

Charpentier

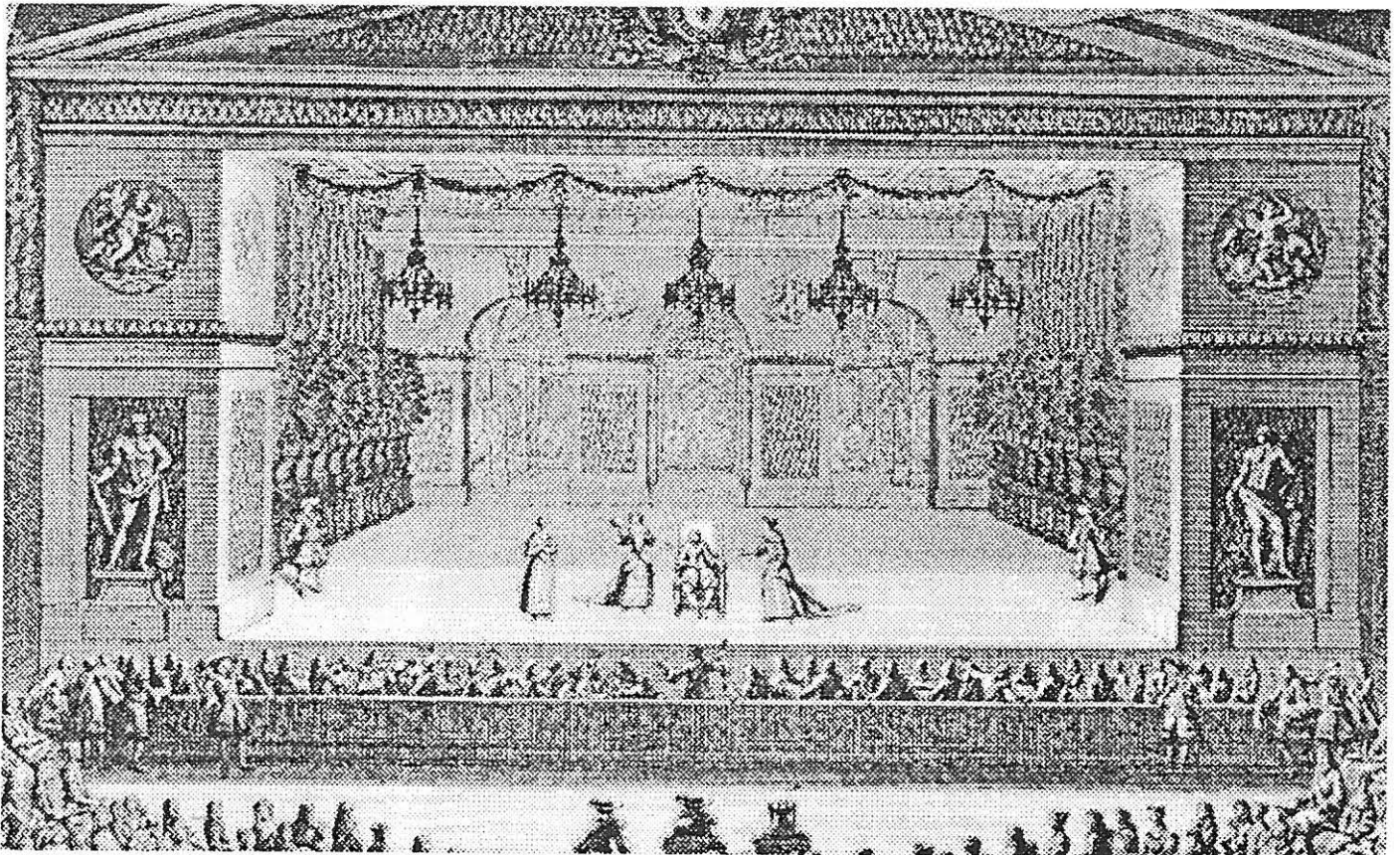
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n°6

Janvier 1992

ISSN 1141-9822



Sommaire:

- *Sur la nature de la spiritualité de Marc-Antoine Charpentier : le "Dies irae" de la Prose des morts* par Alban Ramaut
- *Titon du Tillet : le premier "biographe" de Marc-Antoine Charpentier* par Patricia M. Ranum
- Ragas et ténèbres

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

Sur la nature de la spiritualité de Marc-Antoine Charpentier : le *Dies irae* de la Prose des morts.

La prose des morts *Dies irae* (H.12) de Marc-Antoine Charpentier ¹ a, selon H. W. Hitchcock, été composée avant les années 1670. On a pris l'habitude de l'associer à la *Messe pour les trépassés* ² parce que dans le tome I des "Meslanges" elle lui succède et semble en constituer un "complément naturel" comme le signale R. Blanchard dans la préface à son édition.³

En son allure générale, le *Dies irae* épouse le style du grand motet versaillais. C'est dire qu'il fait alterner des sections d'ensembles - tutti ou petit chœur - avec des sections de soliste - soli ou ensemble de solistes.⁴ Cette répartition des différents types de formation, d'un aspect souvent très enchevêtré dans son souci de diversité, se fonde sur le rythme des versets. La possibilité qu'ils offrent d'un découpage presque ligne à ligne a sans doute été l'une des principales causes de l'effet ostentatoire caractéristique du grand motet. Elle se présente aujourd'hui comme l'occasion d'étudier le texte musical par très brefs fragments.⁵

L'originalité du style versaillais semble reposer, comme on cherchera à le démontrer, sur une perception nouvelle des principes transmis par l'usage et une utilisation originale de l'exemple italien. L'art de la construction, de l'élaboration, celui qui consiste à bien disposer du matériau que définissent la couleur instrumentale et vocale, mais aussi les éléments thématiques et l'articulation des réflexes d'écriture entre contrepoint et harmonie tonale y apparaît comme indispensable à une bonne intelligence du discours.⁶ Ce que l'on peut appeler "une technique de la formulation" est, par conséquent, fondamental.⁷ Car à partir de la souche liturgique c'est la logique d'une nouvelle syntaxe qui s'élabore. Et si l'artifice de pure rhétorique doit toujours, dans l'esprit des créateurs, céder la place à l'art ce n'est qu'à la condition que chaque détail atteigne à une perfection de concision et de densité d'un effet assuré ; celui-là même qui permettra d'entraîner l'ensemble dans une forme d'exultation somptueuse réellement édifiante... C'est pourquoi, une magistrale démonstration de style s'engage toujours, aussi restreint que soit l'espace du fragment : une quarantaine de mesures pour

les trois premiers vers de la prose des morts que l'on se propose d'étudier, choisissant de les extraire de la première section dont ils ne forment que le commencement⁸ :

*Dies irae dies illae
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sybilla*

Ici l'enjeu de l'élaboration du discours musical se complique de la référence à la source grégorienne. Ce phénomène n'est pas en soi nouveau. En revanche, la manière de le traiter détiend une part déterminante d'originalité Aussi faudra-t-il observer comment Marc-Antoine Charpentier sait laisser présente l'allusion au répertoire liturgique tout en recomposant entièrement le domaine dans lequel elle exerce son pouvoir.

Ne trouve-t-on pas déjà, en cette élégance toute aristocratique de l'allusion, un des éléments de la force de persuasion du fragment et de son implication dans la réussite de l'ensemble?⁹ L'emprunt pose, en outre, une autre question : celle de la modernité que la musique du compositeur des jésuites revendique. Ne se signale-t-elle pas par une intelligence aiguë de la langue musicale et une prospection de puriste vers les terres encore très étrangères du monde tonal et du système harmonique?

Dès lors, la problématique de l'art de Marc-Antoine Charpentier peut se concentrer sur quelques notes autour d'un texte devenu depuis Thomas de Celano familier à la culture occidentale, et déboucher sur le témoignage d'une spiritualité pleinement à l'écoute de son temps.

* * *

Les trois premiers vers de la prose des morts forment, musicalement parlant, un tout. Le compositeur pour leur donner une cohérence de ligne a choisi de conserver l'incipit grégorien ainsi que sa conclusion.¹⁰ Il obtient de la sorte une mélodie tonale puisqu'il évite l'ambiguïté modale du septième degré si frappante dans la mélodie liturgique.

EX N°1 l'intonation de M.-A. Charpentier

[Ténor] D'

[Haute-contre]

di-es i-rae di-nes ille

solvet saeculum in fa-vil-la

EX N°2 celle de la prose grégorienne

di-es i-rae, di-nes ille solvet saeculum in fa-vil-la

Comment retrouve-t-on en filigrane - entre les notes - l'inexorable présence de la séquence liturgique? Marc-Antoine Charpentier laisse subsister l'impression du plain-chant par un adroit découpage.¹¹ Entre ces deux extrêmes qui cernent la donnée liturgique, que se passe-t-il? La mélodie tout en s'obstinant à affirmer un mineur par des formules de contours cadentiels, élabore une sorte d'extrapolation à partir des quatre premières notes. L'ambitus s'élargit, recherchant un point culminant qui est atteint à la mesure 26. C'est alors un travail de minutieuse juxtaposition qui semble être proposé. Il est intéressant de constater que cependant l'impression de ligne mélodique ne peut réellement exister que par les diversions que l'écriture polyphonique sait introduire. Aussi est-ce bien de l'habile conjugaison d'un savoir faire hérité de la tradition et d'un sens déjà fort des cadences que la

musique s'organise. Car on ne peut pas trouver, au chant qui s'élève, une qualité mélodique exceptionnelle. L'intonation reste assez convenue et surtout prudente. Cependant, la façon dont le compositeur met en situation l'inflexion vocale est en soi remarquable. Elle participe de la dramaturgie et confère à l'ensemble une indéniable efficacité expressive.

Après cette manière d'exergue déclamée que proposent les quatre premières notes égales, le musicien maintient toujours en une partie cette majestueuse scansion. Il utilise cette base inamovible pour développer des ornements autour des degrés déterminants du mode : essentiellement l'attraction de la dominante à la tonique par les mouvements mélodiques ascendants du mode mineur tandis que la basse procède également par mouvements conjoints mais contraires.

EX N°3 mesures 17 à 25

[Hauts-contre] — dem. in fa — vil — la
 [Ténors] in fa — vil — la Tas — te ha —
 [Basse-Continue] — vid cum Sy — bil — la

4 x4 7 6 b6 6

4 6

La souplesse du style à éclairer les déterminations harmoniques par le jeu des lignes, permet la survivance de l'esprit modal au sein d'un ensemble entièrement acquis au système tonal.¹² On comprend à cela que le contrepoint, bien que présent, reste réservé en regard de l'héritage franco-flamand. Les artifices d'écriture, lorsqu'il s'en trouve, ne vont pas dans le sens d'une énigme musicale mais davantage dans celui d'un support à la diversité. En ce sens ils abdiquent leur valeur alchimique et occulte au profit d'une intelligibilité moderne des procédés du vieux langage. Marc-Antoine Charpentier exige de la musique qu'elle soit expressive et qu'elle développe une

animation dramatique forte en couleur et en effets.

On remarque ainsi que dans la trame du texte musical, à partir de la mesure 15, la partie de haute-contre et celle de basse sont en canon tandis que la partie de ténor plus précipitée, plus décorative et ornementale fait diversion. A l'audition, ce n'est pas la rigueur canonique qui prime mais son aménagement et la saveur expressive qui en découlent. Ne se trouve-t-on pas alors confronté à un exemple précis d'éloquence spirituelle qui sait ménager à la fois les tendances de l'emphase théâtrale et de l'abstraction métaphysique?

EX N°4 les trois voix mesure 12 et suivantes

[Hauts-contre] sol-vet — — — — — dem
 [Ténors] sol-vet — — — — — dem in fa.
 [Basse-Continue] sol-vet — — — — —

Ce cheminement des voix fait également comprendre que Marc-Antoine Charpentier pense les appuis harmoniques en fonction d'un jeu d'intervalles et non pas d'une relation d'accords, elle-même liée à un projet tonal à grande échelle. C'est en fondant son discours sur la ligne et sur les mouvements que doivent observer les voix entre elles qu'il détermine les dessins des cadences. Ses écrits théoriques, aussi

peu développés soient-ils, ne laissent subsister aucun doute à ce propos.¹³ C'est enfin pour cette même raison que l'on peut observer une basse au parcours parfois relativement accidenté, comme il apparaît dans les premières mesures si importantes quant à l'installation de la tonalité et de son espace d'action déjà soucieux de la verticalité.

EX. N°5 mesures 1 à 12



* * *

Le traitement du texte liturgique obéit nécessairement à une filiation, mais la modernité l'emporte sur la déférence. La spiritualité du *Dies irae* se recommande de l'actualité férue d'ostentation macabre¹⁴ et donne le témoignage d'une intense recherche de la part du compositeur. Néanmoins, l'habileté rhétorique, si elle ne nuit pas à l'inspiration participe à l'éloquence dramatique. Aussi, bien que dans le sillage de la pensée jésuite, Marc-Antoine Charpentier peut être suspecté, par son goût de la diversité et son sens très exceptionnel de l'instant, d'indépendance. La liberté qu'il affirme et qu'il revendique dans ses propos,¹⁵ le conduit à une certaine forme d'isolement, de marginalité : celle de l'audace de la diversité. La qualité de l'art du compositeur tient aujourd'hui à la situation de recul ou d'extériorité vis à vis des contraintes trop officielles que le musicien sut préserver dans l'obédience du cercle de l'abbé Matthieu curé de saint-André-des-Arts. L'usage libre qu'il

fait du savoir et des connaissances de son temps constitue le plus remarquable de sa personnalité. Dans le sillage ou la mouvance de l'éthique louisquatorzième, Marc-Antoine Charpentier, presque inclassable, en livre une interprétation - quasiment une critique -, à l'heureuse subtilité. Les formules qu'il pratique ne feront certes pas particulièrement école, car elles dépendent trop d'un contexte que son éclectisme et ses voyages ont forgé à l'écart des conventions trop absolutistes de la cour.

La forme de solitude dans laquelle le musicien évolue, forme qui n'exclut pas la considération,¹⁶ peut se trouver comparable - dans le siècle - à celle de Fénelon aussi très proche de la cour mais soigneusement écarté.¹⁷ Or, dans ses *Dialogues sur l'éloquence*, le cygne de Cambrai insiste sur la sincérité et l'abnégation développant un style à la souplesse unique et délaissant l'érudition trop aride pour le monde de la fable. Sans chercher à vouloir trouver une identifica-

tion du compositeur des Jésuites au défenseur du quietisme et de Madame Guyon, il semble bon de souligner combien la subtilité de l'art du compositeur le met également en dehors de la puissance jésuite, plus aisément décelable en ce qu'elle possède de force persuasive dans l'art de Michel-Richard Delalande. L'intérêt du style de Charpentier, que ce *Dies irae* atteste pleinement, se situe exactement dans l'orbe de cette spiritualité à la fois triomphante et inquiète, somptueuse mais interrogative, cette exaltation mystique toujours marquée par l'empreinte d'une foi favorable à la méditation. La prose des morts - en elle-même ne contenait-elle pas -, comme les répons de la Semaine Sainte, les caractères d'austérité et de contemplation, de dramatisation et d'éloquence chers à l'esprit d'un honnête homme que la cour ne sut jamais corrompre?

Alban RAMAUT juillet 1991.

Notes :

¹ Il s'agit de l'une des quatre séquences qu'il a laissées, les trois autres étant : la Prose pour le jour de Pâques 'Victimae paschali laudes' (H.13) ; Prose du saint sacrement 'Lauda Sion' (H.14) et le Stabat mater pour des religieuses (H.15).

² (H.2)

³ Dans le cadre des publications du centre d'études de la musique française au XVIII^e et XIX^e siècles, édition du CNRS, volume III, Paris, 1984. Cette édition est celle prise en référence pour cette étude.

R. Blanchard signale également l'existence d'un autre *Dies irae*, séquence de la Messe des morts (H.10) à quatre voix et symphonie, composé - quant à lui - entre 1687 et 1697.

⁴ Il est constitué, selon l'édition de R. Blanchard, de six sections.

⁵ L'étonnante continuité de fastes que le grand motet parvient à organiser : cette pompe obligée dont on retrouve la volonté partout dans l'art louisquatorzien fonctionne grâce à la juste relation établie à la fois entre le fragment et l'ensemble. C'est l'adéquation de l'un à l'autre qui détermine la spécificité de l'art musical sacré français. On peut y discerner la part accordée aux principes baroques défendus par l'opéra italien et l'art sacré ultramontain depuis le début du siècle et la permanence de la tradition des polyphonistes franco-flamands. Consulter à ce propos J.R. Anthony : *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, London 1973, rev. 1978, trad. fse : *La musique en France à l'époque baroque*, Paris, 1981.

Marc-Antoine Charpentier connaissait de par son séjour romain le style italien polychoral, comme en témoigne la fameuse messe de Beretta à 16 parties *Missa mirabiles elationes Maris* qu'il avait recopiée et commentée pour l'un de ses écrits théoriques (H.549). Par son contact avec Carissimi il avait, en outre, nécessairement appris l'art du récitatif expressif.

⁶ Inutile de relancer le débat sur l'importance fondamentale de l'organisation politique que Richelieu donne à la France, donnant naissance à la clarté de la syntaxe et par là à la démarche cartésienne.

⁷ Consulter à ce propos les *Actes du colloque international de musicologie sur le Grand Motet Français (1663-1792)*, presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986. Lire plus particulièrement : Herbert Schneider, 67-76 ; James R. Anthony, 119-128 ; Jean Duron 129-166.

⁸ Marc-Antoine Charpentier ménage l'effet du double chœur pour les versets suivants tandis qu'il traite les premiers à trois parties : haute-contre, ténor, basse et basse continue. Il existait d'autre part un prélude que l'on ne possède plus à ce jour.

⁹ Marc-Antoine Charpentier ne fait que perpétuer une tradition. La musique religieuse a toujours rencontré ce problème du cantus. Ici, il faut souligner néanmoins combien l'incipit seul est retenu, établissant de la sorte une distance symptomatique entre l'objet de référence et l'œuvre élaborée. Cette distance découle tout naturellement d'une attitude par rapport à l'écriture et l'évolution du langage.

¹⁰ On remarque cependant que l'intonation grégorienne que l'on retrouve ne correspond qu'à celle des deux premiers versets. Outre le fait que Marc-Antoine Charpentier l'utilise comme timbre pour les trois premiers versets, il a soin de la disperser entre plusieurs voix, de sorte qu'on ne l'entend textuellement qu'en lisant d'une voix sur l'autre (ténor et haute-contre) la continuité de la citation sur les deux premiers versets. Ensuite, le troisième verset propose une sorte de développement autour de ces principes thématiques énoncés au préalable.

¹¹ Par sa qualité à trouver des mélodies et à paraphraser, il occupe une place historique non négligeable : assurer une transition entre un héritage fastueux et une modernité séduisante. Non seulement il établit un lien entre France et Italie, mais encore il maintient une continuité entre style ancien et style nouveau. C'est ainsi que déjà avant 1670 il se trouve favorable à la mentalité intellectuelle de la Compagnie de Jésus dont il deviendra le compositeur officiel une dizaine d'années plus tard, avant d'entrer au service, plus immémorial, de la Sainte-Chapelle.

¹² L'ambitus restreint dans lequel évolue chaque voix (exception faite de la mesure 26) n'affirme-t-il pas cette imprégnation de la musique modale? Et de même, l'articulation harmonique sur un principe d'accords de cadence qui consiste à placer des résolutions avec une fréquence très grande, conduisant à de nombreuses évocations de tonalités, ne souligne-t-elle pas l'application encore incertaine d'une théorie harmonique avec les conventions de la conduite des lignes?

¹³ Il n'est parvenu à ce jour que trois textes théoriques de Marc-Antoine Charpentier : *Remarques sur les messes à 16 parties d'Italie* ; *Règles de composition par Mr Charpentier* ; *Abrégé des règles de l'accompagnement de Mr Charpentier* . Consulter à ce propos la présentation qui en est faite in Catherine Cessac : *Marc-Antoine Charpentier* , Fayard, 1988, 429-432. Le "quatrain" qu'il est bon de savoir par coeur des *Règles de composition* est, à ce titre, significatif.

De l'O ne passe à l'O que par chemin contraire
 Qui de l'O passe à l'A ne manque aucunement
 De l'A passe à l'O, suis même mouvement
 Mais de l'A passe à l'A sans crainte de mal faire.
 L'O signifie les accords parfaits savoir
 l'octave, la quinte, la quarte et leurs répliques.

L'A signifie les accords imparfaits, savoir
 la tierce et sixte mineure et majeure et leurs répliques.

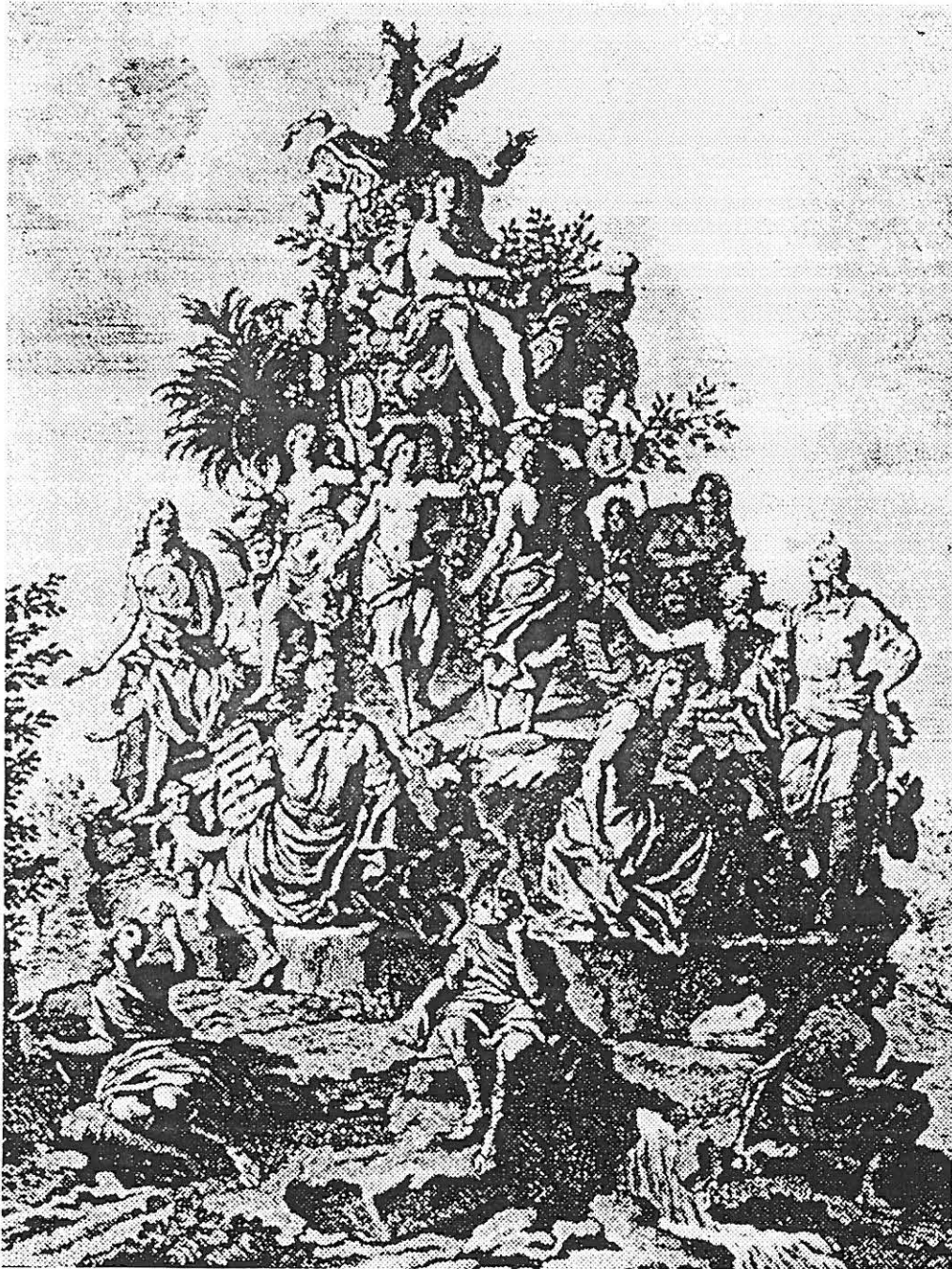
¹⁴ C'est l'une des préoccupations essentielles des prédicateurs Bossuet, Fénelon, Fléchier.

¹⁵ Il insiste dans les *Règles de compositions* sur ce point à l'article intitulé " Définition de la musique" où il écrit : "... La seule diversité en (de la musique) fait toute la perfection, comme l'uniformité en fait tout le fade et le désagrément. Les changements de mouvement et de mode faits bien à propos, contribuent merveilleusement à cette diversité que la musique demande. (...) Une musique qui ne serait composée que de consonances serait fade ; et trop pleine de dissonances serait dure, parce que ces deux extrémités pèchent contre la diversité ; évitez aussi soigneusement la fausse relation que le manque de tierce entre les parties et contre la basse."

¹⁶ On pense, à ce propos à son épitaphe : "J'étais musicien, considéré comme bon parmi les bons et ignare parmi les ignares. Et comme le nombre de ceux qui me méprisaient était beaucoup plus grand que le nombre de ceux qui me louaient, la musique me fut de peu d'honneur mais de grande charge..." citée par Catherine Cessac, *op. cit.* , 13.

¹⁷ Fénelon a également, comme on le sait, eut des charges de haute responsabilité dans l'éducation de la famille royale, Marc-Antoine Charpentier a été le musicien de Mademoiselle de Guise, mais le professeur du Duc de Chartres. Ses relations avec la Cour sont analysées avec précision par Catherine Cessac, *op. cit.* , ch. V.

**Titon du Tillet:
le premier “biographe” de Marc-Antoine Charpentier**



Le Parnasse François (sculpteur: Louis Garnier, 1718;
graveur: Jean Audran, 1723)

CHARPENTIER, Musicien

Marc-Antoine, Parisien, Maître de Musique de la Sainte Chapelle de Paris, où il a été enterré, étant mort au mois de Mars 1702¹, âgé de 68 ans.

Charpentier alla dans sa jeunesse à Rome, il y passa quelques années & s'y perfectionna dans la Musique sous *le Carissimi*, Musicien de grande réputation; étant de retour à Paris, Mademoiselle de Guise lui donna un Appartement dans son Hôtel: il fut Maître de Musique de l'Eglise du College des Jesuites, puis de celle de l'Eglise de la Maison Professe de ces Peres.

Monseigneur le Duc d'Orleans² petit-fils de France, apprit la composition de lui, & le fit Intendant de sa Musique.

Il fut nommé enfin Maître de Musique de la Sainte Chapelle de Paris.

Charpentier a été un des plus sçavans, & des plus laborieux Musiciens de son tems, comme on peut le voir par la quantité de bons ouvrages qu'il a laissés.

On a gravé un livre de ses Motets³ en 1709, son Opera *Médée* qui eut un grand succès, a été représenté la première fois en 1694, & imprimé⁴ la même année chez Christophe Ballard.

Il a composé aussi un Opera intitulé *Philomele* qui a été chanté trois fois au Palais Royal: Monseigneur le Duc d'Orleans qui avoit quelque part à la composition de cet ouvrage, a voulu le garder⁵.

Voici un Catalogue de ses autres Pièces & Concerts de Musique: *les Plaisirs de Versailles, la Fête de Ruelle, les Arts florissans, le sort d'Andromede, la Pierre Philosophale, les Foux Divertissans, Acteon Pastorale; le Jugement de Pan; la Couronne de Fleurs, la Serenade, Dialogue de Venus & de Medor, Flore Pastorale; le Retour du Printems, Idille sur la Convalescence du Roy, la Musique du Malade Imaginaire, Celle de Circée, Tragedies Spirituelles⁶; Pastorales sur differens sujets; Plusieurs Airs à boire, & sur des sujets plaisans à deux, trois & quatre Parties*. La plupart de toutes ces pieces de Musique n'ont point été encore imprimées, quoiqu'elles ayent été exécutées avec beaucoup de réussite: elles sont entre les mains du Sieur Edoüard son neveu, Libraire à Paris, qui cherche l'occasion de les donner au Public, en l'aidant pour la dépense de l'impression, ou de la gravure⁷.

Copie conforme de l'essai sur Charpentier (1727)

L'«essai» sur Marc-Antoine Charpentier qu'Evrard Titon du Tillet fit paraître, en 1727, dans son *Par-*

nasse François est la plus ancienne «biographie» du compositeur que nous connaissons.

En réalité ces quelques paragraphes présentent plutôt une “vie” axée sur la carrière et les oeuvres du Parnassien, le genre biographique n’ayant pas encore été inventé. Si Titon donne l’âge, la date du décès et le lieu de naissance d’un artiste, c’est pour mieux le situer dans la suite chronologique des Parnassiens français. L’auteur insiste aussi sur le fait que chaque essai n’est qu’un point de départ pour des chercheurs à venir:

Ce sont des matériaux que je rassemble ici, dont quelque fameux Architecte & quelque excellent Ecrivain pourront dans la suite faire encore un meilleur usage, & (...) pousser cette ébauche à la perfection.

L’essai sur Charpentier renferme plusieurs erreurs: son âge, le mois et l’année de son décès et la date de la première représentation de *Médée* sont incorrects. Troublés par ces fissures dans la construction provisoire que Titon offrit aux “architectes” à venir, on se demande de nos jours si ces erreurs ne jettent pas le doute sur d’autres affirmations à propos d’un musicien mort depuis un quart de siècle — et surtout celle-ci: “étant de retour à Paris, Mademoiselle de Guise lui donna un Appartement dans son Hôtel”. Cette méfiance est fondée sur deux objections. La première objection repose sur l’affirmation que Mlle de Guise ne put pas faire ce geste vers la fin de 1669 parce qu’elle ne s’installa à l’hôtel de Guise qu’en 1675. Mais cette objection ne tient pas quand on consulte les documents en notre possession. A partir de 1667, elle demeure en permanence dans cet hôtel avec son neveu le duc de Guise et sa jeune épouse, “Mme de Guise”⁸. Le geste de Mlle de Guise que Titon décrit s’accorde donc avec les préoccupations de cette princesse altière et “magnifique”: à partir de 1668, Marie de Lorraine est avant tout soucieuse de voir les jeunes duc et duchesse mener une vie digne de leur naissance. Et cette vie princière supposait la protection par le jeune couple d’artistes et de musiciens. L’autre objection s’appuie sur le fait que les noms des musiciens récompensés par le testament de Mlle de Guise (1688) ne font leur apparition dans les manuscrits autographes qu’à partir de 1683 (ou plutôt à partir des premiers mois de 1684?). Cette absence ne devrait pourtant pas étonner. Vers 1683, Marie de Lorraine ajouta à sa maison environ six nouveaux musiciens et musiciennes, tous extrêmement jeunes. (Des documents récemment découverts

révèlent qu’Antoinette Talon et Jeanne Guyot avaient tout juste 15 ans en 1684.) On ne peut guère s’attendre à trouver les noms de cette demi-douzaine de jeunes musiciens dans les marges des oeuvres composées en 1670 ou même en 1675. Bien entendu, avant 1684 on n’y trouve pas non plus les noms des aînés: Brion, Thorin et Beauvais. Encore une fois cette absence ne devrait pas étonner. Entre 1670 et 1675, l’ensemble musical de l’hôtel de Guise était composé d’un haut-dessus, un dessus et plusieurs instruments. En 1675 la basse Beauvais vint s’ajouter à ces femmes de chambre chantantes pour créer le trio qui caractérise l’ensemble jusqu’en 1684. Or, le compositeur ne précisait le nom d’un musicien que quand il fallait différencier deux hauts-dessus, deux dessus, deux basses. Jusqu’en 1684, aucune ambiguïté de la sorte n’existait à l’hôtel de Guise⁹.

C’est du moins le tableau peint par les cahiers à chiffre français pour la période 1670-1683. Année après année, ces mêmes cahiers renferment des oeuvres qui répondent à un office ou à une fête à laquelle assistent Mlle de Guise ou Mme de Guise. En somme, mes propres recherches ne laissent guère de doute que Charpentier fut effectivement honoré de la protection de Mlle de Guise dès son retour de Rome. Pour rendre plus exacte cette chronologie du mécénat des Guise, j’ai relevé les filigranes de chaque feuille des mélanges autographes. Cette analyse des filigranes a permis de confirmer l’exactitude de la chronologie que H. W. Hitchcock propose dans son *Catalogue* (pp. 65-66). Selon lui, le compositeur aurait commencé les premiers cahiers en 1670 — ce qui laisse entendre un retour en France avant les neiges de l’hiver 1669-1670.

La date où Charpentier commença sa carrière en France est donc quasiment certaine. C’est le rôle que Mlle de Guise aurait — ou n’aurait pas — joué en 1670 qui reste suspect. Tant qu’on n’aura pas évalué la solidité — ou le peu de crédibilité — des dires de Titon du Tillet à propos de Marie de Lorraine, notre compréhension de la carrière de Marc-Antoine Charpentier restera murée en quelque sorte dans l’hypothèse, dans l’opinion, elle dépendra de la *doxa*. Si on pouvait réussir à montrer que Titon ne racontait que de l’ouï-dire fort déformé à force d’être répété et embelli au fil des années, on serait alors en mesure d’écarter la possibilité que le compositeur “appartenait” aux Guise bien avant les années 1680. Si, en revanche, on trouve que Titon parlait en témoin ocu-

laire ou au moins “quasi oculaire” (c’est-à-dire, en témoin qui fait une synthèse de témoignages recueillis chez divers témoins oculaires), on pourra enfin s’appuyer sur des certitudes quant aux premières années de la carrière de Charpentier. Dans les deux cas, la musicologie aura fait un grand pas en avant.

C’est en se penchant sur *Titon le biographe* et sur *Titon l’homme* qu’on a le plus de chance de pouvoir faire cette évaluation si décisive.

Titon le biographe

Ce fut en 1708, quatre ans après la mort de Charpentier, qu’Evrard Titon dressa une liste des “poètes” et des “musiciens” qu’il considérait comme dignes de figurer dans une représentation du mont Parnasse, laquelle — “pour la gloire de notre Nation” — il projetait d’offrir à Louis XIV. Pour la gloire aussi, bien entendu, du monarque, protecteur de l’art de la parole et de celui de sa mise en musique¹⁰. Sur cette liste figurait le nom de Marc-Antoine Charpentier.



Portrait d’Evrard Titon du Tillet, Largillierre, 1736

Titon entre dans le détail à propos de l’iconographie symbolique de son monument. Ayant renoncé à un bas-relief à l’antique, il a fait sculpter une montagne, au sommet de laquelle se trouve Apollon-Louis XIV. A ses pieds évoluent des grâces, des muses et des petits génies. Entremêlés à tout ce monde sont des médailles et des rouleaux qui commémorent les Parnassiens. (Sur l’un des rouleaux figure le nom de Charpentier.)

Titon décrit ses sources et les obstacles qu’il dut surmonter en élaborant son projet. Il précise aussi les considérations qui lui servirent de guide pour la compilation de la liste des Parnassiens. Il n’a porté son attention que sur les disparus, “qui ne vivent plus que par leurs beaux ouvrages”. Son choix fut déterminé par les “jugements” des “meilleurs critiques” et des “sçavans” qui avaient pesé les “talens”, le “mérite” et les “productions d’esprit” de tout un chacun. Les confrères du Parnasse possèdent, affirme-t-il, un “génie vif & sublime”; leurs ouvrages sont caractérisés par un “bel ordre” et une “juste harmonie”, “essentiels dans les ouvrages d’esprit”; et ils expriment “la force, la beauté, & la justesse” de leurs pensées par un “stile naturel & pur où règnent la Noblesse, l’Elegance & les Graces”.

Charpentier fut donc reçu au Parnasse en 1708, quatre ans à peine après son décès, avec l’approbation de critiques et de savants non identifiés mais qui florissaient aux environs de 1700¹¹. Il y entra aux côtés de cinq autres musiciens: Lully, Collasse, Gautier, Lambert et Delalande. L’art de la musique était sous-représenté, en 1708, parce que “peu de nos musiciens de réputation (...) étoient morts”.

Titon attendra une quinzaine d’années avant d’écrire les essais biographiques de ses Parnassiens. Au cours de ces années, ses collaborateurs artistiques complétèrent d’abord la maquette du monument (1718) et ensuite la gravure de celui-ci (1723). Ce n’est sûrement pas une coïncidence si cette gravure parut à l’époque où François Couperin composait des *Apothéoses* de Lully et de Corelli. Le livre d’essais biographiques que Titon compila à partir d’environ 1724 et qui parut en 1727 sous le titre *Le Parnasse François* s’insère effectivement dans un courant qui glorifiait Louis XIV et dans le cadre de la querelle des Anciens et des Modernes. Il fait aussi partie d’un groupe d’ouvrages qui présentent les “vies” des hommes illustres. En 1696 et en 1700, Perrault fit paraître ses *Hommes illustres*; en 1715 parut à Leyde l’ouvrage de

Tessier, les *Eloges des hommes savans*; en 1718, une nouvelle édition du *Grand dictionnaire historique* de Moreri; en 1720, celui de Bayle; en 1722, la deuxième édition des *Jugemens des Savans* de Baillet; et, en 1727, (l'année où parut le livre de Titon) le premier tome des *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres* de Nicéron. Dans ces livres, Titon puisa à la fois de l'inspiration et des renseignements. Il s'était donné un but fort précis: évitant toujours l'"éloge", il présenterait, pour chacun de ses Parnassiens, l'"origine", le "temps qu'ils ont vécu", le "caractère de leur génie" et "les sujets différens qu'ils ont traités". Rivalisant avec les compilateurs-biographes de l'époque, Titon "n'a pas borné ses recherches". A la manière des auteurs auxquels il se référerait, il a cherché à présenter pour chaque Parnassien les renseignements les plus essentiels et les plus exacts.

Dans le domaine de la musique, Evrard Titon fut un pionnier. A l'égard des musiciens français, nous informe-t-il, "peu d'Auteurs en ont parlé, et je tacherai d'y suppléer en rapportant les particularités que j'en sçai...." Particularités que j'en sais: ce choix de mots proclame la certitude de Titon à propos du bien-fondé de ses renseignements. Pour se renseigner il remonta effectivement aux sources, c'est-à-dire, il eut recours à ce que nous appelons l'"histoire orale":

Il n'est pas possible de donner la vie d'une personne que la mort a enlevé plusieurs années, & quelquefois un siècle avant le tems où nous vivons, si ce n'est d'après ceux qui l'ont connu de leurs vivans, ou qui en ont eu connoissance peu de temps apres sa mort. (...) J'ai connu par moi-même la plûpart de ces personnes, & j'ai appris ce qui concerne les autres par des gens de ma connoissance, qui ont vécu familièrement avec eux.

Si on prenait Evrard Titon au mot, on n'aurait point besoin d'aller plus loin dans l'évaluation de ses sources. Cet auteur (et les savants de l'Europe entière qui allaient bientôt faire l'éloge du *Parnasse*) se croyait manifestement digne de confiance.

Les *intentions* de Titon sont effectivement louables, mais il n'est pas exclu que les personnes à qui il s'adressa se soient parfois trompées. La France des années 1720 n'avait pas entièrement quitté la culture orale pour la culture écrite dans laquelle nous vivons.

Le document écrit n'était alors que la mise sur papier d'un récit oral. Loin d'être révéralé, comme au XX^e siècle, le document écrit était suspect parce que isolé des gestes et du ton de voix qui révélaient la véralité du récit oral. Quand Titon eut recours aux sources orales, il agit donc en chercheur fort sérieux¹². Il lui fallait toutefois peser les choses qu'il avait entendu dire et n'en retenir que les plus véralidiques, c'est-à-dire, celles recueillies chez des "gens de sa connoissance" qui avaient "vécu familièrement" avec le compositeur.

En se penchant sur Evrard Titon et sur ses parents et ses amis, on a des chances d'en savoir davantage sur la véralité de ces sources orales.

Titon l'homme

Evrard Titon du Tillet naquit en 1677 dans une famille qui vivait, depuis le début du siècle, à l'intérieur du même réseau de protections que les proches parents de Marc-Antoine Charpentier. (Pour les Titon et pour leur étonnante montée sociale, je réfère le lecteur au bel article de G. Hartmann, cité en appendice.) De génération en génération, les Charpentier et les Titon ont suivi des trajectoires quasiment parallèles; mais aucune source ne permet d'affirmer qu'ils se soient jamais adressés la parole. Les deux trajectoires se rapprochent néanmoins si souvent qu'il est permis de supposer que la famille Titon avait certaines notions sur l'évolution de la carrière du compositeur.

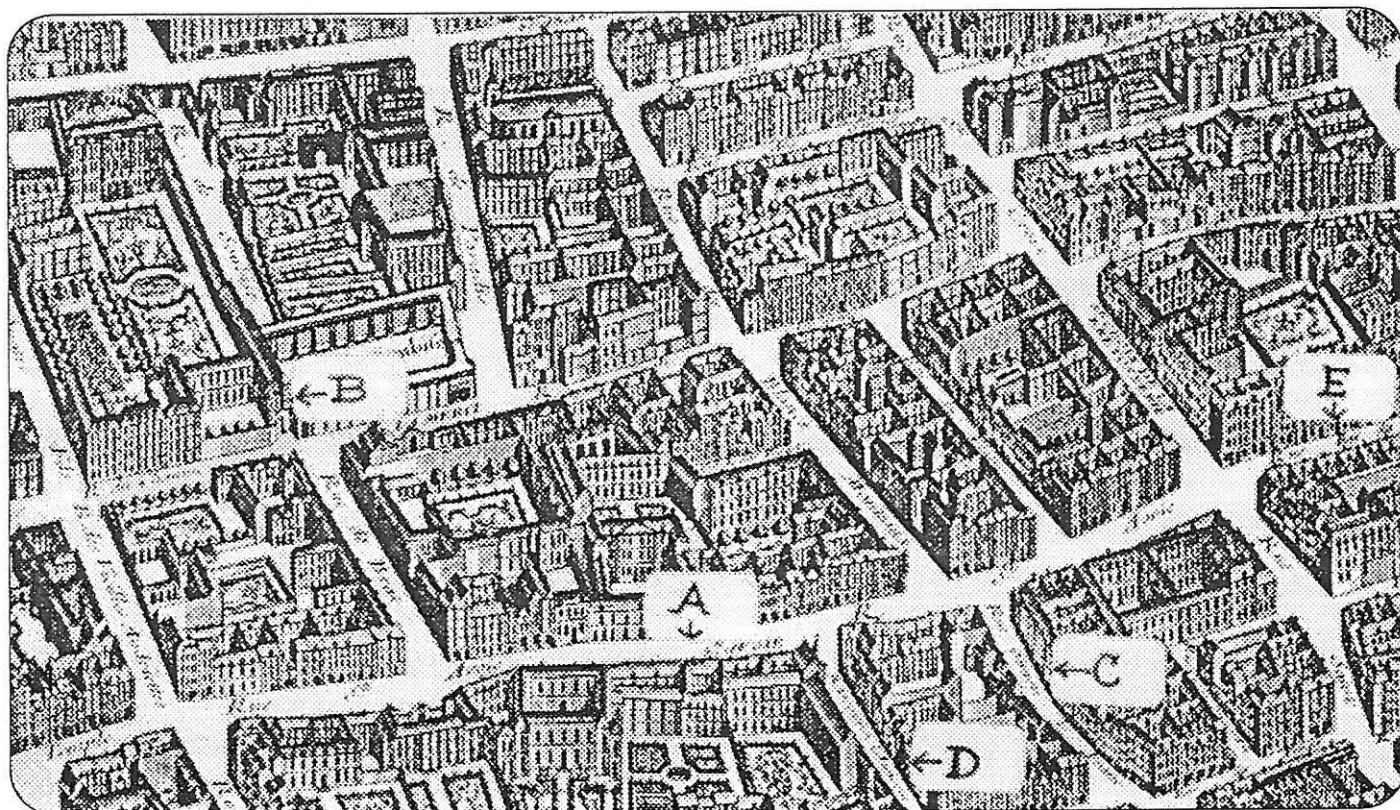
En 1631, Maximilien Titon, le père d'Evrard, fut tenu sur les fonts baptismaux et nommé par Maximilien de Béthune, duc de Sully. On ignore les protections grâce auxquelles le fils d'un brodeur eut pour parrain le Grand Sully. On n'est pas mieux renseigné sur les raisons qui poussèrent, vers 1640, la jeune duchesse de Sully d'accepter pour son conseiller un allié des Charpentier: Charles Sevin¹³. Circulant sur les marges de l'orbite des Sully, Claude Titon le brodeur entendait sans doute souvent parler du sieur Sevin, tandis que le conseiller ignorait sans doute l'existence du brodeur et du petit Maximilien.

Tout se passe comme si la protection des Titon par la maison de Béthune cessa avant 1655. Quand Maximilien Titon, alors marchand d'armes du pont Notre-Dame, se maria en 1656, aucun officier des Sully ne signa le contrat de mariage. De la même ma-

nière, aucun représentant de cette maison ne fut présent, en 1662, aux fiançailles du fils des Sevin, ni à celles d'Elisabeth Charpentier, une soeur de Marc-Antoine. Il y a même des indices qui montrent que les Charpentier s'étaient déjà insérés dans le réseau d'amitiés qui entourait les princes et les princesses de la maison d'Orléans. Havé de Saint-Aubin, un cousin de Marc-Antoine Charpentier, était un des gentilhommes de Gaston d'Orléans (le père de la future "Mme de Guise"), et Marie Malier (Mme Nicolas de Bailleul), la soeur d'un officier et conseiller de ce duc, assista aux fiançailles d'Elisabeth. (Sous peu, les

Titon se mettront eux aussi sous les ailes protectrices des Orléans.)

Avant la fin des années 1660, Maximilien Titon entra dans l'orbite des Le Tellier-Louvois. Grâce à cette protection, Titon fut nommé directeur de l'Arsenal, jadis le lieu privilégié du Grand Sully. Pour répondre à cette montée sociale, il acquit une grande maison dans la rue Sainte-Avoie (57, rue du Temple). Quand Marc-Antoine Charpentier rentra d'Italie et, selon Evrard Titon, se vit donner un appartement à l'hôtel de Guise, la famille Titon demeurait à quelques centaines de pas de la porte ce palais.



Un "village" parisien: les rues Sainte Avoie et de Brac

- A. la maison des Titon
- B. la porte Clisson de l'hôtel de Guise
- C. la rue Simon le Franc où demeuraient Germain Carlier et ses parents
- D. la rue Geoffroi l'Angevin, où demeurait Henri de Baussen
- E. la rue Bar du Bec, où logeait Pierre Beaupuis

Un quartier de Paris, disait-on, n'étant qu'un village, et les villageois ayant l'habitude de s'épier et de raconter des cancans sur tout ce qui se passe dans le village ou dans les hameaux adjacents, les Titon pouvaient-ils ignorer l'arrivée d'un compositeur chez les jeunes duc et duchesse de Guise? L'affirmation de Titon du Tillet à propos de ce premier jalon dans la carrière du compositeur se fonderait donc en partie sur les dires d'un témoin sinon oculaire du moins "auriculaire": Maximilien Titon, son père, qui vivait toujours quand Evrard dressa sa liste des Parnassiens en 1708.

Vers la fin des années 1670, l'ancien armurier céda la maison de la rue Sainte-Avoye à son fils aîné. Ce dernier était par conséquent le voisin de plusieurs musiciens de Mlle de Guise. En 1689, Baussen demeurait dans la rue Simon le Franc, Carlier dans la rue Geoffroy l'Angevin, et Beaupuis dans la rue Barre du Bec. Passionné des arts et du spectacle, Maximilien Titon avait transmis cette passion à ce fils. Louis-Maximilien Titon connaissait-il ces anciens confrères de Charpentier? Les engageait-il même parfois pour les spectacles joués dans le théâtre de la maison de campagne des Titon?

Maximilien Titon s'en était allé habiter la maison dite "de l' Arsenal", sise dans la rue Saint-Antoine non loin de la Bastille. Evrard y naquit en 1677. L'auteur du *Parnasse* grandit pour ainsi dire dans l'ombre de l'église jésuite de Saint-Louis. Il aurait contemplé bouche-bée les illuminations que les pères offraient au public lors des grandes fêtes. Les sources ne permettent pas de dire que la famille assistait aux offices à Saint-Louis, mais elles révèlent qu'Evrard entra au collège des jésuites vers 1687 et qu'il en sortit en 1692, à 15 ans, pour commencer une carrière militaire. Quand Titon du Tillet affirme que Charpentier fut d'abord maître de musique au collège et ensuite à Saint-Louis, il parle donc en témoin oculaire. (Evrard était-il parmi les écoliers qui assistèrent à la représentation de *David et Jonathas* en 1688?) Le contenu des cahiers autographes de Charpentier ainsi que le papier qu'il employa pour ces cahiers, confirment les dires de Titon: Charpentier travaillait manifestement pour le collège pendant plusieurs années avant d'accéder (en 1693?) à la maîtrise de la maison professe.

Les années 1680 et 1690 virent les épousailles des deux frères et des trois soeurs d'Evrard. Leurs contrats de mariage laissent entrevoir que la famille

Titon s'insérait peu à peu dans l'orbite de la maison d'Orléans, dont le chef était maintenant Philippe, frère unique de Louis XIV. En 1681 Louis-Maximilien épousa une protégée des Louvois; en 1686 Michelle-Angélique devint l'épouse d'un parlementaire; en 1692 Marie-Thérèse s'allia au fils de Daquin, premier médecin du roi (et jadis du père de Mme de Guise); en 1694 Jean-Jacques épousa à Orléans la fille de Saint-Mesmin, conseiller du duc d'Orléans dans son baillage d'Orléans (mais aussi parente d'un ancien conseiller du père de Mme de Guise et ami des Malier-Bailleul). C'est toutefois le contrat de mariage de Geneviève Titon et de Jean-Baptiste Le Feron, signé en mars 1692, qui révèle à quel point la famille appartenait désormais aux Orléans. Ce document porte les signatures non seulement de Monsieur et de Madame, mais aussi celles du duc de Chartres, leur fils, et de Mlle d'Orléans sa soeur. (Cette jeune princesse était la filleule de Mme de Guise, elle aussi une Orléans.) Or, Chartres venait tout juste de terminer sa formation musicale auprès d'Etienne Loulié, musicien de feu Mlle de Guise, et allait bientôt étudier la composition avec Charpentier¹⁴. (Le compositeur devra sa nomination à la maîtrise de la Sainte-Chapelle à son ancien écolier reconnaissant.) Les affirmations d'Evrard Titon à propos du duc de Chartres et de la Sainte-Chapelle se fondent par conséquent sur des témoignages qu'il aurait pu recueillir chez son beau-frère Le Feron, protégé des Orléans.

Titon aurait ramassé d'autres renseignements chez des "amis" de Le Feron qui ont manifestement "vécu familièrement" avec Marc-Antoine Charpentier. (Et peut-être aussi chez Jean-Baptiste Charpentier, le cousin de Marc-Antoine, qui était à l'époque "officier" de Monsieur?) Présent aux fiançailles de Geneviève Titon fut Jacques Pinette de Charmoy, le fils du tuteur de Mme de Guise et, entre 1672 et 1696, le secrétaire des commandements de cette princesse. En 1672, il était déjà auprès de son Altesse Royale à l'hôtel de Guise. Jusqu'en 1696 on trouve sa signature sur les comptes de Mme de Guise et, entourée de celles des principaux officiers de Mlle de Guise, sur l'inventaire dressé après la mort du dernier duc de Guise en 1675. Le contrat de Geneviève Titon porte aussi la signature d'Anne Voisin, veuve de Denis Feydeau de Brou. C'est la nièce de Marie Talon (Mme Daniel Voisin) qui signa, en 1662, le contrat de mariage d'Elisabeth Charpentier. Or,

d'autres actes notariés permettent d'affirmer que Daniel Voisin prêtait tantôt son expertise et tantôt son argent à Mlle de Guise entre 1658 et 1679, et qu'Anne Voisin voyait sa tante, son oncle et ses cousins. En somme, les Voisin (qui descendaient de Versoris, un des plus fidèles officiers du grand-père de Mlle de Guise) étaient sans doute bien informés sur les débuts du compositeur. Une troisième signature sur le contrat de mariage de Geneviève Titon attire aussi l'attention: Antoine-Nicolas Ferrand, grand maître des eaux et forêts de Normandie. C'est le neveu d'Antoine Ferrand et d'Elisabeth le Gauffre — le couple qu'Étiennette Charpentier, l'autre soeur du compositeur, remerciera bientôt dans son testament. C'est aussi le cousin-germain de Françoise Ferrand, à qui incombera l'exécution de ce testament. Voici quelques-unes des personnes qui, grâce à leur familiarité avec Marc-Antoine Charpentier et les siens, auraient pu assurer Evrard Titon que le compositeur s'installa à l'hôtel de Guise peu après son retour d'Italie.

En somme, avant d'entamer son essai sur Charpentier, Evrard Titon "savait" effectivement certaines "particularités" à propos de la carrière du compositeur et avait interrogé des "savants" sur sa production artistique. Pour compléter son propre savoir, il consulta des sources orales et, des affirmations qu'il avait entendues, retint celles qui étaient les plus véridiques. Il était par conséquent en mesure d'offrir au public, et au jeune Louis XV, des renseignements dignes de confiance. Par souci d'exactitude, Titon montre clairement les endroits où il abandonnait les faits pour entrer dans le royaume de l'ouï-dire suspect: "on dit que..." ou "j'ai ouï dire que...", précise-t-il. Il est à noter que l'essai sur Charpentier ne renferme aucune expression de la sorte, indice que Titon ne craignait pas de tromper ses lecteurs. Tributaire des témoins oculaires ou quasi oculaires à qui il s'adressait, put-il toutefois empêcher ces personnes d'embellir quelques-unes de leurs affirmations? Par exemple, Charpentier fut-il vraiment couché sur l'état de la maison du duc de Chartres en tant qu'"intendant" de la musique, ceci vers 1692-1693, c'est-à-dire à une époque où toutes les oeuvres des mélanges autographes sont taillées dans un drap manifestement jésuite?

L'essai biographique sur Marc-Antoine Charpentier

En somme, l'essai sur Charpentier offre au lecteur des faits vérifiés et des ouï-dire dont Titon était assuré de la véracité. Que Titon soit allé bien plus loin que les maigres renseignements publiés par le *Mercure galant* est la preuve qu'il n'est pas seulement un rassembleur d'anecdotes, mais un chercheur fort sérieux qui présente des faits, voire des affirmations quasiment sous serment.

Ayant pesé ces renseignements et en ayant fait une synthèse, Titon put donc affirmer sans ambiguïté que Marc-Antoine Charpentier:

- 1) étudia à Rome auprès de Carissimi;
- 2) que, "étant de retour à Paris", il s'installa à l'hôtel de Guise;
- 3) qu'il fut d'abord maître de musique au collège des jésuites;
- 4) et "puis", qu'il s'occupa de la musique à l'église Saint-Louis;
- 5) que, vers la même époque, il enseigna la composition au duc de Chartres et aurait pris en charge au moins quelques fêtes organisées par ce jeune prince, dont la représentation de *Philomèle*;
- 6) qu'il finit sa carrière à la Sainte Chapelle du Palais.

Sur ces six affirmations, les quatre dernières sont confirmées par des documents d'archives.

Titon du Tillet ne se limita pas aux témoignages qu'il put recueillir chez des parents, des amis, des savants. Il parla avec les familles des musiciens disparus — démarche qui n'apporta que peu de fruits:

Il se trouve jusqu'à des parents & de héritiers qui ignorent le nom de batême, l'âge, & l'année de la mort des personnes qui leur ont laissé du bien, & leur ont fait honneur par leurs ouvrages.

L'âge et l'année de la mort: ce sont précisément les inexactitudes qui mettent en doute le sérieux de Titon. *Les parents, les héritiers*: c'est-à-dire, Jacques Edouard, le libraire-imprimeur du parvis de Notre-Dame à qui échurent en 1704 les mélanges autographes de son oncle.

Ainsi Evrard Titon laisse-il entendre qu'il se rendit chez le sieur Edouard dans l'espoir de savoir les prénoms, l'âge et la date du décès de l'homme que le public appelait toujours "Monsieur Charpentier". (Ni le *Mercuré galant* ni la page de titre de ses ouvrages imprimés ne mentionnent ses prénoms.) Il semble que le libraire était incapable de lui fournir les prénoms de l'homme qui, à 18 ans, signait "M. Anthoine Charpentier" — indice que la famille l'appelait Antoine ou lui avait donné un sobriquet. Le neveu ne put pas non plus préciser que son oncle naquit en 1643 et décéda le 24 février 1704¹⁵. Confronté à cette déplorable ignorance, Titon aurait cherché les renseignements nécessaires chez "d'autres gens qui n'ont que des pensées nobles (et qui) se donnent le soin de nous en instruire, et de procurer cet avantage à la République des Lettres". Avoir des pensées nobles ne voulait pas dire pouvoir inférer avec exactitude l'année d'une naissance (surtout si le sieur Charpentier avait précocement vieilli) ni pouvoir se rappeler de la date exacte d'une mort. La personne qui fournit ces dates finit par ajouter neuf ans à l'âge véritable du compositeur et, tout en se rappelant que le décès eut lieu vers le début du carême, proposa 1702 au lieu de 1704.

Existe-t-il un document qui prouve que Titon se rendit à la boutique du libraire et qu'il eut un entretien avec Jacques Edouard? L'essai même sur Charpentier permet de faire une réponse affirmative à cette ques-

tion. Titon s'était donné pour mission de présenter la liste des ouvrages de chaque Parnassien. Or, la plupart des oeuvres du prolifique Charpentier n'avait jamais été imprimées. Ayant sans doute su que les manuscrits du compositeur se trouvaient chez Edouard, Titon profita de sa visite à la boutique pour demander des précisions sur le contenu de ces manuscrits. Tout se passe comme si Edouard lui montra une vieille liste qu'il avait dressée et où figuraient les titres (parfois estropiés) des principales oeuvres mondaines de son oncle¹⁶. Il est clair que l'auteur du *Parnasse* ne consulta pas le "mémoire" qui fut confectionné en février 1726 (c'est-à-dire, neuf mois avant l'enregistrement du privilège et l'impression du *Parnasse François*) et qui fut confié au bibliothécaire du roi en novembre 1727 avec les mélanges autographes¹⁷. La liste publiée par Titon comporte un ouvrage intitulé *le Retour du Printems*, mais cet ouvrage n'est pas mentionné dans le mémoire de février 1726. Le cahier qui contenait *le Retour du Printems* fut soit vendu soit égaré avant février 1726, quand un expert se rendit chez Edouard pour inventorier les manuscrits¹⁸. Autrement dit, Titon fut mis au courant de l'existence du *Retour du Printems* par le propriétaire des manuscrits. Voici la preuve que l'auteur conféra avec le neveu du compositeur. Ce fut sans doute pour le remercier de ses peines que Titon incorpora à son essai une réclame en faveur d'un projet d'édition que le libraire espérait entreprendre.

Le catalogue de Titon

les Plaisirs de Versailles
la Fête de Ruelle
les Arts florissans
le sort d'Andromede
la Pierre Philosophale
les Foux Divertissans
Acteon Pastorale
le Jugement de Pan
la Couronne de Fleurs
la Serenade
Dialogue de Venus & de Medor
Flore Pastorale
le Retour du Printems
Idille sur la convalescence du Roy
 [etc.]

Le mémoire de 1726

les Plaisirs de Versailles
la Feste de Ruel
Les Arts Florissans Opera
Andromede tragedie
la Pierre Philosophale
les fols divertissans
Acteon pastorale en musique
le Jugement de Pan
la Couronne de Fleurs, pastorale
Serenata a tre voci
Dialogue d'Angelique & de Medor
Pastorale Flore

Idyl sur le retour de la santé du Roy
 [etc.]

Février 1726 : *Le Retour du Printems* est en déficit

Epilogue

Evrard Titon continua à remanier son *Parnasse* et à y admettre de nouveaux illustres. Cherchant à rendre son travail toujours plus exact, il ajoutait ici un détail, corrigeait là une erreur¹⁹. En 1732 il incorpora donc quelques détails à son essai sur Charpentier: il précisa que *Médée* était un livre in-folio et que la collection de motets était un volume in-4°. Il ajouta aussi que les tragédies spirituelles furent composées pour le Collège de Louis-le-Grand, et il rendit plus claires les phrases ayant affaire au projet d'Edouard et à la prise de position du duc de Chartres sur la dissémination de *Philomèle*. Il ne fit toutefois pas une seconde visite au libraire et ignorait donc que ce dernier avait vendu les manuscrits à la bibliothèque du roi. (Cette vente se serait-il fait fort discrètement, l'aliénation d'un héritage étant considérée comme honteuse?²⁰) Une collection des oeuvres de Charpentier n'ayant toujours pas paru en 1732, Titon supposa sans doute que le libraire tentait de donner au public les éditions promises. Une des erreurs de date ne fut rectifiée qu'en 1760 — deux ans avant la mort de Titon du Tillet — un lecteur ayant apparemment informé l'octogénaire que Charpentier disparut en 1704. En revanche, Titon ne toucha jamais à la suite chronologique des événements qu'il fit paraître en 1727. C'est la preuve éloquente de l'exactitude de cette chronologie.

N'ayant plus aucune raison de s'interroger infructueusement sur le sérieux de l'auteur du *Parnasse François*, les chercheurs du XX^e siècle ne doivent pas hésiter, en bons "architectes", de bâtir désormais leurs recherches sur les solides fondations jetées en 1727 par Evrard Titon du Tillet.

Appendice bibliographique

Sur les Titon: voir Georges Hartmann, "La Famille Titon," *La Cité: Bulletin trimestriel du IV^e Arrondissement*, 1908, pp. 279-305; Bibliothèque nationale, mss., Dossiers bleus ("Titon," "Saint-Mesmin" et "Rouillé") et Pièces originales ("Titon"); Archives nationales, T/671/1, inventaire de Maximilien Titon; et les contrats de mariage de Maximilien Titon et de ses enfants en dépôt au Minutier central des Archives nationales: LXII, 176, 20 février 1656; XXXIX, 148, 16 février 1681; CV, 913, 4 juillet 1686; CV, 935, 2 mars 1692; CV, 938, 12 novembre 1692;

Sur les "amis" des Titon: Bibliothèque nationale, mss., Dossiers bleus ("Voisin," "Ferrand," "Pinette" et "Versoris"). Pour le lien entre les Voisin et les Guise: Minutier central, CX, 136, rente, 17 décembre 1658; LXXXVII, 263, mariage, 29 août 1683; XCIX, 282, compromis, 15 décembre 1679, et constitution et achat, 30 décembre 1679. Pour les Pinette et Mme de Guise: Minutier central: XCIX, 263, inventaire, 18 mars 1675; et Arsenal, ms. 4213, fol. 79; ms. 4214, fol. 210 (1672: "au Sr Charmoy, secrétaire des commandements" de son Altesse Royale), et *passim* pour voir sa signature; ms. 6535, fol. 31v, et *passim* pour sa signature; et ms. 6525, où Charmoy s'occupe de la succession de Mme de Guise (1696);

Dans le *Parnasse François*: voir surtout les *préfaces* aux différentes éditions et les trois versions de l'*essai* sur Charpentier; et, pour les citations dans cet article, les pages 11-13, 97 et 110-112 de l'édition de 1727, les pages 24, 27 et 93-98 de l'édition de 1732, et les pages 20, 26 et 41 de celle de 1760.

NOTES :

1. 1760 : "1704".
2. Philippe d'Orléans, régent en 1715, et qui était, dans sa jeunesse, duc de Chartres.
3. 1732 : "un volume in-4".
4. 1732 : "fut imprimé in-folio." L'opéra fut représenté en décembre 1693, mais le livre ne parut qu'en 1694, d'où l'erreur de Titon.
5. 1732 : "ne voulut pas qu'on le fit imprimer."
6. 1732 : "représentées au Collège des RR.PP. Jésuites."
7. 1732 : "du Sieur Edoüard neveu de Charpentier, Libraire à Paris, qui attend pour les donner au Public, qu'on l'aide pour la dépense de l'impression ou de la gravure."
8. Ch.-V Langlois, *Les Hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais* (Paris, 1922, p. 85-86).
9. En mars 1763 (H. 19 du chaper 5, H. 157 et H. 95 du cahier 6) il sentit toutefois la nécessité de nommer Mlles B. et T., et Margot et Madelon – parce qu'Isabelle Thonin venait manifestement d'arriver à l'hôtel de Guise. Pour l'espace de quelques semaines, l'ensemble avait deux dessus (Marguerite de la Humière ? et Isabelle Thonin) et un haut-dessus (Magdelaine Boisseau). De la même manière, l'abondance des haut-dessus obligea Charpentier à nommer les religieuses de l'Abbaye-aux-Bois et de Port-Royal. Il en est de même pour le sieur Dun à l'exception d'un œuvre composée exprès pour lui (N. 132), les références à ce chanteur ne se trouvent que dans des pièces ayant au moins deux basses. Si Charpentier nomme Brion dans *Actéon*, c'est également pour la distinguer de l'autre haut-dessus.
10. Rappelons qu'une pièce de musique française composée exclusivement pour instruments était censée imiter la structure poétique d'un chœur chanté.
11. Un des savants était sans doute Thomas Corneille, mort en 1709, ancien collaborateur de Charpentier et ami de la famille Titon.
12. Pour une discussion de ce "pouvoir des paroles", voir Kristen B. Neuschel, *World of Honor, Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France* (Corneil, 1989), p. 103-131.
13. *Bulletin de la Société M.-A. Charpentier*, janvier 1990, p. 8-9.
14. Ces leçons eurent vraisemblablement lieu à partir de novembre 1692, Ranum, "Etienne Loulié", *Recherches*, XXV (1987), p. 71.
15. A en juger sur la première page du "mémoire" de 1726, Edouard croyait que son oncle a "décédé en 1701", H. W. Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier : Memoire and Index", *Recherches*, XXIII (1985), p. 6.
16. La plupart des œuvres citées par Titon sont des pastorales mondaines, ce qui fait croire qu'Edouard avait dressé une liste des divertissements en français et en italien vers 1716, quand il forma une société avec le sieur de Saint-Edme en vue de présenter ces œuvres à la foire Saint-Germain, *Recherches* VII (1697), p. 231-232. L'inexactitude de plusieurs titres renforce cette hypothèse. Une négligence de la sorte étonnerait chez un chercheur aussi sérieux qu'Evrard Titon.
17. Hitchcock, "Mémoire", p. 6 et 8.
18. L'écriture n'a rien en commun avec la signature de Jacques Edouard, telle qu'on la voit sur la convention avec Saint-Edme, Archives nationales, M. C., XII, 19 mars 1716. Le mémoire de 1726 serait-il plutôt le travail d'un expert engagé soit par Edouard, soit par la bibliothèque du roi ?
19. Par exemple, pour le musicien Gautier, le "ce fut en 1698" de la première impression de 1727 devient, dans une version corrigée qui parut la même année : "ce fut au mois de septembre 1697" ; et, pour Colasse, "mort en 1708" devient, dans l'édition de 1732, "mort au mois de décembre 1709... il remit en 1708 sa place de maître de musique de la Chapelle du Roi, et mourut un an après". Dans un exemplaire de 1727 qui fut "corrigé par l'auteur" (Bibliothèque de la Johns Hopkins University), Titon corrige plusieurs fautes d'orthographe et, ayant gratté le mot "deux" dans son essai sur Campistron (p. 134), écrit soigneusement à sa place : "trois".
20. En 1704 les héritiers du compositeur auraient refusé 1 000 livres, ne voulant pas se séparer de ce patrimoine. Si, après la mort de sa tante Etienne, Edouard se mit à proposer la vente des manuscrits, ce fut parce que ses affaires marchaient fort mal. Il finit ses jours en "misérable bouquiniste".

Ragas et ténèbres

Ce 16 septembre 1991, le théâtre des Bouffes du Nord fut le lieu d'un surprenant concert qui attira à la fois les amoureux de Charpentier et les familiers de la musique indienne. Sur la scène, côté gauche, assis sur un tapis coloré, trois instrumentistes - Sultan Khan: sarangi, Zakir Hussain: tabla, Ahmoun Brahaspati: tamera, et une chanteuse, Sulochana Brahaspati. Côté droit, en habits noirs, les chanteurs Alain Zaepffel et Véronique Dietschy, Sylvia Abramowicz au dessus de viole, Marianne Muller à la basse de viole, Yasunori Imamura au théorbe et Freddy Eichelberger à l'orgue positif. Orient et Occident, côte à côte, dans leurs différences.

Contraste visuel mais aussi musical. Pour introduire la *Première leçon de ténèbres du vendredi saint* (H. 105) de Charpentier, quelques minutes d'improvisation au tabla; une sorte de préparation à l'écoute, un appel à la disponibilité de l'oreille et de l'esprit. Puis *Ragas de la nuit avancée* et *Leçons de ténèbres* (H. 97 et H. 98) à une et deux voix se succédèrent; les uns écoutant les autres, ornementant et improvisant tour à tour dans leur registre, si attentifs à la musique de l'autre. Les correspondances qui émergèrent entre ces deux univers lointains emportèrent les auditeurs dans un rêve éveillé, où le charme des incantations inspirées du divin et du nocturne, pourtant si étrangères l'une à l'autre au premier abord, agit de la même façon pendant près de deux heures. Chacun, qu'il soit "indianisant" ou baroqueux, avait, en repartant, de quoi méditer sur ce rapprochement inattendu. Merci à Alain Zaepffel d'avoir concrétisé l'inimaginable et réussi à nous transporter dans cette aventure rare.

Le disque nous restituera d'ici peu
ces moments magiques.

Le *Bulletin* de la *Société Marc Antoine Charpentier* en est à son sixième numéro et à sa troisième année. Encouragés par le succès qu'il obtient après de vous, adhérents, nous poursuivons avec enthousiasme notre route, espérant ne pas vous décevoir et mériter de plus en plus, au fil des parutions, votre confiance et votre aide.

Merci, et honneur à la musique de Marc Antoine Charpentier!

Montant de l'adhésion annuelle :

- Membre normal : 150 F
- Membre actif : 300 F
- Membre actif : 1000 F et plus...

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