuscrit d'Aubery. Ce motet de Charpentier, absent des *Mélanges* autographes du compositeur, se trouve uniquement dans la collection Sébastien de Brossard, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Nationale de France<sup>15</sup>. Composé pour quatre voix et basse continue, le motet de Charpentier a été transcrit et traduit en langue abénaquise par Aubery sans toutefois qu'il en précise l'origine ni l'auteur. Nous sommes ici en présence de la seule version connue de ce motet dans les archives nord-américaines relatives à la période coloniale française.

Strophique, le texte de cette hymne se prête parfaitement à un traitement musical fondé sur l'alternance des combinaisons vocales. D'un verset à l'autre, Charpentier fait entendre tantôt la voix de dessus seule accompagnée par la basse continue, tantôt un ensemble à quatre voix. Ailleurs, ténor et basse cheminent en duo. Tout au long du motet, les solistes interviennent dans diverses combinaisons tandis que l'ensemble homophonique à quatre voix se fait entendre à trois reprises. Quant à la texture harmonique riche des chœurs qui exploite les tonalités voisines du ton de *la* mineur, tonalité jugée plaintive selon les Anciens et les Modernes<sup>16</sup>, elle répond bien à l'atmosphère fervente de cette supplication à la Vierge compatissante. En ce sens, il est à remarquer que l'échafaudage harmonique des petits motets sélectionnés par les missionnaires pour leurs ouailles ne dessert jamais l'intelligibilité du propos chanté en abénaquis. À l'exemple du texte du « Pastores undique » de la *Chanson des Bergers* dont nous avons parlé précédemment, il faut dire ici un mot sur la traduction de l'*Omni die dic Mariæ* telle que l'a réalisée Aubery.

### LA TRADUCTION ABÉNAQUISE DE L'*OMNI DIE DIC MARIE*

Compte tenu de la faiblesse des connaissances actuelles sur la langue abénaquise utilisée par Aubery dans sa traduction du latin, il s'est avéré impossible d'offrir au lecteur une traduction française convenable de sa version abénaquise de l'*Omni die dic Mariæ*. Le dictionnaire *François-Abnaquis* (1715) que nous a légué ce missionnaire permet néanmoins d'entrevoir les efforts fournis par ce dernier pour épouser le sens, voire pour coller aux mots du texte latin de l'hymne. Ainsi, l'expression « Étassi8i Kizegakki » par laquelle débute la version abénaquise se trouve littéralement traduite dans le dictionnaire d'Aubery par l'expression « Tous les jours » qui correspond à une nuance près aux deux premiers mots de l'hymne « Omni » et « die ». Le terme « genitricem » (la mère), qui est rendu par « 8ennir-zannit », signifiant « mère » en abénaquis, est traduit par « 8énitsannit » dans son dictionnaire. De la même façon, le mot « Virginem » (la Vierge) que l'on rencontre dans la 2<sup>e</sup> strophe de l'hymne est rendu en abénaquis par « K8éssik8sk8ar » qui, toujours selon le même dictionnaire, correspond à la « Vierge ». Pour ne pas multiplier les exemples, terminons avec le mot « Kedanteg8éh8g8ané » signifiant je suis coulé à fond par les vagues » dans le dictionnaire de Virot. Aubery recourt à cette expression pour rendre l'idée de l'engloutissement du pêcheur sous l'effet de la tempête de ses vices, idée qu'expriment les vers de la 2<sup>e</sup> strophe : « Hanc appella, ne

14. Selon le classement établi par H. W. Hitchcock (*Les œuvres de/The works of Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné, op. cit.*), ces deux motets correspondent au n<sup>os</sup> 359 et 390.

15. Charpentier, *Omni die dic Mariæ* (H.390), *Collection de Partitions*, tome I, [1696 av.], 270 x 220 mm, F-Pn Vm<sup>1</sup> 1175<sup>bis</sup>, f. 127<sup>v</sup>-128<sup>r</sup>.

16. Thomas Van Essen et Frédéric Michel, « Les *Mélanges* à l'épreuve de l'*Énergie des Modes* », *Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, éd. C. Cessac, Paris, Mardaga, 2007, p. 226-236.

procella vitiorum superet » (appelle-la, de peur que la bourrasque des vices ne t'emporte). Dans l'attente d'une traduction satisfaisante du texte abénaquis de l'*Omni die dic Mariæ*, on peut néanmoins en déduire que, dans sa version abénaquise, Aubery tente de se situer au plus près du texte latin qu'il a sous les yeux<sup>17</sup>.

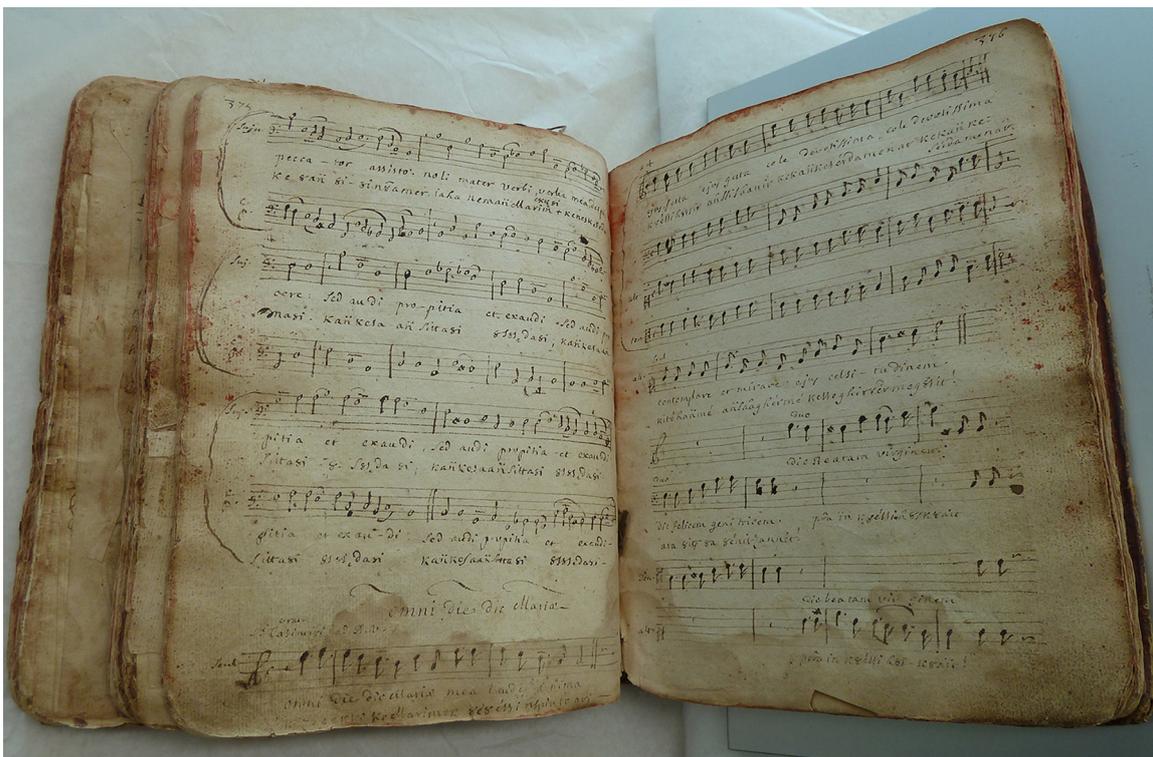


Figure 3. M.-A. Charpentier, *Omni die dic Mariæ* (H.390),  
manuscrit de chant liturgique du père Joseph Aubery,  
Archives de la Société Historique d'Odanak, p. 375-376.

### SPÉCIFICITÉS DU TEXTE MUSICAL

Tel qu'il apparaît dans le manuscrit d'Aubery, l'*Omni die dic Mariæ* a fait l'objet de quelques retouches dont la plus évidente demeure celle de la diminution du nombre total de mesures. Ainsi, les 39 mesures à deux temps de la composition originale de Charpentier ont été ramenées à 23 mesures à quatre temps grâce à la réduction de moitié des valeurs rythmiques d'origine: les blanches devenant des noires, les noires des croches, et ainsi de suite (sauf la première mesure où les valeurs rythmiques n'ont pas été converties). Toutes les composantes de l'œuvre d'origine de Charpentier sont cependant présentes, exception faite du chiffrage de la partie de basse continue qui, comme dans presque toutes les œuvres copiées par les missionnaires, n'a pas été retenu. En ce qui regarde la disposition des voix dans la partition et le choix de clefs, Charpentier et

17. Pour la traduction du texte de l'abénaquis vers le français, il a été nécessaire de recourir aux dictionnaires des Pères Joseph Aubery, Sébastien Rasle, Claude-François Virot et Jean-Baptiste de La Brosse. La langue des Abénaquis de l'Est étant passablement complexe, le recours au seul ouvrage d'Aubery s'est révélé impossible dans cette tentative de traduction. Quelques mots et expressions tirés de ces ouvrages se retrouvent cependant dans la traduction abénaquise de ce motet par Aubery. Par exemple, le terme « kizegakki » signifiant « jour » est écrit « Kiz8ks » dans Aubery et « Kizegak » dans Rasle. Quelques expressions comme « Kizekak h8nkzigak », signifiant « aujourd'hui » dans Aubery, ou bien « Kikizekakeban » signifiant « aujourd'hui, avant midi », dans Rasle, présentent une variation orthographique s'expliquant par la fonction grammaticale du mot dans la phrase ou par quelque autre nuance. Joseph Aubery, *Dictionnaire François-Abnaquis, Arsikantég8k dari 18 augusti anni 1715, Editio 2[secun]da*, Archives de la Société Historique d'Odanak, manuscrit in-4°, 540 p.; Claude-François Virot, *Dictionnaire abnaquis-françois*, Archives de la Société Historique d'Odanak, manuscrit in-4°, 927 p. Dans ses *Notes sur de vieux manuscrits abénakis* (Sorel, Sénécal, 1886), Charles Gill attribue ce dernier dictionnaire au père Aubery. Plus récemment, Gordon M. Day dans *The Identity of the Saint Francis Indians* (Ottawa, National Museums of Canada, 1981) en accordait la paternité au père Jacques Le Sueur. Pourtant, l'examen attentif de la graphie et la comparaison avec des documents autographes du père Virot ont plutôt révélé que ce dernier en était l'auteur. Nous avons également consulté le dictionnaire de Rasle qui fut publié par John Pickering, *A Dictionary of the Abnaki Language, in North America by Father Sebastian Rasle. With an Introductory Memoir and Notes*, *Memoirs of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 1, New Series, 1833. Je tiens à remercier Kim Gingras et Jeffrey Aubin, étudiants de l'Université Laval, pour leur aide dans la traduction de ces textes.

Aubery divergent<sup>18</sup>. Le premier privilégie une disposition des quatre voix depuis la tessiture la plus haute jusqu'à la plus basse, tandis que le second, peut-être pour des raisons pratiques liées à l'exécution, présente un système où se superposent de haut en bas les voix de dessus, de basse, de haute-contre et de taille.



Figure 4: M.-A. Charpentier, *Omni die dic Mariæ* (H.390),  
Manuscrit de chant liturgique du père Joseph Aubery,  
Archives de la Société Historique d'Odanak, p. 377-378.

L'indication « Seul » pour signifier le solo vocal correspond exactement à ce que l'on constate dans la version de l'*Omni die dic Mariæ* de la collection Brossard. En revanche, l'usage du terme « duo » n'apparaît que chez Aubery. De même, pour désigner l'ensemble à quatre voix, Aubery préfère l'expression « a 4 » à celle du « Tous » que l'on retrouve dans la version de la collection Brossard.

Si le discours harmonique de la pièce est pratiquement identique dans les deux versions – à l'exception de quelques variantes mineures s'expliquant en grande partie par la simplification de la ligne de basse –, on observe en revanche une permutation des parties confiées aux voix dans le deuxième chœur (« Ipsam cole ut de mole criminum te liberet, hanc cappella »). La partie confiée au dessus chez Charpentier devient ainsi la partie de ténor chez Aubery, la partie d'alto celle du dessus, la partie de ténor celle de l'alto. Confusion ou volonté de ramener les voix dans le registre moyen pour accommoder ses chantres abénaquis? Les clefs indiquant clairement la tessiture des voix, l'hypothèse d'une confusion des parties lors de la copie doit être écartée. Aubery aurait-il voulu soulager la voix la plus haute en lui confiant l'exécution de la partie d'alto? Voilà qui est encore moins probable puisque la partie de soprano écrite par Charpentier ne se situe pas dans le registre aigu de cette voix. À l'exemple de ce que l'on observe dans les compositions du jésuite Jean-Baptiste Geoffroy<sup>19</sup>, ces permutations de parties vocales étaient parfois admises par les compositeurs eux-mêmes.

Parmi les quelques variantes que l'on relève, on ne saurait cependant passer sous silence un verset de l'hymne qui, au regard de la partition originale de Charpentier, présente des différences mélodiques, rythmiques et harmoniques.

18. Chez Aubery: *Sol*2, *Fa*3, *Ut*2, *Ut*3. Chez Charpentier: *Sol*2, *Ut*3, *Ut*4, *Fa*4, et *Fa*4 pour la basse chiffrée.

19. Jean-Baptiste Geoffroy, *D.O.M. Musica Sacra ad varias Ecclesiae preces, à 4 vocibus, in plerisque ab unica, vel duabus, cum organo*, Paris, R. Ballard, 1661.



Figure 5: Verset « Dic felicem genitricem, Dic beatam virginem », Charpentier, *Omni die dic Mariæ* (H.390), F-Pn Vm<sup>1</sup> 1175<sup>bis</sup>.

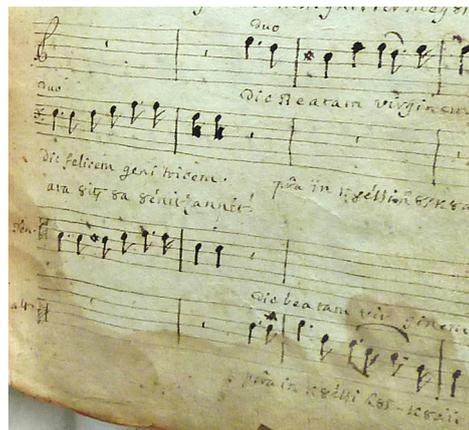


Figure 6: Verset « Dic felicem genitricem, Dic beatam virginem », Charpentier, *Omni die dic Mariæ* (H.390), Manuscrit de chant liturgique du père J. Aubery, Archives de la Société Historique d'Odanak

À première vue, le verset « Dic felicem genitricem, dic beatam Virginem » semble tout simplement entaché par les erreurs de copie commises par Aubery lui-même, notamment par l'absence de certains dièses. Pourtant certains passages suggèrent au contraire quelques remaniements de la partition de Charpentier par Aubery. Ainsi, les parties de taille (ténor) et de basse qui chantent le verset « Dic felicem genitricem » cadencent en *sol* majeur dans la version Aubery au lieu de culminer sur la dominante secondaire *si* majeur de la version originale. De sorte que la ligne ascendante mineure mélodique confiée à la taille s'en trouve simplifiée par l'élimination du *ré* dièse et du *fa* dièse. La présence du *do* dièse qui se fait entendre sur le mot « felicem » dans la version Aubery apparaît quant à elle davantage comme un reliquat de la version originale de l'hymne que comme un choix parfaitement conscient de la part du missionnaire. Enfin, on observe que, dans le « Dic beatam Virginem », le dessus (soprano) et le bas-dessus (alto) cheminent comme il se doit vers l'accord de dominante *mi* majeur mais, en raison de la réécriture de la ligne descendante du bas-dessus, l'audition sous-entendue de la dominante secondaire *si* majeur, présente chez Charpentier, s'en trouve éliminée.

Si modeste soit-elle, la présence d'œuvres de Charpentier au sein du répertoire de la mission abénaquise soulève plusieurs questions. L'oratorio dont est tirée la *Chanson des Bergers* n'ayant pas été publié<sup>20</sup>, on doit en conclure que cette œuvre de Charpentier est arrivée en Nouvelle-France sous forme manuscrite tout comme l'*Omni die dic Mariæ*, mais comment? L'histoire canadienne de ces œuvres de Charpentier semble indissociable de la vocation missionnaire d'Aubery.

#### CHARPENTIER ET AUBERY : UNE HISTOIRE EN CONTREPOINT

Sans liens apparents, les parcours de Joseph Aubery et de Marc-Antoine Charpentier évoluent en parallèle pendant un bref moment dans l'univers parisien de la compagnie de Jésus. Charpentier entre au service des jésuites à Paris vers 1683. Le jeune Aubery séjourne dans les établissements jésuites de la capitale au cours de cette période comme élève du collège Louis-Le-Grand, comme novice puis jeune profès. Aubery s'embarque pour le Canada en 1695, tandis que Charpentier quitte le service des jésuites en 1698<sup>21</sup>. Leurs trajectoires de vie, pourtant si dissemblables, se sont néanmoins croisées discrètement dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle.

Bien que la musique ne soit pas intégrée dans le *Ratio Studiorum*<sup>22</sup>, les jésuites en font grand usage dans les représentations qu'ils proposent à leurs élèves, à leurs novices et au public mondain qui fréquente leurs établissements parisiens. Voisine de la maison professe de la rue Saint-Antoine, l'église Saint-Louis recourt aux services de musiciens professionnels, dont certains seront appelés à devenir illustres<sup>23</sup>. Si la collaboration de

20. Le *Dialogus inter angelos et pastores Judeæ in nativitate Domini* (H.420) a été publié pour la première fois par les Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Cahier de musique 41, 1997.

21. C. de Rochemonteix fait naître Aubery le 10 mai 1673. Le registre de catholicité de Gisors montre, quant à lui, que la naissance d'Aubery eut lieu le 10 mai 1674. Par conséquent, Aubery n'est pas entré au noviciat à l'âge de 17 ans mais bien à l'âge de 16 ans en 1690. Il étudie la rhétorique à Louis-le-Grand sous la direction du célèbre père Jouvancy (1692-1693), fait un an de philosophie dans ce collège (1693-1694), et part finalement pour Québec l'année suivante. Aubery ne retournera jamais en France. Voir Camille de Rochemonteix, *Les Jésuites et la Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle d'après beaucoup de documents inédits*, t. 3, Paris, Letouzey et Ané, 1896, p. 401.

22. Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Paris, Mardaga, 1991, p. 148.

23. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2/2004, p. 193.

Charpentier avec les jésuites débute vers 1683, elle ne devient officielle qu'au moment où ce dernier est nommé maître de musique de la chapelle du collège, puis, à partir de 1688, de celle de la maison professe<sup>24</sup>. Cette décennie 1680 correspond grosso modo à la période au cours de laquelle Joseph Aubery fréquente les établissements jésuites de Paris. Fils d'un notable de Gisors, il n'est pas impossible que le garçon ait fait son entrée au collège de Clermont à Paris (Louis-le-Grand à partir de 1682) dès son adolescence. Comme l'explique P. Guillot, les pensionnaires des collèges de la compagnie de Jésus – et à plus forte raison ceux du collège de Clermont – pouvaient bénéficier de leçons particulières de musique. Des maîtres, parmi les plus qualifiés, apprenaient ainsi à certains garçons à chanter ou à jouer d'un instrument. Comme le démontrent la notation du manuscrit musical d'Aubery tout autant que le choix du répertoire qu'il contient, tout suggère que ce dernier reçut une formation musicale relativement soignée, et ce, peut-être même dès son enfance gisorsienne. D'ailleurs, les termes musicaux contenus dans son *Dictionnaire François-Abnaquis* de 1715 ne font que renforcer cette hypothèse. La traduction abénaquise de mots et d'expressions telles qu'« on ne commence pas ce chant à diverses parties a meme temps », « viole », « archet de viole », « j'accorde les cordes de ma viole », « corde de violon », « je touche les cordes d'un [violon] », etc. ne se pose que lorsque cette réalité existe dans la mission. Ainsi, derrière le linguiste chevronné qu'était Aubery se cachait un musicien<sup>25</sup>. Aurait-il participé à certains événements musicaux donnés au collège? Nous ne saurions le dire. Toutefois, au moment où Aubery fréquente Louis-le-Grand en qualité de pensionnaire, des représentations en musique sont données annuellement<sup>26</sup>. En 1689, Aubery a quinze ans. Or, au mois d'août de cette même année, une tragédie est présentée au public par les écoliers du collège. Des ballets y sont même exécutés par les garçons habilement secondés par les danseurs de l'Opéra<sup>27</sup>. En avril 1691, le *Mercur galant* rapporte que les leçons de ténèbres de Charpentier furent chantées à l'église du collège Louis-le-Grand, y attirant beaucoup de monde<sup>28</sup>. Si aucun document ne permet d'affirmer qu'Aubery participe ou assiste à ces événements, force est pourtant d'admettre qu'il évolue dans un monde où la musique de Charpentier occupe une fonction importante. Ainsi, aux côtés de musiciens et de chanteurs professionnels, les élèves du collège participent parfois aux événements scéniques qu'organisent leurs maîtres, auteurs des textes latins des motets et des pièces dramatiques qu'on y récite et chante en diverses circonstances. À cet égard, on a suggéré que le texte du motet *In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae* (H.418), exécuté en 1692 pour la fête de saint Louis, pourrait être l'œuvre du père Jouvancy, célèbre latiniste du collège Louis-Le-Grand<sup>29</sup>. Or s'il faut en croire C. de Rochemonteix, c'est Jouvancy lui-même qui le premier s'intéressa à la vocation du jeune père Aubery, lequel, faut-il le souligner, maintiendra un lien avec son ancien professeur, comme l'atteste une lettre qu'il lui adressa depuis le Canada en 1710<sup>30</sup>.

De 1690 à 1692, Aubery fait son noviciat rue du Pot-de-Fer. En plus de recevoir des leçons de plain-chant<sup>31</sup>, les novices sont également conviés à certains spectacles édifiants où retentit la musique de Charpentier. Éminemment apologétiques, les motets *In honorem Sancti Xaverii Canticum* (H.355) et *Canticum de Sancto Xaverio reformatum* (H.355a) y sont probablement chantés le 3 décembre 1690 ou 1691<sup>32</sup>. Faudrait-il situer à la même époque la composition par Charpentier du motet *Omni die dic Mariæ* (H.390)? Pour parvenir à une datation de l'œuvre, il faut revenir au contexte qui entoure la figure singulière du roi de Pologne Jean-Casimir II Vasa, mort en France en 1672.

24. *Ibid.*, p. 192.

25. Le dictionnaire d'Aubery se démarque nettement des autres ouvrages du même type rédigés par les missionnaires de son époque quant aux références à la musique. L'œuvre est personnelle et révèle les préoccupations de son auteur. Joseph Aubery, *Dictionnaire François-Abnaquis*, op. cit., p. 9, 37, 45, 119, 161, 194, 281, 289, 297, 329, 373, 412, 508, 531, Archives de la Société Historique d'Odanak, manuscrit in-4°, 540 p.

26. Voir P. Guillot, *Les Jésuites et la musique*, op. cit., p. 148-150, 155, 173; Robert W. Lowe, « Les représentations en musique au Collège Louis-Le-Grand, 1650-1688 », *Revue d'histoire du théâtre*, I (1958), p. 21-34.

27. BnF, Manuscrits français 23500, f. 85-86.

28. *Mercur galant*, avril 1691, p. 148-149.

29. Guy Lavigne, *Marc-Antoine Charpentier, une œuvre inédite: L'histoire sacrée In honorem Sancti Ludovici Regis Galliae (H 418): présentation et transcription*, Université Laval, Mémoire de maîtrise, 1991, p. 15.

30. L'historien jésuite C. de Rochemonteix, qui s'appuie sur ce document, écrit: « Le disciple (du père Jouvancy) était alors d'une timidité extrême, parlant peu et rarement, si bien que ses supérieurs purent se demander quel ministère il serait apte à remplir dans la société. D'un autre côté, ses compositions littéraires révélaient un talent fin et délicat, une facilité d'invention peu commune, beaucoup de jugement. Le religieux se montrait exemplaire; l'écolier, très laborieux. Le maître s'attacha à ce disciple, en qui sa science des hommes avait su découvrir de riches trésors sous des apparences assez rudes, où rien du dedans n'osait faire jour. Le noviciat et la rhétorique terminés, Joseph Aubery demanda les missions de la Nouvelle-France. C'était la solution du problème que se posaient les supérieurs de l'Ordre: que faire de ce jeune religieux, dont la timidité paralyse les belles qualités de l'esprit et du cœur? », C. de Rochemonteix, *Les Jésuites et la Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 401.

31. BnF, Manuscrits français 23506, f. 109.

32. C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 195.

Sous le titre d'*Omni die dic Mariæ*, Aubery a inscrit dans son manuscrit la précision suivante : *Orat[i]o S[anc]ti Casimiri ad B[eatam] V[irginem]*, un ajout fort intéressant qui s'explique cependant assez aisément. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le texte de *Omni die dic Mariæ* est encore attribué à saint Casimir, jeune prince polonais mort en odeur de sainteté en 1484. Lors de l'ouverture de son tombeau dans la cathédrale de Vilnius en 1604, on découvrit en effet entre les mains du prince, dont le corps passe pour être resté frais et entier, le texte de l'*Omni die dic Mariæ, mea laudes anima* (Chaque jour, rends, ô mon âme, tes hommages à Marie). Dès lors, la paternité du texte lui fut attribuée<sup>33</sup>. Charpentier mit deux fois cette prière de saint Casimir en musique, mais pour qui? Dirigeons maintenant notre regard vers Jean-Casimir II Vasa.

Saint Casimir est le patron de la Pologne où il est fêté en grande pompe<sup>34</sup>. Inscrite au bréviaire romain sous Paul V (1605-1621), la fête de ce saint national polonais n'est pas célébrée en France<sup>35</sup>. Mais, en tant qu'ex-roi de Pologne et abbé, Jean-Casimir va cependant veiller à en introduire la solennité à Saint-Germain-des-Prés peu après son élévation à l'abbatiate comme nous l'apprend la *Gazette de France*:

- « Le 4 de ce mois [mars 1670], on célébra en l'abbaye de Saint-Germain des Prez, la feste de Saint Cazimir, patron et allié du roy Cazimir de Pologne, abbé de ladite abbaye: lequel, après avoir communié en la chapelle de son chasteau fut conduit par le Supérieur général et les Religieux en une chapelle de l'église, richement parée où estoit sous un dais de drap d'or, le tableau du saint que ce prince a apporté de Pologne. Sa Majesté Polonoise y signala sa dévotion singulière en assistant à l'Office chanté par les religieux: l'un desquels prononça le Panégyrique avec beaucoup de satisfaction de son auditoire<sup>36</sup>. »

Trois mois après avoir contracté un mariage morganatique avec Françoise-Marie Mignot, veuve du maréchal François de L'Hospital, le roi de Pologne décède à Nevers le 16 novembre 1672. Dans sa *Description de Paris*, Piganiol de La Force écrit que les anciens officiers de Jean-Casimir II Vasa fondèrent en 1674 une messe anniversaire dans la chapelle Saint Placide de l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés. Le 16 décembre de chaque année, un service solennel devait y être chanté pour le repos de l'âme de leur ancien maître, de même qu'une messe basse le 16 de chaque mois.

Ayant été gratifiée de la collection des reliques possédées par le roi de Pologne et abbé commendataire de Saint-Germain-des-Prés, la princesse palatine Anne de Gonzague de Clèves, sentant sa propre fin approcher, les lègue à son tour par testament, le 8 juin 1683, à l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés où le cœur de son beau-frère Jean-Casimir II repose déjà dans un somptueux cénotaphe conçu par Gaspard Marsy, sculpteur ordinaire de Louis XIV<sup>37</sup>. Or c'est précisément en cette année 1683 que François de Berailler, évêque *in partibus* de Bethleem, consacre l'autel principal de cette chapelle mortuaire sous la double invocation de saint Casimir, prince polonais et de saint Placide, disciple de saint Benoît, sans doute pour marquer la double identité, à la fois nationale et bénédictine, du défunt roi<sup>38</sup>. C'est probablement à cette occasion que la décoration de la chapelle fut achevée par Pierre Bullet, l'un des architectes de Louis XIV et qu'un tableau de Daniel Schultz Le Jeune (1615-1683) représentant saint Casimir fut suspendu au-dessus de l'autel de la chapelle<sup>39</sup>.

La prière à la Vierge dite de saint Casimir selon Aubery, à savoir l'*Omni die dic Mariæ*, aurait-elle pu avoir été mise en musique par Charpentier d'abord pour cette occasion solennelle ou pour l'un des services anniversaires annuels? Ou encore aurait-elle été commandée pour l'impressionnante cérémonie de translation des reliques depuis l'hôtel particulier de la princesse palatine jusqu'à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés le 29 septembre 1684<sup>40</sup>? S'il faut choisir entre ces deux événements, le premier semble plus probable en raison du lien direct qui unit le roi et son saint patron dont il avait commandé le portrait avant même de mourir.

33. Les recherches hymnologiques ultérieures ont cependant réfuté cette attribution première pour la restituer à son véritable auteur, le moine clunisien du XI<sup>e</sup> siècle Bernard de Morlas. Soulignons toutefois qu'Alexandre Przewdziecki avait de son côté soutenu que l'auteur de cette oraison n'était pas saint Casimir mais saint Bernard de Clairvaux, ce qui a été contredit depuis. Voir A. Przewdziecki, *Oraison de Saint Casimir à la Très-Sainte Vierge, retrouvée dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, et expliquée par des manuscrits du XII<sup>e</sup>, du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles*, Cracovie, Imprimerie de l'Université des Jagellons, 1866, p. XLVIII; Guido Maria Dreves, *Analecta Hymnica*, Leipzig, Reissland, 1907, L, 427.

34. Avant son départ pour la France, Jean-Casimir II Vasa avait assisté à la solennité de saint Casimir, patron national, dans l'église des jésuites de Varsovie. Voir *Gazette de France*, avril 1669, p. 319.

35. Suitbert Baumer, *Histoire du bréviaire*, t. 2, Paris, Letouzey et Ané, 1905, p. 277.

36. *Gazette de France*, janvier 1671, p. 240. C'est Jean-Daniel Schultz lui-même qui se serait rendu à Paris pour remettre au roi le tableau représentant saint Casimir. Voir J. T. Petrus, « Les portraits du roi de Pologne Jean-Casimir Vasa dans les collections françaises », *Gazette des Beaux-Arts*, 91 (1978), p. 25-31.

37. Ce cénotaphe avait été installé dans la chapelle Saint Placide, située dans l'un des transepts de l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés. La dépouille de Jean-Casimir II Vasa avait été rapatriée en Pologne en 1675 où elle avait été inhumée dans l'église des jésuites de Cracovie. Voir Jacques Brouillart, *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint Germain des Prez*, Paris, Dupuis, 1724, p. 278-281.

38. Sur François de Berailler et le statut réel de son évêché de Bethleem, voir le *Mercure galant*, février 1701, p. 176.

39. Parmi tous les ouvrages décrivant la chapelle Saint-Casimir, le plus complet demeure celui de Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons & châteaux des environs de Paris*, t. 7, Paris, T. Legras, 1742, p. 42-52.

40. Certaines de ces reliques léguées par la princesse étaient reliées à la Passion du Christ, d'où la pompe qui accompagna leur translation. *Mercure galant*, Paris, 1684, p. 93.

À cette époque, Charpentier est au service de Mlle de Guise qui le laisse libre de répondre à diverses commandes lui venant de l'extérieur. C. Cessac a par ailleurs montré que la princesse consentait occasionnellement au prêt de ses propres musiciens à des couvents parisiens afin d'y rehausser l'éclat de certaines cérémonies d'importance<sup>41</sup>. C'est ainsi que la musique de Charpentier résonna dans la chapelle du Carmel de la rue du Bouloir lors du service solennel qui y fut chanté en mémoire de la défunte reine Marie-Thérèse<sup>42</sup>. Le décès de cette dernière donna lieu à nombre de services solennels dans tout le royaume. L'un d'eux, d'une « entière magnificence », fut également célébré à l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés<sup>43</sup>. Jusqu'à la fin de l'année 1683, les services funèbres en l'honneur de Marie-Thérèse éclipsèrent pratiquement tout autre événement du même genre dans le *Mercure galant*. Face à la perte d'une reine de France, la cérémonie de consécration officielle d'une chapelle à saint Casimir restait de peu de poids, fût-elle opérée en mémoire d'un roi étranger. De sorte que les témoignages pouvant nous permettre de relier hors de tout doute la composition de l'*Omni die dic Mariæ* (H.390) à cet événement précis manquent. Toutefois, la figure de saint Casimir ne s'inscrivant aucunement dans le « panthéon » des saints traditionnellement vénéralisés en France, tout porte à croire qu'un lien historique et symbolique unit d'une manière ou d'une autre la prière de saint Casimir mise en musique par Charpentier à la consécration officielle à Paris d'une chapelle dédiée à ce saint dont feu l'ex-roi de Pologne portait le nom.

Si l'on considère possible cette filiation, on peut raisonnablement avancer l'année 1683 comme date approximative de composition de ce motet. Par ailleurs, au regard de la datation de l'œuvre de Charpentier, les recherches menées par P. Ranum sur les papiers et filigranes des manuscrits autographes mettent en lumière un détail extrêmement intéressant venant appuyer cette hypothèse. Charpentier aurait eu accès entre 1683 et 1685 à du papier qualifié de « similijésuite » par P. Ranum<sup>44</sup>. Or, le papier du manuscrit Vm1 1175<sup>bis</sup> de la collection Brossard sur lequel a justement été copié l'*Omni die dic Mariæ* (H.390) serait effectivement un papier dit « similijésuite »<sup>45</sup>. On pourrait donc en déduire que les deux versions de l'*Omni die dic Mariæ* (H.359 et H.390) auraient sensiblement été composées vers la même époque, soit entre 1683 et 1685 et, au plus tard, vers 1690.

Par ailleurs, il est essentiel de rappeler que de puissants liens historiques et symboliques unissent les jésuites à Jean-Casimir II Vasa : les quatre années que ce dernier a passé dans la compagnie de Jésus comme religieux avant son élévation au cardinalat par le pape, sa sépulture première dans l'église du collège des jésuites de Nevers où, selon ses dernières volontés, il fut inhumé avec tous les honneurs dus à son statut et, finalement, la translation ultérieure de ses restes dans l'église des jésuites de Cracovie où il avait jadis fait ériger un tombeau pour les membres de sa famille<sup>46</sup>. Dans cette optique, on ne peut écarter l'hypothèse voulant que la composition de l'*Omni die dic Mariæ* (H.390) ait été une commande passée à Charpentier par les jésuites eux-mêmes afin d'honorer la mémoire du défunt roi de Pologne qui, s'il n'a jamais été bénédictin de Saint-Maur malgré sa prestigieuse fonction d'abbé commendataire, semble en revanche être toujours resté jésuite en son for intérieur.

Mais voilà que surgit un autre problème. La copie de l'*Omni die dic Mariæ* que l'on trouve dans la collection Brossard n'est pas de la main du compositeur mais peut-être bien de celle de l'un des copistes auxquels Charpentier aurait pu faire appel. Dès lors, diverses questions se posent. L'œuvre aurait-elle été copiée à l'insu du compositeur ou de son commanditaire pour ensuite être communiquée à Sébastien de Brossard<sup>47</sup>? Un autre

41. C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 122-129; Patricia M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, Chez l'Auteur, 1994, p. 36.

42. *Mercure galant*, décembre 1683, p. 216.

43. *Mercure galant*, novembre 1683, p. 65-76.

44. P. M. Ranum, *Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, op. cit., p. 14.

45. Au regard des papiers utilisés par les copistes, Patricia M. Ranum dit à propos du Vm1 1175<sup>bis</sup> qu'on y trouve autant de papier dits « similijésuite » que dans d'autres papiers français. Chose intéressante, cette musicologue observe que les trois motets de Jean-François Lochon, un ami de Loulié, sont notés sur du papier similijésuite tout comme l'*Omni die dic Mariæ* (H.390). Patricia M. Ranum, « À la recherche de son avenir », *Sébastien de Brossard, musicien*, éd. J. Duron, Paris, Klincksieck, 1998, p. 291, note 24. Je remercie Mme P. M. Ranum de m'avoir communiqué cette précieuse information tirée de ses notes personnelles de recherche.

46. J.-A. Piganiol de La Force, *Description de Paris*, op. cit., p. 49. Par la suite, ses restes furent toutefois transférés dans la cathédrale de Cracovie lors des cérémonies entourant le couronnement du nouveau roi de Pologne. Voir *Gazette de France*, mars 1676, p. 230.

47. L'*Omni die dic Mariæ* que l'on retrouve dans la collection Brossard fut copié sur du papier similijésuite par une tierce personne qui n'a pu être identifiée. Comme nous l'avons déjà suggéré, il est possible que Brossard soit entré en possession de cette œuvre de Charpentier alors qu'il était maître de chapelle à Strasbourg. Toutefois, on ne peut écarter une autre hypothèse voulant que Brossard soit entré tardivement en possession de cette œuvre après sa nomination comme maître de chapelle à Meaux (1698-1715). En effet, si l'on considère les œuvres des divers compositeurs que l'on retrouve dans le recueil Vm1 1175<sup>bis</sup>, on constate que certaines de ces compositions datent du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, pensons à ces motets de Jean-François Lochon publiés à Paris en 1701. Il n'est cependant pas impossible que le recueil Vm1 1175<sup>bis</sup> ait lui-même fait l'objet d'assemblages successifs, réunissant ainsi des copies musicales réalisées à diverses époques. Quoiqu'il en soit, il appert que cette copie de l'*Omni die dic Mariæ* a été réalisée bien après sa composition. Étienne Loulié, qui fut en service chez les Guise (1673-1688) au même moment que Charpentier, n'est peut-être pas étranger à la réalisation de cette copie et à sa transmission à Brossard. Chose certaine, Loulié légua tous ses manuscrits à Brossard en 1702. Ce dernier les vendit ainsi que toute sa collection musicale à la Bibliothèque royale en 1724. Marcelle Benoit, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 90-91, 129-134, 409, 413; *La collection Sébastien de Brossard, 1655-1730*, éd. Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 426-427, 384. Une fois de plus, je remercie Patricia M. Ranum pour ses conseils judicieux.

scénario, plus ordinaire il est vrai, devrait être considéré, selon nous. Prêtre et musicien, Sébastien de Brossard est à Strasbourg depuis 1681. Les jésuites de la province de Champagne y ouvrent un collège en 1685<sup>48</sup>. L'*Omni die dic Mariæ* est peut-être une œuvre connue dans la compagnie de Jésus. Chose certaine, des copies circulent. Pour y voir plus clair, il faut à nouveau retourner à Joseph Aubery. N'étant lié d'aucune façon à l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés, ni à l'abbé de Brossard, on se demande comment ce jeune religieux est entré en contact avec cette œuvre.

## LA FILIÈRE JÉSUITTE

C'est dans l'univers jésuite qu'Aubery entre en contact, à un moment ou l'autre de son parcours, avec l'*Omni die dic Mariæ*<sup>49</sup>. Au-delà de sa destination première, l'œuvre présentait, pensons-nous, un intérêt pour les jésuites eux-mêmes. Sur le plan pédagogique, l'*Omni die dic Mariæ* convenait tout aussi bien, par les modèles qui lui étaient associés, au cadre du collège Louis-le-Grand qu'à celui du noviciat, à savoir : Casimir, idéal du jeune prince chrétien offert aux fils de l'élite du royaume et Casimir, parangon de chasteté et de dévotion mariale, préfigurant déjà saint Louis de Gonzague, futur patron des novices jésuites. Tant du point de vue des références historiques auxquelles il était associé que par sa facture musicale réservant une place importante aux chœurs homophones répondant bien aux capacités limitées des chanteurs amateurs, ce petit motet revêtait une pertinence certaine dans un programme éducatif. À cela s'ajoute encore le fait que, fondamentalement, l'*Omni die dic Mariæ* est une supplique à la Vierge. De ce fait, les usages que les jésuites pouvaient en tirer étaient multiples : liturgies, para-liturgies, exercices de piété des congrégations mariales<sup>50</sup>, etc. À cet égard, soulignons que l'ex-roi de Pologne fréquentait la maison du noviciat des jésuites probablement en tant que membre de la prestigieuse congrégation mariale qui s'y rattachait<sup>51</sup>. En somme, tout se passe comme si l'*Omni die dic Mariæ* avait rapidement fait l'objet d'une diffusion dans plusieurs établissements de la compagnie de Jésus en France. Les copies s'étant multipliées, l'une d'elles a pris la direction du collège des jésuites de Strasbourg et de là, a fini par aboutir, – sans doute toujours sous forme de copie – dans la bibliothèque musicale de Sébastien de Brossard, maître de chapelle auprès du chapitre cathédral de cette ville. Une autre de ces copies a, quant à elle, franchi les mers.

## VERS LE CANADA

Depuis le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les procureurs des missions extérieures de la compagnie (Canada, Proche-Orient, Amérique centrale, Chine, etc.) résident au collège de Clermont. Peu à peu, le collège Louis-le-Grand devient le centre d'une propagande missionnaire très active qui diffuse les récits de missions des membres de la compagnie disséminés sur plusieurs continents. En ce qui regarde la mission du Canada, les procureurs sont généralement d'anciens missionnaires qui connaissent bien le terrain et peuvent répondre adéquatement aux besoins de leurs confrères toujours en mission. Au cours des deux années passées au collège Louis-le-Grand en qualité d'étudiant, Aubery fait probablement la rencontre des pères Jacques Vaultier et Jacques Bigot, procureurs de la mission canadienne, tous deux anciens missionnaires des Abénaquis de Sillery et de Saint-François-de-Sales<sup>52</sup>. Le père Bigot, dont le propre frère œuvre alors chez les Abénaquis malgré une santé chancelante, connaît fort bien les besoins de cette mission. Logé à Louis-Le-Grand, il a pu discerner chez Aubery l'homme de la situation<sup>53</sup>. D'ailleurs, tout porte à croire que c'est au moment où Aubery fréquente ce collège en qualité d'étudiant de logique et de physique (de 1693 à 1694) que se concrétise sa vocation missionnaire. Ce prestigieux

48. [Anonyme], *Notice sur les fondations administrées par le séminaire protestant de Strasbourg*, Strasbourg, Heitz, 1854, p. XXIV-XXV.

49. Après ses premiers vœux prononcés le 9 septembre 1692, le futur missionnaire des Abénaquis va résider à la maison professe de la rue Saint-Antoine. L'année suivante, il y occupe la fonction de répétiteur auprès des jeunes religieux auditeurs dans la classe de rhétorique. Voisine de la maison professe, l'église Saint-Louis, dont Charpentier est le maître de chapelle, est devenue le théâtre de cérémonies liturgiques fastueuses où s'exécutent les chanteurs de l'Opéra. Aubery baigne indéniablement dans une atmosphère musicale de haut niveau qui le met en contact avec le répertoire vocal de son époque et notamment avec les œuvres de Charpentier. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville de la Fresneuse, *Comparaison de la musique italienne, et de la musique française*, t. 3, Bruxelles, Foppens, 1706, p.189; C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 192.

50. Louis Blond, *La Maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine à Paris, 1580-1762*, Paris, Éd. Franciscaines, 1956, p. 125-136.

51. Autant que la *Gazette de France* nous permette de suivre les allées et venues de Jean-Casimir II Vasa, on relève plusieurs fois sa présence au noviciat du faubourg Saint-Germain. Ainsi, dès son arrivée à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés en 1669, l'ex-roi assiste à la célébration de la fête de la Présentation de la Vierge au noviciat des jésuites. Alors qu'il est désormais officiellement abbé de Saint-Germain-des-Prés, on le retrouve encore dans le même établissement lors de la fête de saint François-Xavier le 3 décembre de la même année. Il y fait les *Exercices* de saint Ignace en 1671. L'année suivante, c'est à la solennité de l'Annonciation qu'il est présent. Tout porte à croire qu'il appartient à la congrégation mariale qui s'y réunit. Voir *Gazette de France*, novembre 1669, p. 1124 ; décembre 1669, p. 1167 ; janvier 1673, p. 335 ; P. Delattre, *Les Établissements jésuites en France depuis quatre siècles, op. cit.*, vol. 3, col. 1312.

52. P. Delattre, *Les Établissements jésuites en France depuis quatre siècles, op. cit.*, vol. 3, col. 1220; C. de Rochemonteix, *Les Jésuites et la Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 226.

53. P. Delattre, *Les Établissements jésuites en France depuis quatre siècles, op. cit.*, vol. 3, col. 1101 à 1320.

collège, faut-il le rappeler, comporte en réalité trois collèges destinés soit aux religieux, soit aux pensionnaires, soit aux externes. Les capacités linguistiques et intellectuelles du jeune Aubery, indispensables à la maîtrise des langues amérindiennes, le désignent pour la mission du Canada. Ses connaissances musicales en font de surcroît le successeur tout désigné du père Vincent Bigot, missionnaire et premier maître de chant des Abénaquis<sup>54</sup>. La chronologie des événements parle quasiment d'elle-même. En 1691, le père Jacques Bigot passe en France et y demeure jusqu'en 1694. Pendant ce temps, son frère Vincent poursuit son ministère auprès des Abénaquis. Jacques Bigot revient à Québec au printemps 1694, rapportant de France de précieux trésors, dont un reliquaire d'argent pour les Abénaquis de sa mission de Saint-François de Sales. L'année suivante Aubery débarque à Québec et réside au collège des jésuites où il enseigne pendant cinq années. S'occupe-t-il de la musique au collège? On ne peut répondre à cette question puisque le journal de bord de cette institution, pour la période qui nous intéresse, est aujourd'hui disparu. Au regard de ce qui vient d'être dit sur le profil musical d'Aubery, on conçoit cependant que le futur pasteur des Abénaquis ait emporté avec lui des partitions musicales tant pour ses besoins futurs que pour ceux du père Vincent Bigot. Tous les effets d'Aubery furent d'abord déposés au collège des jésuites de Québec où se trouvaient déjà un orgue, des instruments de musique tels que des violes et assurément des partitions musicales, dont peut-être du Charpentier. Ce n'est que plus tard, peut-être autour de 1709, au moment où Aubery fut réaffecté à la mission de Saint-François de Sales, que la *Chanson des Bergers* et l'*Omni die dic Mariae* prirent avec lui la direction de la mission abénaquise de Saint-François (probablement toujours sous forme de copies). Tout ce répertoire composé de plain-chant et de petits motets était probablement noté sur des feuilles volantes ou dans de petits cahiers. La présence de quelques imprimés musicaux parmi cette documentation musicale, aujourd'hui perdue, n'est pas à exclure non plus.

Ce n'est que vers la fin de sa vie qu'Aubery crut nécessaire de recopier dans un seul et même manuscrit à l'usage de ses successeurs une grande partie de ce répertoire adapté pour la mission abénaquise. À son exemple, le père Virot, alors tout jeune religieux en formation auprès du vieux maître, entreprit lui aussi de dresser son propre manuscrit de chant pouvant répondre à tous les besoins de la liturgie et de la prière publique. C'est ainsi que deux œuvres de Charpentier se trouvèrent enchâssées par Aubery dans un volumineux manuscrit de 582 pages, lequel, faut-il le souligner, échappa quasiment par miracle au sac de la mission par les Anglais dans la nuit du 3 au 4 octobre 1759. Lors de cet événement tragique, la résidence des jésuites à la mission fut pillée et incendiée, réduisant en cendres toutes les partitions (feuilles volantes, imprimés, etc.) dont Aubery et Virot s'étaient servi dans la rédaction de leurs manuscrits respectifs. Quoi qu'il en soit, les recueils manuscrits de chant d'Aubery et de Virot survécurent à cette période trouble. Mais par malheur, l'un des cahiers du manuscrit d'Aubery sur lequel était notée la *Chanson des Bergers* fut égaré ultérieurement. Seule la table des matières du manuscrit d'Aubery permet aujourd'hui de savoir que cette œuvre figurait jadis au répertoire de la mission. Cette perte est heureusement compensée par la copie qu'en fit également le père Virot dans son propre manuscrit. En ce qui regarde l'*Omni die dic Mariae*, la version abénaquise représente à ce jour la seule version connue de ce motet, outre celle aujourd'hui conservée dans la collection Brossard.

## CHARPENTIER ET QUÉBEC : UN CONTEXTE, DEUX HISTOIRES

Il reste maintenant à vérifier si la présence de ces deux pièces du compositeur, incorporées au répertoire de la mission abénaquise de Saint-François, est en lien ou non avec le manuscrit autographe en parties séparées du *Regina caeli* (H.32a) sur lequel deux musicologues se sont déjà penchées. La tentation d'expliquer l'arrivée dans la colonie de ces deux pièces (H.390 et H.32a) selon un scénario unique est séduisante. Le *Regina caeli* pour deux dessus et continuo que conservent aujourd'hui les Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec dans leurs archives en a intrigué plus d'un en raison de la mention qu'on y retrouve : « Mr Charpentier m[aitr]e de musique en notre collège a paris 1689 ». Certaines hypothèses, jadis émises par Andrée Desautels sur l'histoire de ce document résistent cependant mal à l'analyse à la lumière des découvertes récentes<sup>55</sup>. En effet, on voit difficilement comment Mgr de Saint-Vallier aurait pu rapporter ce manuscrit en 1689 alors qu'il débarque à Québec le 31 juillet 1688. Certes, il retourne en France au printemps 1691 pour revenir le 15 août 1692. Rien ne permet ici d'imaginer une quelconque intervention de l'évêque dans cette histoire. De par son rang, l'évêque n'avait pas à veiller au transport des biens des jésuites, fut-il leur ancien élève. Quant au père François-Xavier Duplessis dont parle également A. Desautels, il est vrai qu'il avait deux sœurs augustines à Québec. Nous ajouterions

54. Aubery était tout désigné pour remplacer les frères Bigot. Dès qu'il fut ordonné prêtre par Mgr de Saint-Vallier en 1699, sa présence à la mission du Sault de La Chaudière, où se trouvait la mission de Saint-François-de-Sales, s'est accentuée. Tout en poursuivant son enseignement au collège, c'est d'abord dans cette mission qu'il se familiarisa avec la langue abénaquise comme l'avait fait avant lui le père Rasle. Aubery remplaça épisodiquement les frères Bigot à la mission, notamment lors du séjour de Vincent Bigot en Acadie de 1700 à 1701 et lors du transfert de la population de la mission de Saint-François de Sales vers le gouvernement des Trois-Rivières que supervisa Jacques Bigot.

55. Andrée Desautels, « Un manuscrit autographe de Marc-Antoine Charpentier à Québec », *Recherches sur la musique française classique*, 21 (1983), p. 118-127.

même à cela que le jeune père Duplessis entretenait une relation épistolaire avec le père Aubery<sup>56</sup>. Né à Québec en 1694, le jeune François-Xavier Duplessis n'entra pourtant au noviciat des jésuites de Paris qu'en 1717, ce qui nous mène beaucoup trop loin de l'année 1689. L'intervention de ce dernier dans l'envoi d'une partition de Charpentier est pratiquement impossible. Plus récemment, à partir de divers indices matériels, Catherine Cessac a émis l'hypothèse voulant que la partition du *Regina caeli* ait été envoyée à Québec après que Charpentier l'eut pliée d'une manière peu habituelle, en vue de son transport maritime vers la Nouvelle-France<sup>57</sup>.

Quelle que soit de la destinée québécoise de l'œuvre, le manuscrit de Charpentier fut probablement remis au procureur de la mission du Canada qui, rappelons-le, logeait au collège Louis-le-Grand. Ce dernier a jugé utile d'identifier l'œuvre et son auteur. De même, selon les conventions épistolaires de cette époque, il a ajouté la date « 1689 », non pas tant en vue de dater la composition de l'œuvre de Charpentier que par souci de conformité au libellé habituel qui accompagne l'envoi de tout document écrit. La partition de Charpentier fut jointe aux divers effets que l'on faisait parvenir annuellement au supérieur du collège des jésuites de Québec, lequel se chargeait ensuite de les redistribuer à ses missionnaires selon leurs besoins. Lors du long périple qui menait tous ces effets depuis Paris vers Québec, il allait de soi que les missionnaires en partance de France se voyaient chargés par leurs supérieurs de veiller sur les papiers et les multiples colis que la procure du Canada à Paris expédiait à son collège de Québec.

Suivant l'hypothèse émise par C. Cessac, le *Regina caeli* (H.32a) serait arrivé au collège des jésuites de Québec en 1689. Peut-être est-il arrivé l'année suivante, mais certainement pas au-delà. Qui donc pouvait en être le porteur? En 1689, trois jésuites débarquent à Québec : Jacques-Philippe Bunon et Jean Pearon, tous deux scolastiques, et Sébastien Rasle, profès ordonné prêtre l'année précédente<sup>58</sup>. Si certains de ces jésuites séjournent à Paris avant leur départ pour l'Amérique, aucun indice ne permet d'associer l'un d'eux au long transit de la partition de Charpentier depuis Paris vers Québec. Une autre piste, peut-être plus porteuse, s'offre à nous pour tenter de cerner l'identité des acteurs qui interviennent dans la destinée du *Regina caeli* de Québec. Après avoir exercé diverses charges importantes, le père Michel Germain de Couvert reçoit une obédience pour le Canada, où il débarque en 1690. Il a vraisemblablement quelques connaissances en musique, puisqu'il semble avoir composé un ou plusieurs petits motets. C'est du moins ce que suggère fortement le titre du petit motet *Adoramus te Christe* que l'on retrouve dans un manuscrit conservé aux archives des Ursulines de Québec que l'on peut lire comme suit : « pour la Ste Croix à deux dessus par le Rd Père Decouverd<sup>59</sup> ».

Après avoir résidé plusieurs mois au collège de Québec, le père de Couvert se voit affecté à la mission huronne de Lorette afin d'y prendre la relève de son fondateur, le père Chaumonot qui, lui aussi, avait su cultiver la voix de ses fidèles. Le goût prononcé des Huronnes pour le chant appelait la nomination d'un missionnaire capable de répondre à leurs heureuses dispositions. À l'exemple d'Aubery, qui arrivera quelques années plus tard, le père de Couvert peut avoir été choisi par ses supérieurs en raison de sa connaissance de la musique et du chant<sup>60</sup>. Depuis 1681, le père Jacques Vaultier, ancien missionnaire des Abénaquis, est procureur de la mission du Canada dont les quartiers se trouvent au collège Louis-Le-Grand. Il est plus que probable que le père de Couvert soit repassé par la procure de Paris avant de s'embarquer pour la Nouvelle-France au printemps 1690 avec divers effets dont il allait se servir, notamment des partitions musicales et, fort probablement, ce *Regina caeli* de Charpentier que l'on croyait peut-être pouvoir faire chanter, soit dans les missions, soit au collège.

Il est vrai que depuis 1683, le père Vincent Bigot exerçait ses fidèles abénaquis au chant d'église. Dès 1685, ces derniers montraient de telles dispositions pour la musique européenne qu'ils parvenaient à exécuter des motets à deux voix. De ce côté, le besoin de musique écrite était donc réel dès cette date. Force est pourtant d'admettre que le niveau de difficulté du *Regina caeli* outrepassait largement les capacités des chanteuses abénaquises, habituées à un répertoire rigoureusement homorythmique. Écrit pour deux voix de dessus et continuo, ce motet pouvait convenir aux religieuses de l'Hôtel-Dieu. Chantée à l'octave inférieure par deux tailles (ténors) sans pour autant brouiller l'harmonie, le *Regina caeli* pouvait, à la limite, être exécuté par deux voix d'hommes soutenue par la basse continue. Soulignons que, selon les époques, l'église du collège pouvait occasionnellement compter sur la présence d'officiers de musique recrutés au sein des corps de soldats

---

56. Dans une lettre à ses sœurs écrite de Paris le 27 avril 1745, le père Duplessis leur recommande de « Priez bien Notre Seigneur qu'il ait pitié de moi et qu'il me fasse la grâce de l'aimer et de le faire aimer; je me recommande aux prières du R. P. Aubery, je garde une de ses lettres comme une relique dans mon oratoire avec celles du Père Carheil », *Lettres du Père François-Xavier Duplessis de la Compagnie de Jésus*, Lévis, Mercier, 1892, p. 205, 229, 247.

57. Catherine Cessac, « Le *Regina caeli* (H.32) conservé à Québec : un nouveau regard », *Bulletin Charpentier*, 1 (2008), p. 3-9. <http://philidor.cmbv.fr/Publications/Periodiques-et-editions-en-ligne/Bulletin-Charpentier>

58. Arthur Melançon, *Liste des missionnaires jésuites : Nouvelle-France et Louisiane, 1611-1800*, Montréal, Collège Sainte-Marie, 1929, p. 78.

59. E. Schwandt, « The Motet in New France: Some 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century Manuscripts in Quebec », *op. cit.*, p. 194-219. Le petit motet *Adoramus te Christe* porte le n° 54 dans ce catalogue de Schwandt.

60. Du reste, le père de Couvert a lui aussi connu l'atmosphère artistique du collège Louis-le-Grand où il a résidé de 1681 à 1686. Voir Léon Pouliot, « Couvert, Michel-Germain de », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. II, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1969, p. 167.

parmi lesquels se retrouvaient parfois d'anciens maîtresiens<sup>61</sup>. La présence d'un orgue dans l'église du collège permettait enfin de soutenir les voix. Si nous sommes visiblement livrés aux conjectures quant à la vie active du *Regina caeli*, on peut cependant tenir pour certain que le manuscrit autographe de Charpentier a emprunté la trajectoire suivante pour atteindre sa destination québécoise : il fut remis au procureur de la mission du Canada par un jésuite non identifié à qui le compositeur l'avait communiqué. Le manuscrit fut ensuite joint par le procureur ou son assistant aux autres documents et effets qui composaient les ballots préparés pour les missions lointaines de la compagnie de Jésus. Dès le départ, la sécurité du convoi était assurée par un ou plusieurs jésuites ayant reçu une obédience pour les missions du Canada. Ils étaient chargés de veiller sur les biens de la compagnie. Sauf de rares exceptions, tous débarquaient à Québec et allaient d'abord loger au collège. Le *Regina caeli* aurait ainsi atteint sa destination en 1689 ou au plus tard à l'automne 1690, et peut-être par l'entremise du père Michel Germain de Couvert, un jésuite musicien.

Enfin, un dernier point mérite d'être éclairci. On a trop pris pour acquis que ce motet de Charpentier avait été donné aux Augustines dès sa réception au collège de Québec, un peu comme si ces dernières en avaient passé la commande aux jésuites. Aucun indice ne permet de soutenir cette assertion, pas même le fait que les religieuses possédaient déjà des recueils de motets. Considérons les faits. L'incendie de la Basse-Ville de Québec en 1682 avait amené quantité de familles très pauvres à la porte de l'hôpital. Quelques années plus tard, l'incendie du monastère des Ursulines de Québec à l'hiver 1686 appelait à nouveau la générosité des Hospitalières en faveur de leurs consœurs<sup>62</sup>. Vivant toujours dans une grande pauvreté et confrontées à des dépenses imprévues qui outrepassaient trop souvent les revenus de la maison, les Augustines n'auraient pu déboursier une somme d'argent pour financer la composition d'une telle œuvre.

Dans les faits, la migration de ce manuscrit depuis le collège de Québec vers l'Hôtel-Dieu pourrait se révéler bien plus tardive qu'on ne l'a cru jusqu'à présent. Après la Conquête, ce qui subsiste des biens matériels des jésuites est graduellement réparti dans les diverses institutions religieuses de la ville par le dernier procureur du collège, le père Jean-Joseph Casot. C'est ainsi que la bibliothèque du collège est démembrée petit à petit au profit de l'évêque et du Séminaire des Missions-Étrangères de Québec et des autres institutions religieuses pour la soustraire aux Britanniques qui ont réquisitionné le collège comme caserne militaire<sup>63</sup>. C'est ainsi qu'un gros recueil de messes polyphoniques d'Aux-Cousteaux, de Frémart et de Bournonville portant l'ex-libris « Collegii Quebecensis Societatis Jesu » aboutit sur les rayons de la bibliothèque du Séminaire de Québec<sup>64</sup>. Et ce n'est là qu'un exemple parmi des centaines d'autres. Les manuscrits linguistiques amérindiens sont également légués à l'évêque qui pourra éventuellement en disposer selon les besoins de son diocèse. La paroisse de Québec hérite pour sa part de maintes pièces d'orfèvrerie, de vêtements liturgiques, d'ornements et d'œuvres d'art. Dans la foulée de ce partage, l'orgue installé à l'église du collège pratiquement un siècle auparavant suit, selon nous, le chemin de la mission huronne de la Jeune-Lorette, non loin de Québec, où soudainement, en 1764, un voyageur signale la présence, pour le moins étonnante, d'un tel instrument dans cette humble chapelle<sup>65</sup>. À cet égard, l'ampleur du trésor de cette mission ne s'explique que par les dons précipités dont elle fut gratifiée de la part des jésuites au lendemain de la Conquête<sup>66</sup>. De même, les églises et les couvents de la ville se voient peu à peu gratifiés de livres, d'instruments de pharmacie, de mobilier liturgique et de divers objets de culte<sup>67</sup>. C'est ainsi, qu'entre autres choses, un somptueux parement d'autel de l'église des jésuites se retrouve à l'Hôtel-Dieu de Québec où le père Casot est désormais confesseur des religieuses depuis 1783<sup>68</sup>. Sentant sa fin s'approcher, le père Casot y dépose une partie des archives du collège avant son décès dans cette institution en 1800. Le manuscrit autographe de Charpentier aurait-il connu le même sort que les autres documents et objets précieux du collège, à savoir une migration tardive depuis le collège vers le monastère de l'Hôtel-Dieu? À la lumière de ce qui vient d'être dit, on ne peut raisonnablement écarter cette hypothèse.

---

61. Nous pensons ici à François d'Angers, Louis Jolliet, Martin Boutet, François Dumonsart, François Mion et François Ravillon. Voir Jean-François Plante, « François Dumontsard et la Nouvelle-France. Parcours d'un musicien auvergnat sur deux continents au xvii<sup>e</sup> siècle », *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'église aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, éd. B. Dompnier, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 191-204; Élisabeth Gallat-Morin, « Une bibliothèque de musique vocale retrouvée. Un petit-neveu de Delalande en Nouvelle-France », *Recherches sur la musique française classique*, 29 (1996), p. 163-187; *Le Journal des Jésuites*, Montréal, Éditions François-Xavier, 1973, p. 314-315, 322.

62. *Les Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, 1636-1716*, Québec, Hôtel-Dieu, 1939, p. 202, 225-226.

63. Antonio Drolet, « La bibliothèque du Collège des Jésuites », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 14, n° 4, 1961, p. 487-544.

64. Recueil de messes polyphoniques imprimées, 1630-1641, (425 x 285 mm), Archives du Séminaire de Québec, cote 29.6. Ce recueil de messes pourrait correspondre à l'un des *items* de l'inventaire du mobilier des jésuites dressé après le décès du père Casot en 1800 et se lisant comme suit : « 1 livre de Chants ». Dans la liste, ce livre vient après les missels et autres. Voir Robert Toupin, *Arpents de neige et Robes Noires : Brève relation sur le passage des Jésuites en Nouvelle-France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Bellarmin, 1991, p. 116.

65. Pierre de Sales Laterrière, *Mémoires de P. de Sales Laterrière et de ses traverses*, Québec, Imprimerie de L'Événement, 1873, p. 53.

66. Marius Barbeau, *Trésor des Anciens Jésuites*, Ottawa, Musée National du Canada, 1957; sur l'impact de la Conquête sur le collège des jésuites de Québec, voir Marcel Trudel, *Le Régime militaire et la disparition de la Nouvelle-France, 1759-1764*, Montréal, Fides, 1999.

67. Voir le testament du père Casot dans R. Toupin, *Arpents de neige et Robes Noires*, op. cit., p. 103-124.

68. Marius Barbeau, *Trésor des Anciens Jésuites*, Ottawa, Musée National du Canada, 1957, p. 93-98; Joseph Cossette, « Casot, Jean-Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. IV, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1980.



Figure 7: Richard Short, *Vue de l'intérieur de l'église des Jésuites* [de Québec après les bombardements, vers 1760], Bibliothèque et Archives Canada, A177-01.

## EN CONCLUSION

Que retenir de cette longue investigation qui nous a mené de Charpentier aux jésuites, de ces derniers aux Abénaquis, du roi de Pologne à un jeune missionnaire et d'un collège colonial florissant à une institution rapidement vidée de ses acteurs et de ses biens précieux dont on cherche aujourd'hui à retracer la fortune à rebours? Tout d'abord que le *Regina cæli*, la *Chanson des Bergers* et l'*Omni die dic Mariæ* émanent d'un même foyer: le collège Louis-le-Grand où était logée la procure de la mission canadienne; que ces œuvres de Charpentier sont passées en Nouvelle-France vers 1689-1690 pour la première, et 1695 pour les secondes; que la présence de jésuites déjà musiciens a joué un rôle déterminant dans leur migration vers le Nouveau-Monde; qu'en regard de la circulation de ces œuvres, on peut identifier deux trajectoires distinctes mais néanmoins unies par un même contexte socio-historique: celui des missions jésuites françaises au Canada avec comme épicerie le collège des jésuites de Québec où s'additionnaient au gré des ans nombre de ces partitions musicales importées de France. Tandis que la *Chanson des Bergers* et l'*Omni die dic Mariæ* prirent le chemin de la mission abénaquise et firent l'objet d'intéressantes adaptations linguistiques et musicales, le *Regina cæli* resta probablement pendant longtemps au collège de Québec avant de connaître une migration tardive vers le monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu, et ce, grâce à l'intervention du père Casot, l'ultime survivant des jésuites du Canada. En somme, l'histoire de ces manuscrits offre une intéressante étude de cas sur le rayonnement d'un compositeur et de son œuvre sur son environnement immédiat et même lointain. Dans cette perspective, la filière jésuite s'est avérée l'un des facteurs les plus efficaces de diffusion des œuvres de Charpentier jusqu'au Canada et auprès des Amérindiens.

Paul-André DUBOIS  
Université Laval