

par Odette BARENNE

Un arrêt du Conseil d'Etat, rendu en présence du Roi le 13 mai 1669, consacrait la division de l'Abbaye de Port-Royal du Saint-Sacrement en deux abbayes indépendantes l'une de l'autre. Ainsi Antoine Arnauld pouvait écrire à M^{me} Périer, le 11 juin de la même année, « l'arrêt a été signifié vendredi dernier [7 juin]. Port-Royal est divisé en deux abbayes distinctes et séparées, dont celle de Paris, avec une abbesse perpétuelle à la nomination du Roi, et celle des Champs, à une abbesse élective de trois ans en trois ans. Cela est fort bien établi. » (1). La cassure se trouvait donc officiellement consommée entre les deux Maisons qui, depuis 1665, vivaient déjà une séparation de fait, celle des Champs abritant les quelque soixante-dix religieuses « rebelles », opposées à toute signature du Formulaire, celle de Paris retenant essentiellement le petit nombre des « signeuses », neuf au départ.

Jusqu'alors, les sœurs des deux monastères, « fort unies ensemble par une étroite charité, ne faisaient qu'un même corps et une même communauté [...] soumise au gouvernement de la [même] Mère abbesse » (2) appelée à résider en principe à Paris. La pratique liturgique était donc la même à Paris qu'aux Champs, telle que la définissent plusieurs chapitres des *Constitutions* — lesquelles, sous la plume de la Mère Agnès, venaient de sanctionner, en leur première édition de 1665, les usages qui réglaient scrupuleusement la vie de la communauté depuis la Réforme entreprise par la Mère Angélique en 1609. Par la suite, au sein de la nouvelle « Abbaye royale » de Paris, la rigueur dans l'application des *Constitutions* dut varier avec la person-

nalité des abbesses successives. On sait la volonté de puissance de l'ambitieuse sœur Dorothée Perdreau : déjà intruse dans la charge d'abbesse triennale par une élection irrégulière (novembre 1665), nommée ensuite abbesse titulaire et perpétuelle par le Roi (prise de possession hâtive le 6 novembre 1668), elle « interdit les *Constitutions* de la Maison », écrit Guilbert (3) et commit plusieurs irrégularités, celle, en particulier, de « retrancher les deux messes conventuelles, excepté les dimanches et fêtes, parce que cela interrompait l'oraison, à ce qu'elle disait » (4). Elisabeth-Marguerite de Harlay de Champvallon, l'humble et pieuse sœur de l'archevêque de Paris, François de Harlay — qui succéda à la sœur Dorothée à sa mort, au début de 1685 —, éprouvait en revanche une crainte respectueuse devant le texte des *Constitutions* ; mais la sagesse de son gouvernement ne semble pas avoir réussi à freiner l'évolution de cette sorte d'esprit « mondain » qui s'établissait à Paris, au mépris des plus hautes valeurs de l'ancien Port-Royal, toujours présentes aux Champs.

Néanmoins, la réédition des *Constitutions* en 1721, sous l'abbatiat de Madame de Montpérroux, témoigne pour le regain, à tout le moins, d'une certaine fidélité de fond à la tradition, chez les « signeuses » (5), et on peut supposer que, jusqu'à leur dispersion en 1792, leur vie liturgique avait continué de se conformer, pour l'essentiel, aux usages depuis si longtemps pratiqués uniformément dans les deux Maisons — même si l'on devait y mettre moins de ferveur et d'exactitude, ou laisser les portes de l'église s'ouvrir à quelques innovations occasionnelles, objet de notre seconde partie.

La translation des religieuses de Port-Royal de la juridiction de l'ordre de Cîteaux sous celle de l'archevêque de Paris, en 1627, avait entraîné le changement de bréviaire, si bien qu'on lit, au chapitre XVII des *Constitutions* consacré à l'*Office divin* : « Les Religieuses tiendront le Bréviaire de Paris auquel elles ajouteront les saints de l'Ordre et quelques-uns de la Règle de saint Benoît... » Le nouveau bréviaire dit de Harlay, réformé par les soins de l'archevêque en 1680, reçut assurément le même accueil favorable à Paris qu'aux Champs : « Le nouveau Bréviaire que nous venons de recevoir de votre main — écrit la Mère Angélique de Saint-Jean, alors abbesse de l'abbaye

des Champs, à Mgr de Harlay le 6 août 1680 — va contribuer à renouveler notre dévotion et notre attention dans ces prières publiques qui sont la plus continuelle occupation de notre vie » (6). La Bibliothèque de la Société de Port-Royal possède un précieux exemplaire de cette édition, en deux volumes in-8°, provenant de Port-Royal des Champs. Dans sa préface en latin, Mgr de Harlay, énumérant les divers ordres de correction que réclamait le bréviaire de Paris insuffisamment épuré par la précédente réforme de Pierre de Gondi, en 1583, insiste sur la nécessité de remplacer certaines hymnes d'une forme par trop grossière par des compositions d'un style plus soigné (*necesse visum est [...] hymnos meliori stylo elaboratos in rudiorum locum substituere*).

C'est alors que le fameux Santeul (1630-1697), chanoine régulier de Saint-Victor, connu sans doute pour ses turbulences et les extravagances de son comportement, mais doué aussi d'un incontestable génie poétique — qu'après avoir abjuré les Muses profanes, il venait de mettre au service des choses divines —, vit plusieurs de ses hymnes récemment composées pour le nouveau bréviaire de Cluny retenir l'attention de François de Harlay et prendre place dans son bréviaire. Parti en guerre contre le « latin baragouin » et les « turlupinades » qui faisaient trop souvent offense à la majesté de l'Eglise, Santeul goûta donc la volupté d'entendre ses hymnes en excellent latin exécutées par les hommes dans les sanctuaires de Paris et par les anges, disait-il, à Port-Royal (7) ! L'abbaye des Champs où l'avait introduit son ami Nicolas Le Tourneux — qu'il déclarait être « l'âme de ses vers » — avait conquis toutes ses sympathies. Il se réjouissait en particulier que, faisant seules exception à l'opiniâtreté conservatrice de l'ordre de Cîteaux en matière de liturgie, les deux abbayes de Paris et des Champs pussent chanter, par la permission de M. l'archevêque de Paris qui les avait approuvées, ses hymnes en l'honneur de saint Bernard, le grand saint de l'ordre (8).

La réforme plus radicale de Charles de Vintimille, en 1736, par l'admission de quatre-vingt-cinq hymnes nouvelles de Santeul, porta à un total de cent trente le nombre des compositions sacrées du poète contenues dans le bréviaire de Paris (9).

Outre le bréviaire, les religieuses de Port-Royal possédaient le recueil dit *Office du Saint-Sacrement*, édité à leur

usage en 1659, qui leur fournissait, avec une traduction française, les textes liturgiques du dit office qu'elles avaient obtenu du pape Innocent X l'autorisation de célébrer solennellement chaque jeudi, depuis qu'elles avaient relevé l'Institut du Saint-Sacrement en 1647. L'originalité du recueil réside dans sa seconde partie — laquelle, sous le titre *Tradition de l'Eglise touchant l'Eucharistie*, propose six leçons de matines par jeudi, soit trois cent douze pour l'année, composées d'extraits de textes eucharistiques choisis par les Messieurs chez « les saints Pères et autres auteurs ecclésiastiques ».

Nous ne parlerons pas ici de l'ordonnance quotidienne de la liturgie aux deux monastères : on trouvera, en effet, dans la minutieuse étude consacrée par M. Philippe Sellier à *Pascal et la Liturgie* (1966), un tableau très précis de la *Structure d'une journée liturgique*, avec les offices successifs qui rythment la journée, leurs horaires, la nature et la signification de leurs prières. Au début de l'ouvrage, sont présentées les grandes fêtes de l'année, communes et cisterciennes (10). D'autres informations de détail se rencontrent, à leur source, dans les *Constitutions de Port-Royal du Saint-Sacrement* (éd. 1665) ; mais l'essentiel pour notre propos est désormais de nous attacher aux instructions relatives à l'exécution de l'office divin, normalement destiné à être chanté. La Mère Agnès précise : « Les Religieuses chanteront le plein (sic)-chant... », soit le chant ecclésiastique par excellence qui, étranger à toute prétention esthétique, n'a de raison d'être que de supporter et de faire valoir le texte liturgique, lequel garde la priorité absolue : au service de la Parole sacrée, le chant s'intègre à elle, et doit se faire oublier. Il est la prière chantée. On connaît la réflexion tout à fait éclairante de saint Augustin : « Lorsqu'il m'arrive d'être moins touché du verset que du chant, c'est un péché, je l'avoue, qui mérite pénitence ; je voudrais alors ne pas entendre chanter. » (*Retractationes*, dans la *Patrologie Latine*, t. XXXII, col. 634).

Longtemps le seul *cantus*, et même la seule *musica*, le chant d'Eglise s'est défini *cantus planus*, plain-chant, à partir du moment (XIV^e siècle) où apparut, face à lui, une nouvelle forme de chant dit figuré ou mesuré. Le plain-chant, qui s'applique aux textes liturgiques en latin (les hymnes de Santeul,

En la Feste de S. Bernard
Abyinne des. ires. Vespres. 6.

Quem iubes inter memoriū tu-
 nubras, Chrite, desertas habitare val-
 les; Ille pacando. repetetur olim
 Arbitar' orbi. Naveses contra, no-
 ra monstra; surget; Pristini mores
 renovabit avi, Tradet & seris redi-
 viva Patrum Dogmata sacris. O Si
 qui matris de devar vel infans, Grande
 virtutis specimen futura: Senserat ma-

17. Page d'un livre de chant des religieuses de Port-Royal

composées dans les dernières années du XVII^e siècle, furent adaptées à des plains-chants existants, quelques-unes se chantant sur des plains-chants nouveaux), est « unisone », autrement dit monodique, égal dans ses notes longues — plus rarement brèves —, libre dans son rythme — celui du discours —, dépouillé d'accidents, sans soutien instrumental : autant de traits qui lui assurent ce caractère de simplicité, de naturel, de calme, de gravité, voire d'austérité, propre à la majesté de l'office divin. Il est donc radicalement distinct de la musique profane, ou musique tout court, laquelle, mobile, changeante, fiévreuse, compliquée d'ornements, est à l'image des passions humaines.

Tout inspiré qu'il était en son principe, le chant ecclésiastique reçut, à divers moments de sa longue carrière, règles et technique : le pape saint Grégoire le Grand (540-604), réputé son ordonnateur véritable, et l'ayant élevé à ce degré de perfection qui le fit adopter par l'Eglise romaine, lui laissa son nom, si bien que la dénomination de *chant grégorien* devait communément prévaloir, à l'avenir, sur toute autre.

Telle est donc la nature du chant en usage à Port-Royal. « Les jours qu'on ne chantera point l'Office, ajoute la Mère Agnès (*Constitutions*, p. 116), on le récitera *tout droit*... » C'est rejoindre la psalmodie, forme élémentaire du plain-chant, ni vrai chant, ni simple récit, mais participant de l'un (dans les intonations, les médiations et terminaisons) et de l'autre (dans la teneur, partie exécutée sur une seule note entre intonation et médiation, médiation et terminaison). Claude Lancelot, le célèbre Solitaire de Port-Royal, composa, en 1668, *L'Art de chanter ou Méthode facile pour apprendre en fort peu de temps les vrais principes du Plein(sic)-chant et de la Musique, et pour les mettre sûrement en pratique*. Les religieuses auront-elles été amenées à se référer à l'ouvrage pour « apprendre avec grand soin » le plain-chant ? On peut en douter. En effet, dans sa lettre adressée à M^{lle} Perdreau le 22 août 1652, la Mère Agnès écrit : « Pour votre musique, votre maître a raison de dire que les dièses, les tremblements, les soupirs, les passages, etc., ne sont pas nécessaires au plain-chant ; c'est pourquoi vous pouvez maintenant ne vous appliquer qu'au plain-chant. *Mais je ne sais ce que c'est que vous dites qu'ont fait ces messieurs sur le plain-chant. Nous l'apprenons à nos pensionnaires dans les livres*

d'Eglise sans autre méthode particulière, sinon par des si et des za (= si bémol) pour supprimer les nuances ». Plutôt qu'à s'instruire de la science du plain-chant, il est certain qu'on s'attachait essentiellement, à Port-Royal, à respecter les exigences de sa pratique dans l'esprit de la Règle de saint Benoît et des recommandations de saint Bernard (11). Si l'on a pu parler d'un chant grégorien abâtardi au contact de la musique polyphonique et profane, au début du XVII^e siècle, il est indéniable que dans les couvents en revanche, et tout spécialement à Port-Royal, le plain-chant se maintenait dans sa pureté authentique. Les Mères Angélique et Agnès veillaient à la perfection de son exécution en réglant les moindres détails : ainsi, « les jours qu'on ne chantera pas l'Office [en notes], on le récitera tout droit, posément et distinctement [primauté de la parole] ; mais avec quelque différence, en sorte que Matines et Laudes soient dites plus légèrement... » Le temps des médiations (pauses commandées par le sens) est prescrit avec minutie : « Les médiations seront de la longueur qu'on serait à dire *Jésus Maria*. » Dans un souci évident de clarté, « l'on aura égard à ne point anticiper sur les versets, attendant que l'autre Chœur ait entièrement formé la dernière syllabe pour commencer le verset suivant » (*Constitutions*, p. 116).

Loin d'avoir sa fin en elle-même, une telle qualité d'exécution sert « la dévotion et la révérence » requises pour la célébration de l'office divin. Les religieuses référeront « le bon accord de leurs voix au respect qu'elles doivent à Dieu, qui doit être servi parfaitement en toutes choses, et à l'édification de ceux qui les entendent, et non à une vaine complaisance et satisfaction d'elles-mêmes » (*Constitutions*, p. 116).

Ni négligence, ni, non plus, affectation. Il faut chanter les louanges de Dieu, dit encore la Mère Agnès dans *l'Image d'une religieuse parfaite et d'une imparfaite* (1665) « avec humilité [vertu fondamentale à Port-Royal] et simplicité, ne pensant à plaire à vous-même, ni à personne, mais seulement à parler à Dieu... ». C'est que « Dieu n'écoute pas tant le son de la voix, que les mouvements d'amour d'une âme qui l'adore en esprit et en vérité... » (*Ibid.*, p. 340). *Non clamor, sed amor*, dit une formule qui résume bien la doctrine concordante de saint Bernard.

C'est là que les religieuses se conforment, explicitement, à la Règle de saint Benoît, qui dit « qu'il faut chanter en la présence des Anges » (*Constitutions*, p. 229), écho, à travers saint Benoît, du *Psaume* 137 : « Je vous chanterai en présence des anges ».

Dès lors, les Sœurs « veulent imiter les chœurs des Anges ». L'office divin est « l'[action] unique qui se pratique dans le ciel où la louange de Dieu est continuelle, et qui ne doit être pratiquée dans la terre que par des âmes toutes célestes, c'est-à-dire qui se séparent, autant qu'il leur est possible, de toutes les distractions de la vie présente lorsqu'elles doivent vaquer à cet exercice *angélique et divin* par lequel nous devons attirer les grâces de Dieu dans notre âme ». (Lettre de la Mère Agnès, 19 juin 1651, à une religieuse de Port-Royal).

C'est donc tout juste si les professes de chœur, aspirant à mêler leur chant à celui des anges, ne font pas, en définitive, figure d'anges sur la terre. La *Relation d'un voyage de quelques demoiselles à Port-Royal (des Champs), par une d'entre elles* (1697) — manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque de Port Royal — les désigne précisément ainsi : « Les laïques chantent tout l'Office avec ces *Anges de la terre* ». Bien d'autres témoignages s'accordent à reconnaître « l'onction, la piété, la clarté » de ces voix qui donnent l'illusion d'être déjà « dans la compagnie des esprits célestes ». Les *Mémoires* de Lancelot (Cologne, 1738) rapportent en traduction (t. I, p. 360-61) un passage de l'ouvrage latin *Obedientiae credulae vana Religio* de M. Petitpied, ému aux larmes pendant l'admirable exécution de l'office à Port-Royal des Champs, dans ses derniers temps : « Que dirai-je de l'Office public de l'Eglise ? Quel concours nuit et jour [...] Les cérémonies s'y faisaient avec dignité, mais sans pompe et avec une simplicité édifiante. Le chant ravissait : vous auriez cru entendre des *Anges*. C'étaient des voix douces, distinctes, articulées, harmonieuses, touchantes, qui attendrissaient jusqu'à faire répandre des larmes, et qui remplissaient en même temps le cœur de joie et de consolation ». On ne saurait enfin omettre de citer, après Sainte-Beuve, le jugement décisif du Père Vincent Comblat, franciscain, dans la *Lettre intéressante* qu'il adressa à l'évêque d'Alet, Nicolas Pavillon, au terme de son séjour à Port-Royal des Champs, le 21 novembre 1678, pour lui rendre

compte de ce qu'il avait vu pratiquer au monastère : « Je ne sais comme je parlerai de l'Office divin — écrit-il — qu'elles font non pas comme des filles, mais comme des *Anges* [...] ces âmes saintes entendant parfaitement tout ce qu'elles disent, et donnant le ton et l'inflexion de voix à tout ce qu'elles chantent et à tout ce qu'elles disent, de manière que leur voix parle au cœur plus merveilleusement qu'à l'oreille [...] Elles chantent le plain-chant romain ordinaire [...] sans faire jamais aucun fredon ou façon quelconque, qui marque légèreté ni afféterie, ni qui donne le moindre sujet de croire que l'on veut faire paraître sa voix, ni la moindre occasion de distraction à personne ». Aux filles qui viennent du monde on apprend « à donner à leur voix un ton d'intelligence et une expression si fidèle à leur prononciation que leur chant soit effectivement une véritable prière, non [...] une effusion d'orgueil... ». Ce rapport précis rejoint, dans tous ses détails, les prescriptions que nous avons relevées plus haut sous la plume de la Mère Agnès, dans les *Constitutions*, *l'Image*, ou les *Lettres*.

Même s'ils s'inspirent de l'Abbaye des Champs, peu avant sa destruction, pareils témoignages n'en sont pas moins propres à évoquer les mérites semblablement incomparables de la célébration de l'office au monastère de Paris, à l'époque où, avant la scission, les deux maisons battaient d'un même cœur et pratiquaient la même rigueur, demeurée sans défaillance aux Champs.

Vincent Comblat a pu admirer la qualité des « Livres de chants d'Eglise, presque tous peints et écrits à la main » et « cela est aussi régulièrement peint que si cela était imprimé », précise-t-il. Correspondant à ce signalement, et portant la mention manuscrite « A l'usage des Rel. de Port-Royal », plusieurs livres de chant — Graduels et Antiphonaires parisiens, ou Recueils d'hymnes — sont conservés à la réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (12). On trouvera, p. 131, le *fac-simile* d'une page du Ms. 2672, avec sa légende.

C'est à la chantre, disent les *Constitutions* (p. 233), qu'appartient « le soin de tous les livres qui concernent le chant, des Graduels, Antiphonaires, Processionnaires et autres cahiers qu'elle serrera pour les distribuer aux Sœurs quand il en sera temps ».

Le bel ordre établi de longue date, à Port-Royal, dans la liturgie et le chant, connu sans doute quelques dérangements occasionnels dans la nouvelle abbaye royale de Paris. Déjà, dès après l'élection irrégulière, en 1665, de la sœur Dorothée, le bénéficiaire de Notre-Dame chargé d'apprendre « à prononcer le latin et le plain-chant » aux nombreuses postulantes qui, reçues sans choix, savaient pour la plupart à peine lire, « leur fit chanter un *motet en musique* à la procession du Saint-Sacrement, que M. l'Archevêque avait promis de faire le jour de l'Octave » (13). Voilà bien déroger à la tradition du pur plain-chant ! Le motet, dans le domaine religieux, est une sorte de composition libre en latin, extra-liturgique, c'est-à-dire extérieure à l'office divin qu'elle vient enrichir et orner. Les paroles sont généralement tirées des livres saints ; le chant, pour une ou plusieurs voix, est soutenu d'un accompagnement instrumental plus ou moins compliqué. On peut dès lors parler d'une architecture vocale et instrumentale, plus ou moins élaborée, bref, de *musique* véritable, face au chant d'Eglise authentique. Il est à parier que le texte qui nous occupe fait référence à un motet de forme simple, avec même peut-être une utilisation du plain-chant, et sans doute le seul accompagnement de l'orgue. Rien de commun, assurément, avec le faste et l'éclat du grand motet « versaillais », qui ne va pas tarder à triompher dans la célébration du culte à l'intérieur de la chapelle royale. En tout état de cause, force nous est bien de reconnaître que l'abbaye de Paris s'ouvre volontiers dans les vingt dernières années du XVII^e siècle — et ce, en rupture avec la fidèle et stable abbaye des Champs —, à un genre de musique sacrée d'une écriture plus moderne et quelque peu « mondaine ».

On trouve en effet, parmi les innombrables compositions religieuses du musicien Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), cinq pièces expressément écrites pour « le Port Royal » — de Paris, bien entendu. Les manuscrits autographes du compositeur portent : *Messe, Pour le Port-Royal ; Pange lingua pour des religieuses, Pour le Port Royal ; Magnificat, Pour le P.R. ; Dixit Dominus, pour le P. Royal ; Laudate Dominum omnes gentes, Pour le P.R.* (14).

Une fois supposé, à l'abbaye royale de Paris, un certain attrait pour l'art et le plaisir des sons — profanes en leur

essence, et également condamnés par l'*Augustinus* de Jansénius (15) —, on ne saurait s'étonner des rapports du monastère avec un musicien tel que Charpentier, estimé l'un des plus excellents du temps et qui, si divers que fût son génie, consacrait, par goût et par conviction religieuse, la majeure partie de ses productions à la musique sacrée. Mais, on aimerait savoir comment, par les services de quel personnage, il fut introduit à l'abbaye. A défaut de documents, on doit se contenter, ici, de conjectures. Après avoir passé trois ans à Rome, à l'école du fameux Carissimi qui marqua profondément son style d'italianisme, Charpentier rentra à Paris aux alentours de 1670. C'est alors que Marie de Lorraine, duchesse de Guise, appelée plus communément Mademoiselle de Guise, l'invita à s'installer dans un appartement de son hôtel de la rue du Chaume (aujourd'hui rue des Archives), où il demeura jusqu'en 1687-1688. Il rejoignait ainsi le groupe des musiciens (compositeurs, chanteurs, instrumentistes) entretenus par M^{lle} de Guise pour constituer sa « musique », c'est-à-dire un ensemble musical à son service. Cette solide appartenance à M^{lle} de Guise, et accessoirement peut-être aussi à sa nièce Elisabeth, veuve dès 1671 de Louis-Joseph de Guise, valut à Charpentier les recommandations nécessaires à l'établissement de sa carrière — laquelle risquait d'être contrariée par les tenants de la musique française, hostiles à ses goûts italianisants. Fort dévotes de surcroît, et assidues aux célébrations religieuses données dans les divers couvents parisiens, les illustres protectrices de notre musicien n'étaient-elles pas toutes désignées pour lui obtenir, à l'occasion, des « commandes » de certains d'entre eux, notamment de l'abbaye de Port-Royal ?

Une autre influence semble vraisemblable, celle de Philippe Du Bois-Goibaud : l'un des « domestiques » de M^{lle} de Guise chez laquelle il était entré en 1665 au titre de gouverneur de son neveu Louis-Joseph, Du Bois, habile littérateur et instrumentiste, assumait sans doute, dès 1670, la direction de l'ensemble musical de l'hôtel de la rue du Chaume (16). Parallèlement, il consacrait beaucoup de son temps à traduire Cicéron, et surtout saint Augustin — tâche qui implique, à tout le moins, un certain intérêt pour le milieu de Port-Royal, où il n'était d'ailleurs pas méconnu (17). En rapport étroit de cohabitation et de travail avec lui, on peut imaginer que Char-

pentier fut amené à partager sa probable sympathie pour le monastère de Paris...

Voilà donc notre musicien introduit « au Port-Royal » : il reste à essayer de déterminer les conditions dans lesquelles il composa les pièces qu'il lui destina, pièces de circonstance, selon toutes probabilités. En ce qui nous intéresse, les manuscrits de Charpentier ne portent qu'une date de composition, celle du *Pange lingua*, 1681. Il y a lieu de relever, en outre, l'indication « 1683-1685 » pour une « Elévation à 3 dessus », supposée écrite aussi pour le Port-Royal. Nous ne saurions dire s'il y a conjonction entre ces dates — peut-être les premières dans la chronologie des productions pour le Port-Royal — et de possibles célébrations marquantes au couvent ; soulignons en tout cas la valeur d'une belle interprétation « en musique » de l'hymne *Pange lingua* pour des religieuses consacrées à l'adoration perpétuelle du Saint-Sacrement.

Le caractère d'œuvre de circonstance de la *Messe* a été en revanche magistralement établi par Catherine Cessac dans la véritable et admirable *somme* qu'elle a récemment consacrée à Marc-Antoine Charpentier (18). Elle cite (p. 181) un texte du *Mercurie galant* d'août 1687 (p. 96-99) rapportant comment, le 20 juillet de la même année, les cordeliers, pour fêter la guérison de François de Harlay, archevêque de Paris, offrirent une cérémonie et « prièrent Madame l'Abbesse de Port-Royal, digne sœur de cet illustre prélat, de vouloir bien qu'on la fit dans son église le 20 du mois passé, jour de sainte Marguerite, dont elle porte le nom [...] On commença par chanter tierce, et ensuite la grand-messe fut chantée avec toutes les cérémonies du grand couvent, et plusieurs motets de musique au Saint-Sacrement, à sainte Marguerite, et pour le Roi, après quoi l'on chanta sexte [...] On chanta nones et vêpres à l'heure ordinaire en plain-chant et en faux-bourdon [...] Un salut en musique termina la fête... » Or, il devient très évident que le propre de sainte Marguerite et celui de saint François (introït, graduel, offertoire, communion) qui s'ajoutent de concert à l'ordinaire dans la *Messe pour le Port-Royal* de Charpentier, désignent cette composition pour être celle qui fut exécutée en ce 20 juillet 1687, dans l'église de Port-Royal de Paris. Catherine Cessac suggère de plus que les psaumes *Laudate Dominum...* et *Dixit*

tur ex te sanctum, vocatur fili

lius De i. Temp. Pasch. Alle

lu ia. V. Quo modo

fi et is tui, quoniam virum non co

gnosco? & Spiritus. viii. R. de 7.

In principio erat Verbum & Ver

bum erat apud Deum, & Deus erat

Verbum. Et Verbum caro factum est,

& habitavit in nobis.

Tempore Pasch. Alle

lu

Dominus, tout comme le *Magnificat*, pièces non datées et non datables, mais composées sans doute avant 1690, correspondent à celles qui furent chantées « en plain-chant et en faux bourdon » aux vêpres de cette journée solennelle. C'en est assez, semble-t-il, pour admettre que les interventions de Charpentier à Port-Royal de Paris furent essentiellement occasionnelles.

Un dernier point, et non le moindre, demande examen : celui de l'écriture. Les moyens dont use notre compositeur demeurent systématiquement modestes :

— Trois solistes (une seule pour le *Pange lingua*) qui chantent dans le registre de haut-dessus. Elles sont nommées, dans le manuscrit, pour quatre pièces : *Magnificat*, *Dixit Dominus*, *Laudate Dominum omnes gentes* et cette « Elévation à 3 dessus » qui fait ainsi la preuve de son appartenance au groupe des productions pour le Port-Royal. Il s'agit de M^{me} Dufresnoy (une pensionnaire ?), Mère Saint-Bernard, Mère Sainte-Agathe.

— Un ou deux chœurs, de la même tessiture vocale que les solistes.

— Un accompagnement de basse continue : l'orgue.

A pareille limitation dans les moyens devaient correspondre des compositions d'une facture sobre, sans commune mesure avec la complexité, la richesse ornementale, l'éclat de la forme de musique sacrée quasi habituelle de Charpentier, tributaire du style dramatique italianisant.

L'orgue soutient discrètement la — les — voix, sans renoncer pour autant à sa valeur en soi d'illustration dans les petits préludes, ou les morceaux à improviser, qui séparent certaines parties chantées, de la *Messe* par exemple. Le chœur chante à l'unisson. Quant aux voix des solistes, elles suivent en général une ligne monodique (voir la *Messe* encore), ou se conjuguent suivant le procédé du faux-bourdon (cheminement parallèle), sinon celui de l'imitation (répétition d'une phrase d'une partie dans une autre).

L'« Elévation à 3 dessus », *O clementissime Domine Jesu*, peut-être en sa qualité de motet, impliquant une facture plus libre, sans doute aussi par sa place entre le *Sanctus* et le *Benedictus* de la messe — « A l'heure qu'on lève l'hostie » note Charpentier —, se recommande par sa couleur tendre, son écriture toute en nuances, propre à exprimer les émotions successives portées par le texte. Pareil souci d'expressivité est très

exceptionnel dans les œuvres pour le Port-Royal : à travers cette traduction du « sensible » se reconnaît un des traits de l'école italienne, si chère à Charpentier.

Au total, s'il est vrai que les productions « pour le Port-Royal » ont bénéficié de quelques apports de la musique proprement dite (introduction et rôle de l'orgue, enjolivements, à l'occasion, dans le traitement des voix et du chant), ce fut toujours avec beaucoup de mesure. Nous avons déjà suggéré la permanence, jusqu'en l'abbaye royale de Paris, — et ce, en dépit de quelques velléités d'innovation —, de la tradition foncière de sévérité et de retenue, en matière d'art, si fortement constitutive de l'esprit de Port-Royal, qui soumettait tout au seul service de Dieu et de sa Parole, comme en témoigne l'utilisation du plain-chant authentique.

Charpentier a compris cela ; et, tout en entrouvrant la porte sur une certaine modernité de l'art sacré, il a su se contraindre et adapter son style aux exigences spirituelles du monastère. Sa musique, d'une écriture simple, respecte au mieux le texte, qui garde la primauté, et dont elle prend soin de ne pas contrarier la perception : c'est ainsi, par exemple, que le recours au faux-bourdon, par l'exact parallélisme des voix, garantit la clarté de la diction.

A notre connaissance, nul autre compositeur de musique n'est intervenu dans l'illustration du culte à Port-Royal de Paris. A son goût très sûr et à sa sensibilité religieuse, Charpentier doit de n'avoir pas attenté à l'essence même de la spiritualité de Port-Royal : il faut l'en louer.

Aujourd'hui encore, et peut-être aujourd'hui surtout, les amateurs de musique sacrée manifestent tout à la fois curiosité et sympathie admirative pour le caractère particulier qui, parmi l'immense production religieuse de Marc-Antoine Charpentier, distingue ses quelques œuvres « pour le Port-Royal ».

NOTES

(1) *Œuvres d'Antoine Arnauld*, éd. de Lausanne, t. I, 1775, p. 664.

(2) Voir *Les Constitutions de Port-Royal du Saint-Sacrement*, à Mons, 1665, p. 195, 191.

(3) [P. Guilbert], *Mémoires historiques et chronologiques sur Port-Royal des Champs*, Utrecht, 1755, t. I, p. 183.

(4) [Dom Clémencet], *Histoire générale de Port-Royal*, Amsterdam, 1756, t. VI, p. 15.

(5) *Ibid.*, t. X, p. 183 : « On disait que la moitié de la communauté désirait d'entrer dans la pratique des *Constitutions* de P.-R. des Champs et témoignait en vouloir prendre l'esprit. »

(6) [P. Guilbert], *Op. cit.*, t. II, p. 412.

(7) Voir A. Gazier, *De Santolii Victorini Sacris Hymnis*, Paris, 1875, p. 28 : « Hymnos suos ab hominibus in Lutetiae templis, ab angelis, ut aiebat, in Portu-Regali decantatos audire poterat. »

(8) Voir M. Dinouart, *Santoliana*, Paris, 1764, p. 44. On trouvera à la page 123 du présent ouvrage, le *fac-simile* de la première page de l'une des hymnes — en musique — composées par Santeul en l'honneur de saint Bernard, et contenues dans un livre de chant manuscrit « à l'usage des Relig. de Port-Royal » (Bibl. Ste-Geneviève, ms 2658, f° 28r).

(9) Voir A. Gazier, *Op. cit.*, p. 31. Notons que le texte de plusieurs des hymnes de Santeul fut expurgé, comme l'atteste la collation du *Breviarium parisiense* avec l'*Hymnorum liber* (éd. 1689, 1696).

(10) Il est à souligner que pendant très longtemps, par-delà même la tourmente révolutionnaire et l'expulsion des religieuses, l'église de Port-Royal de Paris eut le privilège d'abriter la célébration de la *Messe de la Sainte Epine*, chaque année, le vendredi le plus proche du 24 mars, date anniversaire du miracle qui, en 1656, guérit la jeune Marguerite Périer, nièce de Pascal, alors pensionnaire au monastère, d'une fistule lacrymale : le propre de cette *Messe*, imprimé, fut très largement diffusé.

(11) Voir Migne, *Patrologie latine*, t. 183, S. Bernard, Sermon XLVII sur le *Cantique des Cantiques*, col. 1011 : Unde vos moneo, dilectissimi, pure semper ac strenue divinis interesse laudibus. Strenue quidem, ut sicut reverenter, ita et alacriter Domino assistatis [...] Pure vero, ut nil aliud dum psallitis, quam quod psallitis cogitetis... » Les *Lettres* de la Mère Agnès ont été publiées à Paris en 1858 par Prosper Faugère, en 2 volumes : voir t. I, p. 238.

(12) Voir, à la Réserve de la Bibl. Ste-Geneviève, les manuscrits suivants « à l'usage des Relig. de Port-Royal » : 2658 (Hymnes) ; 2659 (*Proprium Missarum*) ; 2660 (Recueil d'Hymnes, Antiennes, Complaintes...) ; 2668, 2669 (Graduel parisien) ; 2672, 2673 (Antiphonaire parisien, XVIII^e siècle) ; 2655, 1282 (Pièces liturgiques diverses). Le ms. 2669 comporte, en outre, le récit, très détaillé, de la « Messe de profession de foi d'une novice », et des cérémonies « Pour le convoy(sic) » et « Pour l'enterrement » d'une Religieuse.

(13) Voir [Dom Clémentet], *Op. cit.*, t. VI, p. 14-15.

(14) Se référer à Hitchcock (Hugh Wiley), *Les Œuvres de M.-A. Charpentier: catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.

(15) Voir la citation, en traduction française, par D. Launay, du texte concerné de l'*Augustinus*, in C. Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 180.

(16) Voir *Ibid.*, p. 115.

(17) On note en effet, dans la bibliothèque de Le Maître de Sacy, confesseur de Port-Royal des Champs, la présence de deux exemplaires de la traduction, en 1678, par Ph. Dubois-Goibaud, de trois *Livres* de S. Augustin. Voir notice 841 dans O. Barenne, *Une grande bibliothèque de Port-Royal*, Paris, Etudes augustiniennes, 1985; dans ce même ouvrage est démontrée la part prise par Antoine Le Maître au « découpage » des leçons de matines, dans l'*Office du S. Sacrement*, p. 19, n. 38.

(18) On ne saurait trop insister sur l'importance et la valeur de cette étude consacrée à M.-A. Charpentier, musicien jusque là si méconnu: richesse documentaire, science, finesse et sensibilité dans l'analyse des diverses compositions musicales, tout y est! On pourra se reporter en particulier au chapitre VII, qui analyse chacune des pièces composées pour le Port-Royal.