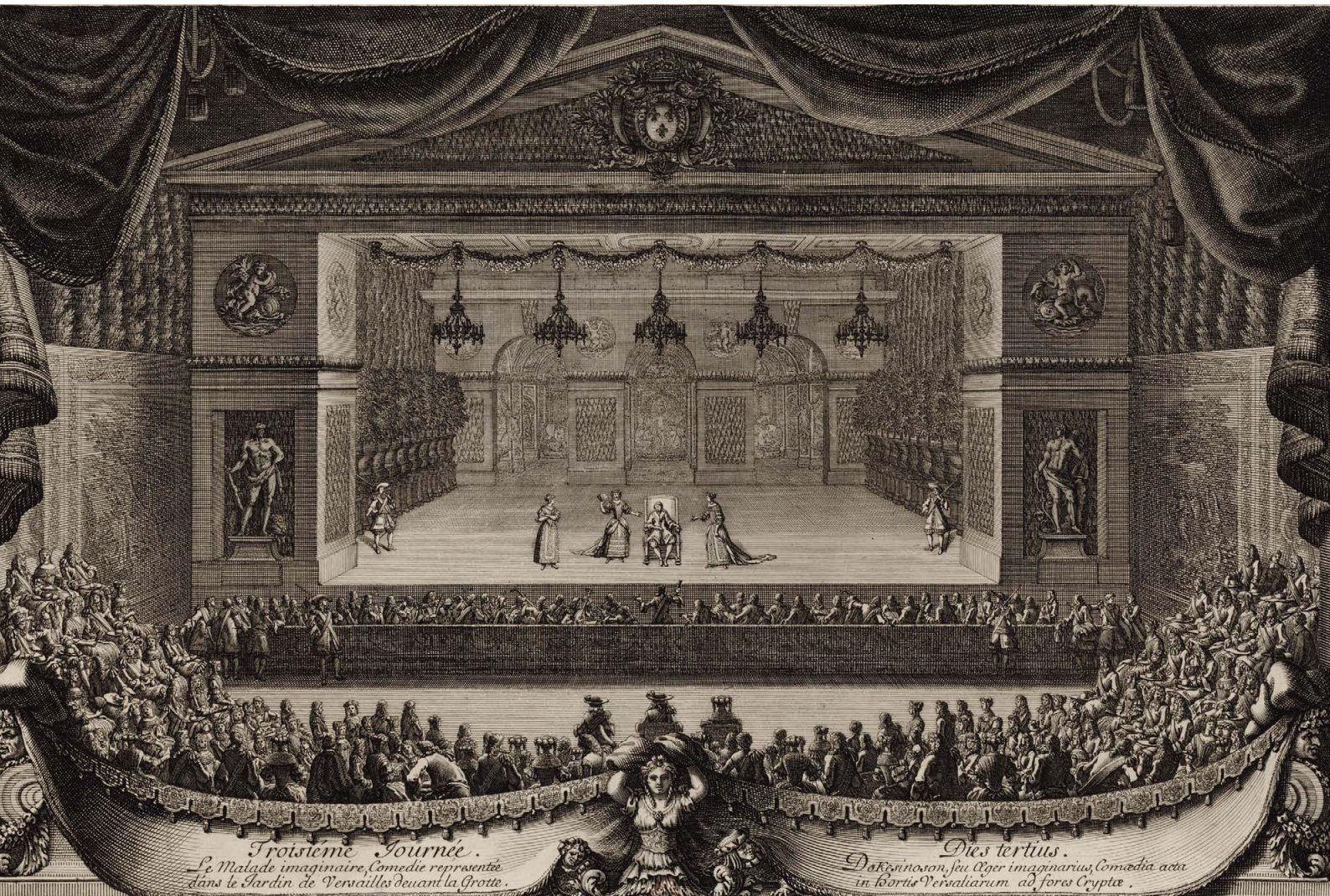


CENTRE
DE MUSIQUE
BAROQUE
Versailles


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.

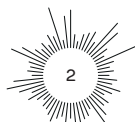
Pour vous entraîner dans les coulisses de la création du *Malade imaginaire*, Judith le Blanc a invité à converser avec elle des spécialistes de théâtre, de musique et de danse. Avec Bénédicte Louvat, elle aborde le contexte de création de l'œuvre et les questions matérielles de la représentation; avec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



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 *Mercure 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.

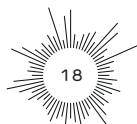
C'est donc une séquence très « italienne »: en particulier lorsque le bouffon s'adresse à des personnes réelles qui ne sont pas censées être vues des spectateurs, les (joueurs de) violons, qui « parlent » en musique, et lorsqu'il fait « semblant de tirer un coup de pistolet » mais qui les fait tous tomber¹⁵.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

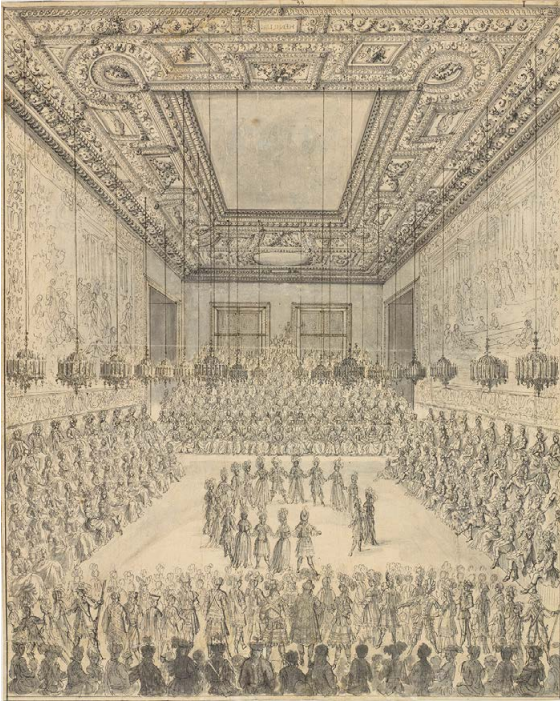


Fig. 20. Bal dans la Grande Antichambre au Louvre

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