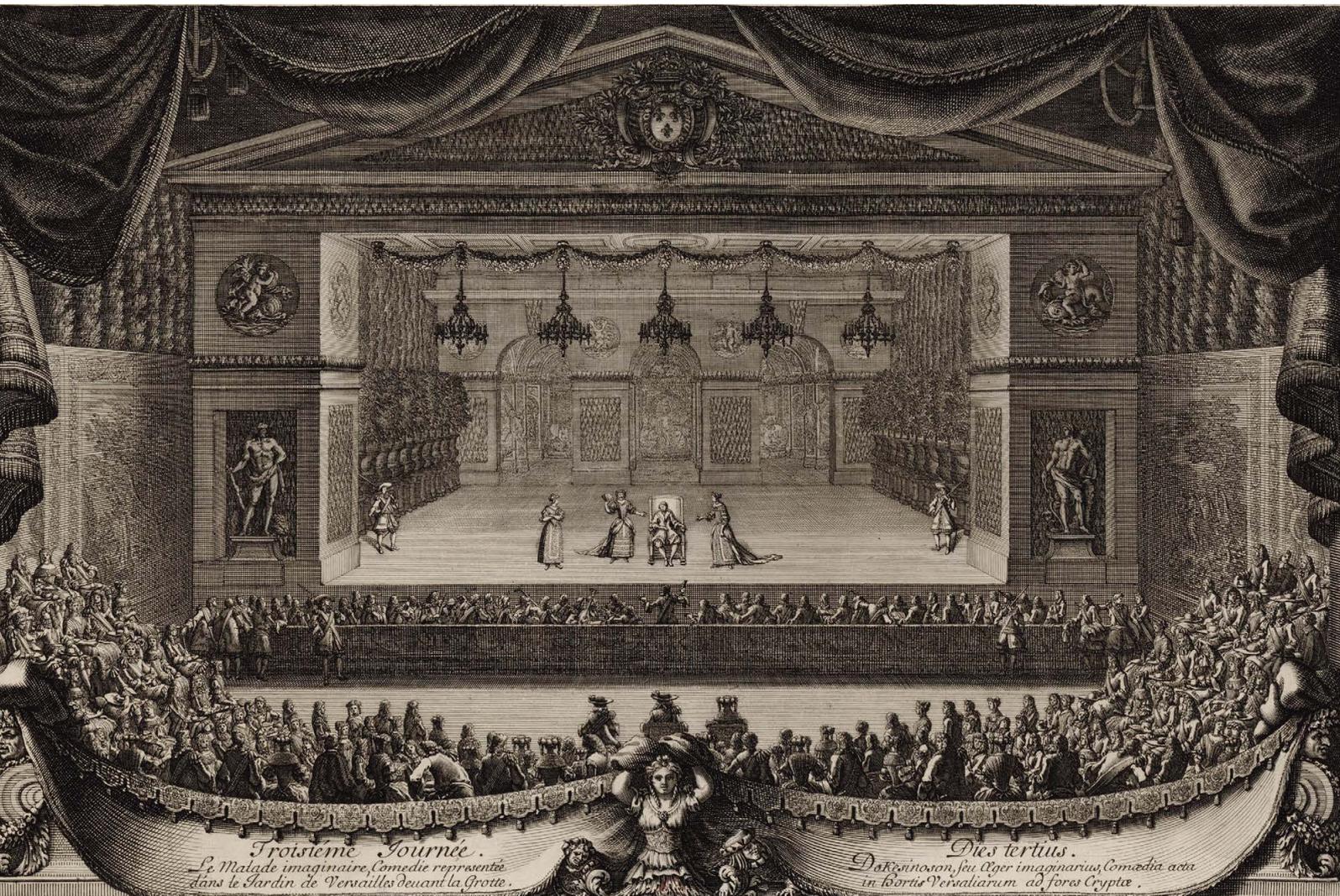


CENTRE
DE MUSIQUE
BAROQUE
Versailles


MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Dans les coulisses du *Malade imaginaire*

Comédie mêlée de musique et de danses



À l'occasion de la mise au programme du baccalauréat du *Malade imaginaire*, le Centre de musique baroque de Versailles et la Direction générale de l'enseignement scolaire proposent une immersion dans le monde du spectacle musical de la fin du XVII^e siècle à travers une série de quatre conversations filmées, complétées par de courtes vidéos à destination des élèves et des enseignants.

L'objectif est de redonner aux intermèdes chantés et dansés, et plus généralement à la dimension spectaculaire de l'œuvre, toute l'importance qu'ils avaient au XVII^e siècle.

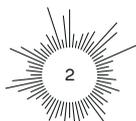
Pour vous entraîner dans les coulisses de la création du *Malade imaginaire*, Judith le Blanc a invité à converser avec elle des spécialistes de théâtre, de musique et de danse. Avec Bénédicte Louvat, elle aborde le contexte de création de l'œuvre et les questions matérielles de la représentation; avec Catherine Cessac, la musique de Marc-Antoine Charpentier; avec Laura Naudeix, la dimension festive et carnavalesque de l'œuvre; avec William Christie enfin, la résurrection scénique de cette comédie-ballet « dans sa splendeur » en 1990 dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier.

Dans ce document, vous trouverez les transcriptions écrites des conversations avec Bénédicte Louvat, Catherine Cessac et Laura Naudeix enrichies de références iconographiques et bibliographiques.



Judith le Blanc

Judith le Blanc est maîtresse de conférences en littérature et arts à l'université de Rouen. Spécialiste du théâtre musical et de l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles, rattachée au CEREdI et chercheuse associée au Centre de musique baroque de Versailles, elle est notamment l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes* (Garnier, 2014, prix de l'essai du prix des Muses Singer-Polignac 2015). En 2020, elle a édité *Le Malade imaginaire* pour Garnier Flammarion.



1. Contexte de création et conditions matérielles de la représentation



Conversation avec Bénédicte Louvat

Professeure de littérature française, Sorbonne-Université

Judith le Blanc: **La comédie-ballet, ou « comédie mêlée de musiques et de danses », est un genre fondé sur le mélange du théâtre, de la musique et de la danse. Il s'agit d'un genre princier: toutes les comédies-ballets de Lully et Molière sont créées à la Cour. *La Princesse d'Élide* par exemple est jouée pour la première fois à Versailles le 8 mai 1664, lors des grandes fêtes des *Plaisirs de l'Île enchantée*.**

Mais *Le Malade imaginaire* est créé à Paris, au Palais-Royal. En effet, pour la première fois depuis de nombreuses années, Molière n'est pas invité à la Cour lors du Carnaval de 1673 pour y représenter sa nouvelle création. Comment l'expliquer?

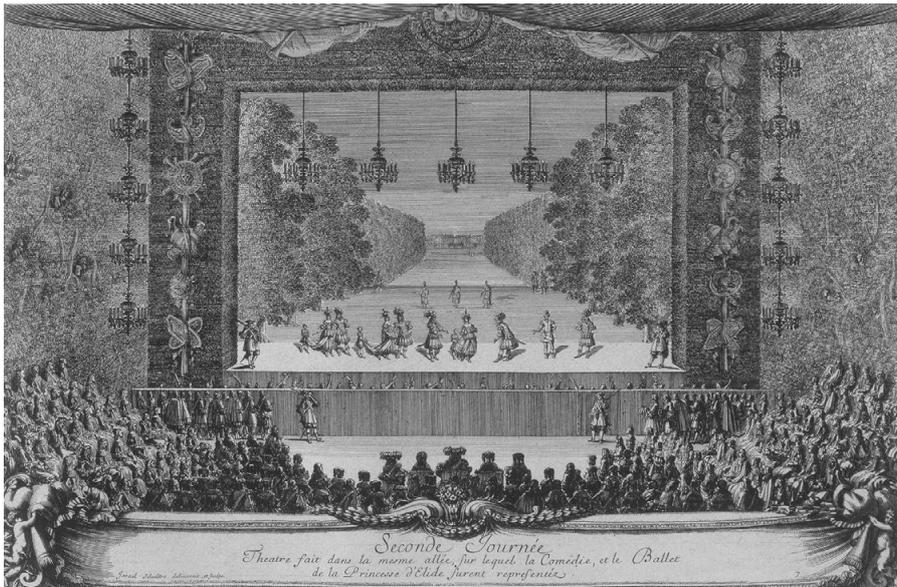


Fig. 1. *Les Plaisirs de l'Île enchantée... seconde journée: La Princesse d'Élide*

Bénédicte Louvat: Il faut d'abord écarter une explication, absolument infondée: les relations de Molière avec Louis XIV sont, à cette période, aussi bonnes qu'auparavant, comme l'attestent, par exemple, deux représentations des *Femmes savantes* à la Cour en août et en septembre 1672¹. En réalité, deux raisons expliquent que Molière n'ait pas été invité à la Cour pour présenter sa nouvelle comédie mêlée. La première est l'obtention par Lully, au mois de mars 1672, du privilège de l'Académie royale de musique lui donnant le monopole des pièces musicales. C'est donc à Lully que Louis XIV commande le grand spectacle musical du Carnaval de 1673, la période la plus riche en divertissements de l'année, qui s'étend de l'Épiphanie au Carême et dure, certaines années, presque deux mois. La première tragédie en musique de Lully et Quinault, *Cadmus et Hermione* ne sera, cependant, prête qu'à la mi-avril, et Molière pouvait espérer être invité à la Cour après la création à la Ville. Mais c'est, alors, une deuxième raison, conjoncturelle, qui l'en empêche: la mort du quatrième enfant légitime de Louis XIV le 4 novembre 1672 et le deuil décrété à la Cour qui suspend les divertissements jusqu'à nouvel ordre².

1 Forestier, *Molière*, p. 464.

2 *Ibid.*, p. 470.

Ce n'est que le 19 juillet 1674, près d'un an et demi après la mort de Molière, que *Le Malade imaginaire* est donné à Versailles devant le roi. Cette représentation unique a été immortalisée par une gravure de Lepautre, qui montre sûrement la scène 6 de l'acte I, seule scène qui mette en présence Argan et les trois personnages féminins de la pièce.

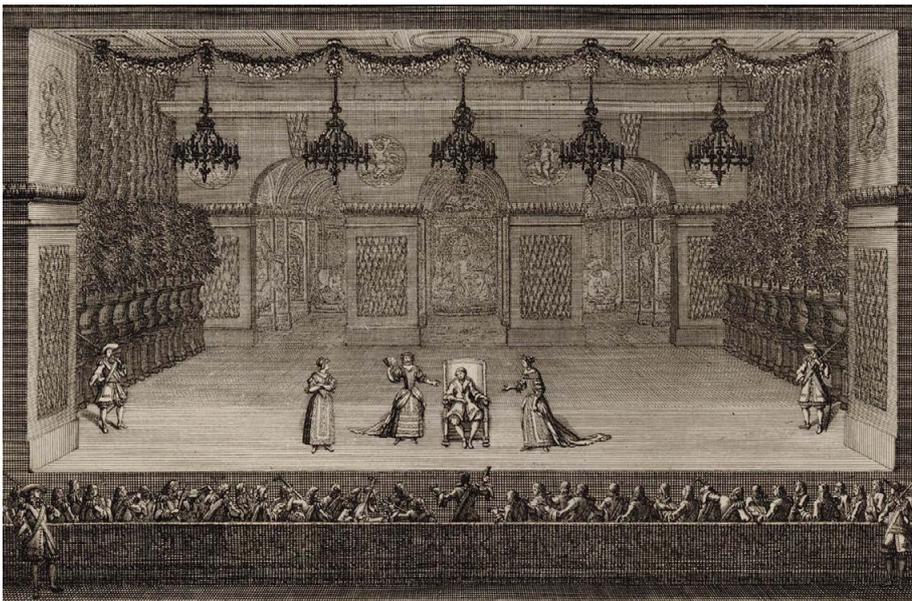


Fig. 2. Lepautre, *Le Malade imaginaire* représenté à Versailles en 1674

Elle a eu lieu dans un théâtre de verdure, devant la façade de la grotte de Thétis. La façade de cet ornement des jardins de Versailles aujourd'hui disparu (la grotte a été détruite en 1684) se composait de trois arcades, dont les grilles figuraient les rayons du soleil et qui contenaient chacune un groupe de marbre dont, au centre, Apollon entouré de naïades.

On a considéré pendant longtemps que la présence en tête du *Malade imaginaire* du prologue à la louange de Louis XIV était le signe que Molière espérait que sa pièce puisse être représentée à la Cour. Ce n'est pas certain: les pièces à machines comme l'*Andromède* de Corneille et les autres spectacles musicaux du temps sont presque toujours précédés d'un prologue à la gloire du roi, indépendamment de leur lieu de création et cette forme est en passe de devenir un passage obligé de ce type de spectacle.



Fig. 3. Lepautre, *La grotte de Thétis à Versailles*

Judith le Blanc: **Est-ce que tu peux nous parler un peu de ce théâtre du Palais-Royal et nous dire s'il était équipé pour recevoir ce type de production à grand spectacle? Quel était le public qui fréquentait ce théâtre?**

Bénédicte Louvat: Le Palais-Royal est, avec l'Hôtel de Bourgogne et le Marais, l'une des trois principales salles de spectacle parisiennes. Molière s'y est installé en 1660 avec les Italiens, avec qui il joue en alternance. Le Palais-Royal est l'ancienne salle de spectacle du Palais Cardinal, c'est-à-dire du palais de Richelieu, inaugurée en 1641 avec la création du *Ballet de la prospérité des armes* que représente une grisaille de Jean de Saint-Igny où l'on voit quatre spectateurs illustres: Louis XIII, le jeune Louis XIV, Anne d'Autriche et Richelieu.

Comme les autres salles de spectacle publiques, le Palais-Royal se compose d'un plateau (le « théâtre »), d'un parterre pouvant accueillir jusqu'à 500 personnes, de deux rangs de loges et d'un amphithéâtre en gradins. Le prix des places varie de 15 sous (3/4 de livre, laquelle correspond à 11 €) au parterre à 6 livres dans les premières loges et sur la scène. Dans la mesure où un ouvrier de base gagne alors 50 livres par an, il va de soi que le public des théâtres est relativement aisé, bien loin de l'image du public populaire qu'on associe souvent à Molière.

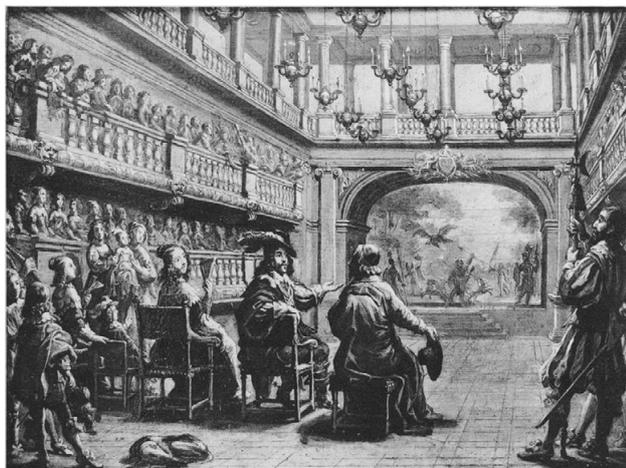


Fig. 4. Grande salle du Palais Cardinal en 1641

Judith le Blanc: **Un tel spectacle était plus coûteux qu'une comédie parlée: a-t-on une idée des dépenses engagées par la troupe de Molière à la création?**

Bénédicte Louvat: *Le Malade imaginaire* est sans doute la pièce dont la création a coûté le plus cher à la troupe, parce que, contrairement à ce qui se passait généralement pour les comédies-ballets, cette création n'était pas financée par le roi et que, comble de malchance, Lully avait entraîné à l'Académie royale de musique les chanteurs qui avaient l'habitude d'interpréter les numéros vocaux dans les intermèdes. Il fallut donc recruter de nouveaux chanteurs et les former.

Les frais globaux de cette création « à domicile » s'élevèrent à 2400 livres, ce que le Registre de La Grange explique ainsi: « Les frais de lad. pièce du Malade imaginaire ont été grands à cause du prologue et des Intermèdes remplis de danses, musique et ustensiles³ ».

3 *Registre de La Grange*, dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1142.

Les frais journaliers dépassèrent quant à eux 250 livres par séance, soit le double des dernières reprises du *Bourgeois gentilhomme*, parce qu'il fallait payer les musiciens, les danseurs, donner une part de la recette à Beauchamp pour les ballets, à Charpentier pour la musique et au tailleur Baraillon pour les « habits ». La troupe s'est même endettée et devait encore 1000 livres à Pâques⁴.

4 *Ibid.*

Judith le Blanc: **Alors pour compenser un peu ces frais, est-ce que les quatre premières représentations, celles où Molière jouait Argan, ont eu du succès?**

Bénédicte Louvat: Oui, et heureusement pour la troupe. La création a eu lieu, comme c'était alors l'habitude, un vendredi, le 10 février, et les trois suivantes les dimanche 12, mardi 14 et vendredi 17 février, les mardis, vendredis et dimanches étant les jours de représentation ordinaires. La recette a été de 1992 livres⁵, montant dépassé seulement par la création en 1669 de *Tartuffe*, que les spectateurs attendaient depuis cinq ans⁶. Elle s'est maintenue à un niveau très élevé pendant ces quatre jours. À titre de comparaison, on peut évoquer les recettes des reprises de la pièce qui ont lieu entre le début du mois de mai et la fin du mois de juillet 1674 au théâtre Guénégaud et qui rapportèrent à la troupe un peu plus de 800 livres pour la première puis entre 260 et 880 livres pour les suivantes⁷, c'est-à-dire deux à trois fois moins que la création... Mais Molière n'était plus là pour assurer le spectacle, et les ordonnances de Lully avaient considérablement réduit la beauté des intermèdes.

5 *Ibid.*, p. 1141.

6 Notice du *Malade imaginaire*, dans Molière, *Œuvres complètes*, p. 1557.

7 *Ibid.*, p. 1560.

Judith le Blanc: **On voit que la comédie mêlée ne respecte pas l'unité de lieu: le spectacle donne à voir un bois avec de « tendres ormeaux » dans le prologue, puis la chambre d'Argan, une place de ville dans le premier intermède, puis retour à la chambre... que sait-on des décors de l'époque? Et comment se faisaient ces changements de décors?**

Bénédicte Louvat: La comédie-ballet présente un système de décors hybride, qui mêle des pratiques qui sont celles de la tragédie à machines et des opéras, avec au moins un décor différent pour le prologue et chacun des actes et celles de la comédie « unie », fondées sur le décor unique. Ce décor unique, pour la comédie de l'époque de Molière, prend la forme soit de la salle d'un logis bourgeois, soit du carrefour urbain, qui sert de cadre au tableau des *Farceurs français et italiens* de Verrio – où Molière, sur la gauche, est représenté en Arnolphe.





Fig. 5. *Les Farceurs français et italiens*

8 Cornuaille, *Les Décors de Molière*, p. 255.

De manière significative, on trouve une combinaison de ces deux décors dans *Le Malade imaginaire*, avec la chambre d'Argan, dans laquelle se déroulent les trois actes parlés, et le décor de rue ou carrefour urbain utilisé pour le premier intermède. Le prologue était doté d'un décor indépendant, grand décor de verdure incluant un arbre articulé, effet déjà utilisé dans *Psyché*⁸.

Si l'on excepte ces éléments particulièrement spectaculaires, ces décors étaient généralement des toiles peintes fixées sur des châssis en bois en nombre pair, disposés face à face de manière à produire un effet de perspective et fermés par une grande toile de fond de scène. *Le Malade imaginaire* imposait cependant trois changements de décor: entre le prologue et le premier acte, entre le premier acte et le premier intermède puis entre le premier intermède et le deuxième acte. Ces changements s'effectuaient à vue, grâce à la présence de rails sur lesquels étaient posés les châssis et autres éléments du décor, ce qui permettait de les faire coulisser au moyen de câbles actionnés par des machinistes depuis la coulisse (qui tire son nom de cette opération!) et de les remplacer très rapidement par le décor suivant. Pour le dernier intermède, Molière imagine un changement de décor original: ce sont les danseurs eux-mêmes, costumés en « tapissiers », qui viennent préparer la salle où aura lieu la cérémonie d'intronisation.

Judith le Blanc: **Tu parles des danseurs costumés en « tapissiers ». Que sait-on des costumes de l'époque?**

Bénédictte Louvat: Les costumes ou « habits de théâtre » sont à la charge des comédiens, qui peuvent choisir des patrons et des étoffes plus ou moins onéreux. La conception et la réalisation des costumes de ballet sont, en revanche, confiés à des tailleurs payés par le roi et, exceptionnellement dans le cas du *Malade imaginaire*, par la troupe, pour deux raisons: les danseurs

doivent changer de costume plusieurs fois pendant le spectacle; il est nécessaire en outre que ces costumes soient unifiés. Comme les costumes des danseurs étaient coûteux, ils étaient souvent réemployés, et l'on a de bonnes raisons de penser que Molière reprit pour certains intermèdes du *Malade imaginaire* des costumes de *Psyché*, notamment ceux de faunes pour le prologue et de Polichinelle pour le premier intermède.



Fig. 6. Habit de faune pour *Psyché*



Fig. 7. Habit de Polichinelle pour *Psyché*

9 *Inventaire après décès de Rosimond*, cité par Verdier, *L'Habit de théâtre*, p. 401. Dans l'original, la description du costume est suivie d'une indication importante: la veuve de Molière affirme que ce sont les habits dont s'est servi Molière.

On connaît précisément le costume d'Argan, par l'inventaire après décès de Molière et par celui de Rosimond, qui reprend le rôle d'Argan à partir de 1674. Il était notamment composé d'« un manteau de pluche couleur de rose doublé de fourrure blanche » et d'« un bonnet de panne couleur de rose garni de dentelle »⁹, soit la tenue d'un malade gardant la chambre... C'est sans doute ce costume que porte Argan sur le frontispice de l'édition de 1682, où il est avec le notaire et Béline, assis sur un fauteuil à roulettes plus facile à déplacer lors des changements de plateau et que la Comédie-Française conserve depuis 1673...

Bénédicte Louvat

Bénédicte Louvat est professeure de littérature française à la Faculté des Lettres de Sorbonne-Université. Spécialiste du théâtre français du XVII^e siècle, elle a notamment publié *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)* (Paris, Champion, 2002) et *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille* (Paris, PUPS, 2014). Elle a édité cinq pièces de Molière dans l'édition dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010) et *Le Malade imaginaire* au Livre de poche en 2012.



Fig. 8. Frontispice du *Malade imaginaire*

2. La musique de Charpentier pour *Le Malade imaginaire*



Conversation avec Catherine Cessac

Directrice de recherche
émérite au CNRS

Judith le Blanc: Le grand événement culturel qui a lieu en 1672, l'année qui précède celle de la création du *Malade imaginaire*, c'est l'obtention par Lully du privilège de l'Académie royale de musique, c'est-à-dire de l'Opéra. Or Lully est celui avec qui Molière a collaboré une dizaine d'années pour la composition de ses comédies-ballets. Ce privilège a alors valeur de monopole: cela signifie que Lully est le seul compositeur à avoir le droit de composer des opéras, ce qui est unique dans l'histoire de la musique en France. Cette obtention du privilège de l'Opéra par Lully a des répercussions énormes sur la vie théâtrale et musicale de l'époque: d'une part parce que Lully cesse de collaborer avec son ami Molière et abandonne la production des comédies-ballets pour se consacrer entièrement à l'Opéra, d'autre part parce qu'une ordonnance draconienne limite les effectifs musicaux sur les autres scènes et interdit bientôt aux autres troupes parisiennes d'utiliser plus de deux chanteurs et six instrumentistes. Pour créer *Le Malade imaginaire*, Molière obtient pourtant du roi une sorte de dérogation qui fait monter à six le nombre de chanteurs solistes – c'est d'ailleurs l'effectif que l'on retrouve dans le premier prologue: celui qui est composé à la gloire de Louis XIV, mais que Louis XIV ne verra malheureusement jamais du vivant de Molière puisque celui-ci meurt le 17 février, au soir de la 4^e représentation... ce qui est terrible si l'on songe à ces répliques du prologue écrites par Molière et chantées sur la musique de Charpentier: « ce qu'on fait pour Louis on ne le perd jamais / Au soin de ses plaisirs donnons-nous désormais. / Heureux, heureux, qui peut lui consacrer sa vie ».

Pourquoi Molière s'est-il tourné vers Charpentier pour composer *Le Malade imaginaire*? Qui était Charpentier? était-il connu du public du Palais-Royal?

Catherine Cessac: La rupture avec Lully oblige Molière à trouver un autre musicien pour ses nouveaux projets. C'est alors qu'il se tourne vers Marc-Antoine Charpentier, fraîchement arrivé de Rome où il a séjourné trois ans. À son





Fig. 9. Marc-Antoine Charpentier

retour, il est accueilli à Paris par l'illustre Mademoiselle de Guise qui va être sa principale mécène pendant près de vingt ans. C'est d'ailleurs probablement par son intermédiaire, en raison de liens familiaux et amicaux communs entre les familles de Guise et de Molière, que Charpentier est présenté à Molière: un compositeur partisan du style italien avait tout pour lui plaire.

Charpentier est alors un jeune compositeur qui n'a écrit jusque-là que de la musique religieuse. Molière a-t-il néanmoins pressenti sa capacité à exceller au théâtre? En 1672, le musicien compose de nouvelles musiques pour les reprises de pièces comme *Les Fâcheux*, *Le Mariage forcé* ou *Psyché*. Mais sa première véritable création est *Le Malade imaginaire*. C'est un coup de maître qui montre d'une part, la parfaite entente avec l'écrivain, d'autre part un art du spectacle incontestable. Inconnu du public, Charpentier est acclamé pour sa contribution au *Malade imaginaire* et poursuit, après la mort de Molière, sa collaboration avec le Théâtre Français jusqu'en 1685. Et ce, malgré toutes les entraves que Lully va mettre sur sa route.

Judith le Blanc: **De quelle façon les intermèdes sont-ils amenés et intégrés dans la comédie?**

Catherine Cessac: Les liens entre la comédie et les intermèdes ne sont pas toujours évidents. Le premier intermède, par exemple, est amené d'une manière assez artificielle; on y voit l'intervention d'un personnage de la comédie italienne, Polichinelle, qui est amoureux de Toinette (servante d'Argan dans la pièce) et qui veut la séduire par une sérénade. Ce n'est qu'un prétexte pour ce qui va se dérouler par la suite et qui n'a pas grand-chose à voir avec la pièce.

En revanche, le second intermède est introduit par Béralde qui veut distraire, voire soigner, son frère en lui offrant un divertissement. Le troisième intermède ou « Cérémonie des médecins » est celui qui s'intègre



Fig. 10. *Bal à la française* (détail), portrait supposé de Marc-Antoine Charpentier

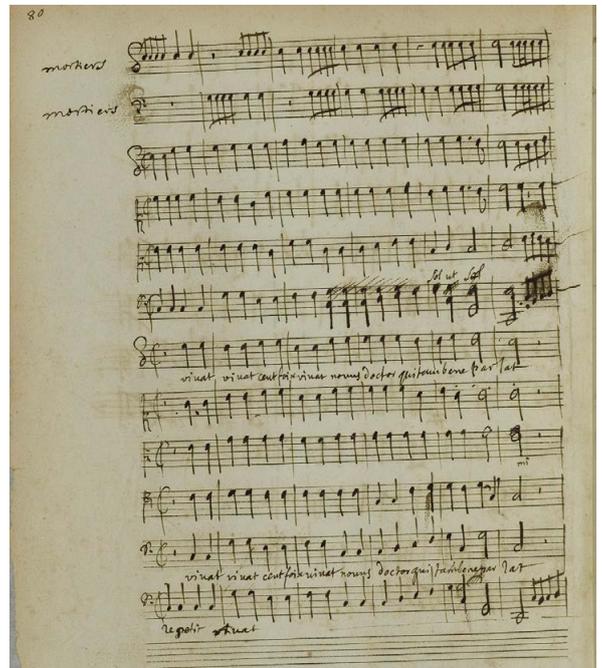


Fig. 11. Partition autographe du troisième intermède du *Malade imaginaire*

le mieux à la comédie puisque la réception d'Argan dans le corps des médecins ridiculisés dans toute la pièce est la condition nécessaire au mariage de Cléante et d'Angélique.

Judith le Blanc: **À quoi ressemblait l'orchestre qui accompagnait *Le Malade imaginaire* lors de la création au Palais-Royal en 1673? Quels en étaient les effectifs instrumentaux et vocaux?**

Catherine Cessac: On a peu de documents sur les effectifs exacts, sauf le registre de La Grange (c'est-à-dire le registre où était noté le détail des représentations et des frais) et la partition elle-même. À partir de cela, on peut estimer que l'orchestre était constitué d'une douzaine d'instrumentistes: quatre parties de cordes, des flûtes à bec, un clavecin et des percussions, dont les surprenants mortiers de la Cérémonie des Médecins, présents dans la partition et accordés comme des timbales.

Du côté des chœurs qui sont eux à cinq parties, ils réunissaient les rôles solistes et n'étaient pas interprétés par un grand chœur tel que nous le considérons aujourd'hui. Parfois, les noms des interprètes sont indiqués sur la partition, ce qui nous permet de distinguer les différentes versions étalées dans le temps. Les interprètes du dialogue chanté de Cléante et d'Angélique étaient des comédiens de la pièce; cette polyvalence des talents était courante à l'époque.

Judith le Blanc: **Parler de la musique du *Malade imaginaire* s'avère particulièrement compliqué parce que celle-ci change au gré des reprises du spectacle et des restrictions que Lully fait peser sur les effectifs musicaux des scènes théâtrales. Est-ce que tu peux revenir sur les différents états de la partition du prologue et des intermèdes?**



Fig. 12. Prologue du *Malade imaginaire* « dans sa splendeur », manuscrit de Charpentier

43

LE PROLOGUE

Après les glorieuses fatigues, et les caprices vicieux de nostre auguste monarque, il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire, travaillent, ou à ses louanges, ou à son divertissement. C'est ce qu'ici l'on a voulu faire, et ce prologue est un essai des louanges de ce grand prince, qui donne entrée à la comédie du *Malade imaginaire*, dont le projet a été fait pour le plaisir de ses nobles vassaux.

La décoration représente un lieu champêtre fort agréable.

Ouverture ⁽¹⁾

[Violon de dessus]

[Violon de dessous]

[Flûte de violon]

[Basse de violon & basse continue]

[Duo]

[Haut]

[Trio]

[Basse]

(1) Mélanges... du Prologue de *Le Malade imaginaire* dans sa splendeur...

CMBP 077

Fig. 13. Le même prologue en édition moderne

Dans le second intermède, Béralde, pour calmer les humeurs de son frère Argan, lui annonce l'arrivée de musiciens et de danseurs. La composition proprement envoûtante montre les vertus thérapeutiques de la musique. Le troisième intermède a pour principal protagoniste Argan, le personnage central de la pièce, qui se fait introniser médecin dans une parodie de cérémonie de la faculté de médecine. Ici, la musique laisse la part belle au texte, écrit dans un latin qu'on appelle latin de cuisine car il mêle suffisamment de français pour qu'on le comprenne aisément. Le rythme musical et les réponses systématiques et uniques d'Argan aux questions auxquelles il est soumis (« *Clistorium donare, Postea seignare, Ensuitta purgare* ») concourent à l'expression d'un comique incroyable. Si l'on joue la comédie sans cet intermède, une part essentielle de l'œuvre nous échappe.

TROISIÈME INTERMÈDE 239

(PRESSE)
Savantissimi Doctores,
Medicine Professores,
Qui hic assensituri estis,
Et vos alii Messiores,
Sententiarum facultatis
Fideles cunctatores,
Chirurgiani et Apothicari,
Atque tota Compania aucta,
Salus homines et aegerium,
Atque bonum appetitum.

89 [1^{re}] Ritournelle⁽¹⁾

[Violon de violon I]
[Violon de violon II]
[Basse continue]

(PRESSE)
Non possum, dicti confiteri,
En moi suis admirati,
Quais bonis auctoritas,
Est medicus professio
Quam bella chosa est et bene trovata
Medicina illi benedicta,
Que suo nomine solo
Surprenant miraculo,
Depuis si longe tempore
Facit à gogo vivere
Tant de gens nonn genere.

97 [1^{re}] Ritournelle

[Violon de violon I]
[Violon de violon II]
[Basse continue]

(1) FF : La Ritournelle se joue 2 fois : (1. après : Atque bonum appetitum ; et 2. avant : cantus cœlestis ;).

CARY 67

Fig. 13. Troisième intermède du *Malade imaginaire*

Outre le prologue qui a été refait, c'est le premier intermède qui a subi le plus de métamorphoses. Dans la version de 1674, la scène de Polichinelle est remplacée par deux airs en italien qui confèrent un tout autre climat à l'intermède. Dans la plupart des éditions, ces deux versions sont mêlées, ce qui crée une incohérence totale.

Judith le Blanc: **Une estampe célèbre de Jean Lepautre a immortalisé cette représentation du *Malade imaginaire* à la Cour. Que nous dit cette trace de la musique de Charpentier et de la manière dont elle fut jouée à la Cour en ce jour de juillet 1674 ?**

Catherine Cessac: D'après cette gravure, il semble en effet que les effectifs instrumentaux soient plus nombreux que lors de la création au Palais-Royal. C'est soit un effet de la bienveillance de Louis XIV, soit un effet de propagande courant dans ces images publiques. Je crois plutôt à la seconde hypothèse. La présence des violonistes sur la scène rappelle la part importante de la musique au sein de la pièce, mais ne reflète pas la réalité scénique. On peut aussi imaginer que c'est Charpentier qui dirige l'orchestre.



Fig. 14. Lepautre, *Le Malade imaginaire* (détail)

Judith le Blanc: **Chaque moment de musique – prologue, intermèdes, petit opéra impromptu de l’acte II scène 5 ou cérémonie finale – a une identité musicale très forte et très spécifique: comment pourrais-tu en quelques mots, caractériser chacun de ces moments musicaux?**

Catherine Cessac: En effet, le coup de génie du *Malade* est que chaque intermède ne ressemble ni au précédent ni au suivant. C’est à chaque fois une surprise. On est vraiment émerveillés de voir à quel point Charpentier, débutant en la matière, a le sens du théâtre et du comique, et déjà de l’opéra avec le grand prologue à la louange de Louis XIV. Rappelons que le premier opéra français, *Cadmus et Hermione* de Lully, sera créé deux mois et demi plus tard. Dans tout *Le Malade imaginaire*, texte et musique règnent en parfaite osmose, dans les registres les plus divers: la pastorale dans le prologue, la farce dans le premier intermède, le dialogue amoureux dans la scène entre Cléante et Angélique, la galanterie exotique dans le second intermède, enfin le divertissement parodique dans le troisième.

Catherine Cessac

Catherine Cessac est directrice de recherche émérite au CNRS (CESR-CMBV). Spécialiste de Marc-Antoine Charpentier, elle a publié plusieurs ouvrages de référence le concernant, dont sa biographie (Fayard, rééd. 2004), et plusieurs volumes au Centre de musique baroque de Versailles dans l’édition monumentale de l’œuvre du compositeur. Elle travaille actuellement à la publication d’un séminaire interdisciplinaire sur la question du texte qu’on édite sous la musique.

3. Une comédie en forme de fête



Conversation avec Laura Naudeix

Maîtresse de conférences en études théâtrales,
Université Rennes 2

Judith le Blanc: ***Le Malade imaginaire* est un spectacle total qui brasse tous les genres spectaculaires à succès de l'époque (pastorale, *commedia dell'arte*, air sérieux, opéra), mais c'est aussi une comédie qui peut se lire comme un hommage de Molière rendu au théâtre¹, une fête de Carnaval où les déguisements se multiplient.**

1 Voir *Le Malade imaginaire*, éd. Judith le Blanc, p. 32-35.

Dans l'acte II, Cléante, l'amant d'Angélique, se fait passer pour un ami de son maître de musique, pour s'introduire dans la maison d'Argan. Grâce à une subtile mise en abyme et le truchement du « petit opéra impromptu », Cléante et Angélique, sous le masque des bergers Tircis et Philis, s'avouent leur amour au nez à la barbe d'Argan et des Diafoirus. Laura, est-ce que tu peux revenir sur cette scène de théâtre dans le théâtre située en plein cœur de l'œuvre?

Laura Naudeix: Le petit opéra « impromptu » c'est d'abord une manière de réactualiser une scène typique de la comédie italienne et en particulier chez Molière: le « dépit amoureux ». Il a écrit une petite comédie sous ce titre² et il en met ensuite partout, afin de présenter ses amoureux: le jeune homme vient chercher querelle à sa fiancée. Dans *Le Bourgeois gentilhomme* Molière avait dédoublé la querelle entre des maîtres et des valets³, dans *Les Amants magnifiques* Lully l'avait mise en musique⁴, et c'était une dispute de « vrais » bergers et bergères de pastorale..., et là, il trouve encore une autre manière de mettre en scène cette querelle: Cléante vient demander des comptes à Angélique sur son « rival », déguisé en maître de musique et invente un récitatif d'opéra.

2 *Le Dépit amoureux*, représenté à Paris en 1658.

3 *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, III, 8.

4 *Les Amants magnifiques*, 1670, III^e intermède:
Amants, que vos querelles
Sont aimables et belles,
Qu'on y voit succéder
De plaisirs, de tendresse,
Querellez-vous sans cesse
Pour vous raccommoier!

Molière se moque ici de sa concurrence. La pièce est en effet contemporaine de la création de l'opéra à Paris, qui rencontre un immense succès et crée une certaine fébrilité dans le monde du spectacle, et a entre autres entraîné la brouille entre Molière et Lully.

C'est donc aussi une manière élégante de rapatrier l'opéra à la mode dans l'univers de la comédie « moliéresque »: le grand surnom de Molière c'était « le peintre », c'est-à-dire qu'il semblait « peindre » des personnes réelles.

Et en effet, il montre le goût de son public pour le théâtre (puisque le couple s'est rencontré à un « spectacle »), et surtout la diffusion de la pratique musicale amateur: les gens de la bonne société adoraient chanter. La leçon de chant de la jeune fille courtisée par son maître de musique va devenir un motif très familier du roman et de la comédie au XVIII^e siècle.

On retrouve donc la pratique musicale réelle des gens de la bonne société dans l'univers conventionnel de l'opéra pastoral. Et en faisant rire avec Argan qui n'est pas au courant et n'est pas convaincu, Molière exploite en fait le succès des autres théâtres que fréquentait son public! Il parvient donc à jouer sur tous les tableaux.

Judith le Blanc: **Que sait-on de la façon dont les acteurs interprétaient cette scène?**

Laura Naudeix: On sait que les interprètes de la création se débrouillaient pour bien chanter: Michel Baron prenait des leçons de musique aux frais de la troupe⁵, et surtout, Armande Bédart « avait la voix extrêmement jolie; [...] elle chantait avec un grand goût le Français et l'Italien⁶ ». Dans une pièce de Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé, *La Devineresse*, elle consulte une magicienne pour mieux chanter: elle chante un air d'opéra et s'excuse en disant « Cela n'est pas tout à fait chanté⁷ ».

- 5 *Registre de La Thorillière*: « 10 janvier 1673, à M. Baron, pour deux mois de musique, 15 livres, 15 sous. – 10 février 1673, à M. Baron, pour son maître à chanter, 22 livres ».
- 6 Parfaict, *Histoire du théâtre français*, 1746.

En fait, tout le monde s'accorde à l'époque à saluer le fait justement que les comédiens ne chantent « pas tout à fait », mais c'est ce qui crée un effet dramatique touchant⁸. Le public était donc invité à faire la différence entre les intermèdes, confiés à des interprètes professionnels du chant, et les scènes comiques qui devaient relever d'une autre technique, mais cela fait aussi signe vers la pratique des chanteuses amateurs dans le public.

De ce point de vue, un intermède très intéressant est celui des femmes Maures, et surtout l'air principal « Profitez du printemps / De vos beaux ans / Aimable jeunesse »: il a eu beaucoup de succès, et Marc-Antoine Charpentier est présenté comme son compositeur dans le *Mercurie galant*

- 7 « MADAME DES ROCHES. Écoutez, plus on est belle, plus on aspire à être parfaite. Je chante un peu et je sais tous les beaux airs de l'Opéra. Je voudrais que vous m'eussiez rendu la voix plus douce et plus flexible que je ne l'ai. Il y a de certains petits roulements qui sont si jolis, je ne les fais point bien à ma fantaisie.
MADAME JOBIN. Si vous voulez, je vous ferai chanter comme un Ange. Je fais un sirop admirable pour cela. La composition en est un peu chère, mais vous n'en aurez pas plutôt pris trois mois...
MADAME DES ROCHES. Faites le sirop, je ne regarde point à l'argent.
MADAME JOBIN. Je le tiendrai prêt avec la pommade. Il faut seulement prendre la mesure de votre voix.
MADAME DES ROCHES. La mesure de ma voix! Qu'est-ce que cela veut dire?
MADAME JOBIN. Cela veut dire qu'il faut que vous me chantiez un air, afin que selon ce que votre voix a déjà de force et de douceur, j'ajoute ou diminue dans la composition du sirop.
MADAME DES ROCHES. Je suis un peu enrhumée, au moins.
MADAME JOBIN. N'importe. Quand j'aurai entendu le son, je ferai le reste.
MADAME DES ROCHES, *chante*.
Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre?
Rien n'est si doux que d'aimer?
Peut-on aisément s'en défendre?
Non, non, non, l'amour doit tout charmer. [*Bellérophon* de Thomas Corneille et Lully, 1678]
Cela n'est pas tout à fait chanté, mais...
MADAME JOBIN. Vous avez déjà beaucoup de talent, et de la manière que je ferai mon sirop... »
(Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé, *La Devineresse*, 1679, III, 9).
- 8 « Cette belle scène du *Malade imaginaire*, n'a-t-elle pas toujours eu sur le Théâtre de Guénégaud un agrément qu'elle n'aurait jamais eu sur celui de l'Opéra. Mademoiselle Molière & La Grange, qui la chantent n'ont pas la voix du monde la plus belle. Je doute même qu'ils entendent finement la musique & quoi qu'ils chantent par les règles, ce n'est point par leur chant qu'ils s'attirent une si générale approbation. Mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions. La peinture qu'ils en font est si vraisemblable et leur jeu se cache si bien dans la nature, que l'on ne pense pas à distinguer la vérité de la seule apparence. En un mot, ils entendent admirablement bien le théâtre, & leurs rôles ne réussissent jamais bien, lorsqu'ils ne les jouent pas eux-mêmes. » (*Entretiens Galants*, 1681.) Michel Baron a quitté la troupe après la mort de Molière.

9 « Je prétens que vous me ferez un fort grand remerciement de cet Air, puis qu'il est de M^r Charpentier, fameux par mille Ouvrages qui ont esté le charme de toute la France, & entr'autres, par l'Air des Maures du *Malade Imaginaire*, & par tous ceux de *Circé* & de *l'Inconnu*. » (*Mercurie galant*, janvier 1678, p. 229-230).

10 Didascalie de sa première réplique, I, 4.

en 1678⁹. Ce périodique venait d'être fondé par un ami de Molière, Donneau de Visé, et il allait contenir régulièrement des « airs notés », des partitions de musique, adressés aux lecteurs, les jeunes dames, les demoiselles, les jeunes gens qui veulent leur plaire, en somme des Cléante et des Angélique, qui forment le cœur du public des théâtres parisiens...

Cet intermède des Maures a une dimension de mascarade, sur laquelle je reviendrai, mais avec sa musique un peu lente, un peu languide, qui parle d'amour, il forme un contraste avec le reste de la comédie, beaucoup plus burlesque et dynamique et était fait sur mesure pour plaire à notre Angélique, qui entre en scène avec un « œil languissant¹⁰ » et à tout ce public avide de musique et d'amour tendre, qui s'est donc empressé de l'apprendre par cœur et de le chanter.

Judith le Blanc: ***Le Malade imaginaire* joue ainsi, d'une part avec les pratiques à succès de l'époque, comme le goût du chant ou la parodie, d'autre part avec tout ce qui existe alors en termes de formes spectaculaires et notamment la *commedia dell'arte* dans le premier intermède avec Polichinelle. Il est d'ailleurs très probable que ce soit Molière lui-même qui ait incarné le rôle de Polichinelle lors de la création. En effet, c'est le type de rôle dans lequel il excelle et on remarque qu'Argan est présent dans la quasi-totalité des scènes, mais ni à la fin de l'acte I, ni au début de l'acte II, ce qui aurait donné la possibilité à Molière de changer de costume.**

Laura Naudeix: Il faut se souvenir que Molière partage son théâtre avec les comédiens italiens qui sont installés de manière permanente à Paris. À partir de 1659, Molière jouait les « jours ordinaires », c'est-à-dire le dimanche, le mardi et le vendredi, qui étaient plus favorables à la représentation, et les Italiens les autres jours.

On trouve une influence constante du travail des Italiens dans le théâtre de Molière, aussi bien en ce qui concerne les sujets de ses pièces, que la manière de jouer: cela lui a été reproché, car le jeu comique des Italiens était accusé d'être « pantomime », c'est-à-dire de donner une grande importance au corps et aux mimiques, et donc implicitement d'être obscène. Dans un pamphlet dirigé contre Molière, *Élomire hypocondre*, on trouve une gravure qui montre Molière qui reçoit la leçon, en « miroir », du grand



Fig. 15. Weyen, frontispice pour *Élomire hypocondre*



Fig. 16. Pietro Paolini, *Tiberio Fiorilli dit Scaramouche*

- 11 *Le Sicilien ou l'amour peintre*, 1667, scène première.
- 12 *George Dandin*, 1668, III, 1 et suivantes: « Morgué voilà une sottie nuit, d'être si noire que cela » et *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, « Ballet des nations », IV^e entrée: « Après l'air que la Musicienne a chanté, deux Scaramouches, deux Trivelins et un Arlequin représentent une nuit à la manière des comédiens italiens, en cadence ».
- 13 *La Princesse d'Élide*, 1664, 1^{er} intermède, scène 2.
- 14 *Le Bourgeois gentilhomme*, IV^e intermède.
- 15 « POLICHINELLE fait semblant de tirer un coup de pistolet. – Poue. Ils tombent tous et s'enfuient » (1^{er} intermède).
- 16 Jean Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles*, 1663, à propos de *L'École des femmes*: « Jamais comédie ne fut si bien représentée, ni avec tant d'art: chaque acteur sait combien il y doit faire de pas et toutes ses œillades sont comptées ».

acteur italien Tiberio Fiorilli, chef de la troupe italienne et titulaire du rôle de Scaramouche, qui a un costume tout noir. Au début du *Sicilien*, un divertissement que Molière crée à la Cour, il lui rend hommage en disant: « Il fait noir comme dans un four; le ciel s'est habillé, ce soir, en Scaramouche; et je ne vois pas une étoile qui montre le bout de son nez¹¹. »

En effet lorsque les archers arrivent en « cherch[ant] Polichinelle dans la nuit », on a l'un des grands numéros des Italiens, le « *lazzo* de nuit », c'est-à-dire que sur un plateau de théâtre parfaitement éclairé (ou du moins éclairé normalement), les comédiens font croire qu'ils sont dans le noir total, et se cognent, se courent après, se trompent – ils font des « qui pro quo » burlesques. Molière aimait beaucoup ce motif qu'on retrouve dans *Le Sicilien*, donc, mais aussi dans *George Dandin*, et surtout dans *Le Bourgeois gentilhomme*, dans le « Ballet des nations » final¹².

Dans le *Malade imaginaire*, il « coud » cette « nuit à l'italienne », redoublée par une sérénade bouffonne, à des motifs tirés de son propre théâtre: le valet endormi et un peu bas du front qui se dispute avec des musiciens, ici la bande de violons, se trouve déjà dans *La Princesse d'Élide*¹³, ou la bastonnade « en cadence » qui est bien sûr dans la cérémonie turque du *Bourgeois*¹⁴, mais aussi dans *Les Fourberies de Scapin*, la seule pièce de Molière qui était jouée avec des masques italiens au XVIII^e siècle.

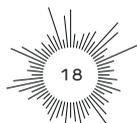
C'est donc une séquence très « italienne »: en particulier lorsque le bouffon s'adresse à des personnes réelles qui ne sont pas censées être vues des spectateurs, les (joueurs de) violons, qui « parlent » en musique, et lorsqu'il fait « semblant de tirer un coup de pistolet » mais qui les fait tous tomber¹⁵. Cette maîtrise de l'artifice est tout à fait dans la manière italienne.

Et cela suppose une conception assez technique du langage et une très grande maîtrise du timing et du corps, qui impressionnait les contemporains¹⁶.

Judith le Blanc: **On retrouve aussi cette plasticité dans le divertissement final, où tout le monde se déguise et devient acteur de la cérémonie. Même si c'est sans doute le succès de la cérémonie de M. Jourdain fait Mamamouchi qui lui donne l'idée de la réception d'Argan en médecin, pour ce dernier divertissement, Molière a pu aussi s'inspirer du premier ballet composé par Lully, en 1657, sur un livret de Francesco Buti *L'Amor malato (L'Amour malade)* augmenté de scènes comiques d'Isaac de Benserade. Dans la cinquième entrée de ce ballet, le clou du spectacle était une scène dans laquelle Lully, habillé en Scaramouche, discernait avec force braiments un diplôme de « docteur en âneries » à un âne, tandis qu'un chœur de médecins scandait « Ô bene, Ô bene, Ô bene », ce qui n'est pas sans rappeler le « *bene respondere* » martelé par les médecins dans le finale du *Malade imaginaire*. Ce qui distingue cependant ce finale, c'est que les médecins y apparaissent comme des donneurs de mort et le dernier mot du spectacle est laissé au « *tuat* », le verbe tuer. Mais heureusement, tout cela n'était que du théâtre... et comme le dit Béralde « le Carnaval autorise cela »... est-ce que tu peux revenir sur cette dimension carnavalesque?**

Laura Naudeix: L'un des premiers numéros du *Mercure galant*, à l'été 1672, annonce: « dans le Carnaval on représentera une Piece de Spectacle nouvelle, & toute Comique; & comme cette Piece sera du fameux Moliere, & que les Balets en seront faits par M. De Beauchamp, on n'en doit rien attendre que de beau¹⁷ ».

- 17 « Conversation sur tous les Divertissemens de cet Hyver », *Mercure galant*, juillet-août 1672, p. 368-376.



- 18 « Toute la troupe des Bergers et des Bergères va se placer en cadence autour de Flore » (Prologue).
 « Les Archers danseurs lui donnent des croquignoles en cadence. » (I^{er} intermède).
 « Plusieurs tapissiers viennent préparer la salle, et placer les bancs en cadence »
 « Tous les Chirurgiens et Apothicaires viennent lui faire la révérence en cadence. »
 « Tous les Chirurgiens et les Apothicaires dansent au son des instruments et des voix, et des battements de mains, et des mortiers d'apothicaires » (III^e intermède).

- 19 « Tous les bergers et bergères expriment par des danses les transports de leur joie »
 « Faunes, Bergers et Bergères, tous se mêlent, et il se fait entre eux des jeux de danse » (prologue).
 « Tous les Mores dansent ensemble, et font sauter des singes qu'ils ont amenés avec eux » (II^e intermède).

Le premier argument publicitaire est Molière, mais le second est le nom de Pierre Beauchamp. C'était l'un des plus grands danseurs de son époque: maître à danser, il avait fait son chemin à la Cour dans les divertissements du roi depuis 1648, on dit même qu'il avait donné des leçons à Louis XIV. En 1661, il a composé toute la musique et les ballets des *Fâcheux*. Il collabore ensuite régulièrement avec Molière pour les comédies-ballets à la Cour, puis dans son théâtre parisien.

Pour *Le Malade imaginaire* il crée des entrées de danses pittoresques, typiques du ballet: il règle ainsi toutes les actions « en cadence » qui ponctuent le spectacle, dont celle des archers: les bergers qui se placent autour de Flore, les archers, les tapissiers qui installent la salle, les médecins qui entrent et sortent et dansent au son des claquements de main et des mortiers, etc.¹⁸



Fig. 17. Daniel Rabel, *Entrée des archers*

Toutes ces « entrées de ballet » forment un contraste agréable – car le maître mot du ballet, au XVII^e siècle, est la *variété* – avec les « vraies danses » elles-mêmes très diversifiées avec les jeux joyeux des bergers du prologue et avec la danse lente des Maures du II^e intermède¹⁹. Par exemple on peut penser que les singes des Maures étaient interprétés par des danseurs, c'est une pantomime comique qu'on trouve dans les ballets depuis le début du XVII^e siècle !



Fig. 18. Rabel, *Entrée des laquais et des singes*



Fig. 19. Rabel, *Laquais et Bertrand jouant au tourniquet*

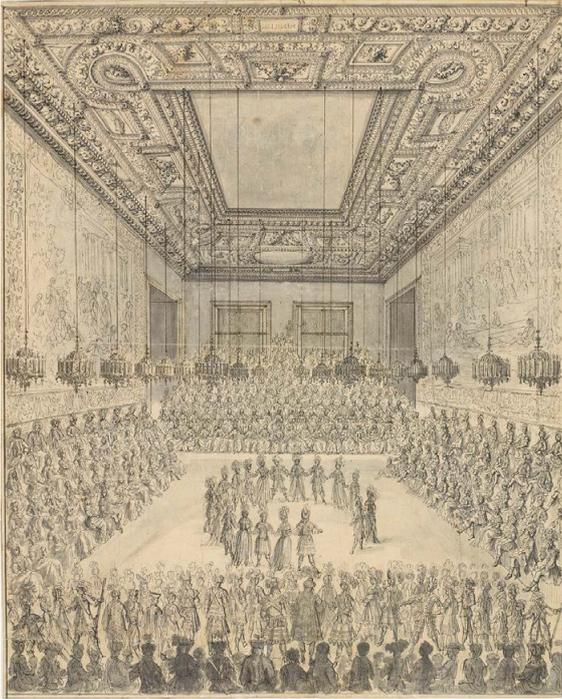


Fig. 20. Bal dans la Grande Antichambre au Louvre

20 Voir Moureau, « Égyptiens et Égyptiennes... », Asséo, « Travestissement et divertissement... » et Filhol, « Bohémiens condamnés aux galères... ».

21 « La destinée a voulu que je me trouvasse parmi une bande de ces personnes qu'on appelle Égyptiens, et qui, rodant de province en province, se mêlent de dire la bonne fortune, et quelquefois de beaucoup d'autres choses » (*Les Fourberies de Scapin*, 1671, III, 3).

22 Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, « Bohémiens » : « Les Bohémiennes dansent agréablement des sarabandes. » *Le Ballet d'Alcidiane*, 1658, VII^e entrée : « Une princesse de Mauritanie [...] témoigne par une chaconne, dont les Maures ont été les premiers inventeurs, la part qu'elle prend à la satisfaction des deux amants ».

23 « LE SÉNATEUR. – J'ai fait une mascarade la plus belle du monde. [...] Vous n'avez, dans votre vie, jamais rien vu de si beau. [...] Ce sont gens vêtus en Maures, qui dansent admirablement. [...] Des habits merveilleux, et qui sont faits exprès. [...] Je veux que vous voyiez cela; on la va répéter pour en donner le divertissement au peuple. » (*Le Sicilien*, 1667, scène XIX).

Car il faut se souvenir que le ballet, qui était au départ un divertissement collectif où les aristocrates dansaient, était une variante élaborée de la « mascarade », où l'on caractérise un personnage avec un costume, un masque et des gestes, qui était l'un des grands plaisirs du Carnaval : les gens se déguisaient, et allaient en bande dans les bals organisés toutes les nuits durant la période qui va de l'Épiphanie au Carême, et en plein durant laquelle est créé *Le Malade imaginaire* le 10 février, parmi les « Festins, Jeux, Bals, Comedies, & Spectacles » (*Mercurie galant*).

Voilà pourquoi dans la pièce, Béralde, le frère d'Argan explique qu'il a « rencontré » des « Égyptiens », aujourd'hui nous dirions des Roms, qui étaient connus pour leurs mœurs étranges et inquiétantes (sous le règne de Louis XIV on les condamne régulièrement aux galères au titre de vagabonds, maraudeurs, diseurs de bonne aventure²⁰, comme dans *Le Mariage forcé*, et on les accuse aussi de voler les enfants, comme la Zerbiette des *Fourberies de Scapin*²¹) mais aussi pour leurs habits bariolés. En outre, ils sont traditionnellement associés à la danse (la sarabande²², la moresque...), et ces Maures qui « dansent admirablement », aux « habits merveilleux », présents dans de nombreux ballets, étaient déjà conviés dans *Le Sicilien*²³. Ici ils sont encore « vêtus en Mores », c'est-à-dire déguisés en Africains du nord!



Fig. 21. La Tour, *La Diseuse de bonne aventure*



Fig. 22. Deux figures costumées pour un ballet

24 « Je vous amène ici un divertissement, que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin, et vous rendra l'âme mieux disposée aux choses que nous avons à dire. Ce sont des Égyptiens, vêtus en Mores, qui font des danses mêlées de chansons, où je suis sûr que vous prendrez plaisir, et cela vaudra bien une ordonnance de Monsieur Purgon » (II, 9).

25 « De nous divertir un peu ce soir. Les comédiens ont fait un petit intermède de la réception d'un médecin, avec des danses et de la musique; je veux que nous en prenions ensemble le divertissement, et que mon frère y fasse le premier personnage » (III, 14).

C'est donc à ce double titre qu'ils interviennent dans notre spectacle, et il n'y a rien d'étonnant à ce que la « Seconde femme maure » soit chantée par un homme, cela accentue le travestissement, peut-être en écho à celui de Toinette en homme, et donc les bienfaits que le malade va tirer de ce divertissement²⁴.

À la fin de la pièce, Béralde, qui est décidément le grand pourvoyeur de fêtes, annonce des « comédiens » qui ont mis en place un numéro nettement plus élaboré, celui de la « réception d'un médecin²⁵ ». Mais il précise aussitôt que *tout le monde* pourra y jouer un rôle: « Tout ceci n'est qu'entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie les uns aux autres. Le Carnaval autorise cela ». En fait, il rassure Angélique en lui disant que la dignité d'Argan sera sauve puisqu'ils n'auront pas de spectateurs, ce n'est pas du théâtre, c'est une sorte de grande fête: cet aspect est crucial dans le plaisir du Carnaval, personne ne reste sur le côté à se moquer des autres.

Il me semble que c'est en se souvenant que la pièce a été créée pour le Carnaval qu'on peut l'interpréter comme une sorte de longue fête, variée, où tout le monde a le droit de se déguiser, hommes, femmes, enfants, maîtres et domestiques, pour braver ensemble la solitude, la peur, et la mort.



Fig. 23. Daniel Rabel, *Entrée des Égyptiens et Égyptiennes*

Le thème en trois questions

Judith le Blanc: **Pourquoi faire un prologue?**

Laura Naudeix: Le prologue est issu du théâtre grec antique, où il désigne la partie parlée avant l'entrée du chœur – « pro-logos » – et qui sert à annoncer la suite de l'action. Ici, pourtant le prologue n'a aucun rapport direct avec l'intrigue de la comédie. On est en fait plus proche des pratiques des auteurs de pièces musicales et des premiers opéras à la fin de la Renaissance, présentés dans le cadre des cours princières, qui utilisaient le début du spectacle pour s'adresser directement au public et lui parler du spectacle, de sa signification, de sa forme (il va y avoir de la musique,

24. Van Hulle, *Portrait de Louis XIV*

de la danse), et éventuellement, comme c'est le cas ici, dédier le spectacle au commanditaire de la représentation.

Il n'y a pas de forme définie du prologue: on peut trouver des allégories ou des figures mythologiques qui se présentent seules. Par exemple dans *Les Fâcheux*, une « Naïade » explique qu'elle quitte sa retraite en l'honneur de Louis XIV à qui est offert le spectacle, avant de convier sa suite – des divinités champêtres, naïades et faunes, à danser. Dans le *Malade*, on a une véritable scène de théâtre, avec une mini-joute entre bergers, présidée par la déesse Flore, et le dieu Pan. Ce sont en effet toujours des créatures surnaturelles qui prennent la parole en premier dans ces spectacles de musique, comme si on voulait préparer la convention du spectacle mi-parlé, mi-chanté, mi-dansé. On va retrouver le même procédé dans les opéras français qui naissent à cette époque.

De plus, on va en profiter pour faire l'éloge du prince, et ainsi le remercier de ses bonnes grâces, y compris lorsque les spectacles ne sont pas créés à la Cour, ce qui était en partie sincère car il participait au financement et à la protection de certaines troupes parisiennes. Mais cela contribue aussi à donner du prestige au divertissement, en inspirant au spectateur l'impression qu'il était invité à assister aux fêtes du souverain, pour profiter de spectacles dignes du roi.

Judith le Blanc: **À quoi sert la danse dans une comédie-ballet?**

Laura Naudeix: Au départ, l'idée était de mettre de la comédie dans un ballet: si on raisonne dans ce sens, on comprend que la danse et, ce qui lui est associé naturellement au XVII^e siècle, les costumes, les déguisements, sont l'ingrédient le plus important du spectacle. On a donc beaucoup de danses « agréables »: les bergers du prologue, les Maures, mais aussi des danses très burlesques, comme celle des singes ou celle des médecins, qui en plus dansent sur des claquements de main et des bruits de mortiers qui servent à fabriquer les remèdes, donc sur des bruits familiers. Le public adorait ça: on sait qu'on a rajouté des danses au fur et à mesure des reprises du spectacle.

Parallèlement, il y a beaucoup de danses dans les intermèdes qui sont en fait des actions « en cadence », c'est-à-dire que le mouvement naturel est stylisé, et les danseurs l'effectuent de manière réglée sur le rythme de la musique. Par conséquent il y a une continuité physique, rythmique, entre les danseurs et les acteurs, qui contribue à faire que la violence de certaines actions soit atténuée: par exemple la bastonnade de Polichinelle prépare la scène où Argan menace de donner le fouet à Louison.

Cela contribue à donner une forme agréable à ce qui est au premier abord franchement pénible mais aussi, en déréalisant ces actions, à montrer qu'on est au théâtre, et que tout cela est pour rire.

Judith le Blanc: **D'où vient Polichinelle?**

Laura Naudeix: Polichinelle c'est Pulcinella, un valet napolitain narquois. C'est l'un des « types fixes » de la comédie italienne, c'est-à-dire qu'il a dans tous les spectacles le même costume, le même masque, le même caractère et la même fonction dramatique, et il est toujours joué par le même acteur de la troupe qui en est le titulaire.

Mais ici Molière semble le confondre avec Pantalone, autre type de la *commedia dell'arte*, un vieux marchand vénitien libidineux. Pourtant

26 « vers le début de la seconde moitié du siècle, grâce aux Brioché père puis fils (ce sont des Italiens: Briocci), Polichinelle devint une marionnette » (Mazouer, « Polichinelle en France »).

Molière connaissait très bien les Italiens, avec qui il partageait son théâtre depuis sa seconde installation à Paris, aussi on peut peut-être y voir un parti pris pour l'acteur. En effet, il n'y avait pas de Polichinelle dans la troupe des comédiens italiens à Paris mais il était représenté sur les théâtres de marionnettes italiennes²⁶. On peut donc imaginer que Molière envisage d'abord son personnage comme une sorte de marionnette géante qui rappelle Sganarelle dans *Dom Juan*, lorsqu'il mime la « machine de l'homme²⁷ ».

On rejoint alors de manière burlesque, une conception profonde du corps humain, et donc de l'acteur, comme un pantin génial.

27 *Dom Juan*, 1665, III, 1: « Pouvez-vous voir toutes les inventions dont la machine de l'homme est composée, sans admirer de quelle façon cela est agencé l'un dans l'autre, ces nerfs, ces os, ces veines, ces artères, ces... [...] Cela n'est-il pas merveilleux que me voilà ici, et que j'aie quelque chose dans la tête qui pense cent choses différentes en un moment, et fait de mon corps tout ce qu'elle veut? Je veux frapper des mains, hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la tête, remuer les pieds, aller à droit, à gauche, en avant, en arrière, tourner... *Il se laisse tomber en tournant* ».



25. Bonnart, *Polichinelle*

Laura Naudeix

Laura Naudeix, maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Rennes 2 est spécialiste du théâtre musical des XVII^e et XVIII^e siècles, du ballet et de l'opéra français. En collaboration avec Anne Piéjus, elle a édité trois pièces mêlées de musique et de danse de Molière dans l'édition dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui (*Molière, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010) et vient de diriger *Molière à la Cour, Les Amants magnifiques en 1670* (PUR, 2020).

Bibliographie

- Asséo, Henriette, « Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne », *Les Dossiers du Grihl* [en ligne], 2009-02, <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/3680>.
- Canova-Green, Marie-Claude, « Ces gens-là se trémoussent bien ». *Ebats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, (Biblio 17-171).
- Cessac, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 2004.
- Charpentier, Marc-Antoine, *Musiques pour les comédies de Molière*, éd. C. Cessac, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Monumentales, I.8.1, 2019.
- Cornuaille, Philippe, *Les Décors de Molière (1658-1674)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2015.
- Donneau de Visé, Jean, *Les Nouvelles nouvelles*, 1663. Sur le site *Naissance de la critique dramatique*: <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1043>.
- Filhol, Emmanuel, « Bohémiens condamnés aux galères à l'époque du Roi-Soleil (1677 à 1715) », *Criminocorpus*, juin 2020 [En ligne], Varia, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/7317>.
- Forestier, Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018.
- Louvat Molozay, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Mazouer, Charles, « Polichinelle en France ». jusqu'aux théâtres de la Foire » *Cahiers Robinson*, 6, 1999, p. 19-48, site *Ricochet*: <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/polichinelle-en-france-jusquaux-theatres-de-la-foire>.
- Mercure galant*, (site) OBVIL: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mercure-galant/>
- Molière, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- Moureau, François, « Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville: la trace gitane sous Louis XIV », *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2005. <https://cour-de-france.fr/representation-et-festivites/ballet-et-opera/etudes-modernes/article/egyptiens-et-egyptiennes-a-la-cour-et-a-la-ville-la-trace>.
- Verdier, Anne, *L'Habit de théâtre. Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle*, Vignon, Lampsaque, 2006.

Discographie

- Marc-Antoine Charpentier, *Le Malade imaginaire*, Les Arts Florissants, William Christie, Harmonia Mundi, 1990.
- Marc-Antoine Charpentier, *Le Malade imaginaire*, Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski, Erato, 1988.
- Marc-Antoine Charpentier, *Musiques pour les Comédies de Molière*, La Simphonie du Marais, Hugo Reyne, Musiques à la Chabotterie, 2004.

Illustrations

- Fig. 1. Israël Silvestre, *Les Plaisirs de l'Île enchantée... seconde journée: La Princesse d'Élide*, gravure, 1664, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot
- Fig. 2. Jean Lepautre, *Troisième journée. Le malade imaginaire, comédie représentée dans le Jardin de Versailles devant la Grotte*, gravure (détail), 1676, BnF, Estampes et photographie © BnF-Gallica
- Fig. 3. Jean Lepautre, *Description de la grotte de Versailles. 7, Veüe du fonds de la Grotte de Versailles, orné de trois Groupes de marbre blanc, qui representent le Soleil au milieu des Nymphes de Thetis, et ses chevaux pensez par des Tritons*, gravure, 1676, BnF, Estampes et photographie © BnF-Gallica
- Fig. 4. Jean de Saint-Igny, *Représentation de Mirame au palais Cardinal devant Louis XIII, Anne d'Autriche et Richelieu*, grisaille, 1641, Paris, musée des Arts décoratifs © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz
- Fig. 5. Antonio Verrio, *Les Farceurs français et italiens*, huile sur toile, 1670, Paris, Comédie-Française © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz
- Fig. 6. Henri Gissey, *Habit de faune pour Psyché*, vers 1671, plume, encre et lavis, Stockholm, Nationalmuseum © cliché Mickaël Bouffard
- Fig. 7. Henri Gissey, *Habit de Polichinelle pour Psyché*, vers 1671, plume, encre et lavis, Stockholm, Nationalmuseum © cliché Mickaël Bouffard
- Fig. 8. Frontispice du *Malade imaginaire*, dans les *Œuvres de M. de Molière*, Paris, Denys Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet, t. VIII, 1682, gravure de Pierre Brissard
- Fig. 9. Portrait de Marc-Antoine Charpentier, anonyme, collection Manskopf, Bibliothèque universitaire, Frankfurt am Main.
- Fig. 10. Pierre Landry, *Bal a la françoise, almanach pour l'année 1682* (détail), Estampe, BnF © BnF-Gallica
- Fig. 11. Marc-Antoine Charpentier, Troisième intermède du *Malade imaginaire*, *Mélanges*, tome XVI, p. 80, BnF © BnF-Gallica
- Fig. 12. Marc-Antoine Charpentier, Prologue du *Malade imaginaire* « dans sa splendeur », *Mélanges*, tome XVI, p. 49, BnF © BnF-Gallica
- Fig. 13. *Marc-Antoine Charpentier, Musiques pour les comédies de Molière*, éd. C. Cessac, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, Monumentales, I.8.1, 2019
- Fig. 14. Jean Lepautre, *Troisième journée. Le Malade imaginaire, comédie représentée dans le Jardin de Versailles devant la Grotte*, gravure (détail), 1676, BnF, Estampes et photographie © BnF-Gallica
- Fig. 15. Laurent Weyen, frontispice pour l'édition de *Élomire hypocondre*, Le Boulanger de Chalussay, 1670, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Elomire_hypocondre.jpg
- Fig. 16. Pietro Paolini, *Tiberio Fiorilli dit Scaramouche* (avant 1640), huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin
- Fig. 17. Daniel Rabel, *Entrée des archers, Ballet du Chasteau de Bicêtre*, plume, gouache et aquarelle, 1632, BnF, Estampes et photographie © BnF-Gallica
- Fig. 18. Daniel Rabel, *Entrée des laquais et des singes, Ballet des fées des forêts de Saint-Germain*, plume, gouache et aquarelle, 1625, BnF, Estampes et photographie © BnF-Gallica
- Fig. 19. Daniel Rabel, *Laquais et Bertrands jouant au tourniquet, Ballet des fées des forêts de Saint-Germain*, plume, gouache et aquarelle, 1625, Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais / J.-G. Berizzi / Th. Le Mage
- Fig. 20. Israël Silvestre, *Bal dans la Grande Antichambre au Louvre*, plume, encre grise, lavis gris, mine de plomb et rehauts de blanc, 1665, Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
- Fig. 21. Georges de La Tour, *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1630), huile sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art
- Fig. 22. Israël Silvestre, *Deux figures debout, costumées pour un ballet*, plume, encre brune, lavis gris et sanguine, 1665, Paris, musée du Louvre, © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
- Fig. 23. Daniel Rabel, *Entrée des Égyptiens et Égyptiennes, Ballet du Chasteau de Bicêtre*, plume, gouache et aquarelle, 1632, BnF, Estampes et photographie © BnF-Gallica
- Fig. 24. Anselmus van Hulle, Portrait de Louis XIV, dans *Les hommes illustres qui ont vécu dans le XVII^e siècle*, Amsterdam, David Mortier, 1648
- Fig. 25. Nicolas Bonnart II, *Polichinelle*, gravure coloriée, vers 1680, Paris, musée Carnavalet © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

Le Centre de musique baroque de Versailles, une institution unique



Rayonnant aux XVII^e et XVIII^e siècles sur l'ensemble de l'Europe, la France voit naître des genres musicaux atypiques aux formes audacieuses qui font toute la valeur de son patrimoine. Les noms de Lully, Rameau, Campra, Charpentier témoignent, aux côtés de tant d'autres, de l'extraordinaire foisonnement artistique de cette période. Ce riche patrimoine musical sombre pourtant dans l'oubli après la Révolution française. Il faudra attendre les années 80 pour que le mouvement du « renouveau baroque » s'emploie à le faire revivre.

Le Centre de musique baroque de Versailles est alors créé en 1987 pour redécouvrir et valoriser le patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles dans le monde. Il met en œuvre des activités de recherche, d'édition, de formation, de production artistique et d'actions culturelles avec ses partenaires, et met à leur disposition une diversité de ressources.

Le CmbV est soutenu par le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique), l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, le Conseil régional d'Île-de-France, la Ville de Versailles et le Cercle Rameau (cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV). Son pôle de recherche est associé au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et au Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR). Son pôle de formation (Maîtrise) est associé au Pôle Supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB), aux conservatoires de Paris-Saclay (CRD) et de Versailles (CRR) et à la Direction des services départementaux de l'Éducation nationale des Yvelines.

Contact action culturelle

Cécile Rault
crault@cmbv.com
+ 33 (0)1 39 20 78 10

Centre de musique baroque de Versailles

Hôtel des Menus-Plaisirs
22 avenue de Paris CS 70353 -
78035 Versailles Cedex

+ 33 (0)1 39 20 78 10
contact@cmbv.com
www.cmbv.fr