

Les *Mélanges autographes* de Marc-Antoine Charpentier

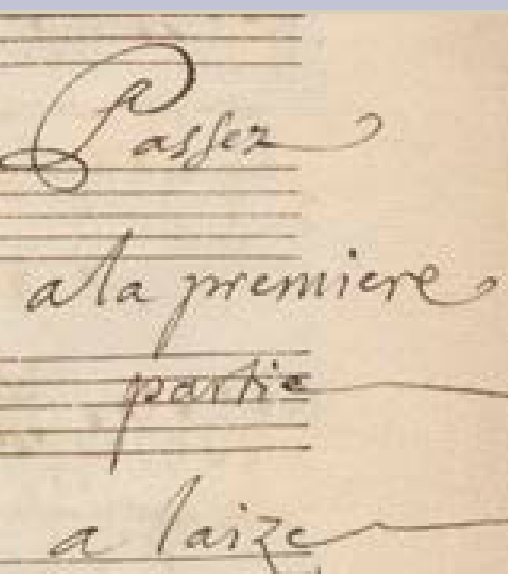
(1643-1704)

Manuscrits de Marc-Antoine Charpentier. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Marc-Antoine Charpentier est sans doute le plus apprécié et le plus joué des compositeurs français de la période baroque. Son œuvre nous est connue par un ensemble de vingt-huit volumes manuscrits autographes, conservés au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (RES VM1-259).

Ensemble unique dans l'histoire de la musique française de cette époque, les *Mélanges autographes* nous plongent au cœur de l'atelier du compositeur. D'une exceptionnelle richesse graphique, ils nous laissent percevoir aussi bien ses méthodes de travail que la société des musiciens, chanteurs, instrumentistes, copistes, commanditaires et clercs qui gravitait autour de lui.

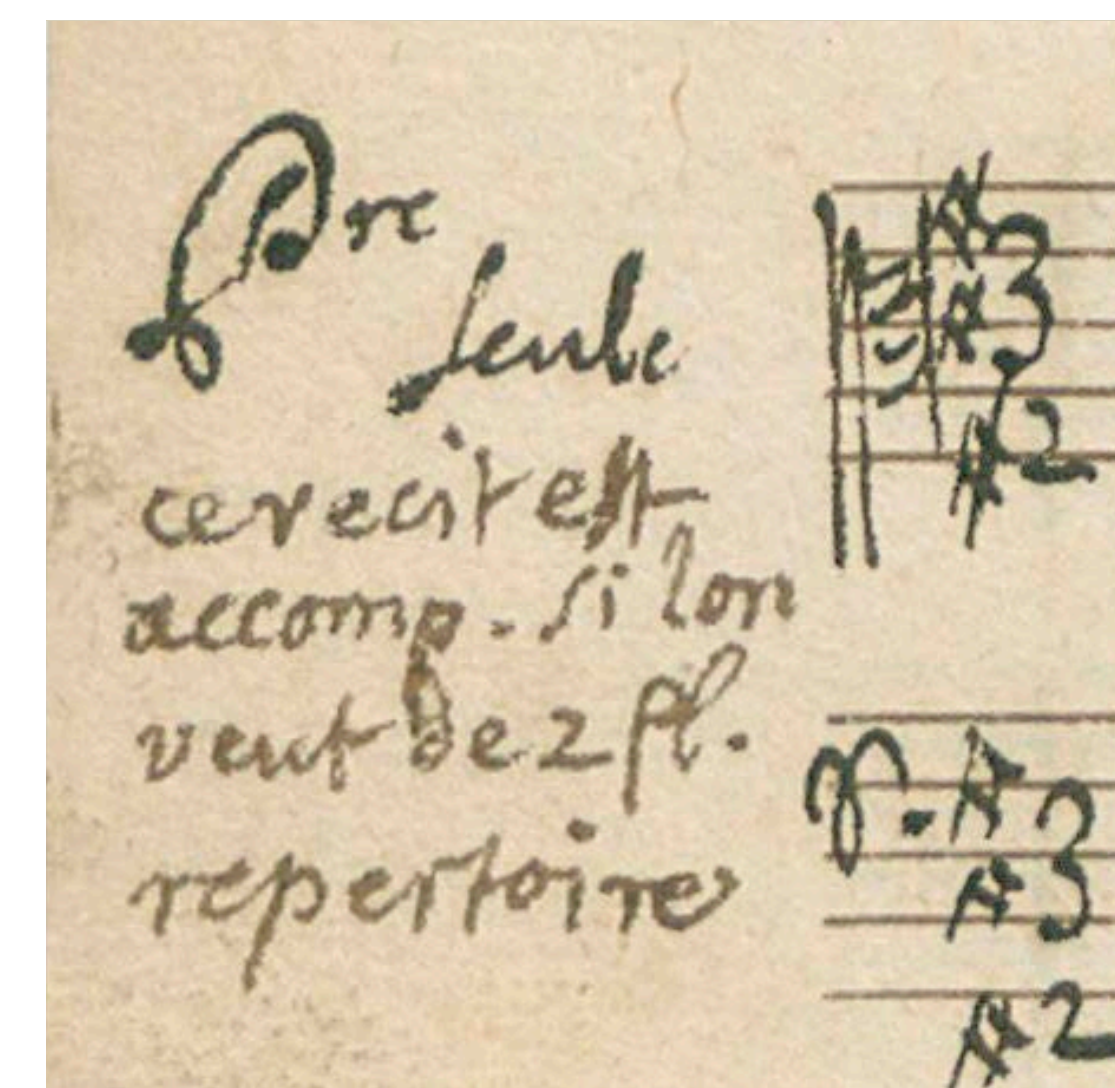
Sans doute parce qu'ils reflètent la maîtrise du compositeur, mais aussi une part de son rapport quotidien et intime à la musique, ils demeurent, plus de trois cent ans après la mort du compositeur, un objet de fascination pour les musicologues.



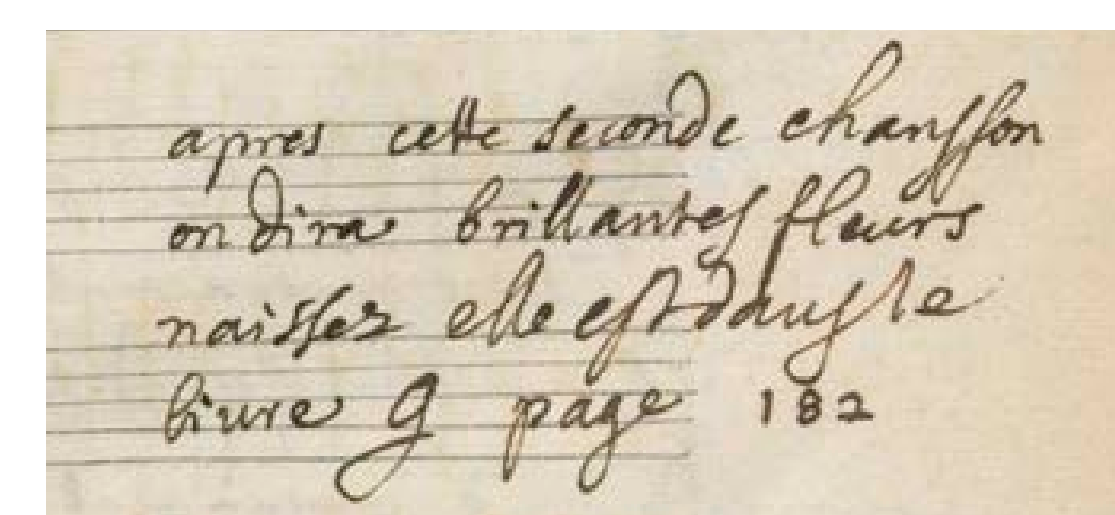
Passez
a la premiere
partie
a laize



Les *Mélanges autographes* rassemblent une grande partie des œuvres du compositeur. Ils sont organisés en deux séries de soixante-quinze cahiers chacune, l'une numérotée en chiffres arabes (dite la « série française ») et l'autre en chiffres romains (dite la « série romaine »). Selon Patricia M. Ranum, la répartition entre les séries française et romaine révèle la destination des œuvres. En dépit de quelques incohérences, la série arabe correspond en effet aux œuvres destinées aux employeurs réguliers de Charpentier, essentiellement M^{lle} de Guise et les jésuites, et la série romaine aux commandes extérieures. Le compositeur disposait ainsi d'un portefeuille parfaitement organisé qui constituait à la fois son outil de travail quotidien et sa mémoire musicale.



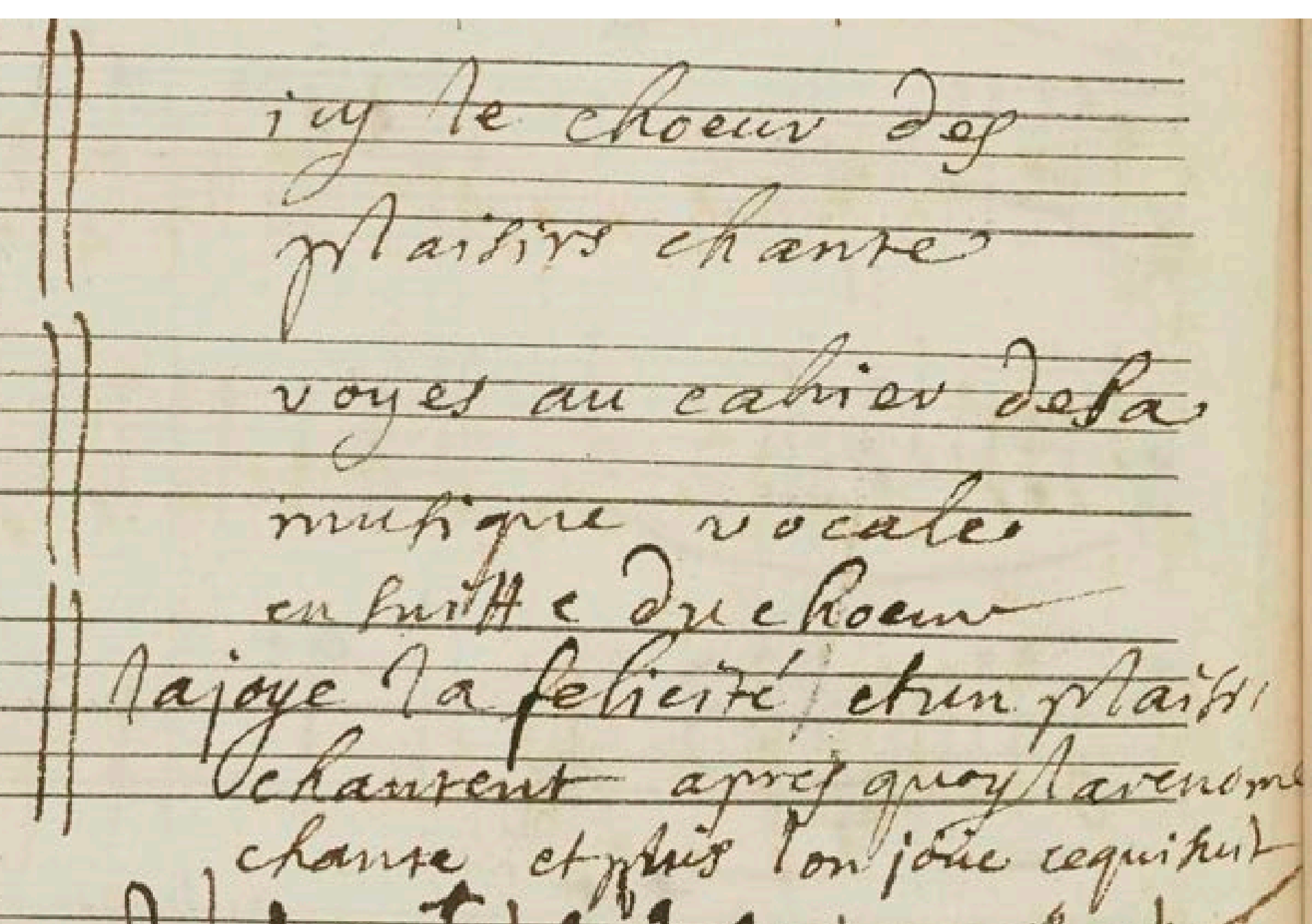
Exaudiat pour le roi à 4 (H. 180), t. XI, cah. 33, fol. 17v. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



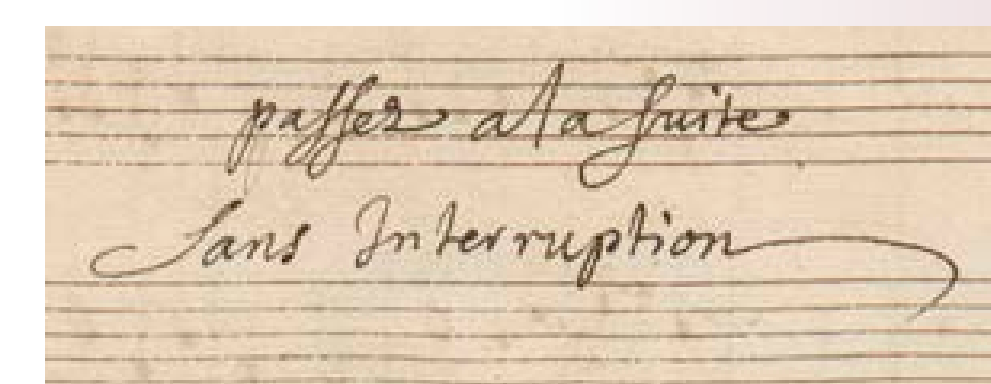
Petite Pastorale (H. 479), t. II, cah. 13, fol. 57. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

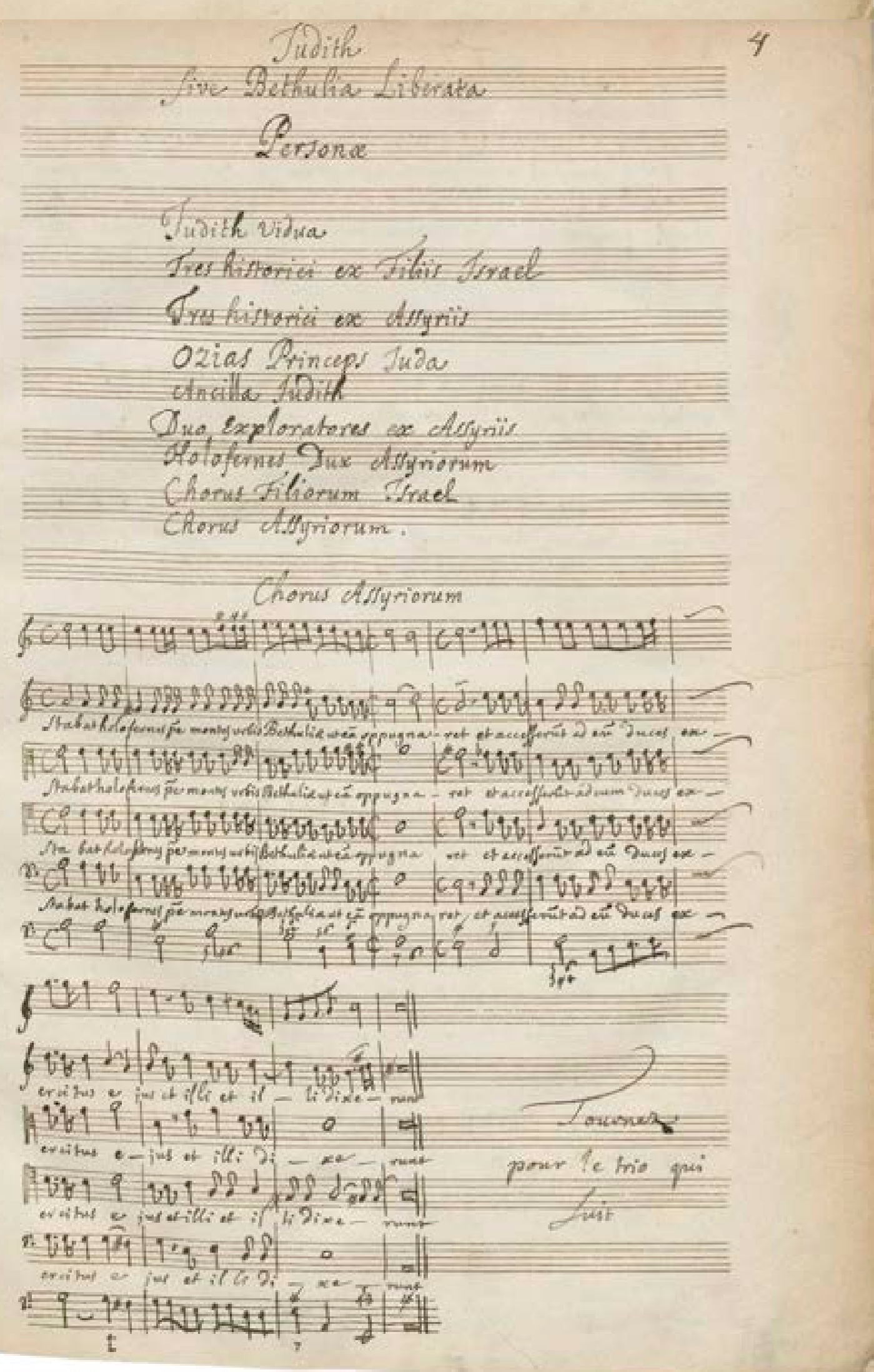
Le portefeuille du maître de musique

Les travaux récents se sont penchés sur les failles et les incohérences de ce portefeuille. Ils ont émis des hypothèses sur le contenu des cahiers manquants, sur les quelques cahiers qui, bien que reliés dans les *Mélanges*, n'appartiennent pas aux deux séries, et sur les renvois manuscrits à d'autres ensembles de sources, nommés « repertoire » ou désignés par des lettres. Ils ont mis en évidence une organisation plus complexe du portefeuille de Marc-Antoine Charpentier qui n'est que partiellement appréhendable à travers les sources conservées.



Ouverture du prologue de *l'Inconnu* (H. 499), t. XVII, cah. XXIV, fol. 49v. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



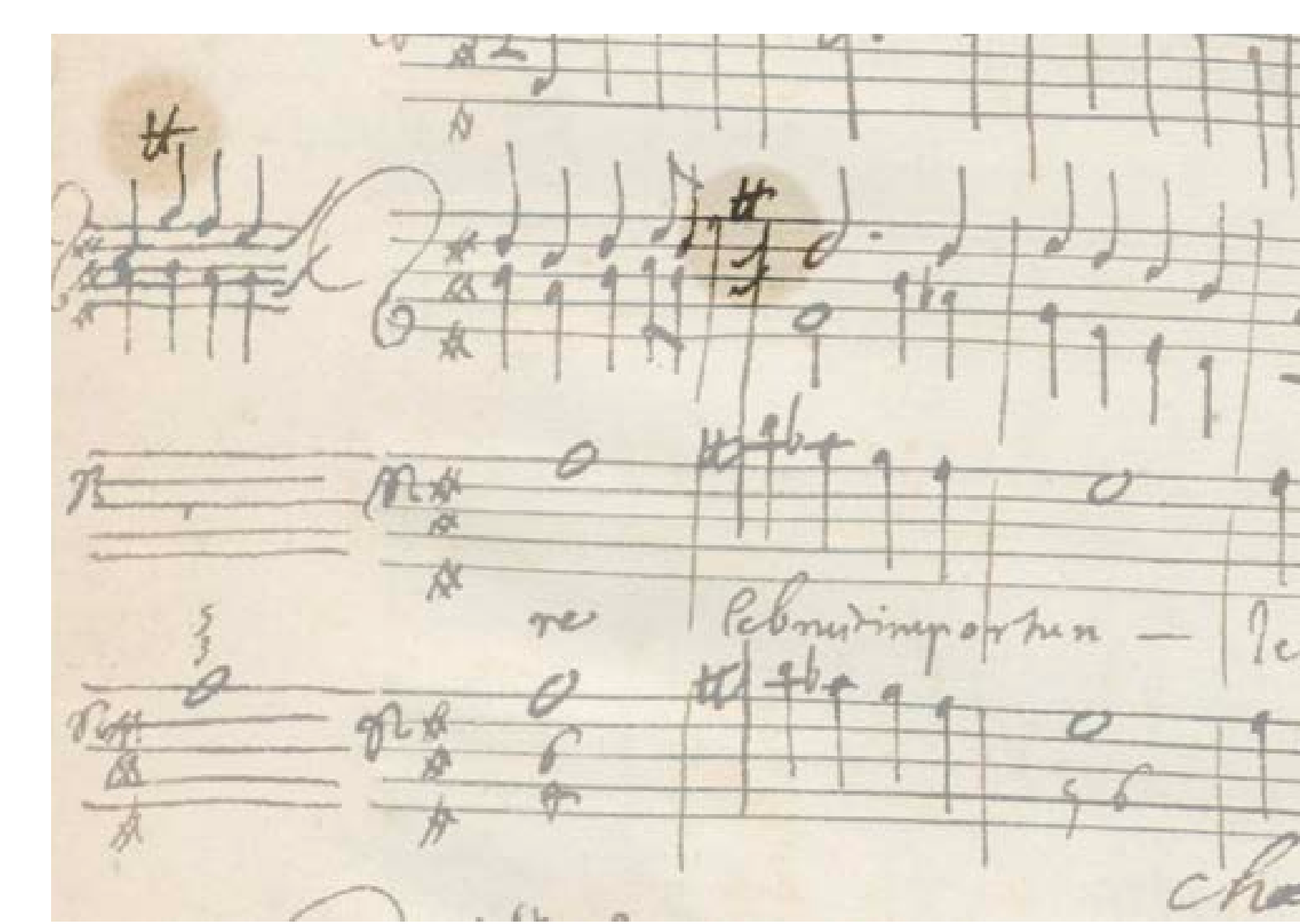


Leçon de ténèbres (H. 91), t. I, cah. 1, fol. 4.
 Judith sive Bethulia liberata (H.391), t. II, cah. 9, fol. 4.
 Sources gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fils d'un maître écrivain au Châtelet et au Parlement, Marc-Antoine Charpentier a été marqué par l'activité de maître écrivain de son père. Les *Mélanges autographes* témoignent de son goût pour l'exactitude et la beauté de la copie, la composition harmonieuse, les systèmes d'annotations sophistiqués et le classement. On y décèle des pratiques d'écriture caractéristiques des garde-notes - les notaires qui conservent les minutes des contrats -, comme l'utilisation de plusieurs mains en fonction du statut du document copié ou de signes conventionnels.

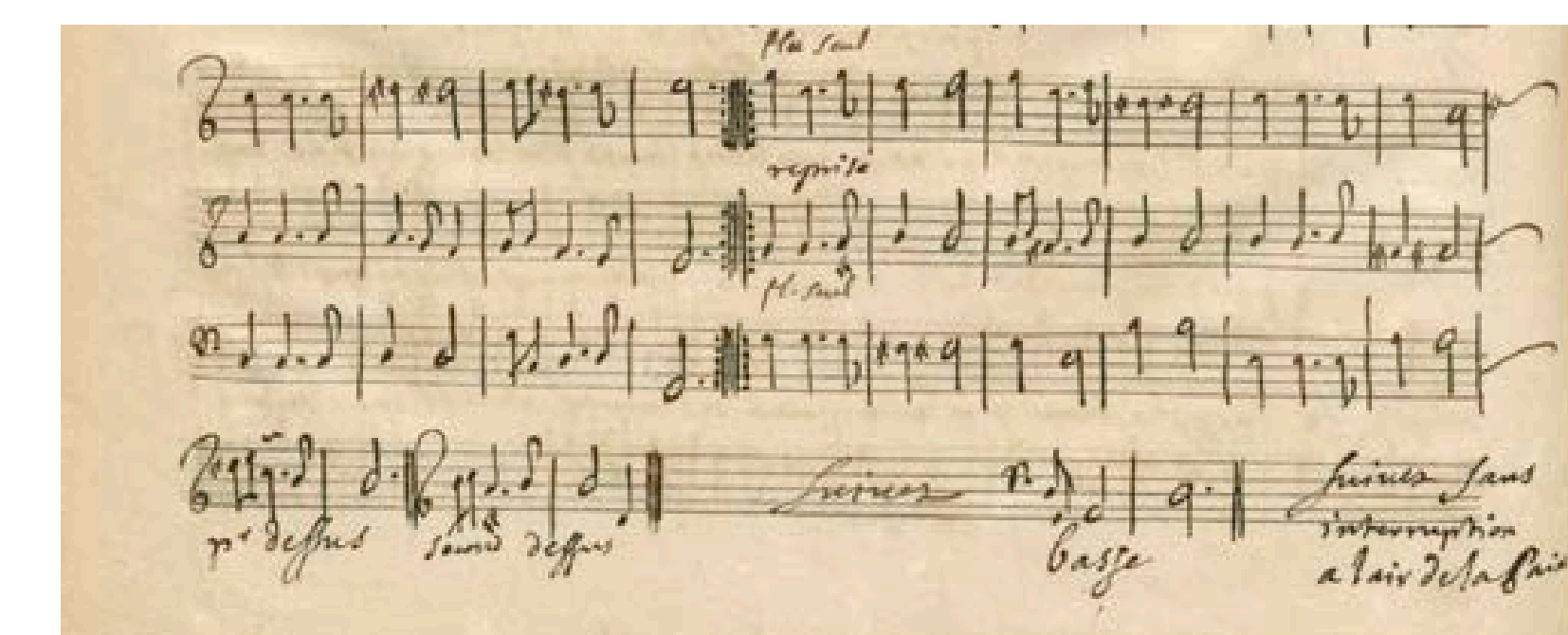
Charpentier garde-notes

Un de ces signes, couramment employé par les notaires, est constitué d'une ligne horizontale traversée par deux courtes lignes verticales. Comme le montre l'extrait tiré de *La Couronne de fleurs*, il permet de signaler une erreur (ici, une mesure manquante) et, en marge, sa correction (ici, l'ajout d'une mesure).

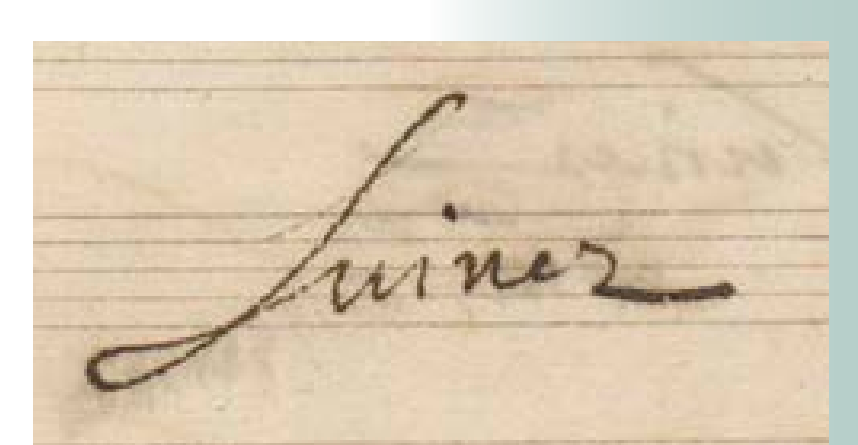


La Couronne de fleurs (H. 486), t. VII, cah. 45, vol. 40v.
 Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

En début de carrière, la copie de Charpentier est plus serrée. Le souci d'économie de l'espace transparaît également dans le prolongement des parties hors de la portée imprimée ou dans la répartition des voix. À la fin de la copie de la sarabande instrumentale des *Arts florissants*, les trois voix sont ainsi réparties à la suite sur une unique portée.

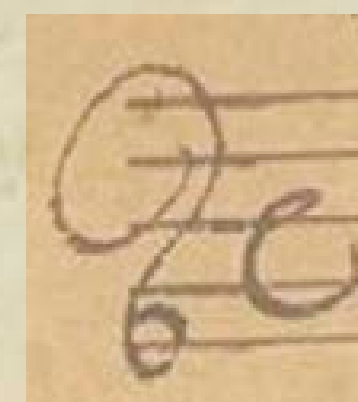


Les Arts Florissants (H. 487), t. VII, cah. 47, fol. 83v.
 Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France





Clé de sol, copiée vers 1670,
t. I, cah. 1, fol. 4v.



Clé de sol, copiée vers 1690,
t. XV, cah. VII, fol. 1.



Clé de sol, copiée vers 1700,
t. II, cah. 5, fol. 4.

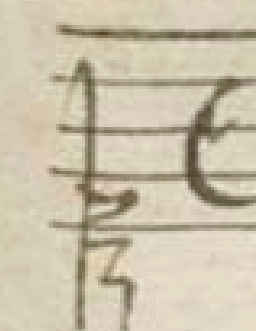
Disputatio chronica

Dans le catalogue de l'œuvre de Marc-Antoine publié en 1982, le musicologue américain Wiley H. Hitchcock a mis en évidence la correspondance entre la numérotation des deux séries et la chronologie de création des œuvres. Toutefois, tout au long de sa carrière, Charpentier a recopié au propre ou révisé plus ou moins profondément certaines de ses œuvres dont il a replacé la nouvelle copie dans l'ordre chronologique. La distinction entre les dates de composition, de copie et de révision a été une des étapes importantes dans le processus très complexe de datation de ses œuvres.

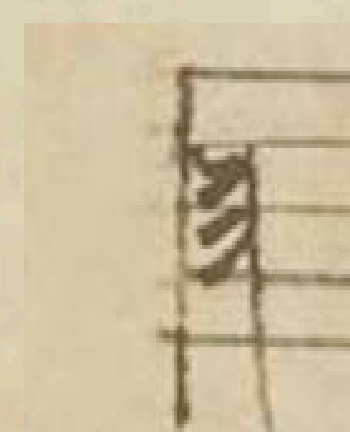
Au cours des années qui suivirent la publication du catalogue, la chronologie des œuvres a été affinée, notamment par la collecte d'indices concernant des événements précis ou la biographie des interprètes mentionnés par Charpentier. L'étude de la datation des *Mélanges* eux-mêmes a été considérablement renouvelée, d'abord par l'étude graphologique des clés tracées par le musicien, puis par une série d'études très poussées de bibliographie matérielle, consacrées aux filigranes (Ranum, 1994), aux papiers imprimés ou lignés à la main, à la disposition interne des cahiers (Guillo, 2001, 2007) et à l'évolution graphologique de la main de Charpentier.

Le croisement de ces différents critères a permis de confirmer ou d'infirmer les diverses hypothèses de datation. Il a aussi mis en évidence l'homogénéité de certains cahiers, avec des œuvres composées et copiées dans un espace de temps réduit, et d'autres très hétérogènes, qui trahissent des modifications de classement, des recopiage partiels et d'autres opérations, dont la logique n'est pas toujours perceptible. En conclusion de son étude synthétique de 2013 sur la chronologie des *Mélanges*, Catherine Cessac met beaucoup d'espoir dans les nouvelles technologies - analyse des encres, des strates graphiques, des reliures - pour affiner la chronologie et résoudre les difficultés que posent encore certains cahiers.

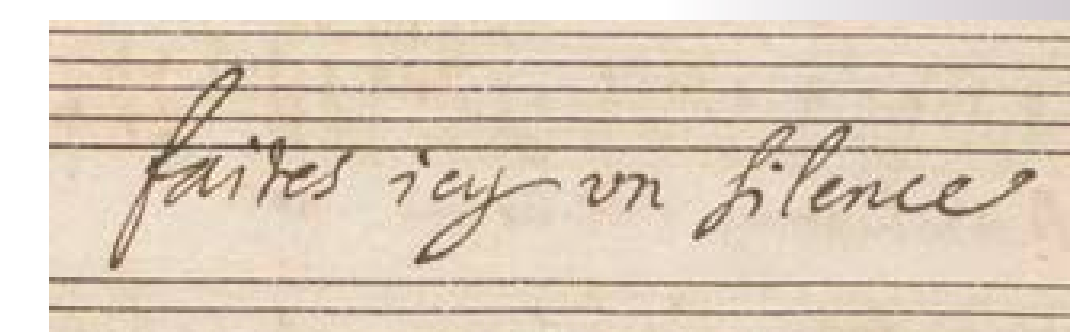
Clé d'ut, copiée vers 1670,
t. 2, cah. 1, fol. 6.

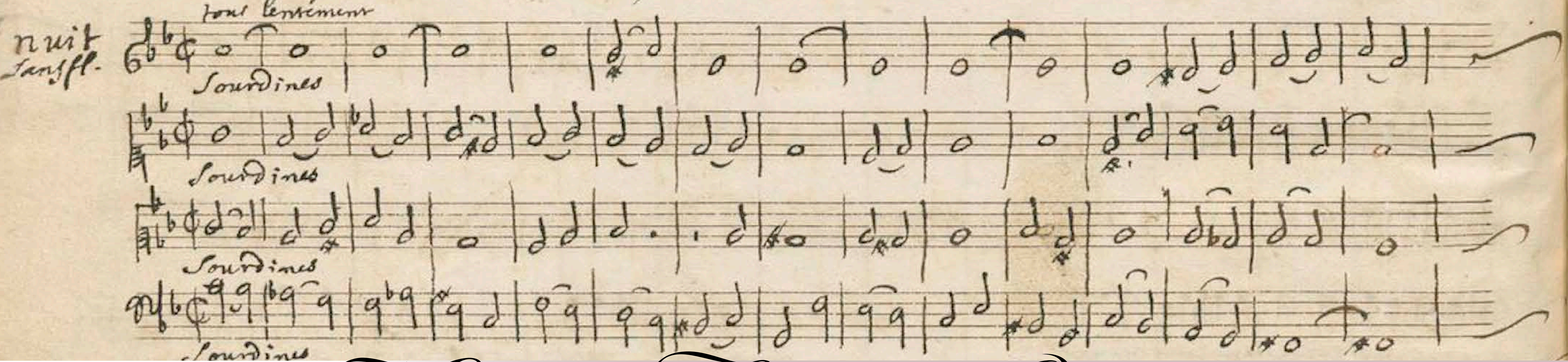


Clé d'ut, copiée vers 1684,
t. XXI, cah. XLV, fol. 82v



Clé d'ut, copié vers 1692,
t. V, cah. 63, fol. 4v.
Sources gallica.bnf.fr /
Bibliothèque nationale de France.





In nativitate Domini canticum (H. 416),
t. IV, cah. 58, fol.55v.

Marc-Antoine Charpentier à l'œuvre



Caecilia Virgo et Martyr (H. 397), t. III, cah. 20, fol. 33.
Charpentier reprend du théoricien Antonius Kircher la graphie en croix du quart de ton.
Celui-ci ne sera commun dans la musique occidentale savante qu'à partir du XX^e siècle.



Les *Mélanges* nous renseignent sur le travail du musicien sur les diverses tâches qui, de la composition jusqu'à l'exécution, constituaient la trame de son quotidien. On imagine le compositeur copiant la musique, souvent avec application, parfois plus hâtivement. On perçoit, à travers les ratures et les repentirs, ses hésitations concernant quelques mesures de contrepoint, le développement à donner à une phase mélodique, l'usage de tel ou tel instrument ou de telle ou telle tessiture vocale.

De nombreuses annotations témoignent de l'attention qu'il portait aux conditions d'exécution de ses œuvres et à leur rendu sonore. Certaines précisent la manière d'exécuter les enchaînements ; d'autres indiquent de subtils changements dans l'instrumentation. Parfois, le compositeur indique l'usage d'instruments peu communs, comme le cromorne, la pira italienne ou l'utilisation de modes de jeu insolites. Les *Mélanges* mettent ainsi en œuvre une large terminologie musicale, en partie personnelle, qui témoigne de la richesse sonore de son imaginaire musical.

Cet univers, Charpentier le partage avec ses interprètes, instrumentistes mais surtout chanteurs, souvent présents dans les *Mélanges* et pour lesquels le compositeur élabore de la musique « sur mesure » et avec lesquels il partage parfois le pupitre.

Finis
sans
interruption



Paris en 1697. Fac-similé du plan de Nicolas de Fer (1870). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Écrire pour...

1 L'abbaye-aux-Bois

Dans les années 1680, Marc-Antoine Charpentier compose des leçons de ténèbres pour ce couvent de Bernardines.

2 La Sainte-Chapelle

En 1698, il obtient la place de Maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle. Ce poste est le plus prestigieux de toute sa carrière.

3 L'hôtel de Guise

Charpentier a vécu pendant 17 ans à l'hôtel de Guise auprès de sa mécène Marie de Lorraine, duchesse de Guise, connue sous le nom de Mademoiselle de Guise.

4 Le Palais-Royal

À partir de 1672, Charpentier collabore avec Molière, brouillé avec Lully, et compose la musique de plusieurs comédies-ballets et de pièces à machines. Charpentier donne, en 1693, à l'Académie royale de Musique, son seul opéra, *Médée*, victime de la cabale des Lullystes. Dans les années 1692-1693, Charpentier fréquente le cercle de Philippe d'Orléans, futur Régent de France, auquel il enseigne la musique.

5 L'abbaye de Port-Royal

Dans les années 1680, Charpentier compose des motets et une messe complète pour le couvent des religieuses de Port-Royal.

6 Le collège Louis-le-Grand

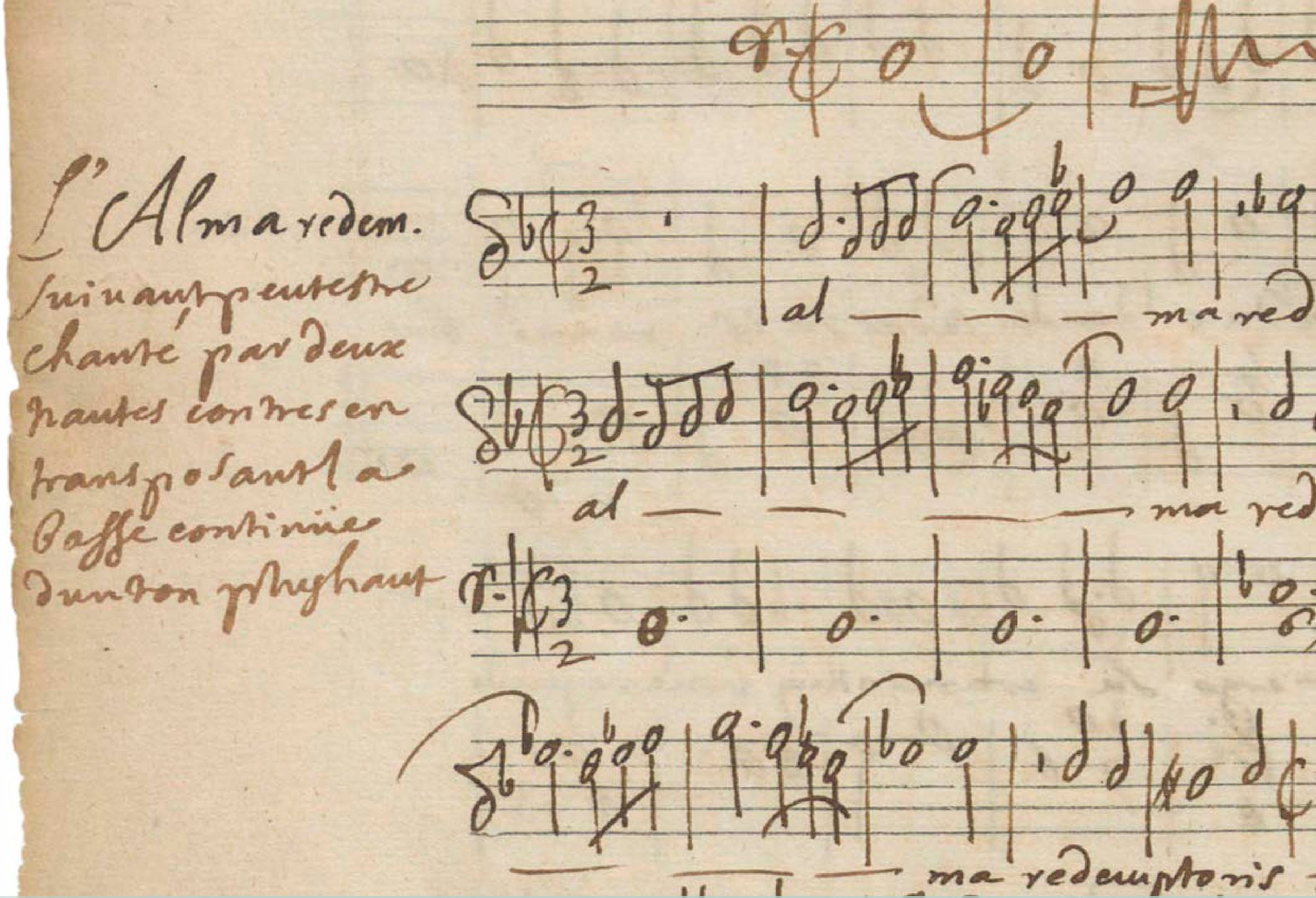
À partir de 1689, Charpentier devient maître de chapelle du collège Louis-le-Grand, tenu par les jésuites. Il a également travaillé pour le célèbre collège d'Harcourt, dans le même quartier.

7 L'église Saint-Louis-des-Jésuites

Parallèlement à ses activités au collège Louis-le-Grand, Marc-Antoine Charpentier est nommé maître de musique de l'église Saint-Louis-des-Jésuites.

*faites
ici une petite
grande*

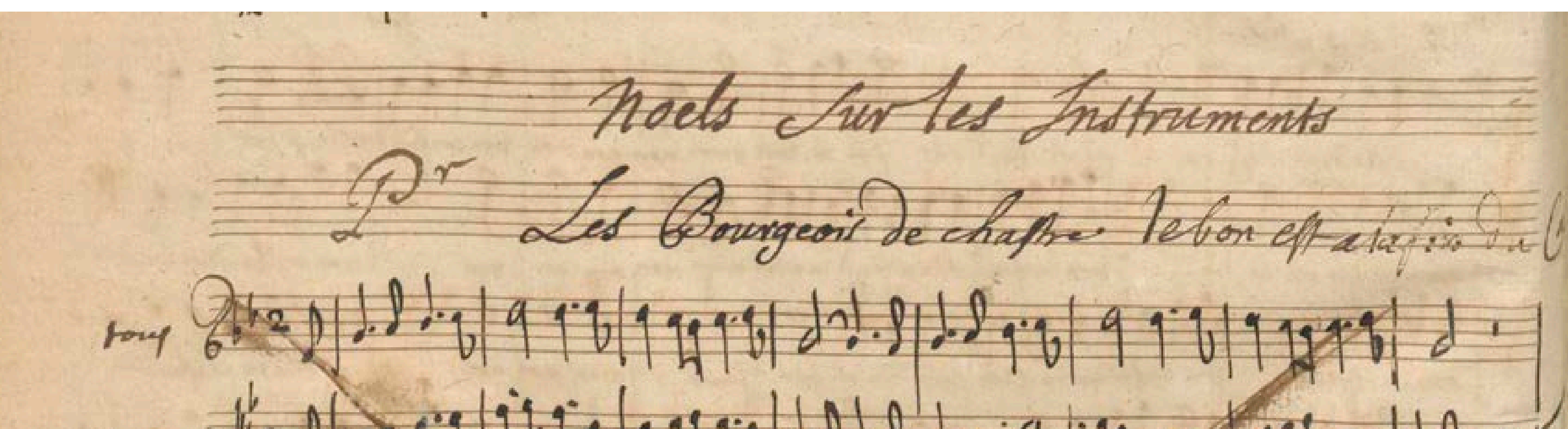
Si nous sommes tentés de considérer les *Mélanges* comme le chef-d'œuvre du compositeur, son testament laissé à la postérité, les nombreuses indications de révision et de réécriture qui jalonnent les cahiers témoignent d'un tout autre statut : celui d'une boîte à outils qui permettait à Charpentier de s'adapter aux commandes et aux différents contextes dans lesquels il exerçait son art.



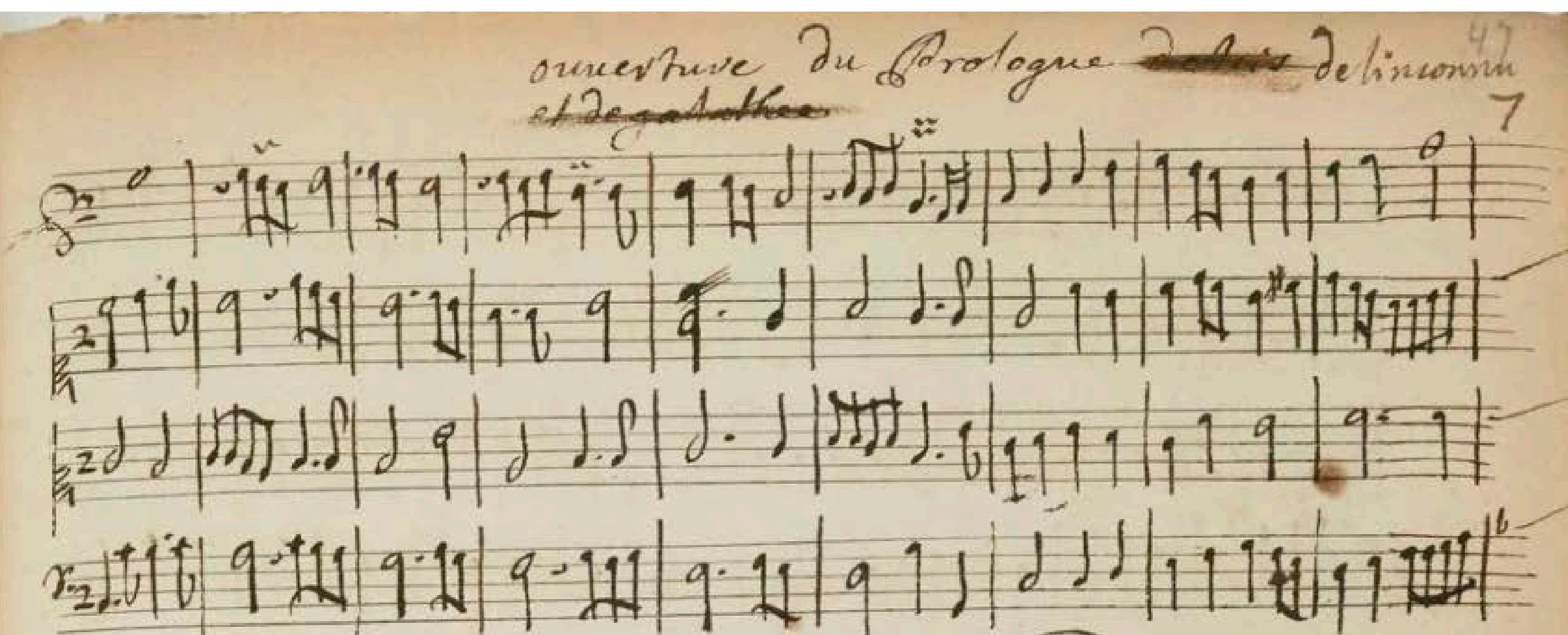
Réécritures et révisions

Alma redemptoris mater (H. 21), t. II, cah. 16, fol. 90v.

« *Alma redem.* suivant peut être chanté par deux hautes contres en transposant la basse continue d'un ton plus haut ».



Les bourgeois de Châtre (H. 534), t. V, cah. 64, fol. 21v. « le bon est à la fin du cahier ».



Ouverture du prologue de l'Inconnu (H. 499), t. XVII, cah. XXIV, fol. 47. « ouverture du prologue de *Aeis* et de *Galathée* de l'inconnu ».

Sources gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

La copie de Charpentier porte des traces de réécriture, qui peuvent concerner un passage de quelques mesures ou une pièce complète.

Les révisions concernent souvent les effectifs et sont majoritairement signalées par des indications verbales. Lorsqu'il collabore avec de nouveaux interprètes, Charpentier transpose parfois les parties vocales afin de s'adapter au mieux à ces nouvelles voix. Le répons *Tristis est anima mea* composé en 1680 pour les offices de Ténèbres à l'Abbaye-aux-Bois (H 112) est ainsi transposé d'une tierce et recopié intégralement parmi d'autres pièces pour le même office célébré à Saint-Louis des Jésuites en 1691 (H 126). Dans d'autres cas, la possibilité de transposer est simplement mentionnée en marge.

Le Miserere dit « des Jésuites »



Miserere (H. 193), t. VII, cah. [43b], f. 1v. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Le *Miserere* (H.193) est une source fascinante pour comprendre la manière dont Charpentier a révisé certaines de ses œuvres lorsqu'il les reprenait dans un contexte différent de celui de leur création. Ce *Miserere* fut créé probablement en 1685, pour la chapelle privée de l'hôtel de Guise. Son effectif de six voix mixtes et d'une basse continue accompagnée de deux parties de violons correspond à celui de l'ensemble exceptionnel qu'avait assemblé M^{lle} de Guise pour ses offices et ses divertissements.

À l'entrée du chœur (fol. 1v), les noms des six chanteurs sont mentionnés au début de leur portée respective. Germain Carlier et un certain M. Jolly chantent la basse, Henri de Baussen la taille, Charpentier la haute-contre, Élisabeth dite « Isabelle » et Marie Guillebault de Grandmaison les deux parties de basses, Jacqueline-Geneviève de Brion et Antoinette Talon les deux parties de dessus.

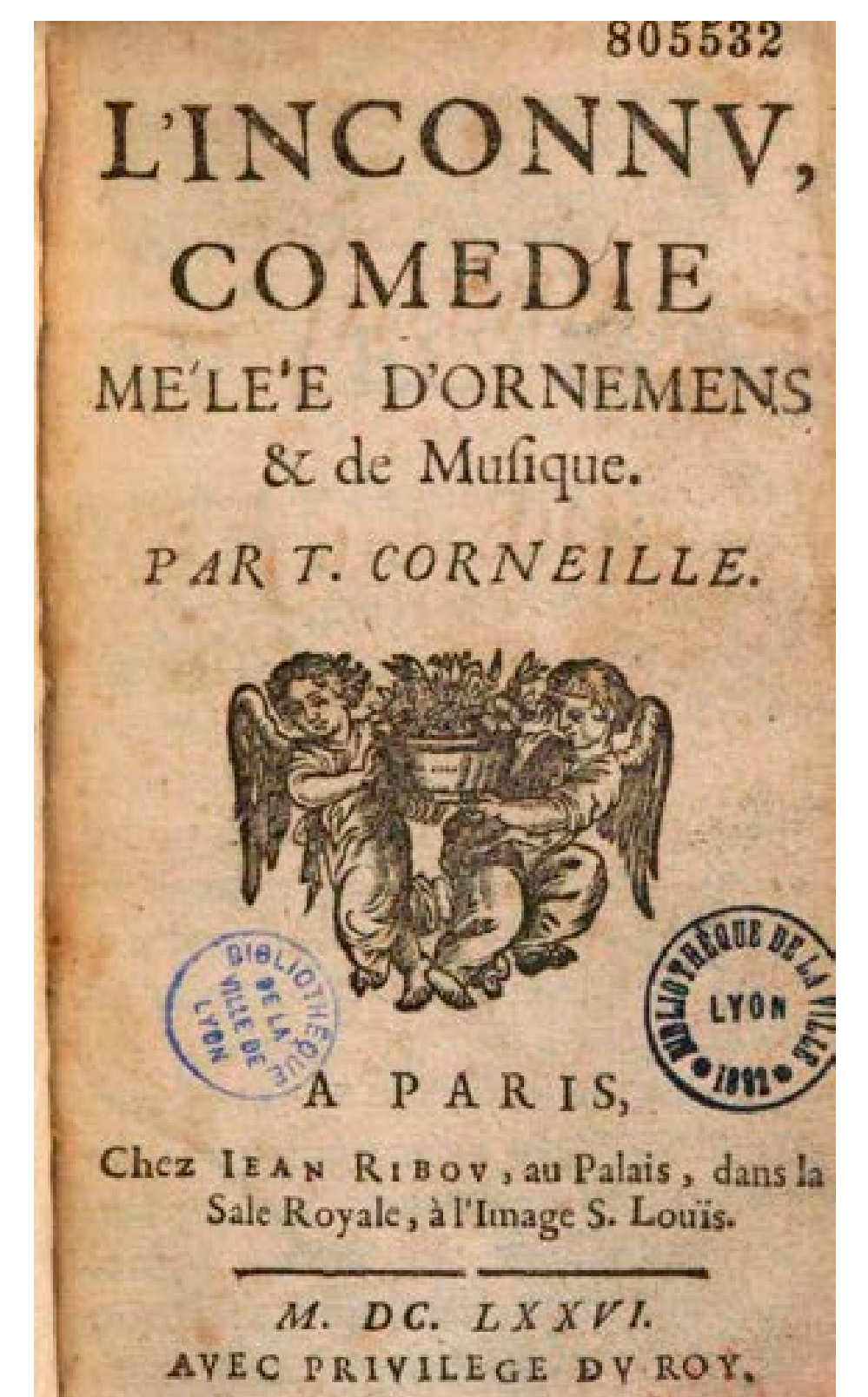
La mention « des Jésuites » ajoutée au titre de la partition confirme la reprise de l'œuvre pour l'église Saint-Louis-des-Jésuites en 1690-1691. En dépit d'importants remaniements, Charpentier n'a pas produit une nouvelle copie mais s'est contenté d'annoter la première en indiquant les changements souhaités avec une encre plus claire.

Le compositeur élargit l'accompagnement instrumental à celui d'un orchestre complet à quatre parties comme l'indiquent les mentions « tous les dessus fl et vion » (tous les dessus, flûtes et violons, mes. 5), « h c de vions » (hautes-contre de violon) et « taille de vion » (taille de violon, mes. 5). Le chœur remplace l'ensemble de solistes et les parties vocales sont redistribuées selon les pupitres. Dans cette version, Charpentier double la partie de taille (« moy ici », mes. 5).

Dans l'édition critique de ce motet, publiée en 1688, Théodora Psychoyou est la première à avoir distingué une troisième version, intermédiaire, dont témoignent les grattages et les ratures, mais également quelques incohérences avec la version initiale comme avec celle des jésuites.

Suivez sans
interruption
à la chanson
de la bergère

Le Malade
Imaginaire rajusté
autrement pour
la 3^{eme} fois



Charpentier et la Comédie-Française

Le Malade imaginaire rajusté autrement pour la troisième fois, 1685-1686, t. VII, cah. 44, fol. 34v.

En 1672, Jean-Baptiste Lully prend la tête de l'Académie Royale de Musique et cesse sa collaboration avec Molière et la Troupe du Roy. Ce dernier se tourne alors vers Charpentier qui, jusqu'en 1686, compose pour lui de la musique de scène, jouée lors de représentations données d'abord à l'hôtel Guénégaud puis à la Comédie-Française.

Charpentier remanie la musique de Lully pour *La comtesse d'Escarbagnas* et le *Mariage forcé* ; il compose également des ouvertures, intermèdes et entr'actes, chansons, chœurs et danses pour les reprises du *Malade imaginaire*, des *Amours de Diane et d'Endimion* de Gabriel Gilbert, de *Vénus et Adonis* de Jean Donneau de Vizé. Il écrit aussi de la musique pour trois pièces à machines : *Circé*, *L'inconnu* et *Andromède*, de Thomas Corneille, frère cadet du célèbre dramaturge.

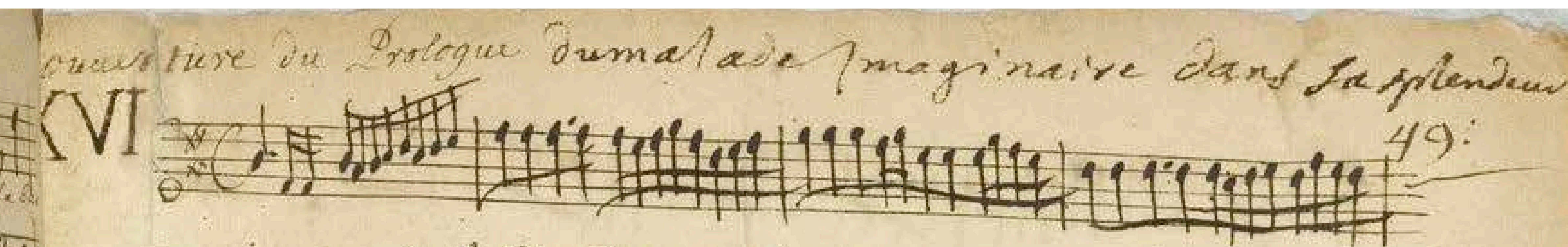
Au fur et à mesure des représentations, Charpentier doit s'adapter à de nouvelles mises en scène, aux modifications apportées au texte, et à un effectif variable de chanteurs, musiciens et danseurs.

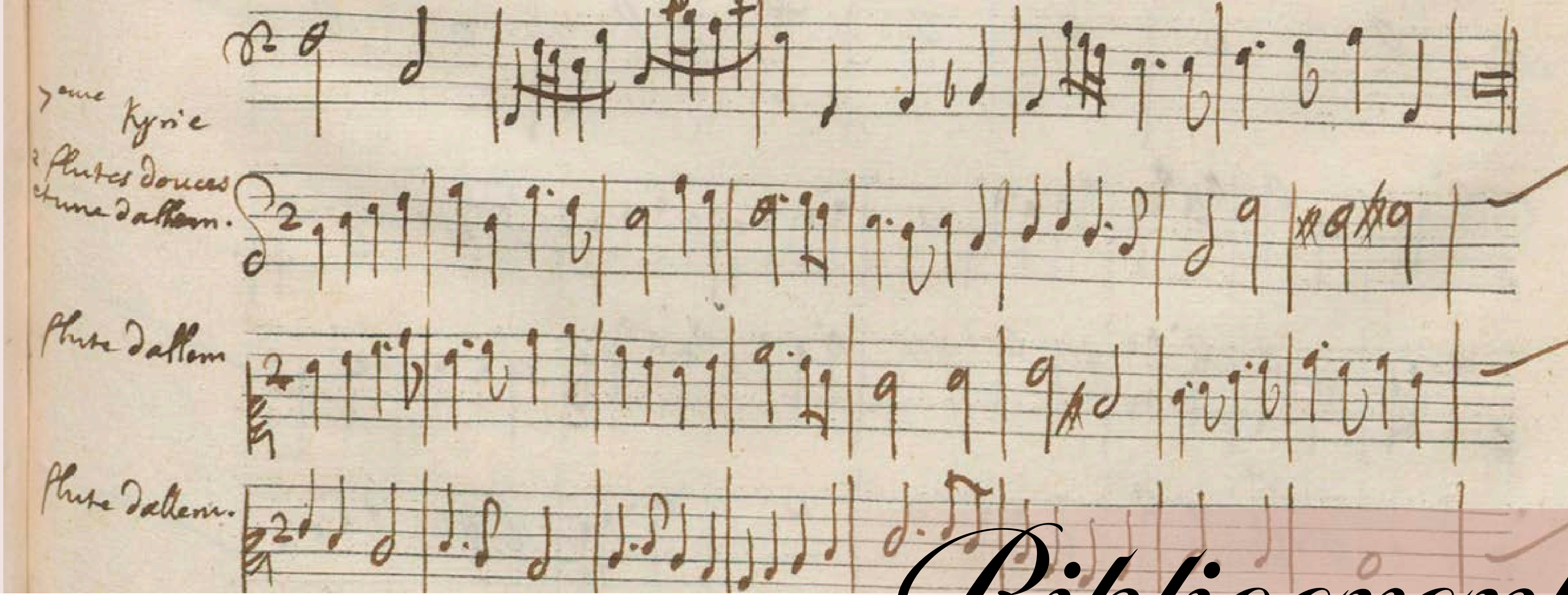
Surtout, il est soumis aux ordonnances et défenses émises par le roi en matière de musique de scène, en vertu du privilège royal obtenu et ardemment défendu par Lully. En 1672, le privilège interdit sur scène les ensembles de plus de douze instrumentistes. L'année suivante, l'interdiction s'applique au-delà de deux voix et six instrumentistes. Les différentes versions du *Malade imaginaire* et d'autres musiques de scène composées par Charpentier nous dévoilent ainsi les démêlés de la Troupe du Roy avec l'Académie royale de Musique.



Deuxième version de l'ouverture du prologue du *Malade Imaginaire*, retravaillée d'après les « défenses » imposées par Lully en 1674 (t. XVI, cah. XVI, fol. 52).

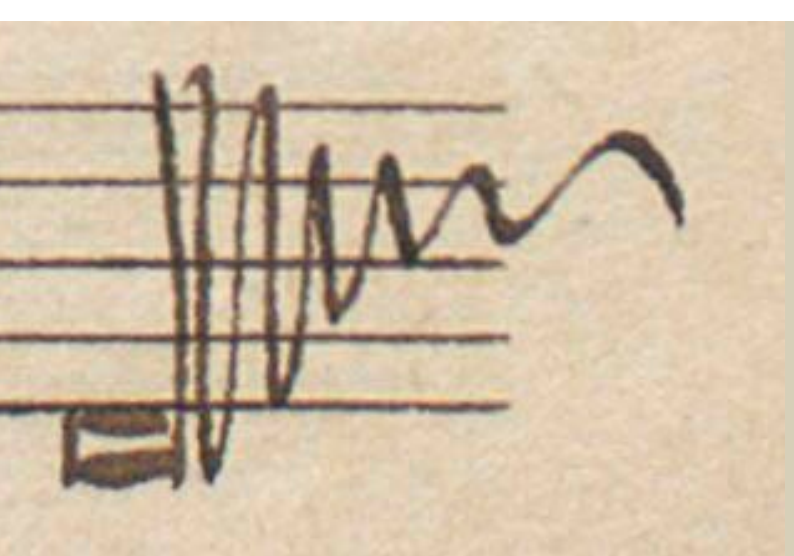
Ouverture du prologue du Malade imaginaire dans sa splendeur, t. XVI, cah. XVI, fol. 43. Sources gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



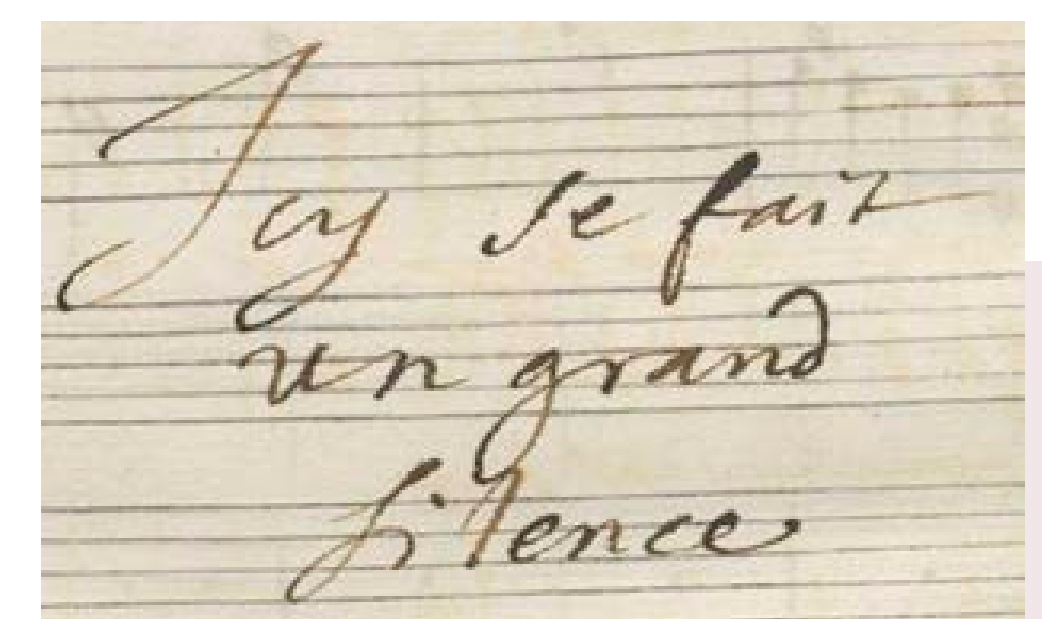


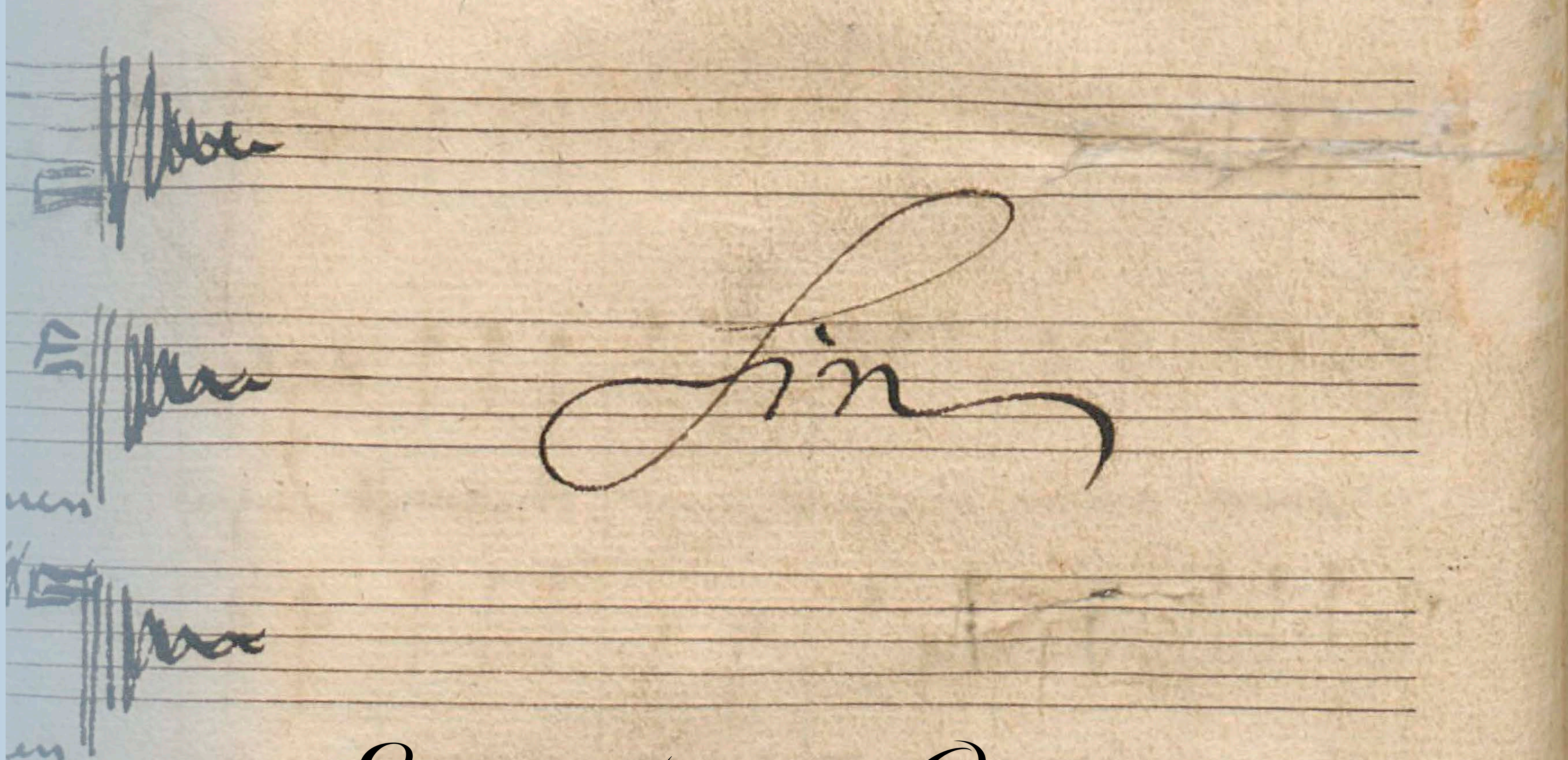
Bibliographie sélective

- CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, 2^e édition revue et augmentée, 2004.
- CESSAC, Catherine, « Copie et composition : L'enseignement des ratures », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, éd. Catherine Cessac, Wavre, Mardaga, 2007, p. 55-67.
- CESSAC, Catherine avec la participation de J. C. GOSINE, L. GUILLO et P. M. RANUM, « Chronologie raisonnée des manuscrits autographes de Charpentier. Essai de bibliographie matérielle », *Bulletin Charpentier*, 3 (2010-2013), p. 231-246.
- CESSAC, Catherine, « Statut(s) des manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier », *Bulletin Charpentier*, 6 (2021), p. 3-30.
- GUILLO, Laurent, « Les papiers imprimés dans les 'Mélanges' : relevés et hypothèses », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, éd. Catherine Cessac, Wavre, Mardaga, 2007, p. 37-54.
- HITCHCOCK, Wiley H., *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier : catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.
- POWELL, Joh, S., « Charpentier's Music for Molière's *Le Malade Imaginaire* and Its Revisions », *Journal of the American Musicological Society*, XXXIX (1986), p. 87-142.
- POWELL, John S., « Performance practices at the Théâtre de Guénégaud and the Comédie-Française: evidence from Charpentier's 'Mélanges autographes' », *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, éd. Shirley Thompson, Farnham, Ashgate, 2010, p. 161-183.
- PSYCHOYOU, Théodora, « The historical implications of a distinctive scoring : Charpentier's 6-voice motets for *Mademoiselle de Guise* », *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, éd. Shirley Thompson, Farnham, Ashgate, 2010, p. 207-227.
- RANUM, Patricia M., « Marc-Antoine Charpentier 'garde-nottes' ou les 'Mélanges' comme travail de scribe », *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, éd. Catherine Cessac, Wavre, Mardaga, 2007, p. 15-35.
- RANUM, Patricia M., « Charting Charpentier's 'worlds' Through his 'Mélanges' », *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, éd. Shirley Thompson, Farnham, Ashgate, 2010, p. 1-29.
- SADLER, Graham, THOMPSON, Shirley, « The Italian Roots of Marc-Antoine Charpentier's Chromatic Harmony », *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, éd. Anne-Madeleine Goulet et Gesa zur Nieden, Cassel, Bärenreiter, 2015, p. 546-570.



Cette exposition a été conçue dans le prolongement d'un atelier de recherche regroupant une douzaine d'étudiants du master Musicologie des Universités de Poitiers et Tours à l'automne 2021. Elle a été réalisée par **Yann Bertrand**, **Rémi Dufaure**, **Jean-Alexandre Guigand**, **Evelyne Mabuleau** et **Théo Zuang**, avec le soutien d'**Anne-Sophie Traineau-Durozoy**, conservatrice et responsable du fonds ancien des Bibliothèques universitaires de Poitiers, **Graham Sadler**, Professeur au Royal Birmingham Conservatoire, et **Thierry Favier**, Professeur à l'Université de Poitiers. Conception graphique : **Isabelle Fortuné**, graphiste et photographe à l'Université de Poitiers.





Epitaphium Carpentarii

Musicus eram, inter bonos a bonis, et inter ignaros ab ignaris nuncupatus. Et cum multo major numerus esset eorum qui me spernebant quam qui laudabant, musica mihi parvus honos sed magnum onus fuit ; et, sicut ego nihil nascens intuli in hunc mundum, ita morens nihil abstuli.

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



Epitaphium Carpentarii, t. XIII, cah. "a", fol. 61.
Estampe Bal a la Françoise. Mr Charpentier, détail, 1682.
Sources gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.