

# Charpentier

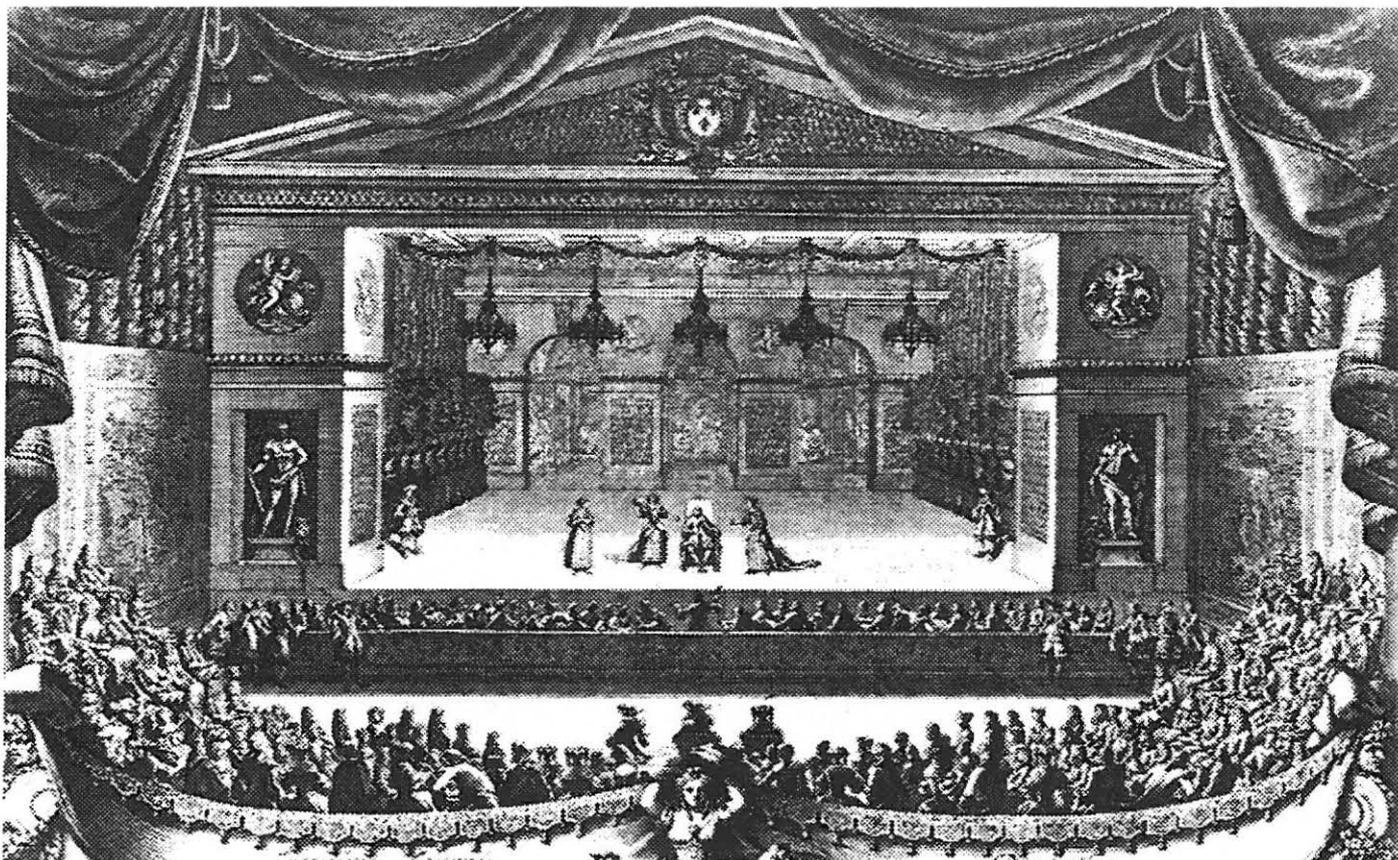
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

## BULLETIN

n° 12

Janvier 1995

ISSN 1141-9822



### Sommaire :

- *Un foyer d'italianisme chez les Guises : quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier*  
par Patricia M. Ranum
- Disques
- *Charpentier des ténèbres*
- Festival d'Ambronay

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

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

## Un “foyer d’italianisme” chez les Guises:

### Quelques réflexions sur les *oratorios* de Charpentier

#### Prélude

Tôt dans sa carrière, Marc-Antoine Charpentier acquit une certaine renommée pour avoir été le disciple de Carissimi. “Il a demeuré longtemps en Italie, où il voyoit souvent le Carissimi, qui estoit le plus grand Maistre de Musique que nous ayons eu depuis longtemps”, affirmèrent dans les pages du *Mercurie galant* ses collaborateurs au théâtre, qui en 1678 prirent ainsi position dans une contestation culturelle déjà en cours sur la musique italienne.<sup>1</sup> Avant sa mort en 1704, Charpentier parvint à attirer sur lui l’opprobre du francophile Le Cerf de la Viéville, qui l’accuse d’avoir “rempli” ses écoliers de “maximes italiennes” et d’avoir incorporé à ses propres oeuvres tout ce qui était détestable dans la musique d’outremont: “Comment ont réussi ceux de nos maîtres qui ont été les admirateurs zélés, et les ardents imitateurs de la manière de composer des Italiens? ... Qu’a laissé le savant Charpentier pour assurer sa mémoire?”<sup>2</sup> Dans l’espace de vingt-cinq années, l’image de Charpentier s’est métamorphosée: du disciple d’un compositeur italien de grand renom, il est devenu l’un des principaux modèles du style italien en France.

Cette métamorphose suscite plusieurs questions. Quel rôle Charpentier a-t-il joué dans l’extension de l’italianisme? Sa carrière est-elle celle d’un “chef du parti musical italien” qui manifeste une “indéniable affinité” pour la musique italienne et qui — quand il veut faire publier et diffuser sa musique — rencontre des obstacles insurmontables dressés par “le monde musical hautement politisé de son temps”?<sup>3</sup> Ou bien la trajectoire de cette carrière fut-elle déterminée plutôt par ses mécènes, par l’anonymat dont ils entouraient leurs concerts, et par l’exclusivité qu’ils tenaient à garder sur les oeuvres qu’ils avaient commandées? Autrement dit, le peu de diffusion des compositions de Charpentier s’explique-t-il par une politisation du monde musical, ou par le peu de disposition de ses mécènes de voir des oeuvres qu’ils avaient commandées entre les mains des bourgeois gentilhommes ou des curés de province? Où doit-on situer ces mécènes dans la lente formation d’un goût pour la musique italienne qui ne cessait de croître pendant le règne personnel de Louis XIV et qui allait susciter la polémique de 1705 avant d’aboutir aux *goûts réunis* des années 1724? Bien entendu, nos brèves réflexions ne per-

mettent pas de répondre à des questions d’une si grande portée; elles ouvrent toutefois la voie à des sujets de recherches qui permettront un jour de proposer des réponses.

Pour cerner les contours d’un des cercles parisiens où régnait le goût italien que Le Cerf critiquait si durement, on dut attendre 350 ans et les recherches de Michel Le Moël, qui a tracé les contours du “foyer d’italianisme”<sup>4</sup> qui s’était constitué autour de l’abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts. À partir de juin 1681 et jusqu’à la mort de l’abbé en 1706, on se réunissait chez lui pour interpréter les oeuvres de compositeurs italiens — et celles de Charpentier. Mathieu “avoit établi chés lui un concert toutes les semaines où l’on ne chantoit que de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brilloient depuis 1650 [...] C’est par le curé de Saint André que ces bons ouvrages ont été pour la première fois connus à Paris”.<sup>5</sup> Les participants aux concerts de ce “foyer d’italianisme” faisaient sans doute partie de la centaine d’italianophiles que Le Cerf a ridiculisés pour avoir tenté de prononcer le chant italien et latin à la manière d’outremont.<sup>6</sup> Or, Mme Jean Édouard, la soeur de Marc-Antoine Charpentier, était une des paroissiennes de l’abbé Mathieu et demeurait dans la rue Saint-André-des-Arts — une proximité qui permet de se demander si ce “foyer d’italianisme” ne devait pas à Marc-Antoine Charpentier lui-même non seulement son existence mais aussi sa continuation et la fourniture de partitions imprimées et manuscrites qui étaient indispensables à cette continuation.<sup>7</sup>

Dans la France de Louis XIV, l’enthousiasme d’une centaine d’italianophiles et d’une poignée de compositeurs qui imitaient la musique d’Italie ne pouvait toutefois ni modifier la manière de prononcer le latin et l’italien en France, ni transformer un goût qui résulte de “la magistrature” du goût dont étaient “investis naturellement les Grands d’Ancien Régime”. Par leur position dans la société, les principaux nobles du royaume détenaient, affirme Marc Fumaroli, “un privilège qui découle de leur statut privilégié”: le “privilège de choisir les plus beaux signes”. Or, insiste Fumaroli, grâce au mécénat que ces grands pratiquaient, le goût qui déterminait le choix des “plus beaux signes” évoluait, et cela par suite d’un “dialogue” entre l’artiste et son noble mécène. Autrement dit, si le goût changeait, ce changement avait

lieu aux niveau des élites — la famille royale, la grande noblesse, les officiers du roi, les prélats — qui non seulement détenaient ce “privilège de choisir” le beau mais étaient aussi en mesure de déboursier les sommes requises pour la commande d’un tableau, d’une sculpture, d’un événement musical. Le plus souvent c’était le mécène, non pas l’artiste, qui précisait la forme que l’oeuvre devait prendre. Fumaroli décrit éloquemment ce “dialogue” entre le mécène et l’artiste qui faisait partie intégrante de la créativité du XVII<sup>e</sup> siècle français: “Avant les artistes, ou les écrivains, les mécènes aristocratiques créent ou imposent les modes... Dans ce dialogue la texture et le sens de l’oeuvre produite peut devoir autant à ... l’exigence de goût de la part du mécène ... qu’à la compétence formelle dont a fait preuve ... l’artiste ou l’écrivain”.<sup>8</sup>

Si, de son vivant, le nom de Charpentier était intimement lié au milieu italianisant de la capitale, c’est l’indice qu’il destinait ses oeuvres — et plus particulièrement ses “histoires sacrées”, ses *oratorios*, un genre musical qui était quasiment inconnu au gros de la population parisienne — à un mécène qui appartenait aux élites du royaume. En effet, avoir pris le parti de mettre en musique des histoires sacrées en latin est quasiment la preuve que Charpentier destinait ses *oratorios* à un groupe d’élite.<sup>9</sup> On peut donc proposer, pour hypothèse de travail, que le mécène qui a commandé ces oeuvres aimait la musique italienne, se plaisait à tourner le dos au goût de la cour, et trouvait dans l’*oratorio* une façon de s’exprimer qui faisait défaut dans la musique française. Autrement dit, on peut proposer, sans grand péril, que Charpentier composait ses oeuvres les plus italiennes soit pour un noble qui était attiré par l’art d’Italie, soit pour une chapelle qui avait des attaches à la Péninsule. Ces deux destinataires ne sont pas mutuellement exclusifs, car il est vraisemblable qu’un noble qui affectionnait la musique d’outremont fréquentait la colonie italienne de Paris.

Or, Mlle de Guise, qui a “donné un appartement” à Charpentier peu après son retour de Rome, a séjourné à Florence entre 1635 et 1642, c’est-à-dire, à partir de ses vingt ans, quand son goût se formait. L’italianisme” de Charpentier serait-il le reflet des liens culturels et affectifs que la maison de Guise nourrissait avec l’Italie depuis des décennies ? Les recherches que nous venons de faire dans le Fonds Médicis de l’Archivio di Stato de Florence, permettent enfin de passer de la question à la réponse. Non seulement les Guises aimaient la musique italienne, mais ils étaient de plus continuellement en contact avec les principaux Italiens qui séjournaient à Paris et, par leur entremise, avec Florence aussi<sup>10</sup>. Si ces premières recherches n’ont pas permis de découvrir une allusion à un compositeur fraîchement arrivé de Rome qui aurait logé à l’hôtel de Guise en 1670, elles permet-

tent d’affirmer que, depuis le retour de la jeune Mlle de Guise à Paris en 1642, la princesse vivait au coeur d’un “foyer d’italianisme” et que, en juillet 1675, l’autre maison “guisarde” de la capitale — l’abbaye de Montmartre, où la soeur de Mlle de Guise était abbesse — cultiva un “italianisme” jusqu’ici insoupçonné.

Depuis les recherches de Langlois,<sup>11</sup> on savait que la jeune Mlle de Guise avait passé sept années d’exil auprès des Médicis; on ne savait pas en revanche si ce séjour à l’étranger avait laissé une empreinte durable sur son esprit et sur son goût. La correspondance diplomatique des résidents de Toscane à Paris<sup>12</sup> permet maintenant d’affirmer que, à partir du retour de Marie de Lorraine à Paris en 1642 et jusqu’à sa mort en 1688, la princesse correspondait régulièrement avec son amie, la Grande Duchesse Vittoria, épouse de Ferdinand II de Médicis, et qu’elle recevait plusieurs expéditions de Florence par an — sans, malheureusement, que le résident précisât le contenu des “caisses” et des “paquets” qu’il lui livrait. Ces dépêches révèlent aussi que la maison d’Orléans avait préparé la princesse Isabelle (la future “Mme de Guise”) à épouser le fils du couple Médicis, et que la jeune Altesse Royale apprenait donc non seulement l’italien mais aussi le latin. Le mariage n’eut toutefois pas lieu: Isabelle était bossue, et les Médicis lui préférèrent sa ravissante soeur aînée.

À partir de 1667, quand Louis-Joseph de Lorraine, duc de Guise, épousa la princesse Isabelle, le va-et-vient épistolaire et l’envoi de paquets entre Florence et l’hôtel de Guise, s’accrut. Au moins une fois par semaine le résident de Toscane — accompagné parfois d’illustres Italiens de passage à Paris — se rendait à l’hôtel de Guise, où Mlle de Guise leur racontait d’agréables souvenirs de son séjour à Florence, la jeune Mme de Guise demandait des nouvelles de sa soeur de Toscane, et le duc prenait le visiteur sous son aile et le présentait aux grands de la capitale et de la cour.

En somme, le résident de Toscane à Paris était non seulement le facteur des Guises, il était leur agent commercial et leur liaison culturelle pour tout ce qui avait affaire à Florence et, fort probablement, avec d’autres villes d’Italie. À ses confrères de Florence ce diplomate transmettait des lettres à réexpédier aux amis ou aux agents des Guises à Rome. (Voici un réseau de communication par lequel les Guises auraient pu entendre parler de Marc-Antoine Charpentier vers 1669; ou, à supposer que cette famille princière fût pour quelque chose dans le voyage et le séjour de Charpentier à Rome, ce réseau leur aurait permis de suivre le progrès de leur protégé.)

En 1675 la soeur de Mme de Guise (dite “Mme de Toscane”) se sépara de son époux, rentra à Paris et s’installa à Montmartre, où Mlle de Guise et sa soeur, l’abbesse, devinrent pour ainsi dire ses geôliers: “Elle sera

dans une affreuse prison, observa Mme de Sévigné, Elle est suffoquée par toutes les Guisardes”.<sup>13</sup> Chaque semaine le résident de Toscane envoyait au Grand Duc un récit détaillé des plus récentes transgressions de Mme de Toscane, à commencer par les leçons de danse qu’elle se faisait donner à l’intérieur du couvent, les heures qu’elle passait devant son clavecin plutôt que dans son oratoire, les fréquentes “conversations” en musique qu’elle organisait pour ses visiteurs, et les déjeuners en musique que Mlle et Mme de Guise lui offraient quasiment chaque semaine. Nous référant aux dépêches du résident, nous évoquerons ici les activités musicales des princesses et le “discours” entre mécène et artiste qui allait transformer Marc-Antoine Charpentier en “ardent imitateur” des Italiens.



Isabelle d'Orléans, dite Mme de Guise

### La musique chez Mme de Toscane et à l'hôtel de Guise

La Grande Duchesse de Toscane était très musicienne: elle jouait du luth, de la guitare, de la viole et du clavecin. Afin de pouvoir faire des parties de musique de chambre, elle avait amené de Florence une femme de chambre qu'on appelait “la Cintia” et qui “possédait la musique” — la musique italienne, bien entendu, car la Cintia s'exprimait en italien. La princesse et la servante passaient des heures à faire de la “musique” dans le parloir de Montmartre. Les grandes dames parisiennes qui venaient voir l'illustre prisonnière “participaient” souvent aux “*conversazione di musica*” que la princesse organisait;

et, en février 1676, quand Mme de Toscane reçut Monsieur (son cousin germain, Philippe duc d'Orléans), elle prépara à son intention un “*trattenimento di musica*”. D'autres personnes de conséquence participaient aux séances musicales qui se déroulaient dans le parloir de l'abbaye. Par exemple, en juin 1676, Charron de Ménars, le beau-frère du Grand Colbert, “*condusse due voci a cantare*”, et cela pendant plusieurs heures et en présence de l'abbesse et de Mme de Toscane. Les “*conversazione di musica*” de Mme de Toscane étaient fort cosmopolites: en août 1677, la princesse et ses amis interprétèrent les oeuvres d'un Allemand ou Alsacien que Furstemberg, évêque de Strasbourg, avait amené à Montmartre.

Si le résident ne mentionne pas Charpentier, il laisse tomber des phrases qui permettent d'affirmer que Mlle de Guise entretenait déjà une “musique” en 1675 et qu'elle amenait ces personnes à Montmartre. Quand le résident monta à Montmartre en août 1675, il trouva Mme de Toscane “en conversation avec ses gens et avec ceux de la princesse [Mlle] de Guise”, avec qui elle “passait le temps à la grille [du parloir] *in concerti musicale*”. Il s'agit sans doute de “Margot”, de “Magdelon”, et de “M<sup>lle</sup> T”, les femmes de chambre de Marie de Lorraine à qui Charpentier avait destiné des pièces aux cahiers 5 et 6 (qui, à juger des papiers que le compositeur a employés, datent de 1673<sup>14</sup>). Quelques mois plus tard, en janvier 1676, Mme de Toscane fit la première de ses visites hebdomadaires à l'hôtel de Guise, où elle assista à “*il divertimento della musica*”. Une autre fois, le déjeuner fut suivi d'un “bal” impromptu: voici la preuve que, bien avant 1684, quand Charpentier commença à marquer les noms des domestiques de Mlle de Guise dans ses cahiers, la princesse entretenait un petit ensemble<sup>15</sup> auquel elle pouvait faire appel à tout moment.

### Les oratorios de Charpentier dans les cahiers “françois”

Mme de Toscane était caractérisée. Pendant la quinzaine d'années qu'elle venait de passer à Florence, elle avait sans cesse vanté la culture française<sup>16</sup>. De retour en France, elle proclama la supériorité de la culture italienne.<sup>17</sup> Il est par conséquent possible que l'engagement de Mme de Toscane dans les affaires culturelles fut le catalyseur qui poussa les deux dames de Guise non seulement à afficher publiquement leur goût pour la musique italienne mais à faire étalage devant leurs amies du savoir que leur compositeur avait acquis en Italie. Quoi qu'il en soit, à partir de l'automne de 1675, Charpentier se mit à coucher dans ses cahiers “françois” un éventail d’“histoires sacrées” modelées sur les *oratorios* italiens — auxquels vinrent s'ajouter



Philippe Goibault, sieur du Bois, "maestro di capella di Mad<sup>am</sup> di Guisa"

quelques oeuvres plus mondaines en italien: 17 motets dramatiques en latin et 2 mises en musique de textes italiens entre septembre 1675 et novembre 1685.<sup>18</sup> Pendant la même période, en revanche, il n'a copié que fort peu de ces histoires sacrées dans les cahiers qui portent un chiffre romain: 8 motets dramatiques en latin (tous composés entre 1681 et 1684) — dont un fait pour les musiciens de Mlle de Guise —, quatre préludes destinés à des motets dramatiques qu'il avait transcrits dans un cahier "françois", et aucune mise en musique d'un texte italien (exception faite, bien entendu, de sa musique pour le théâtre).

En somme, à supposer que toutes les oeuvres contenues dans les cahiers 1 à 50 soient le miroir du mécénat des Guises et de leur goût musical, et que toutes les oeuvres des cahiers I à LI reflètent le goût de ses autres mécènes, il faut conclure que ni le roi, ni le Dauphin, ni les Jésuites n'ont poussé Charpentier à produire ses premières compositions dans le goût italien, et que c'est le dialogue entre les Guises et leur compositeur qui a fait de Charpentier un des principaux compositeurs italianisants de la France — et, par conséquent, la bête noire de Le Cerf de la Viéville. Autrement dit, les Guises sont, en

1675, à l'origine des *oratorios*, et la cour et l'Église ont attendu six ans avant d'imiter le goût de ces princesses.

Penchons-nous donc sur quelques-uns des *oratorios* qui se trouvent dans les cahiers "françois". Nous venons d'affirmer que le premier de ces *oratorios* date de septembre 1675, c'est-à-dire qu'il suit de deux mois le retour de Mme de Toscane en France. Sur quels raisonnements nous appuyons-nous pour cette datation ? Le principal indice est le texte même du *Judith sive Bethulia* (H. 391), une histoire sacrée que Charpentier a couchée dans des cahiers à chiffre "françois" et qu'il destinait, selon nos hypothèses de travail, aux Guises. L'auteur de ce livret se réfère à des leçons de matines qui ne se liaient que quand le mois de septembre avait cinq dimanches au lieu de quatre. Comme par hasard, le mois de septembre avait cinq dimanches en 1675.<sup>19</sup> Le *Judith sive Bethulia* de Charpentier aurait donc été fait sur mesure pour un événement religieux qui s'est déroulé entre le 26 et le 28 septembre 1675.<sup>20</sup>

Pourquoi cet *oratorio*, après cinq ans de mise en musique d'antiennes, d'hymnes, de psaumes, d'élévations et de leçons de ténèbres conçus pour deux ou trois femmes — ponctués, en 1671 et 1672, par la musique composée pour les funérailles du mari et de la mère de Mme de Guise ? Pourquoi les deux dames de Guise ont-elle quitté l'intimité de leur chapelle privée, en faveur d'une église où huit solistes, un chœur et un petit orchestre pouvaient prendre place ? Pourquoi un *oratorio* plutôt qu'un *Tu Deum* pour fêter les récentes victoires du roi ? Et surtout, pourquoi l'histoire de Judith ?

## 1675: une plaque tournante

Pour répondre même imparfaitement à ces questions, il faut remonter dans le temps jusqu'au 16 mars 1675, quand Mme de Guise perd son fils unique, âgé de quatre ans. Pour Mlle de Guise, la disparition de ce petit-neveu sonne le glas de la maison de Guise. Inconsolables, mais cherchant à comprendre la leçon que Dieu veut leur faire apprendre par ce geste impitoyable, les princesses se retirent à Montmartre. Au cours de ces deux mois de réclusion, elles trouvent la consolation qu'elles cherchaient: elles s'adonnent au culte de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Dans le monde, Mme de Guise restera une des Altesses Royales qui ornent la cour de Louis XIV; mais, chaque fois qu'elle pourra se libérer de cette vie contraignante et superficielle, elle passera son temps à prier, à soigner les malades, à faire oeuvre de charité.

En avril et en mai 1675, Mme de Guise entre en pourparlers avec plusieurs religieux. Poussée par Mlle de Guise et soutenue par le Séminaire de Saint-Sulpice, elle

réussit à convaincre le Père Barré, Minime, qui s'occupe de l'éducation d'enfants pauvres, de venir s'installer à Paris. "À l'avenir, dit-elle, les pauvres seront mes enfans".<sup>21</sup> Elle trouve bon aussi que des personnes fidèles à sa maison et à celle de Guise créent une académie pour éduquer des garçons nobles. Ces deux institutions se mettent sous la protection et dans la dévotion de l'Enfant Jésus.<sup>22</sup>

Mme de Guise "témoigne" ensuite au supérieur du couvent théatin de Sainte-Anne-la-Royale de son désir de "faire faire des ornements dans la chapelle de s' Gaetan", et elle offre à ces pères italiens 80 louis d'or pour subvenir aux frais des embellissements.<sup>23</sup> On devine obscurément les motivations de Son Altesse Royale. Elle fut sans doute motivée en partie par un esprit de compétition avec Mlle de Guise, qui venait de se faire accorder une chapelle dans un couvent prestigieux de la rive droite (et à propos de laquelle nous entretiendrons les lecteurs dans un prochain numéro du *Bulletin*). Il est tentant aussi de supposer que Mme de Guise a choisi un couvent italien pour plaire à Mme de Toscane, et qu'elle tenait à préparer pour sa soeur un foyer spirituel analogue à celui qu'elle avait connu en Italie. Les faits ne viennent toutefois pas renforcer cette dernière hypothèse: personne n'imaginait, en mai 1675, que Mme de Toscane parviendrait à s'absenter de Montmartre, où elle devait passer le reste de ses jours en quasi-religieuse.

Le registre capitulaire des Théatins renferme un indice qui permet de proposer la principale motivation de Mme de Guise. Les pères n'ont accepté les 880 livres "que pour concourir à la dévotion de cette grande princesse". L'emploi du mot "dévotion" ramène au culte de l'Enfant Jésus. Une nuit de Noël, Gaetano de Thiene, le fondateur des Théatins, avait eu une vision: Jésus le Nouveau-né lui était apparu, et Gaetano L'avait pris dans ses bras et L'avait caressé longuement. L'iconographie de l'époque représentait le saint avec l'Enfant Jésus entre les bras, à la manière de la Vierge. La similarité entre les représentations du saint et de la Mère de Dieu (jointe peut-être à une coïncidence de dates, car Mme de Guise naquit un 26 décembre) n'a manifestement pas échappée à la princesse. Elle précisa que les embellissements de la chapelle (notons qu'il ne s'agit pas du maître autel, mais d'une chapelle privée où elle pourrait à la fois imposer son goût artistique et faire dire les offices qui convenaient à sa dévotion particulière) devaient "imiter la Chapelle de la S<sup>te</sup> Vierge qui est aux Carmes Deschausséz". Cette chapelle (qui subsiste quasiment intacte à Saint-Joseph-des-Carmes) abrite une fort belle statue de la Vierge, assise et tenant sur ses genoux son Enfant, "qui la caresse et qui la veut embrasser" — comme Gaetano et le Nouveau-né s'étaient jadis embrassés. En somme, Mme de Guise, qui ne pouvait plus caresser son fils chéri, et fixait désormais son attention et sa dévotion sur les caresses de l'Enfant Jésus.

Chez les Carmes, la statue de la Vierge se trouve dans une niche au-dessus de l'autel d'une chapelle privée qui est "du dessein du Cavalier Bernin. Elle est ornée de quatre colonnes Corinthiennes de marbre veiné qui forment un corps d'architecture dont l'ordonnance semble représenter l'entrée, ou le portique d'un petit temple".<sup>24</sup> Pour orner leur chapelle de saint Gaetano — et, pour éviter un mauvais pastiche du travail du Bernin — les Théatins confièrent le projet à Carlo Vigarani, le décorateur et machiniste du roi (et l'associé de Lully à l'académie de l'opéra). Ayant fait travailler "plusieurs designateurs", Vigarani parvint à concevoir un projet agréable à Mme de Guise. Mais les Théatins laissèrent traîner les choses, et les ouvriers du sieur Feuillet, maître des théâtres du roi, ne se mirent en besogne qu'en juillet 1675. Or, Son Altesse Royale tenait à ce que les travaux se terminassent dans le plus bref des délais. Feuillet parvint-il à "faire et à parfaire" ces ornements dans les trois mois que les Théatins lui accordèrent? Le registre capitulaire nous laisse sur notre faim, mais le résident de Toscane laisse tomber une petite bribe d'information qui fait croire que, quel que soit l'état de la chapelle de saint Gaetano, une fête eut lieu chez les Théatins le samedi 28 septembre 1675. C'est, bien entendu, la date qui convient aux paroles du *Judith* de Charpentier.<sup>25</sup>

Depuis sa fondation en 1644, les fêtes religieuses chez les Théatins étaient de véritables spectacles théâtraux: des machines, des mises en scène en perspective, une liturgie qui alternait des chants et des méditations sur le thème du jour — au point que La Bruyère put s'étonner qu'"on ne danse pas encore aux TT\*\*" au cours de "tout ce spectacle" que certains appellent "office d'Église".<sup>26</sup> Par exemple, en 1672, dans le cadre de la canonisation de saint Gaetano, Vigarani fit tendre l'intérieur de l'église de velours cramoisi, parsemé de devises et de représentations symboliques; il fit aussi faire deux tribunes ornées de riches tapisseries, l'une de chaque côté du maître-autel "pour placer deux chœurs de musique".<sup>27</sup> Depuis les années 1650, les fidèles s'attroupaient à Sainte-Anne pour assister à la neuvaine des "Couches de la Vierge": depuis le 16 décembre "et jusqu'à Noël il y a concert de Musique et d'Instrumens aux Théatins sur les quatre heures apres midy".<sup>28</sup> Chaque année, "les principales Dames de la Cour" patronnaient cette neuvaine. Elles préparaient la crèche napolitaine, et chacune payait de sa propre bourse les frais occasionnés par une des neuf journées.<sup>29</sup> Mme de Guise, née le 26 décembre, y participe-t-elle parfois à partir de 1675?<sup>30</sup>

En juin 1685, les Théatins établirent dans leur église une nouvelle "dévotion", une "dévotion pour les morts à la manière des oratoires de Rome en musique deux jours la semaine"; ils annoncèrent aussi que Paolo Lorenzani serait désormais leur maître de chapelle. (Notons en passant le sens que les Théatins donnaient à "dévotion": pour eux, le mot désignait le plus souvent une "dévotion

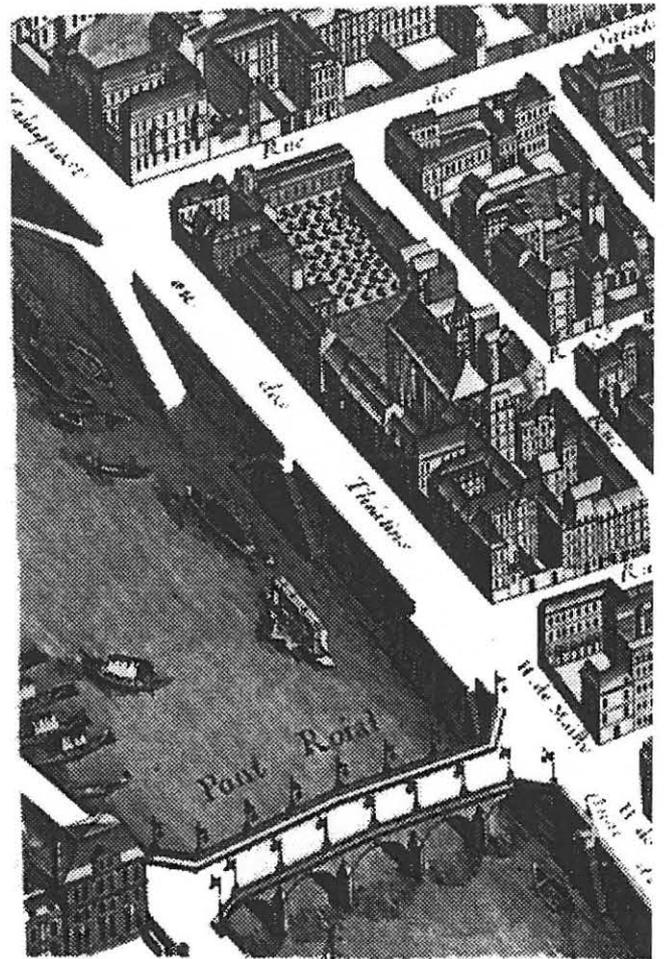
... en musique". Cette expression vient renforcer l'hypothèse que la "dévotion" de Mme de Guise à Sainte-Anne-la-Royale se faisait aussi en musique.)

Le premier *oratorio* de Lorenzani était "un véritable Opéra" qu'on afficha "comme une nouvelle représentation" à l'opéra royal.<sup>31</sup> À supposer que la *Judith* de Charpentier se chantât à Sainte-Anne-la-Royale en septembre 1675,<sup>32</sup> cela se fit au nom et par l'entremise de Mme de Guise. Si notre hypothèse qu'il existe un rapport entre l'embellissement de la chapelle de saint Gaetano et la création de *Judith sive Bethulia* va dans la bonne direction, la complicité entre la mécène et le compositeur démontre que des *oratorios* à l'italienne pouvaient attirer aux Théatins des fidèles et pouvaient donner aux religieux l'idée d'établir des "oratoires en musique" en 1685. Dans l'état actuel des recherches, il faut toutefois se contenter de s'exprimer sur ce point au conditionnel, et de citer une affirmation moins conditionnelle: *Judith* s'inspire nettement des *oratorios* italiens, car l'oeuvre "sonne véritablement comme du Carissimi", et son récitatif est "très fortement influencé par la manière italienne"<sup>33</sup>.

1675: Une princesse musicienne de retour d'Italie vante la beauté de la musique de ce pays-là. Sa soeur endeuillée cherche à oublier la mort de son fils unique devant l'image de l'Enfant qui caresse et qui se laisse caresser. Des princesses françaises s'entretiennent continuellement avec les Italiens de la capitale et correspondent régulièrement avec Florence. Un esprit d'émulation quasiment compétitif chez trois grandes dames. Un couvent de pères italiens connu pour ses fabuleuses dévotions en musique. Voici quelques éléments qui, pris dans leur ensemble, permettent d'offrir une réponse imparfaite à la question, "Pourquoi ce premier *oratorio* ?" Pour saisir pleinement l'importance de la présence d'un nombre si considérable d'histoires sacrées dans les cahiers "françois" de Charpentier à partir de 1675, il faut cependant tenter de répondre à une autre question: "Pourquoi l'histoire de Judith ?"

## Les proclamations de foi d'un coeur dévot

En mai 1675, quand elle entama ses négociations avec les Théatins, Mme de Guise n'avait que vingt-huit ans. Comment allait-elle remplir des journées vidées de sens deux mois auparavant ? Ses relations avec ses parents les plus proches — Mme de Toscane (qui lui montrait de "grandes froideurs"), sa demi-soeur la Grande Mademoiselle (qui la détestait) et l'intimidante Mlle de Guise, sa cousine et sa tante par alliance — lui procuraient plus de peine que de plaisir. La princesse ouvrait néanmoins à la reine son coeur de



L'église et le couvent des Théatins sis entre la rue des Saints-Pères et la rue de Beaune

veuve et de mère explorée, pendant les heures qu'elles passaient ensemble chez les Carmélites de la rue du Bouloir. Sans les supplications de la reine, qui ne voulait pas perdre son amie, Mme de Guise se serait faite religieuse. En dépit de "ce mépris qu'elle eut pour le monde", elle y est donc restée; et, par une "louable conspiration", la reine et la princesse servaient désormais d'exemples aux dames de la cour.<sup>34</sup>

Mme de Guise passait de longues heures en prière et en méditation. Elle se fit l'outil de Dieu. Cherchant des parallèles par lesquels elle pourrait saisir la volonté de Dieu, elle juxtaposait à ses proches des personnages bibliques, des saints. Elle fit faire deux grands tableaux: l'un représentait un "saint Michel où est le portrait du Roy avec un dragon sous ses pieds", et l'autre "l'ange gardien qui mene un enfant par la main, où est le portrait de Monsieur de Guise [son époux défunt] et celui de Monsieur d'Alençon [leur fils]".<sup>35</sup> Autrement dit, Mme de Guise assimilait son époux à un ange et son cousin Louis XIV à l'archange défenseur de la foi qui terrassait le dragon janséniste/huguenot. Dans leur naïveté ces parallèles explicites font penser à la juxtaposi-

tion de l'image de l'Enfant Jésus qui caresse et se laisse caresser et les souvenirs d'une mère explorée qui ne peut plus caresser son fils.

Tout se passe comme si, pendant l'été de 1675, Mme de Guise ou une des personnes qui l'entouraient consulta *La Galerie des Femmes fortes*, qui renferme une vie qui était fort semblable à celle de la princesse. Il s'agit du portrait verbal de Judith, la veuve vertueuse qui se fit l'outil de Dieu afin de préserver son peuple:

*À la mort de son Mary [Judith] vainquit la Douleur par sa situation et montra qu'avec le sang des Patriarches ses predecesseurs elle avoit hérité leur Foy & leur constance. Cette première Adversaire [la Douleur] vaincuë, elle vainquit encore l'Oysiveté, les Delices, & les secondes Affections, qui sont les plus dangeureuses Ennemies des jeunes Veufves. Ne pouvant pas quitter sa jeunesse, ni se défaire de sa Beauté ... elle les affoiblissoit par la priere & par le travail, avec le jeune & le cilice.<sup>36</sup>*

Le parallèle est frappant entre ce portrait de Judith et le portrait de Mme de Guise peint par les auteurs de ses oraisons funèbres. Pour montrer visuellement ce parallèle, nous avons mis en italiques les passages du portrait de Judith où l'on trouve l'écho de la vie de Mme de Guise aux environs de juin 1675. Et, par des citations tirées de ses oraisons funèbres, nous montrons à quel point le portrait de Mme de Guise, femme forte et vertueuse, est devenue un lieu commun de son vivant: "Fille de Saint Louis", Mme de Guise a déclaré: "mon bonheur est de servir Dieu, je suis d'une maison Tres-Chrétienne, c'est de ma Religion que dépend toute ma gloire". "Demeurée veuve à vingt-quatre ans" elle "versa d'abord des torrens de larmes"; "incapable d'entendre jamais à de nouveaux engagements", "au pied des Autels... elle recut de solides consolations" et se mit ensuite à "s'interdire les plaisirs de la Cour, renoncer aux Spectacles..., quitter les habits magnifiques, vendre ses bijoux". Autrement dit, "elle embrassa une sainte règle de vie; elle s'assujettit à des pratiques de piété". Ayant parcouru quasiment le même chemin que Judith, Mme de Guise incarnait la leçon que les Français pouvaient tirer de l'histoire de Judith:

Qu'elles [les femmes] apprennent à réformer le Veufvage; & à se mettre sous le joug de Dieu.... Quand à cette celebre action par laquelle Judith défit toute la Syrie en une Tente, & couppa d'un coup la Teste à toute une Armée; elle apprend aux Hommes que la Vertue Heroique est du Coeur & non pas du Sexe: Que la Vaillance habillée de fer n'est pas toujourns la plus victorieuse: Et que les mains les plus foibles & les plus délicates, peuvent sauver les Peuples quand Dieu les gouverne.<sup>37</sup>

Vu dans ce contexte, le *Judith sive Bethulia* de Charpentier serait à la fois la proclamation de foi d'une "fille de patriarche/fille de saint Louis" qui venait de "se mettre sous le joug de Dieu", et le cri de bataille d'une "femme forte" qui voulait "sauver" son peuple.

La princesse allait bientôt proclamer, sans ambiguïté, son intention de lutter contre des menaces qui planaient sur les Huguenots du royaume: non seulement la damnation mais aussi les dragonnades. Sa lutte contre le protestantisme redoublera avec les années, au point où, en 1690, Spanheim décrira la princesse comme étant "d'un esprit entièrement tourné, depuis son veuvage, à une dévotion outrée. Ce qu'elle a affecté, entre autres, de faire paroître dans la conversion prétendue des gens de la Religion qui se trouvoient dans les lieux de son domaine ou patrimoine, comme à Alençon ou d'ailleurs, qui étoient de sa connoissance."<sup>38</sup> Cette préoccupation outrée a manifestement donné lieu au second *oratorio* des cahiers "françois". Une année après sa *Judith*, Charpentier composa pour un petit ensemble qui était sans doute celui de l'hôtel de Guise, un *oratorio* pour la Sainte-Cécile du 22 novembre 1676. En principe, *Cecilia virgo et martyr* (H. 397) chante les louanges de la sainte patronne de la musique, mais, pour l'auteur du texte, la musique n'était qu'un véhicule qui permettait de proclamer la leçon que les fidèles pouvaient tirer de la vie de la sainte<sup>39</sup>: par ses doux raisonnements, Cécile avait amené son époux et son beau-frère à la religion chrétienne. Or, Mme de Guise venait elle aussi de passer à l'action, une douce action analogue à celle de Cécile. Ayant d'abord créé une maison pour les Nouvelles Converties dans son duché d'Alençon, elle participa vers la mi-novembre à la conversion d'une Protestante et patronna son abjuration publique dans l'église jésuite de Saint-Louis. Elle s'y mêla par ordre de son cousin, Louis XIV/saint Michel, ayant donné "retrait [à Mlle Gouvernet de Paulin] par ordre du Roy, dans son Palais d'Orléans [Luxembourg]: où elle fut instruite durant plusieurs jours".<sup>40</sup> "Par tous les artifices innocens que son zèle fut capable de lui suggérer", Mme de Guise allait désormais employer à maintes reprises "de l'autorité, de la prudence, et de la douceur"<sup>41</sup> pour ramener ces brebis égarées au bercail. Tout se passe donc comme si, en choisissant pour sujet la vie de sainte Cécile, Son Altesse Royale et son entourage insistaient sur un parallèle entre la "douceur" de la princesse et les douces paroles de la sainte. On doit toutefois tenir compte d'un parallèle entre sainte Cécile et un autre Guise, un prélat du XVI<sup>e</sup> siècle: Charles de Lorraine (m. 1574), inquisiteur et adversaire des Huguenots. Ce prince de l'Église, qui portait le titre "cardinal de Sainte-Cécile", contribua à la propagation du culte de sainte Cécile en France. Il s'y occupa aussi de l'établissement des jésuites.<sup>42</sup> Ce parallèle confronte donc le cardinal de Sainte-Cécile et sainte Cé-

cile, la conversion par la force et la conversion par la douceur, les jésuites des années 1580 et ceux de 1676.

Il y a fort à supposer que cet *oratorio* en honneur de sainte Cécile fut chanté chez les Jésuites pendant cette abjuration.<sup>43</sup> Autrement dit, en novembre 1676 (et lors d'un service extraordinaire où le maître de chapelle ne pouvait pas exercer son monopole), Mme de Guise a imposé aux Révérends Pères non seulement son goût mais aussi les musiciens de la maison de Guise. Et, encore une fois, elle a proclamé son programme dévotionnel et insisté sur l'analogie entre ses actions et celles d'un personnage historique. Que la princesse semble avoir fait ces deux proclamations dans deux églises différentes — d'abord chez les Théatins et ensuite chez les Jésuites — montre combien il est difficile d'identifier le lieu où une oeuvre de Charpentier se chanta. Il est en revanche extrêmement révélateur de se pencher sur le *message* que les deux princesses tenaient à transmettre à leurs invités — et surtout au Tout Puissant à qui ces prières, ces affirmations en musique s'adressaient.

La dernière semaine de septembre 1677 étant venue, Charpentier confia à ses cahiers "françois" un troisième *oratorio*, l'*Historia Esther* (H. 396). Tout se passe comme si la "dévotion" de Mme de Guise à laquelle les Théatins firent allusion en 1675, était non seulement une dévotion en musique, mais une dévotion qui se déroulait pendant les derniers jours de septembre.<sup>44</sup> Y aurait-il un rapport entre ces *oratorios* et la fête de la "déclaration de saint Michel Archange" du 29 septembre ? Y aurait-il un rapport entre ces *oratorios*, cette fête, et les deux tableaux commandés par Mme de Guise, l'un représentant Louis XIV/saint Michel et l'autre Louis-Joseph de Lorraine/ange gardien ? Est-ce une simple coïncidence que, dans la *Galerie des Femmes fortes*, Esther forme un diptyque avec Judith, tout comme l'image de l'archange est le pendant de celle de l'ange gardien ? Sûrement pas : l'auteur de la *Galerie* affirme que l'histoire de Judith "n'est pas unique de son espèce. Esther sauva [le peuple] des mains d'Aman, et du massacre general qui luy estoit préparé par toute la Perse".<sup>45</sup> (Que dire donc du fait que l'effectif auquel Charpentier destina son *Esther* était quasiment identique à celui pour lequel il avait conçu sa *Judith* ?)

Le livret d'*Esther* transmet-il exclusivement les pensées de Mme de Guise ? Ou bien Mlle de Guise y a-t-elle joint les siennes pour exprimer, de concert avec Son Altesse Royale, son programme dévotionnel ? Un certain nombre des oeuvres confiées aux cahiers "françois" entre 1675 et 1687 répondent à des événements où les deux princesses étaient présentes; de la même manière, les livrets de ces oeuvres reflètent le plus souvent les préoccupations de chacune d'elles. Quoi qu'il en soit, le message d'*Esther* nous est déjà familier : une femme vertueuse se fait l'outil de la volonté divine. En somme, les trois pre-

miers *oratorios* de Marc-Antoine Charpentier expriment les intentions, les convictions et les angoisses d'une, voire de deux princesses endeuillées qui, par la dévotion, cherchaient à donner un sens à leur vie. Les antiennes, les hymnes et les psaumes qu'elles avaient fait mettre en musique entre 1670 et 1675 s'étant montrés incapables d'exprimer ces intentions, les princesses auraient eu recours à l'*oratorio*, dont le récit se rapprochait de celui de l'opéra et permettait à l'auteur du livret de se concentrer sur la dévotion qui animait le coeur des commanditaires. Bien entendu, si les princesses eurent recours à ce genre de musique, c'était qu'elles savaient que le genre existait; et si elles savaient que le genre existait, c'était par leurs liens affectifs et culturels avec Florence et aussi par le dialogue qu'elles entretenaient depuis plusieurs années avec Charpentier.

### Monsieur du Bois et son "Discours"

Avec cette évocation de Florence, revenons aux résidents de Toscane, qui suivaient de près tout ce qui se passait chez les Guises, sans le plus souvent incorporer à leurs dépêches les commérages que le chercheur du XX<sup>e</sup> siècle espère y trouver. En effet, Carlo Gondi, qui suivait de très près les activités de Mme de Toscane entre 1675 et 1682, était un homme extrêmement professionnel et de tempérament sec : il n'incorporait à ses lettres quasiment aucune allusion à la vie culturelle de Paris et de la cour. Chaque semaine il expédiait trois lettres à Florence : une dépêche chiffrée où il résumait la politique; une dépêche plus ou moins chiffrée où il racontait les méfaits de Mme de Toscane; et un rapport un peu plus personnel qu'il adressait au secrétaire du Grand Duc et où il faisait souvent allusion aux autres documents qu'il allait confier à la valise diplomatique. Ces autres documents semblent s'être perdus à jamais, ayant été transmis aux destinataires. (Il est à craindre que ce ne soit aussi le sort des lettres que Mlle de Guise envoyait à Vittoria).

Cet état des choses change abruptement avec la nomination de Domenico Zipoli en mai 1682. Zipoli avait un tout autre caractère : aux récits diplomatiques il mêlait des commérages et des affaires personnelles. Le 12 novembre 1685, il griffonna donc sur les deux centimètres de blanc qui restaient à la fin d'une lettre un *post scriptum* :

Il discorso sopra le 2 lettere di S. Agostino lo ha tradotte M. de Bois, maestro di capella di Mad<sup>le</sup> di Guisa, d'ordine di Monsignor di Parigi. Manderò il libretto [sui per ?]<sup>46</sup> i musici nostri d'Italia.<sup>47</sup>

[P.S. Ci-joint] le discours sur les deux lettres de saint Augustin qu'a traduit M. de Bois, maître de chapelle de Mlle de Guise, par l'ordre de Monseigneur [l'archevêque] de Paris. J'enverrai [son] livret [pour] nos musiciens d'Italie.

Ces quelques lignes sont précieuses à plusieurs égards.

Le *post scriptum* permet de situer le rôle de Charpentier parmi les nombreux serviteurs et protégés qui s'abritaient sous les toits de l'hôtel de Guise. Ces quelques lignes ne permettent plus le moindre doute: Philippe Goibault de Bois, non pas Marc-Antoine Charpentier, était le "maître de chapelle" de la princesse. Autrement dit, Du Bois sélectionnait les oeuvres à chanter et il battait la mesure. C'était lui, le latiniste, qui rédigeait un certain nombre des textes latins que Charpentier devait mettre en musique. Bref, on ne devrait plus présenter Marc-Antoine Charpentier comme ayant été le "directeur" de la musique de Mlle de Guise.<sup>48</sup>

Ce *post scriptum* referme aussi un indice qui vient confirmer notre observation que les *oratorios* des cahiers "français" véhiculent la dévotion des deux dames de Guise. Monsieur Du Bois ayant acquis une certaine réputation comme érudit et latiniste,<sup>49</sup> François Harlay de Chanvallon, archevêque de Paris, lui demanda, dans le cadre des délibérations de l'assemblée du Clergé de juillet 1685, de traduire deux lettres de saint Augustin sur la "méthode pacifique" que l'Église primitive avait utilisé pour convertir les Donatistes.<sup>50</sup> A cette traduction Du Bois ajouta un "discours" où il résume les écrits du saint sur la meilleure manière de vaincre l'obstination des hérétiques et les ramener à l'Église. Le "maître de chapelle" des Guises s'acquitta de ce devoir pendant les semaines où la Révocation de l'Edit de Nantes du 18 octobre 1685 préoccupait les dévots de la capitale — et surtout les deux dames de Guise, qui s'étaient faites les outils de Dieu à cet égard. En 1686, Du Bois fera publier les deux lettres et son discours sur la nécessité d'employer "la force de la vérité pour ramener les hérétiques", plutôt que la force corporelle des dragonnades qui avaient repris dans le Midi. Dans l'épître liminaire du livre, une lettre ouverte à Mlle de Guise, il insiste sur le rapport entre les idées exprimées par Augustin, qui sont "utiles" pour l'Église, et les pensées qui sont dans "le coeur" de Mlle de Guise.<sup>51</sup> Marie de Lorraine avait effectivement à coeur la conversion des hérétiques: elle avait récemment appuyé la conversion d'une jeune Protestante et l'avait placée comme pensionnaire dans un couvent. Elle prenait sans doute pour modèle la conduite de son ancêtre, le cardinal de Sainte-Cécile, choisi par le pape en 1560 pour conjurer le péril de l'hérésie en France.<sup>52</sup>

Le *post scriptum* de Zipoli laisse entendre que le *libretto* qu'il allait envoyer aux musiciens du Grand Duc était lui aussi de la plume de Du Bois: "son livret",

pense-t-on y lire, une lecture qui semble confirmée par la juxtaposition des allusions au "discours" et au "livret". Autrement dit, le résident présente le discours et le livret comme étant de la plume d'un seul homme. Cette juxtaposition laisse aussi entendre que les deux écrits traitent d'un même sujet: la conversion des Huguenots. Rappelons-nous de la date du *post scriptum* de Zipoli — le 12 novembre 1685, dix jours avant la Sainte-Cécile. Autrement dit, le jour même où le résident a griffonné ces quelques lignes, les musiciens de Mlle de Guise étudiaient les parties d'un nouvel *oratorio* en l'honneur de sainte Cécile (H. 415), celui que Charpentier allait transcrire dans le cahier 47.<sup>53</sup> Le texte que ces jeunes personnes déclamaient insiste, bien entendu, sur la conversion par la douceur et par le raisonnement (c'est, rappelons-nous, l'approche employée par nos deux princesses), suivie d'une purification par l'eau: "... *Fac ut aqua baptismalis*<sup>54</sup> ..., et *aquis lustralis initiatus* ..., *Vola, vola, fontes ad lustrales ... cum lavatus eris homo renovatus* ...". En revanche, la seconde partie évoque la violence des dragonnades des années 1680. Cet *oratorio* fait allusion aux matières traitées dans le "Discours" et, affirmera Du Bois, ces mêmes pensées étaient "au coeur" de Mlle de Guise.

En somme, le *post scriptum* si bref de Zipoli permet de faire plusieurs affirmations d'une importance considérable: au moins *une* des histoires sacrées de Charpentier exprime les pensées qui étaient "au coeur" de Mlle de Guise; ses *oratorios* virent le jour dans un milieu qui appréciait la culture italienne et qui était resté en contact avec Florence; et les musiciens de Cosme III de Médicis suivaient de près la production musicale des sieurs Du Bois et Charpentier.



Marie de Lorraine dite Mlle de Guise, portrait offert par Du Bois à l'époque du "Discours".

## Mlle de Guise, amateur de madrigaux

**Z**ipoli, qui voyait souvent Du Bois à l'hôtel de Guise, fut bientôt plongé dans une situation où il lui fallut exercer tout son savoir de diplomate. Ne voulant pas importuner son amie Vittoria pour une simple "bagatelle", Mlle de Guise fit part à Zipoli de son désir de posséder *toutes* les oeuvres de Giovanni Battista Mazzaferrata, un compositeur de Ferrare. Le souhait de Son Altesse équivalant à un ordre, Zipoli transmit la demande à son confrère à Florence, le 26 mars 1686:

Mad<sup>le</sup> di Guisa desidera che V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> li mandi tutte li opere in musica tanto latine che vulgare dal Signor Mazza Ferrata stampate in Bologna. Io rispose à S. A. che V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> si fara gloria di haver l'honore di poter la servire in una bagatella di questa sorte.

Mlle de Guise demande à Votre Très Illustre Signoria [le secrétaire] de lui envoyer toutes les oeuvres en musique, tant en latin qu'en italien, du signor Mazzaferrata, imprimées à Boulogne. J'ai répondu à Son Altesse que V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> se fera gloire d'avoir l'honneur de pouvoir la servir pour une bagatelle de la sorte.

Maître de chapelle de l'Accademia della Morte à Ferrare, Mazzaferrata fit paraître, à partir de 1668, sept "oeuvres" *in-quarto* de musique vocale, dont plusieurs ont été réimprimées entre 1680 et 1683.<sup>55</sup> Ce sont des recueils de madrigaux "amoureux", "moraux" ou "spirituels" à deux et à trois voix, de cantates et de canzonettes à deux voix, de cantates de chambre à voix seule, et de madrigaux à cinq voix "et d'autres concerts variés".

Le secrétariat à Florence ne fit toutefois pas la commission. Quatre mois plus tard, Du Bois – manifestement agacé – alla voir Zipoli, qui, le 29 juillet, informa son confrère que:

Mons<sup>r</sup> de Bois se le recorda ser<sup>e</sup> queste, non vado volta da Mad<sup>le</sup> di Guisa, che non mi domandi se V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> li manda l'opere di Mazza Ferrata, che sono stampate, è molte molte vuole me le domanda in presenza di S. A. Io li rispondo, che V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> ne fa le diligenze et si ultero vuole che è in campagna, et altre simile scuse, ma adesso non so più cosa dire, però come sono obligato ad andarci, et che vedo che Mad<sup>la</sup> averebbe gusto, che venissero, io sono necessitato a pregarla a fare ogni suo sforzo di avere qualche quantità, al meno le più belle, non possono costare che poche lire e ne le mande per mare, e V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> non ne puol fare lo spesa, la farò io, ...

M. de Bois vous rappelle ceci: il n'y a pas une seule fois que j'aïlle chez Mlle de Guise qu'elle ne me demande si V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> voudrait bien lui envoyer les oeuvres de Mazza Ferrata, qui sont imprimées, et il m'en a demandé les nouvelles maintes et maintes fois devant Son Altesse. J'ai répondu [à Du Bois] que V<sup>a</sup>

Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> l'auriez promptement fait, mais que vous étiez parfois à la campagne, et d'autres excuses semblables, mais maintenant je ne sais plus que dire, mais parce que je suis obligé d'aller [à l'hôtel de Guise] et parce que je vois que Mlle de Guise tient vraiment à ce qu'on les expédie, je suis obligé de vous prier de faire votre possible pour obtenir quelques-uns [de ces livres], au moins les plus beaux, cela ne peut pas coûter beaucoup de livres, et de les envoyer par mer, et si V<sup>a</sup> Sig<sup>a</sup> Ill<sup>ma</sup> ne peut pas les payer, je le ferai.

Toujours rien. Vers le 9 septembre, Du Bois rendit à nouveau visite à Zipoli, qui résuma ainsi la conversation:

A Mons<sup>r</sup> du Bois lessi il suo articolo stará attendendo, che li faccia fare la Serenissima Gran Duchessa Vittoria la missione d'elle consapute opere di Mazza Ferrato lo disse subito à Mad<sup>le</sup> di Guisa, che ne mostrò grand contento.

J'ai lu votre lettre à Monsieur du Bois et il attend que la Sérénissime Grande Duchesse Vittoria fasse expédier les oeuvres complètes de Mazzaferrata, [et] il a promptement informé Mlle de Guise, qui a montré son grand contentement.

Florence entra enfin en action: le 23 septembre 1686, Zipoli accusa la réception de deux petites caisses:

Mi pervennero le due scatole ben condizionate cioè quella de Libri di musiche del Mazza Ferrata che a nome della Serenissima Gran Duchessa Vittoria presentei a Mad<sup>le</sup> di Guisa, laquale gli ricevette con gran dimonstrazione di stima, credo che ne rendera da se grazie à S. A.

Les deux petites caisses me sont parvenues en bonne condition, c'est-à-dire, celles qui contiennent les livres de musique de Mazzaferrata, que j'ai présentés, au nom de la Sérénissime Grande Duchesse Vittoria, à Mlle de Guise, qui les a reçues avec une grande démonstration d'estime. Je crois qu'elle remerciera elle-même Son Altesse.

Les musiciens de Mlle de Guise se penchèrent immédiatement sur ces livres et purent bientôt chanter du Mazzaferrata devant la princesse, qui en fut ravie — si ravie qu'elle fit informer le résident de son désir de posséder d'autres recueils du même genre. Le 4 novembre 1686, Zipoli donna donc carte blanche à son collègue florentin:

Mad<sup>le</sup> di Guisa trova l'opere del Mazza Ferrata bellissime, et care li saranno se se ne troveranno altre.

Mlle de Guise trouve que les oeuvres de Mazzaferrata sont très belles, et elle serait très contente si l'on pouvait en trouver d'autres.

Ayant enfin compris que les désirs de Marie de Lorraine étaient des ordres, les Florentins semblent lui avoir promptement expédié de nouveaux livres de musique. En tout cas, Du Bois ne se plaignit plus à Zipoli, et ce dernier n'eut plus l'occasion d'interroger ses confrères sur le sort des "autres" livres que la princesse convoitait.

## Un hommage à Mlle de Guise

Les musiciens de l'hôtel de Guise durent bientôt mettre de côté cette musique si belle afin de préparer une reprise du *Caecilia* de 1685, auquel Du Bois avait ajouté quelques lignes d'introduction (H. 415a).<sup>56</sup> Ce "prélude" est le volet d'un diptyque qui honore Mlle de Guise, à qui Du Bois avait dédié son récent livre sur la conversion des Protestants. Sans familiarité avec l'autre volet du diptyque — l'"Épître" à Mlle de Guise — le message suscité par les images de ce prélude reste voilé. Regardons donc l'"Épître".

Dans cette lettre ostensiblement anonyme (comme Charpentier, Du Bois gardait l'anonymat pour toute activité patronnée par une des Guises), le protégé évoque la bienfaisance de la princesse et sa force d'âme face à une série d'épreuves. Il attribue ces traits de caractère moins à sa race, qu'au "réglement de vie" auquel la princesse s'adonne. (Par "réglement de vie" Du Bois désigne, bien entendu, la "vie réglée" que Mme de Guise suivait, elle aussi: un régime spirituel où, à des heures fixes, la femme dévote accomplissait des devoirs charitables et dévotionnels.) Le maître de chapelle insiste aussi sur le "profond respect" et la "reconnaissance" qu'il doit à Marie de Lorraine, qui lui a "donné le moyen de venir à bout de ce travail par la douceur du repos dont ses bontés font jouir tous ceux qui ont l'honneur d'être à Elle". Pour la première fois Du Bois s'adresse publiquement à sa protectrice, qui vient de fêter ses soixante-onze ans et qui disparaîtra bientôt des suites d'un cancer; et il annonce au monde, quoique par des termes voilés, que depuis son entrée à l'hôtel de Guise, il est le porte-parole des pensées qui sont au cœur de sa protectrice.

Dans l'autre volet du diptyque, le prélude pour *Caecilia*, Du Bois fait parler le cœur noble et dévot de sa protectrice. Les *sorores* (ostensiblement les musiciennes qui depuis quinze ans sont la "voix" chantante de nos princesses) montrent aux personnes assemblées le *speculum vitae*, la *regula vitae*, c'est-à-dire, le "miroir" où l'on peut voir reflété la "vie réglée" menée par les dames qui ont "élu pour leur patronne" Cécile, la sainte qui protège tous ceux qui s'expriment en musique. S'étant données à Cécile, ces "soeurs" constatent que le monde a perdu ses charmes (*mundus hic asperitur*), que les plaisirs de la chair se sont enfuis (*hic voluptas fugitur*), et que le tentateur est dompté (*hic tentator vincitur*).

Encore une fois, voici l'image de la femme forte qui

mène une vie réglée, qui dompte la tentation et tourne le dos au monde.<sup>57</sup> En somme, le "miroir" que les chanteurs incitent à contempler reflète à la fois la vie de sainte Cécile et la "vie réglée" dont les deux princesses — avec la complicité cachée de Du Bois, Charpentier et les musiciens de l'hôtel de Guise — vantent les mérites depuis environ 1675. Maintenant, en novembre 1686, incité sans doute par la publication de son livre et le beau portrait de Mlle de Guise qui l'orne, Du Bois exprime enfin les pensées qui sont dans son cœur depuis vingt ans. Par son prélude et par son épître il esquisse sa conception du rôle de la musique chez les Guises: la musique était le "miroir" d'une "vie réglée", le chant intérieur des deux princesses.

## Un brassage franco-italien

Depuis les années 1640, chaque fois qu'elle convoitait un objet ou un délice italien, Mlle de Guise faisait communiquer au résident de Toscane — voire à la Grande Duchesse Vittoria elle-même — son désir d'avoir des livres, du cédrat, des bulbes à fleur, du chocolat, de l'eau de jasmin .... Les oeuvres de Mazzaferrata étaient-elles les seuls livres de musique italiens que la princesse s'est procuré par ce procédé indirect ? Quelques-unes des caisses que les résidents des années 1650, 1660 et 1670 livraient régulièrement à Mlle de Guise, contenaient-elles les oeuvres imprimées ou manuscrites d'autres compositeurs italiens ? Cela semble probable. Tout d'abord, cette princesse qui cherchait si ardemment à se procurer des madrigaux italiens, n'eut guère besoin de demander au sieur Charpentier des sérénades, des cantates en italien: la *Serenata a tre voci et sinfonia* (H. 472) du printemps de 1685, et l'*Epithalamio* (H. 473) qui fête les épousailles du frère de la Dauphine la même année, sont les seules mises en musique de textes italiens que Charpentier confia à ses cahiers "français" entre 1675 et 1687.

Grâce au *post scriptum* de Zipoli nous pouvons dire, avec une quasi certitude, que la partition d'au moins une des compositions de Charpentier fit son chemin jusqu'à Florence dans la valise diplomatique. Est-ce un cas isolé ? À en juger par le *Mémoire* dit "d'Edouard" de 1726, non. Ce mémoire renferme des indices qui font croire à un échange réciproque de manuscrits au cours des années 1670. Selon l'expert qui dressa ce mémoire, le "paquet n° 3, musique italienne..." contenait un "Récit del *Marcello in Siracusa*" et un "*Beatus vir* del sig' Franc[esco] Alessi".<sup>58</sup> Le livret de ce "récit" semble avoir été de la plume de Matteo Noris, Vénitien, dont le *Marcello in Siracusa* fut joué à Venise en 1670 — c'est-à-dire, après le retour de Charpentier en France. Or, Noris avait des attaches à la cour des Médicis: il a non seulement écrit des pièces de théâtre pour Mme de Toscane et

son époux, il a aussi fait les livrets de plusieurs opéras qui se sont joués à Florence au cours des années 1670.<sup>59</sup> Francesco Alessi faisait lui aussi partie de l'entourage des Médicis: il était le maître de chapelle de la cathédrale de Pise, la seconde ville de la Toscane. Et, comme Noris, Alessi fleurit pendant les années 1670. En somme, si ces deux manuscrits firent leur chemin jusque dans l'appartement de Marc-Antoine Charpentier, ce fut dans un des "paquets" ou "petites caisses" que les Médicis et leurs secrétaires expédiaient à Paris tout au long des années 1670.

À ces deux manuscrits provenant de la Toscane des années 1670 viennent s'ajouter "deux opéras italiens de Charpentier" — *Artaxerse* et *La Dori et Oronte* — qui faisaient partie de la collection du Président Seguin en 1736.<sup>60</sup> Ces opéras perdus, avaient-ils un rapport avec Mme de Toscane ? Une réponse affirmative n'est pas à écarter. À partir de 1679, cette petite-fille de France s'absentait de plus en plus de Montmartre et faisait de longs séjours à la cour où, en dépit du monopole de Lully, des grands faisaient jouer des "opéras" dans leur appartement. À en juger par son titre, l'un des opéras, *La Dori et Oronte*, était un jeu d'esprit où Charpentier s'est érigé soit en rival soit en parodiste de "Marc'Antonio" Cesti, le compositeur des Médicis (qui avait écrit *La Dori* pour les noces de Mme de Toscane en 1661 et qui était l'auteur d'un autre opéra, *L'Oronthea*, qu'on a joué à Florence la même année<sup>61</sup>) et où il aurait fusionné ces deux histoires pour amuser Son Altesse Royale. Cet opéra fut-il donc composé pour une soirée à la cour ?

\* \* \*

Pour conclure, le va-et-vient épistolaire entre Florence et Paris dont nous venons d'esquisser les contours s'insère dans une longue durée qui, après la mort de Mazarin en 1661, tourne d'abord autour des Guises et ensuite autour des concerts de l'Abbé Mathieu. Au centre de cette longue durée se situent le séjour romain de Marc-Antoine Charpentier des années 1660 et l'épanouissement progressif du compositeur à partir des années 1670. Si, à partir de 1675, Charpentier se met à écrire des *oratorios*, des "sérénades", des cantates et des opéras en italien, et s'il confie la plupart de ces oeuvres à ses cahiers "français", il le fait dans le cadre d'un dialogue entre mécène et artiste. Si ces mécènes faisaient écrire des *oratorios*, c'est parce que cette forme permettait non seulement d'exprimer les pensées qui étaient dans leur coeur mais aussi d'insister sur des parallèles entre leur vie et celle d'un personnage biblique ou d'une sainte. Ce dialogue dépassait le cadre d'un échange intellectuel entre deux princesses, leur maître de chapelle et leur compositeur: il s'étendait jusqu'à Florence.

Patricia M. Ranum

## NOTES :

1. *Mercurie Galant*, janvier 1678, p. 231, sans doute de la plume de Donneau de Visé, le collaborateur de Charpentier au Théâtre de Guénégaud.
2. *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* (1704-1706), deuxième partie, p. 347, et p. 237.
3. C'est l'image dépeinte par l'article "Charpentier" dans Marcelle Benoît, éd., *Dictionnaire de la Musique française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (Paris: Fayard, 1992), p. 134.
4. "Un foyer d'italianisme à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle", *Recherches*, 3 (1963), p. 43-48.
5. Témoignage de Serre de Rieux datant de 1734, cité par Le Moël, p. 43.
6. Le Cerf, 3<sup>e</sup> partie, p. 175-76.
7. Jean Edouard est mort en 1683, mais sa veuve et ses enfants demeureraient toujours rue Saint-André-des-Arts en 1689. On ignore l'année où Mathieu a commencé à donner ces concerts. Notons aussi en passant que Sébastien de Brossard est entré dans l'orbite des musiciens de l'hôtel de Guise avant 1685 et n'a cessé d'agrandir sa collection d'oeuvres de compositeurs italiens.
8. "Introduction", *L'Age d'Or du mécénat, 1598-1661*, (Paris: Editions du C.N.R.S., 1985), p. 6, 9-10. Cette introduction permet d'insérer la carrière de Charpentier dans un contexte historique. Voir aussi notre "Le Mécénat musical de Mlle de Guise (1670-1688)", à paraître dans les actes du colloque sur le mécénat et l'influence des Guises, Joinville, 31 mai-4 juin 1994, éd. Yvonne Bellenger.
9. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio* (Chapel Hill: U. of North Carolina Press, 1977) 1:207, qui observe, à propos de la Rome des années 1650-80, que l'emploi de la langue latine dans un *oratorio* est l'indice que l'oeuvre était destinée à des personnes bien instruites et appartenant à une petite minorité d'élite.
10. Nous résumons ici, brièvement et sans citations, le contenu des dépêches diplomatiques depuis 1665 jusqu'en 1689.
11. Ch.-V. Langlois, *Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais* (Paris: Schemit, 1922), p. 116.
12. Dans cette première excursion dans le vaste fonds Médicis dit "du Principat", nous avons consulté surtout les tomes 4666 à 4769, 4677, 4791 à 4792, et 6265 à 6270.
13. Lettre du 24 juillet 1675. Pour la vie de cette princesse, voir E. Rodocanachi, *Les Infortunes d'une petite-fille de France, Marguerite d'Orléans, Grande Duchesse de Toscane (1645-1721)* (Paris: Flammarion, s.d.).
14. Pour la datation des oeuvres de Charpentier, voir notre *Vers une chronologie des oeuvres de Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore, auteur, 1994.
15. A en juger par les cahiers auxquels Charpentier a donné un chiffre "français", cet ensemble avait deux ou trois femmes de chambre vocalistes ("Margot", "Magdelon" et Isabelle Thorin) et trois instrumentistes, entre 1670 et 1673. À partir de 1674, Pierre Beaupuy ajouta sa belle voix de basse et Etienne Loulié prit en main le jeu des instruments et la formation des musiciens. Arrivèrent bientôt Henri Baussen et deux jeunes adolescentes, Anne Jacquet et Geneviève de Brion. Autrement dit, quand Mme de Toscane s'installa à Montmartre, Mlle de Guise entretenait déjà entre sept et neuf musiciens. On ne devrait pas s'étonner du fait que Charpentier ne nomme pas ces chanteurs: il n'y avait qu'une basse, une taille, une haute-contre, un dessus, et ainsi de suite. En 1673, et pour l'espace de quelques mois seulement, il identifia toutefois les trois cantatrices ci-dessus. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il avait affaire à deux dessus, Magdelon et une nouvelle venue, la jeune "Mlle T" (Thorin).
16. Rodocanachi, p. 121.
17. Voir, à titre d'exemple, la lettre de Gondi du 28 octobre 1675,

Med. del Prin., 4767, où la Grande Duchesse essaie de corriger les “fausses opinions” sur la culture à la cour de Florence émises par quelques grandes dames.

18. Nous basons nos calculs exclusivement sur les oeuvres que Hitchcock classe parmi les “dramatic motets (*oratorios*)”, p. 291-316 de son *Catalogue raisonné*.

19. Normalement la lecture du *Livre de Judith* s'arrêtait le mercredi de la quatrième semaine avec le chapitre 10; mais, quand il y avait une cinquième semaine, on poursuivait la lecture de *Judith*. le jeudi on lisait des passages tirés des chapitres 12 et 13, le vendredi du chapitre 15, et le samedi du chapitre 16. Le cinquième dimanche du mois, et pendant la première semaine d'octobre, on se dévouait à la lecture de l'histoire d'Esther. Or, le *Judith* de Charpentier s'appuie exclusivement sur les chapitres 12 à 16. Le dimanche 22 septembre 1675, on a donc lu une leçon tirée du premier chapitre du livre de *Judith*, le mercredi on était arrivé au dixième chapitre; et, le jeudi 26, au lieu de commencer l'histoire d'Esther, on a poursuivi l'histoire de Judith, qu'on a terminé le 28 par le chapitre 16 et les louanges de cette femme forte. Voir, à titre d'exemple, le *Bréviaire romain* (Paris: Josse, 1682), partie d'automne, p. 175-76, qui stipule: “Si cette Semaine icy est la dernière de Septembre, aujourd'huy [le jeudi] à Matines on commence le livre d'Esther”.

20. Rien ne forçait un compositeur à réserver l'histoire de Judith pour la dernière semaine de septembre. Smither, 1:172, montre que Mazzocchi a employé ce thème en 1640 dans un *oratorio* pour la fête de l'Annonciation (25 mars). Et, ayant constaté que, dans le *Judith* de Charpentier, “la bénédiction finale est inspirée d'une lecture de la fête de l'Assomption”, Cessac, p. 306, propose le 15 août. La chronologie des oeuvres que le compositeur a couchées dans les cahiers “français” vient néanmoins étayer la date que nous proposons. A en juger par le papier et le contenu, les cahiers 7 et 8 datent de juin 1673 à mars 1674. Selon le *Mémoire* de 1726, le cahier 9 commençait par un “Languentibus in purgatorio” (perdu pendant le long sommeil des manuscrits non-reliés dans les dépôts de la Bibliothèque royale), composé sans doute pour les funérailles du fils de Mme de Guise en mars 1675. Le cahier 9 actuel débute par un *Pour Ste Anne* (H. 315), dont la fête a lieu le 26 juillet. Vient ensuite *Judith*, bâti sur des leçons pour la dernière semaine de septembre. *Judith* est suivi, aux cahiers 11 et 12, de plusieurs compositions “pour la paix” avec la Hollande dont les pourparlers ont commencé au début de 1676.

Notre datation d'*Esther* s'appuie sur la même sorte de données. Le cahier 15 contient les prières publiques pour le roi que l'archevêque de Paris a ordonnées en mars 1677 (cahier 15) et celles récitées lors du “Jubile” du Dauphin du 3 au 25 mars 1677 (cahiers 15 et 16). Vient ensuite des pièces pour la Trinité (le 13 juin 1677), au cahier 16; pour la Saint-Louis (25 août 1677) et la Saint-Laurent (10 août 1677), au cahier 17; et enfin *Esther*, qui s'appuie sur des leçons pour la quatrième semaine de septembre. Bref, quand le chercheur ne peut pas faire appel aux filigranes pour confirmer la datation d'une oeuvre de Charpentier (c'est le cas des cahiers 10 à 19, qui sont les contemporains des cahiers XX à XXII manquants), le contenu des oeuvres vient toujours démontrer — et sans ambiguïté — que, au fur et à mesure que Charpentier terminait une oeuvre, il en confiait la partition au plus récent de ses cahiers “français” ou “romains”.

21. M. Mareschaulx, *Oraison funèbre ... d'Élisabeth d'Orléans* (1697), B.N., ms. Clairambault, 1000, p. 27.

22. Pour les filles de l'Enfant Jésus fondées par Barré et la création de l'Hôtel de l'Enfant Jésus dans la paroisse de Saint-Sulpice (ainsi que le culte de l'Enfant Jésus chez les écoliers), voir notre “Étienne Loulié”, *Recherches*, 25 (1987), p. 42, 57-58.

23. A.N., LL 1587, fol. 10, en date du 7 juillet 1675.

24. Germain Brice, *Description ... de Paris* (Paris: Le Gros, 1684) 1:166.

25. Gondi informe son confrère à Florence que, “samedi dernier” il a

rencontré le père Prandi, Théatin à Saint-Anne-la-Royale, à qui son correspondant l'avait recommandé sept mois auparavant. Autrement dit, ce samedi-là, et contre ses habitudes, Gondi a dirigé ses pas en direction du couvent des Théatins et a profité de l'occasion pour se présenter — enfin — à son compatriote. Med. del Prin., 4672, le 30 septembre 1675.

26. Sur la musique chez les Théatins, voir Evelyne Picard, “Liturgie et Musique à Sainte-Anne-la-Royale”, *Recherches* 20, (1981), p. 249-254. John Burke, “Sacred Music at Notre-Dame-des-Victoires under Mazarin and Louis XIV”, *Recherches*, 20 (1981), p. 19-44, semble confondre les Théatins, les Augustins et les “Petits Pères” de la place des Victoires. Il affirme aussi que c'est “Mlle” de Guise qui a obtenu la chapelle de saint Gaetano et que les vêpres polychorales en l'honneur de sainte Cécile que Cambert prépara pour les Augustins en 1667 se chantèrent chez les Petits Pères.

27. *Gazette de France*, 1672, p. 873.

28. *Almanach du Palais* de 1689, où le Président de Bailleul tenait son “journal”, Arsenal, 8° S. 13762.

29. Raymond Darricau, *Les Clercs réguliers Théatins à Paris. Sainte-Anne-la-Royale (1644-1793)* (Rome, 1961), p. 40-41.

30. Par exemple, le 24 décembre 1676, Monsieur (dont la présence à Montmartre pour les ténèbres coïncide le plus souvent avec la présence d'une oeuvre pour cet office dans les cahiers de Charpentier et fait croire que le prince répondait à une invitation énoncée par sa cousine germaine, Mme de Guise) et son épouse ont assisté à un “salut en musique” chez les Théatins. Serait-ce pour écouter le *Canticum in nativitate Domini* (H. 393) du cahier 12, qui, d'après le papier et la suite chronologique des pièces, date de décembre 1676?

31. A.N., LL 1587, fol. 57, en date du 20 juin 1685; Picard, p. 252-53; et Med. del Prin., 4791, 6 août 1685, qui précise que Lorenzani doit cette “licence” à une décision du roi; que le compositeur fera la musique “chaque semaine”; et que l'*oratorio* sera pour la “Dévotion des âmes du Purgatoire”; et, 17 septembre 1685, qui note que “tous les ministres étrangers” étaient présents quand Lorenzani a fait ces “merveilles” et que chaque spectateur a dû déboursier 10 sols pour payer les musiciens; et Med. del Prin., 4792, 7 janvier 1686, où, un mercredi matin, Mme de Toscane et la Cintia assistent à un office où Lorenzani fait chanter le plus beau motet imaginable.

32. Que dire de la présence d'un motet “pour sainte Anne” (H. 315) juste avant *Judith* au cahier 9? Est-ce un indice de grande importance? Est-ce quasiment la preuve qu'on jouait du Charpentier à Sainte-Anne-la-Royale en 1675? Peut-être. Il est cependant possible que H. 315 n'ait pas fait partie du cahier 9 du vivant de Charpentier. Cette oeuvre est couchée sur un papier qu'on ne trouve nulle part ailleurs chez Charpentier, et une page blanche la précède et la sépare de *Judith*. Plus troublant encore est le fait que le *Mémoire* de 1726 ne mentionne pas le motet en l'honneur de sainte Anne et à sa place parle d'un “Languentibus à 3 trois voix” à la tête du cahier et d'un “Motet pour saint Augustin” qui clot le cahier. Il s'agit manifestement de la disparition d'au moins une feuille extérieure du cahier 9 et, avec ces feuilles, des deux oeuvres en question. Notons toutefois en passant que le motet “pour sainte Anne” du cahier 9 n'est pas la seule oeuvre omise par le rédacteur du *Mémoire*; et que, jusqu'en avril 1676, Mlle de Guise détenait une chapelle dédiée à cette sainte dans l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré, A.N., M.C., XCIX, 268, délaissement, 29 avril 1676.

33. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier* (Paris: Fayard, 1988), p. 306.

34. Pour la “vie réglée” de Mme de Guise, voir Mareschaulx, fol. 157 ss; et, pour la “vie réglée” en général, *La Vie réglée des dames qui veulent se sanctifier dans le monde* (Paris: E. Couterot, 1693), qui s'adresse à des “personnes d'un rang distingué”.

35. Arsenal, ms. 6631, mémoire non daté mais classé dans un dossier

où la plupart des papiers datent des années 1674 à 1676.

36. Père Le Moyne, S.J., *La Galerie des Femmes fortes* (Paris: A. Courbé, 1661), p. 60, offerte à Anne d'Autriche, veuve et reine mère. Les oraisons funèbres de Mareschaulx et de Jérôthée insistent sur ces mêmes éléments: Père Jérôthée de Mortagne, Capucin, *Oraison funèbre de ... Elisabeth d'Orléans, duchesse de Guise ...* (Alençon: veuve La Motte, 1696), p. 14.

37. Le Moyne, p. 66.

38. Ézéchiél Spanheim, *Relation de la Cour de France en 1690*, éd. Émile Bourgeois (Paris, 1900), p. 172.

39. "Le mécénat musical de Mlle de Guise". Pour l'iconographie habituelle de sainte Cécile, voir Albert. P. de Mirimonde, *Sainte-Cécile, Métamorphoses d'un thème musical* (Genève, Minkoff: 1974).

40. *Gazette de France*, 1676, p. 816. La maison d'Alençon reçut l'approbation de l'évêque de Sées le 15 novembre 1676.

41. Jérôthée, p. 36.

42. Pour la carrière de Charles de Lorraine, le frère du bis-aïeul de Mlle de Guise, appelé aussi "le cardinal de Lorraine" ou le "cardinal de Guise", voir Alfred Baudrillart, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique* (Paris: Le Touzey et Ané, 1988), tome 22, col. 1118-19; et Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris, P.U.F.: 1958), III, p. 279.

43. La partition porte l'empreinte jésuite, car les folios 51 et 52 du cahier sont faits du papier "similijésuite" sur lequel Charpentier aurait couché les parties des oeuvres qu'il destinait aux Révérends Pères. Sur l'importance de ce papier, voir notre article cité note 14.

44. Puisque le mois de septembre n'avait que quatre dimanches en 1677, on commença la lecture de l'histoire d'Esther le jeudi 30 septembre. Rappelons que les chapitres du *Livre de Judith* sur lesquels s'appuient le *Judith* de Charpentier se lisaient le 26, 27 et 28 septembre 1675. La fête de saint Gaetano avait lieu le 14 septembre, anniversaire de la création des Théatins, et celle du vigile du Bienheureux Gaetan, dite de "sainte Anne la Royale", le 5 août; l'anniversaire de la fondation du couvent se fêta le 26 juillet. En somme, la dévotion de Mme de Guise ne semble pas avoir été étroitement liée ni au couvent de Paris ni au saint fondateur.

45. Le Moyne, p. 67. Sur la leçon qu'on tirait d'Esther au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Vincent Grégoire, "La Femme et la loi dans la perspective des pièces bibliques raciniennes représentées à Saint-Cyr", *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 45 (1993), p. 323-36; et Jean Orcibal, *La Génèse d'Esther et d'Atthalie* (Paris: Vrin, 1950), p. 11-47.

46. La lecture de ces deux petits mots reste problématique, en dépit de l'assiduité des archivistes.

47. Les lettres citées dans cet article se trouvent dans Med. del Prin., 4792.

48. Hitchcock, "Charpentier", p. 129d. Mlle de Guise lui-même dit que c'est Du Bois qui "fait chanter la musique", Patricia M. Ranum, "Mlle de Guise, ou les défis de la quenouille," *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 36 (1984), p. 224, et "A Sweet Servitude", *Early Music*, 15 (1987), p. 348, 349, 351.

49. Sur Du Bois le latiniste, voir Thomas M. Carr, Jr., éditeur d'Antoine Arnauld, *Réflexions sur l'Éloquence* et de l'"Avertissement" de Philippe Goibaut du Bois (Droz: Genève, 1992), p. 17-21.

50. Voir les *Actes de l'Assemblée générale du Clergé de France... concernant la Religion* (Paris: F. Léonard, 1685), surtout p. 60, 67.

51. Sur l'importance du "coeur" dans l'expression de la dévotion chez les Guises, voir Du Bois, "Le langage de l'esprit et celui du coeur sont deux sortes de langages différents. Le coeur n'entend que celui du coeur; et à moins que ce ne soit le coeur qui parle dans le discours de piété, ils demeurent sans effet", cité par Carr, p. 109, n. 45. Cette af-

firmation date de la même année que l'"Épître" à Mlle de Guise, où Du Bois insiste sur les pensées dévotes qui sont au "coeur" de sa protectrice.

52. Légat du pape et grand inquisiteur, Lorraine convia les ministres huguenots au "colloque de Poissy" de 1561 et, dans une harangue mémorable, établit l'inaffabilité de l'Église catholique et affirma la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie. Lorraine insista que, si les protestants voulaient bien accepter ces deux articles, ils seraient reçus à bras ouverts par l'Église catholique. Pour ce prélat convertisseur, voir Michel François, *Le Cardinal François de Tournon* (Paris, Boccard: 1951), *passim*, mais surtout chapitre VII.

53. Cet *oratorio* du cahier 47 est le contemporain des oeuvres des cahiers XLVIII et XLIX, qui renferment des compositions pour l'autonne de 1685. Nous évoquons sainte Cécile comme le modèle de la manière de convertir les Huguenots dans notre "Le mécénat musicale de Mlle de Guise" et aussi dans notre article sur les filigranes chez Charpentier (voir note 14).

54. L'allusion au baptême dans toutes les versions de *Caecilia* étonne au premier abord, car l'Église n'imposait pas un second baptême aux Nouveaux Convertis, prise de position qui s'appuyait sur les lettres d'Augustin que Du Bois a traduites. En faisant allusion au "baptême" dans ses différents livrets, Du Bois dressait sans doute un parallèle entre le baptême des païens à l'époque de Cécile et l'abjuration des hérétiques sous Louis XIV (une cérémonie où, à en juger par le cérémonial du diocèse de Paris, l'eau bénite ne jouait aucun rôle). Dans les deux cas, il s'agit d'une purification et d'un renouveau spirituel. Pour les cérémonies ayant affaire à la conversion et au baptême des hérétiques, voir *Rituale parisienne* (Paris: Josse, 1697), p. 52 et 118; et Louis Doucin, S.J., *Instruction pour les Nouveaux Catholiques...* (Paris: Josse, 1686).

55. Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten Wentlichen Vocalmusick Italiens aus den Jahren 1500-1700* (Hildesheim: G. Olms, 1962), I, p. 434-36.

56. Charpentier transcrivit ce prélude dans le cahier XLIX, c'est-à-dire, dans la série où il couchait les pièces qu'il avait faites pour des commanditaires autres que les Guises. Autrement dit, sachant que Du Bois, non pas les Guises, était le mécène et payait de sa propre poche les frais occasionnés par cette reprise, Charpentier confia le prélude à un cahier "romain".

57. Notons en passant que la seconde partie de H. 397 (une version de *Caecilia* qui date de 1677) insiste sur la distribution de ses biens aux pauvres. Serait-ce une allusion à la charité des deux princesses? En 1677 la largesse de Mlle de Guise permit d'ouvrir l'"école charitable" du Père Barré pour les enfants pauvres de sa paroisse et, la même année, la princesse créa une école charitable à Guise.

58. H. Wiley Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier, Mémoire et Index", *Recherches*, 23 (1985), p. 33.

59. Warren Kirkendale, *The Court Musicians of Florence...* (Florence: Olschki, 1993), p. 426-27.

60. Patricia M. Ranum, "Quelques ajouts au corpus Charpentier", *Bulletin Charpentier*, juillet 1993, p. 10-13.

61. Selon Kirkendale, p. 415, qui ajoute que *L'Orontea* de Cesti fut reprise à Florence en 1661, l'année des épousailles de Mme de Toscane. Cesti était le maître de chapelle de Cosme III de Médicis et de Mme de Toscane en 1668-69. Pour les fêtes et les opéras que Mme de Toscane put voir à Florence, voir Robert L. Weaver et Norma W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750* (Detroit, Information Coordinators, Inc.: 1978), p. 130-43.

## DISQUES

*Messe des morts à quatre voix* H.7, *Litanies à la Vierge* H.89, *Confitebor tibi* H.220, *Nisi Dominus* H.160, *Élévation à 5 Transfige dulcissime Jesu* H.251, *Laudate pueri Dominum* H.203. Le Concert Spirituel, Hervé Niquet. Naxos 8.553173, enregistré en 1994.



Ce disque offre un choix de pièces pour solistes, chœur et basse continue dont certaines étaient inédites au disque (*Litanies à la Vierge*, *Transfige dulcissime Jesu*). Hervé Niquet conduit un effectif de dix-sept chanteurs d'où sont issus les solistes. L'ensemble, d'un très bon niveau, présente toutefois quelques faiblesses, notamment le pupitre des dessus aux aigus acides particulièrement audibles dans les attaques. Il est aussi dommage que la direction d'Hervé Niquet souffre de trop de précipitation dans certains mouvements. Pourtant, malgré ces réserves, il y a dans cet enregistrement de superbes moments (*Kyrie* et *De profundis* de la *Messe des Morts*, *Transfige dulcissime Jesu...*).

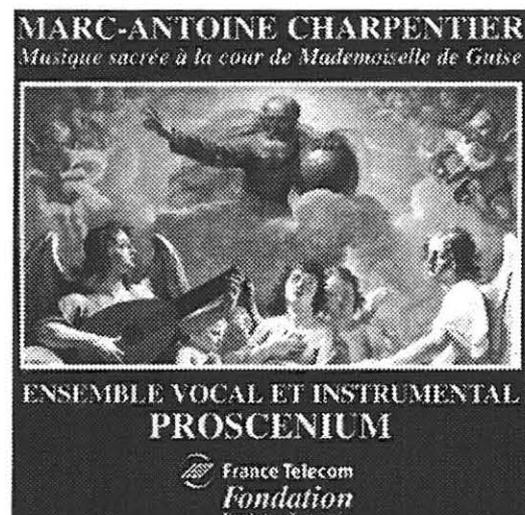
*Messe du Samedi de Pasques* H.8. Les petits chanteurs de Saint-Charles, Hervé Morin (orgue), Hervé Lefèvre. PCSC 002 (+ oeuvres de Bouzignac, Moulinié, Lebègue, Du Mont, Lalouette, Boesset), enregistré en 1992 et 1993.

Cette *Messe pour le Samedi de Pasques à 4 voix* est souvent au programme des maîtrises. Malheureusement, comme souvent aussi, cette version est bien triste.

*Music from the Courts of Europe – Versailles : Prélude du Te Deum* H.146, *Joseph est bien marié* H.534-3, *Or nous dites, Marie* H.534-4, *Laissez paître vos bêtes* H.531-2, *A la venue de Noël* H.534-5. Elizabeth Wallfisch (violon), The Raglan Baroque Players, Nicholas Kraemer. United 88009 (+ oeuvres de J.-M. Leclair, F. Couperin, Lully, Rameau), 1993.

Ces pièces instrumentales ont toujours la faveur des interprètes. Le prélude, symbolisant on ne peut mieux Versailles même si Charpentier fut un musicien avant tout parisien, est enlevé et brillant à souhait, alors que les Noël respirent tendresse et légèreté.

*Musique sacrée à la cour de Mademoiselle de Guise : Bonum est confiteri Domino, Psalmus 91us* H.195, *Nuptiae sacrae* H.412, *Pro omnibus festis B.V.M.* H.333, *Josue* H.404. Ensemble vocal et instrumental Proscenium de Bernay, Pascal Helot. SH 10, enregistré en 1993.



Nous avons rendu hommage lors d'un précédent Bulletin (n° 10) au travail effectué sur Charpentier depuis des années par l'ensemble normand Proscenium. Voici leur premier disque avec quatre oeuvres importantes dont trois inédites. A l'exception de *Josue*, "historia pour les Jésuites", le programme offre une idée des motets destinés aux chanteurs au service de Mademoiselle de Guise, la protectrice de Charpentier. Saluons l'enthousiasme de ces jeunes musiciens et l'excellente tenue de cette réalisation.

9 *Leçons de ténèbres* H 120-125, H 135-H 137. Howard Crook, Luc de Meulanaere (hc), Jan Caals, Harry Ruyl (t), Michel Verschaeve, Kurt Widmer (b), Musica Polyphonica, Louis Devos. Erato ECD 88145 (2 CD), enregistré en 1984 [report 1994].

Cinq de ces *Leçons* avaient déjà bénéficié d'un report en compact il y a quelques années. Mais la reprise de l'ensemble du programme est bienvenue et permet de mieux apprécier les qualités de l'interprétation. Les *Leçons* enregistrées ici appartiennent à la seconde manière du compositeur où délaissant l'ornementation virtuose de ses *Leçons* antérieures, il adopte le style du petit motet concertant. Si ces pièces cèdent à la modernité, elles n'en conservent pas moins la même inspiration, grave et profondément expressive. Louis Devos restitue les qualités musicales et dramatiques de la partition, où se mêlent chatolement des timbres instrumentaux et magie de l'incantation propre au genre. Dans ce registre, Kurt Widmer, Howard Crook et Jan Caals se révèlent tout à fait convaincants.

Un point peut-être de détail, mais cependant important : il est regrettable que la maison Erato ait "oublié"

de mentionner, dans ce report, le mécène privé ECS sans qui ce disque n'aurait pas vu le jour en 1984. Oubli d'autant plus fâcheux qu'il est dorénavant difficile de solliciter une entreprise dont on fait si peu de cas. Comme quoi le mécénat en France a encore du mal à se faire reconnaître comme un partenaire à part entière...

*Le reniement de Saint Pierre* H.424. Nicole Robin (la portière), Jocelyne Chamonin (la servante), André Meurant (Pierre), Georges Abdoun (Jésus), P.-M. Richez (le narrateur), Jean-Jacques Lesueur (le parent de Malchus), Robert Veyron-Lacroix (clavecin), Chorale Philippe Caillard, Philippe Caillard. Erato 4509-97409-2 (+ Trois leçons de ténèbres et deux motets de François Couperin), 1969 [report 1994].

Même si cette version a vieilli, elle n'est pas dénuée de qualités, celles des voix solistes et de la direction nuancée de Philippe Caillard. Toutefois, le dernier chœur, sommet de la partition, trop emphatique et trop lourd, ne permet pas de compatir véritablement à la douleur de Pierre.

## CHARPENTIER DES TENEBRES

Les 19 et 20 novembre 1994, le public s'est pressé nombreux au théâtre d'Ivry pour les deux représentations de *Charpentier des ténèbres* "chemin chorégraphique et musical de l'Air de Cour au Magnificat à trois voix, sur des musiques de Lambert, Lully et Charpentier". Il s'agissait du premier spectacle de Béatrice Massin à la tête de sa nouvelle Compagnie Fêtes Galantes avec la collaboration de Christophe Galland pour la conception théâtrale et Philippe Cantor pour la conception musicale, tous des familiers de Charpentier. Fourmillant d'idées, cet hommage très émouvant à la vie et à la musique de Charpentier s'articulait en deux parties (les lumières étincelantes de la Cour et le clair-obscur des ténèbres de la création et de la spiritualité), s'appuyant sur l'argument exposé dans le programme : "En 1683, du fait d'une maladie grave, le poste de sous-maître à la Chapelle Royale de Versailles échappe à Charpentier. Il sombre dans le délire, hanté par cette Cour qui le rejette et dont les divertissements se transforment en cauchemars. Sept danseurs figurent les créatures oniriques qui peuplent son sommeil de songes tour à tour menaçants ou apaisants". Dans un même geste narratif et esthétique, Béatrice Massin fait évoluer ses personnages chantants et dansants et retrouve l'esprit de la danse contenu dans le si superbement vocal *Magnificat à trois voix* sur basse obstinée. Le dernier tableau illustré par la *Troisième leçon de ténèbres du jeudi saint* se meut en prière, à la lumière de bougies tenues par des personnages sortis tout droit des tableaux de La Tour. Avec ce *Charpentier des ténèbres*, Béatrice Massin nous offre une véritable création où les éléments du spectacle baroque ouvrent la voie à l'imagination et au rêve.

## FESTIVAL D'AMBRONAY

Le 15<sup>e</sup> Festival d'Ambronay a consacré son dernier week-end (14-16 octobre 1994) à Marc-Antoine Charpentier, concrétisation d'un projet de la Société Charpentier et d'Alain Brunet, directeur du Festival. Depuis les Journées Charpentier organisées par le Centre de musique baroque de Versailles en octobre 1988, aucune manifestation de cette ampleur n'avait été consacrée au compositeur. On put entendre cinq concerts dont les temps forts furent le *David et Jonathas* sous la direction de William Christie et le programme de petits motets intitulé *Grâce et grandeurs de la Vierge* par les Demoiselles de Saint-Cyr. Avec les élèves de l'Académie baroque européenne venant de quatre conservatoires nationaux (Paris, Lyon, La Haye, Londres) et de vingt-deux pays, William Christie a accompli un remarquable travail pédagogique et artistique. Une énergie et un bonheur communicatifs animaient ces jeunes interprètes qui nous firent goûter dans ses moindres inflexions musicales et dramatiques cette oeuvre maîtresse de Charpentier. Présenté en version de concert, *David et Jonathas* bénéficia toutefois d'une mise en espace due à Javier Lopez Pinon qui apporta un complément scénique fort réussi. Emmanuel Mandrin et ses Demoiselles de Saint-Cyr – dont le récent disque consacré à des petits motets de Clérambault vient de montrer l'immense talent – ressuscitèrent des pièces pour la plupart inédites de Charpentier. Le concert d'Ambronay fut un authentique moment de grâce. Des miniatures constituées par ces motets pour voix de femmes, Emmanuel Mandrin a composé une grande scène sacrée où affleurait constamment l'émotion, et où l'essence la plus pure de l'art de Charpentier était perceptible. Les autres concerts ("Charpentier et ses contemporains" par les Solistes du Studio Versailles Opéra sous la direction d'Emmanuelle Haïm, le *Tu Deum* H.146 de Charpentier et des grands motets de Pierre Robert par les Pages de la Chapelle et l'Orchestre Musica Aeterna de Bratislava conduits par Olivier Schneebeli, la *Messe des morts* et des motets par Hervé Niquet et son Concert Spirituel (cf. disque plus haut) contribuèrent aussi au plein succès de ces journées musicales et ensoleillées.

### **COTISATIONS POUR 1995 :**

- **Membre actif: 150 FF**
- **Membre actif donateur : 300 FF**
- **Membre bienfaiteur: à partir de 1000 FF**

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

Responsable de la publication: Jean-Jacques Allain.

Rédaction: Catherine Cessac.

Composition: Juan Pirlot de Corbion.