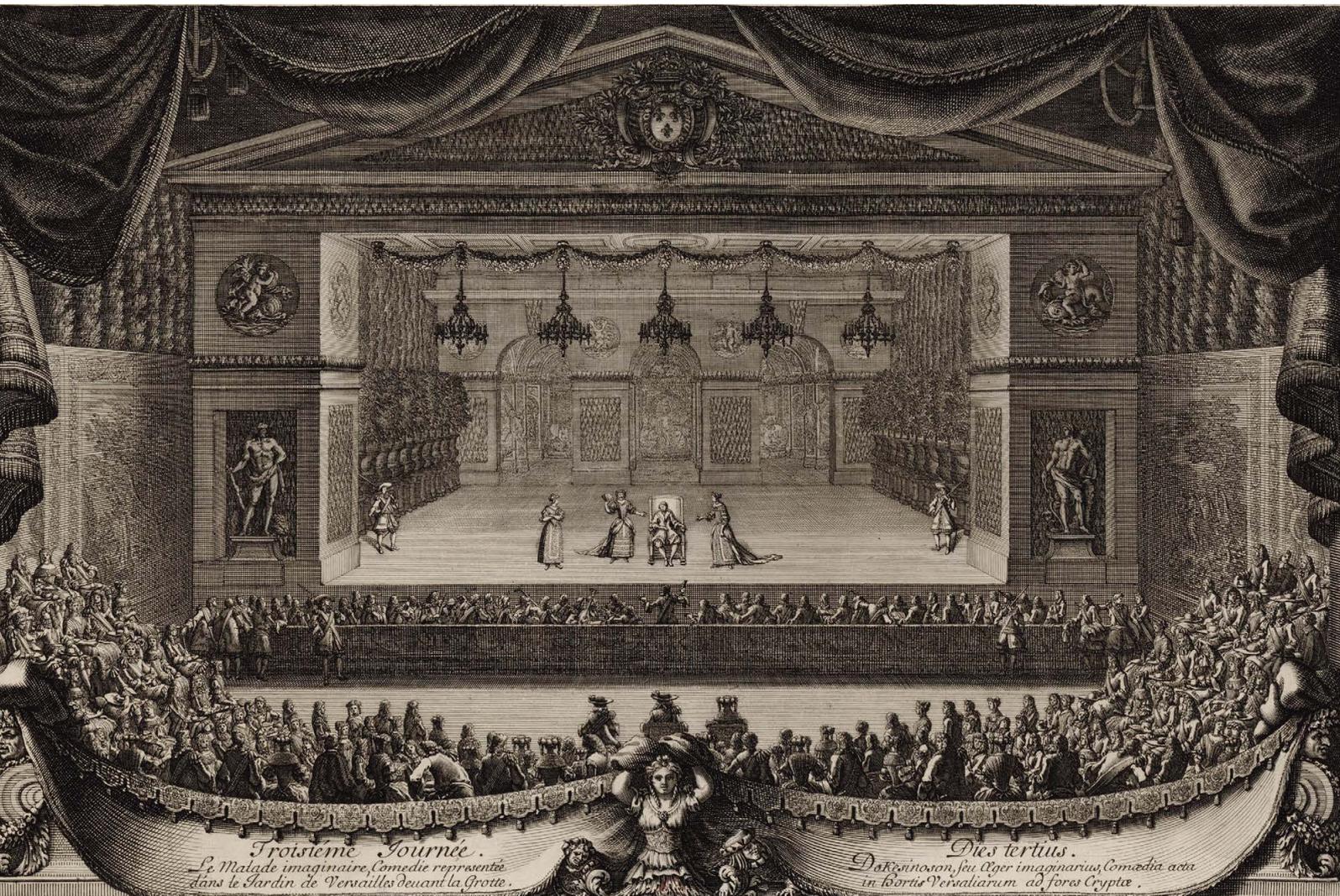


CENTRE
DE MUSIQUE
BAROQUE
Versailles


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.

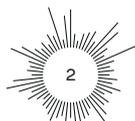
Pour vous entraîner dans les coulisses de la création du *Malade imaginaire*, Judith le Blanc a invité à converser avec elle des spécialistes de théâtre, de musique et de danse. Avec Bénédicte Louvat, elle aborde le contexte de création de l'œuvre et les questions matérielles de la représentation; avec 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?

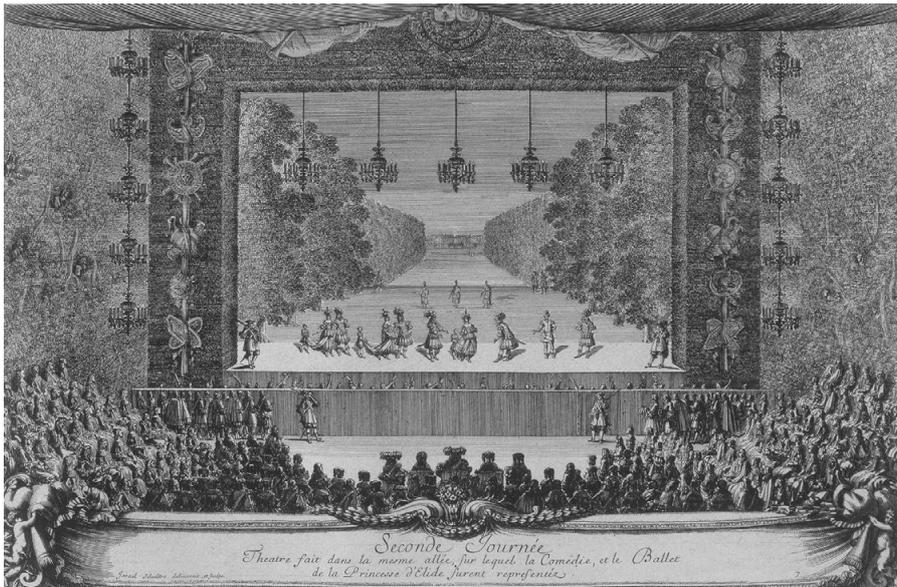


Fig. 1. *Les Plaisirs de l'Île enchantée... seconde journée: La Princesse d'Élide*

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.

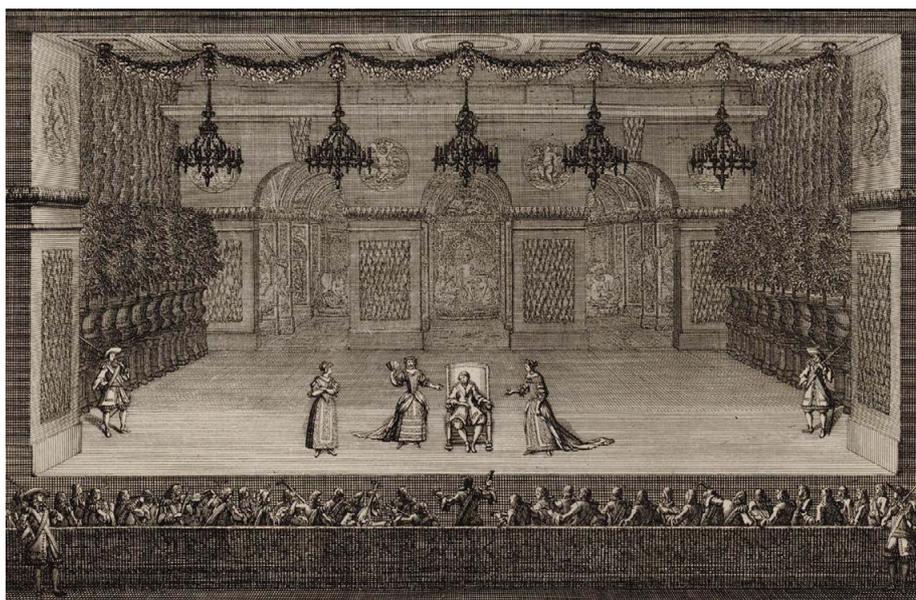


Fig. 2. Lepautre, *Le Malade imaginaire* représenté à Versailles en 1674

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.

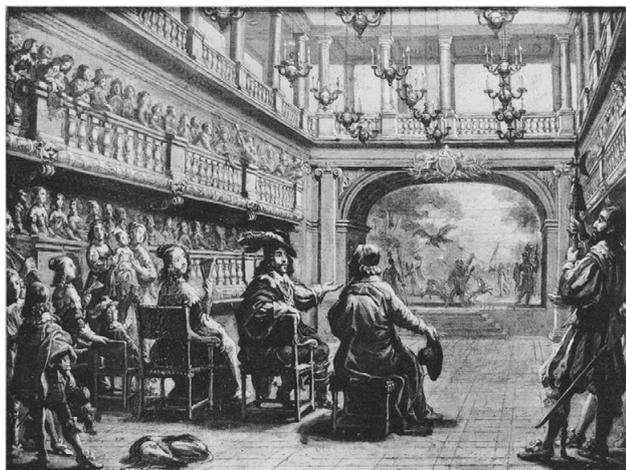


Fig. 4. Grande salle du Palais Cardinal en 1641

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?**

Bénédicte 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*

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