

Charpentier

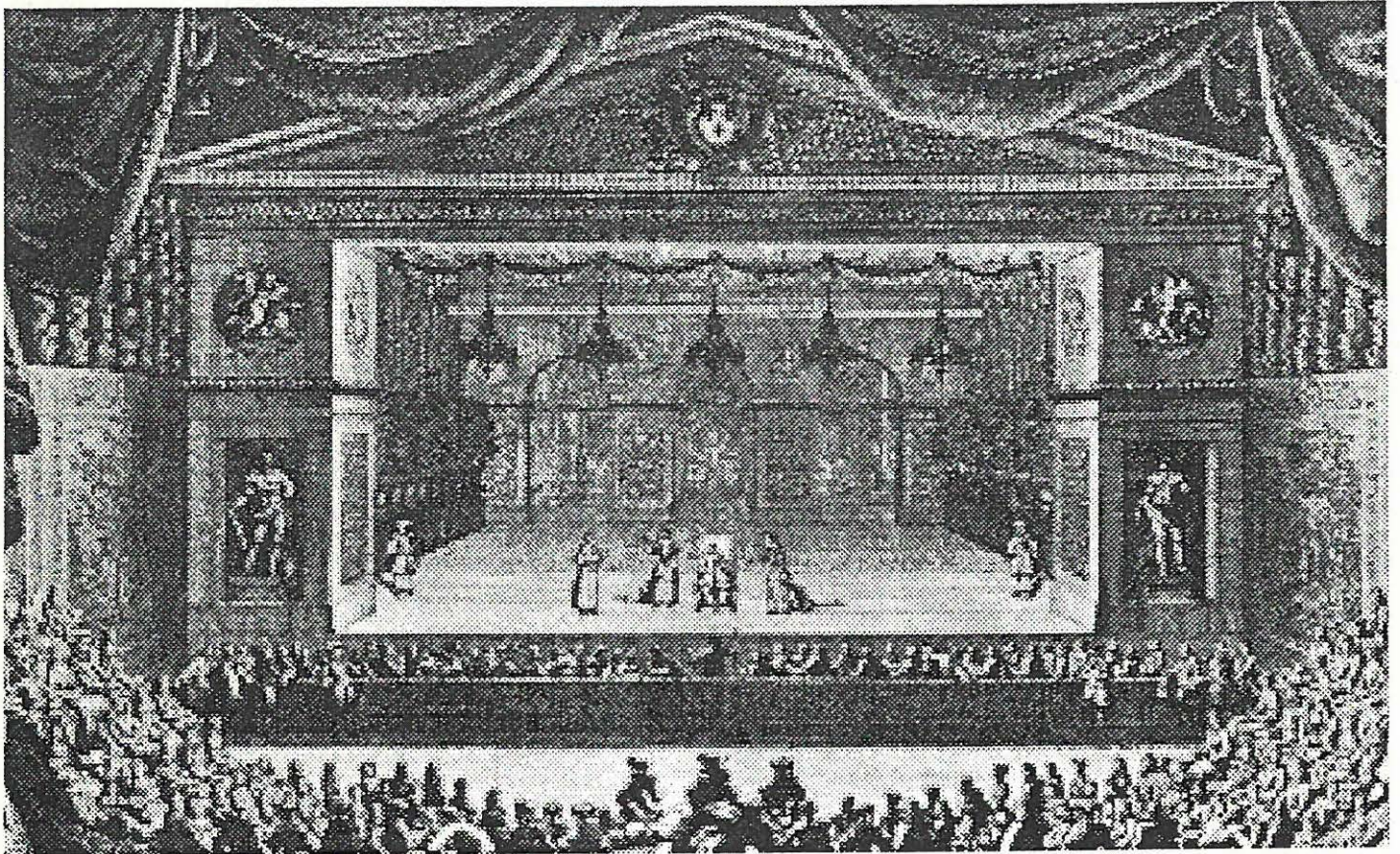
SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER

BULLETIN

n°5

Juillet 1991

ISSN 1141-9822



Sommaire:

- L'aspect protéiforme du Premier Intermède du *Malade Imaginaire* par John S. Powell.
- *Le portrait de Marc-Antoine Charpentier* (suite) par Catherine Cessac et Patricia M. Ranum
- L'édition musicale en marche.
- Disques
- *Médée* à Dinard.

SOCIÉTÉ MARC ANTOINE CHARPENTIER
ASSOCIATION LOI 1901 N° 83/3453 - 5, rue Maurice Grandcoing - 94200 IVRY s/SEINE - TÉL : (1) 49. 59. 32. 00.
TÉLEX : 261 650 - TÉLÉCOPIE : 49. 59. 32. 33.

L'aspect protéiforme du Premier Intermède du *Malade imaginaire*

La nuit du 17 février 1673, le directeur artistique et premier acteur de la Troupe du Roy, Jean-Baptiste Poquelin (appelé Molière, 1622-73), meurt dans sa maison de la rue Richelieu, après avoir joué *Le Malade imaginaire* au Théâtre du Palais-Royal. La Troupe du Roy avait commencé depuis peu une série de représentations de cette dernière pièce de Molière, où l'auteur lui-même joua le rôle titre. Ce fut vers la fin de la quatrième représentation, pendant le *finale* musical (la Cérémonie des médecins) que Molière fut saisi d'un rhume et fluxion fatals. La série de représentations fut bouleversée par la perte mal à propos du premier personnage, et la suite fut ajournée jusqu'au 3 mars - lorsque le comédien La Thorillière fut prêt de remplacer Molière dans le rôle d'Argan. Les choses n'allaient pas bien pour Molière depuis l'année passée. Il était mal portant, il perdait sa popularité auprès de Louis XIV, et il s'était brouillé avec son ancien collaborateur, le puissant et impitoyable Jean-Baptiste Lully (1632-87). Tout au long des années 1660, Molière et Lully avaient travaillé de pair au divertissement de Louis XIV, en offrant une série d'expériences théâtrales combinant la comédie, le ballet, des ensembles et solos vocaux, ainsi que des effets de machines.¹ Mais au printemps 1672, Lully décida que son avenir était désormais lié à l'opéra. Avant d'assister au succès de Pierre Perrin et Robert Cambert avec *Pomone* (1671), Lully avait déclaré que la langue française ne pouvait pas convenir à l'opéra. Mais lorsque Perrin connut des difficultés financières qui l'emprisonnèrent au Châtelet, Lully en profita pour racheter au malchanceux Perrin le privilège pour l'Académie Royale de Musique.

Peu après, Lully obtint du roi des mesures draconiennes destinées à réduire systématiquement la concurrence de ses adversaires musicaux.² Sur le conseil de Colbert, il énonça un nouveau privilège qui, dans les faits, lui donnait une autorité dictatoriale sur toutes les représentations musicales dans l'ensemble de la France: aucun concert public n'était autorisé sans son assentiment, les troupes de théâtre parisiennes avaient l'interdiction de "faire aucunes re-

présentations accompagnées de plus de deux airs et deux instruments"³, et personne dans le royaume ne pouvait donner une représentation théâtrale chantée dans sa totalité - sous peine d'une amende de dix mille livres et de la confiscation du théâtre, des décors, des machines et des costumes.⁴ Dès que cet arrêté fut connu, tant les musiciens que les acteurs s'y opposèrent vivement. Molière fit appel au roi, qui persuada Lully de modifier ces restrictions excessives.⁵ Les lettres patentes, qui annulaient officiellement le privilège accordé à Perrin et l'assignaient à Lully, prirent effet le 14 avril 1672. Une ordonnance ultérieure décrétée le 12 août 1672 interdit aux troupes théâtrales parisiennes d'employer plus de six chanteurs et douze instrumentistes, et proscrivit en outre l'emploi de musiciens au service de Lully et de danseurs recevant pension du roi.

Ce fut au cours de l'été 1672 que Molière choisit Marc-Antoine Charpentier comme successeur de Lully pour ses entreprises théâtrales. Une reprise du *Médecin malgré lui*, le 28 juin 1672, a peut-être marqué leur première collaboration. Lully gardait également les droits du texte de Molière et de sa musique originale pour sa chanson; par conséquent, une nouvelle chanson à boire de Charpentier ("Qu'ils sont doux, bouteille jolie!") remplaça dans le premier acte le menuet original de Lully ("Les Glouglous").⁶ La collaboration de Molière et de Charpentier lors de la première représentation parisienne, en juillet, de *La Comtesse d'Escarbagnas* était beaucoup plus ambitieuse. C'est à Lully qu'appartenaient les droits des paroles et de l'arrangement musical des entractes de *La Comtesse d'Escarbagnas* - qui n'étaient qu'un pastiche des passages préférés du roi de comédies-ballets antérieures. Molière se trouva donc dans l'obligation de remplacer ces intermèdes par de nouveaux entractes, que Charpentier allait mettre en musique. Il présenta ainsi comme "une pièce dans la pièce" une nouvelle version du *Mariage forcé*, l'une des premières comédies-ballets de Molière et de Lully couronnées de succès. *La Comtesse d'Escarbagnas* / *Le Mariage forcé* fut donné pour la première fois au Pa-

lais-Royal le vendredi 8 juillet 1672, et il y eut ensuite quatorze représentations au cours de l'été.⁷ Charpentier composa également "danse, symphonie et musique" (la partition est perdue) pour une brève reprise des *Fâcheux* de Molière, qui fut jouée au Palais-Royal, devant un public réduit pendant la longue et morne saison de la fin de l'été.

Pendant l'été 1672, Charpentier se rendit plusieurs fois chez Molière à Auteuil, et on peut conjecturer que le dessein du *Malade imaginaire* est né pendant ces visites.⁸ De temps à autre, Charpentier et Molière empruntaient le même carrosse pour faire ce trajet. Selon Grimarest, le biographe de Molière, l'incident suivant se produisit pendant l'un de ces trajets: "Molière revenait d'Auteuil avec ce musicien. Il donna l'aumône à un pauvre qui, un instant après, fit arrêter le carrosse et lui dit, Monsieur, vous n'avez pas eu dessein de me donner une pièce d'or. Où la vertu vatt-elle se nicher! s'écria Molière, après un moment de réflexion, tiens, mon ami, en voilà une autre!" Est-il possible que l'idée de l'intermède burlesque de Polichinelle fut conçue à partir de cet incident?

Quoi qu'il en soit, pour les fêtes du Carnaval prochain, Molière commença à écrire une pièce nouvelle avec les intermèdes mis en musique par Charpentier. Les répétitions pour *Le Malade imaginaire* commencèrent le 22 novembre 1672, et la première eut lieu au Palais-Royal le 10 février 1673. Le fait que le prologue d'origine fasse l'éloge de Louis XIV ne prouve pas pour autant que Molière s'attendait à une invitation royale pour une première à la cour. Lully était responsable de la musique pour les divertissements de la cour, et puisque Molière ne collaborait plus avec lui, il ne pouvait raisonnablement pas s'attendre à la coopération de Lully. Plus vraisemblablement, Molière espérait attirer le roi au Palais-Royal pour une représentation du *Malade imaginaire* lorsque l'intérêt royal serait éveillé par le succès de la pièce. Mais cela n'arriva point, et lorsque Molière mourut, il laissa sa troupe accablée de dettes dues aux dépenses extraordinaires. La Grange, le régisseur de la troupe, écrivit: "Les frais de la pièce du Malade Imaginaire ont été grands à cause du prologue et des intermedes remplis de danses, musique et vstencilles, et se sont montés à deux mil quarte cent liures: 2400#. Les frais journaliers ont été grands à cause de douze violons à 3#, douze danseurs à 5#10s, 3 symphonistes à 3#, 7 musiciens ou musiciennes, dont il y en a deux à 11#, les autres à 5#10s. Recompanes à M^{rs}

Beauchamps pour les ballets, à M^r Charpentier pour la musique. Vne part à M^r Baraillon pour les habitz. Ainsy les dites frais se sont montez par jour à 250#. Lors qu'on cessa les representations à Pasques la Troupe deuoit encor plus de 1000# des dits frais extraordinaires."

En même temps que la troupe connaissait des difficultés financières, elle luttait pour survivre à cause de la forte opposition de Lully. Quatre jours après la mort de Molière, Lully obtint du roi une ordonnance qui interdisait aux autres troupes théâtrales d'employer plus de deux chanteurs et six violons, et proscrivait en outre l'emploi de musiciens au service de l'Académie Royale de Musique. Pendant l'intervalle de Pâques, quelques comédiens et comédiennes partirent avec La Thorillière et sa femme, pour rejoindre la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne. Son adversaire Molière hors de combat, Lully obtint du roi l'utilisation du Palais-Royal pour son Académie Royale de Musique. Le roi ordonna à l'ancienne troupe de Molière de s'amalgamer avec les comédiens du Théâtre du Marais (réduits à la faillite en présentant leurs pièces de machines), et il commanda aux deux troupes de demeurer à l'Hôtel Guénégaud. Cette nouvelle Troupe de Guénégaud, sous la direction de La Grange et Armande Béjart (veuve de Molière), commença sa nouvelle carrière le 9 juillet 1673 avec *Tartuffe*, un an après la première association de Molière et de Charpentier.

Le Malade imaginaire fut joué cinquante fois en 1674, ce fut la comédie-ballet la plus représentée de cette année. La troupe put enfin payer les frais des premières représentations, et en janvier elle obtint une lettre de cachet du roi interdisant aux troupes concurrentes de donner la pièce jusqu'à ce que sa première édition imprimée soit parue. En août 1674, le roi invita la Troupe de Guénégaud à Versailles à participer à un grand divertissement en l'honneur de ses victoires en Franche-Comté. Lully commanda les fêtes avec son opéra nouveau *Alceste*, son premier opéra *Cadmus* et sa pastorale en musique *La Grotte de Versailles*. L'ancienne troupe de Molière présenta *Le Malade imaginaire* enfin à la cour dans le cadre de cette grande fête - une gravure faite (en 1676) par Le Pautre commémore cette visite à Versailles.⁹ Donnée comme intermède comique, *Le Malade imaginaire* conclut un chapitre dans l'histoire du règne de Louis XIV.

Après ce long compte-rendu de la lutte entre Lully et Molière, nous allons voir comment ces circonstances affectèrent le contenu de la dernière comédie-ballet de Molière en général, et l'aspect protéiforme du Premier Intermède en particulier. Pendant les années 1673-74, Charpentier avait effectué de nombreuses révisions de sa partition pour *Le Malade imaginaire* - répondant, pour la plupart, aux contraintes imposées par Lully à la musique du théâtre. Par conséquent, ces révisions ont semé la confusion chez ceux qui voulaient monter la "version originale". Les livrets imprimés en 1673 (par Christophe Ballard) et pour la reprise de la pièce, après la mort de Molière, en 1674 (par Guillaume Adam) fournissent les textes destinés à une musique jusque-là considérée comme perdue - c'est-à-dire qui ne figurait pas dans les manuscrits autographes de Charpentier (les *Mélanges autographes*) conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris. En outre, ces autographes occupent deux cahiers séparés, et les numéros musicaux sont éparpillés et en désordre. Lors d'une série de représentations en 1674, Charpentier réutilisa une partie de la musique originale écrite pour la "première" du *Malade imaginaire* en 1673, à laquelle il ajouta une musique nouvelle. Une autre révision de la partition, probablement effectuée en 1685, comprend à la fois les versions de 1673 et de 1674 et de nouveaux développements.¹⁰

Les historiens de ce siècle ont longtemps déploré la perte de presque toute la musique du Premier Intermède (l'intermède de Polichinelle) et du "petit opéra impromptu" représenté par Cléante et Angélique dans le deuxième acte, scène 5 de la pièce - inexistant dans les *Mélanges autographes* de Charpentier. Curieusement, Jules Bonnassies citait un volume intitulé *Théâtre François, Tome II* (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, recueil 6R5) qui contenait cette musique, mais il ne faisait aucune mention de la teneur de ce volume, seule source dont nous disposions pour la musique manquante du *Malade imaginaire*.¹¹ En outre, Bonnassies dit que "en 1860, M. Edouard Thierry fit exécuter le *Malade* avec les intermèdes et la musique de Charpentier". Malheureusement, il nous donne trop peu de détails de la représentation de 1860.

Quatorze ans plus tard, à l'occasion d'une série de représentations données à l'Odéon en 1894, le compositeur Camille Saint-Saëns prépara un arrangement des intermèdes du *Malade imaginaire* (publié par

Durand et Fils) fondé sur les *Mélanges autographes*, dans lequel Saint-Saëns incorpora sa propre musique. Il modifia profondément la partition de Charpentier, au point de la rendre tout à fait méconnaissable. Saint-Saëns choisit d'ignorer complètement l'intermède de Polichinelle. En 1925, le musicologue Julien Tiersot publia une reconstitution de l'intermède de Polichinelle (grâce à sa découverte de deux chants italiens figurant dans le recueil des *Airs de la comédie de Circé* [Paris: Christophe Ballard, 1676]). Evidemment, ni Saint-Saëns ni Tiersot ne connaissaient la musique du *Théâtre François, Tome II*. Tiersot, pour sa reconstitution, fit des emprunts à d'autres oeuvres de Charpentier, auxquels il ajouta sa propre musique composée "dans le style de Charpentier".¹² Aucune de ces reconstitutions ne remplaça de façon satisfaisante les parties musicales perdues, c'est à dire l'intermède de Polichinelle et le "petit opéra impromptu". Néanmoins, la plupart des problèmes concernant le Premier Intermède subsistent. K. H. Hartley montra comment cet intermède était inspiré d'une scène semblable de *Il candelaiò* (acte 5, sc. 25) de Giordano Bruno - comédie italienne à laquelle Molière emprunta des personnages, l'action comique, et quelques vers.¹³ Il propose que le jeune Molière vit *Il candelaiò* représenté dans les théâtres de province par les grands comédiens italiens de Fiorilli ou Biancocelli, et qu'il fit appel à sa mémoire pour ces emprunts. Les personnages et la situation du Premier Intermède du *Malade imaginaire* (les deux premières versions) sont tirés de la commedia dell'arte. En sept courtes scènes nous voyons Polichinelle commencer à donner une sérénade à sa maîtresse, une réplique par une vieille, une conversation burlesque entre Polichinelle et des violons, et, enfin, l'arrêt de Polichinelle par le Guet. Le Guet pose des questions à Polichinelle, lui demande de lui graisser la patte, et enfin lui donne le bonsoir. C'est la version du Premier Intermède conservée dans l'édition de 1682 des oeuvres de Molière.¹⁴

Mais, selon le livret publié en 1673 pour la première,¹⁵ le Premier Intermède commence de cette façon:

PREMIER INTERMEDE. Polichinelle dans la nuit vient pour donner une Serenade à sa Maistresse. Il est interrompu d'abord par des Violons, contre lesquels il se met

en colere, & ensuite par le Guet, composé de Musiciens
& de Dançeurs.

Les vers de "Notte e di" et de "Zerbinetti" ne figurent pas dans le livret de 1673, mais tous les discours de Polichinelle et le Guet s'y trouvent avec la mise en scène. Nous déterminons l'ordre hypothétique ci-dessous grâce au livret de 1673 et à la musique conservée au *Théâtre François, Tome II*:

Numéros (musique et discours)

O Amour, amour, amour, amour! pauvre Polichinelle
La Fantaisie
Quelle impertinente harmonie
Par ma foy cela me divertit
"Qui va-là?"
Ah, ah, ah, ah, comme je leur ay donné l'épouvante
"Nous le tenons, à nous"
Ballet (Tout le Guet vient avec des lanternes)
"Ah traistre, ah fripon"
Ballet (Les Archers Danseurs luy donnent des croquignoles)
Un & deux. Trois & quatre.
"Ah! ah! vous en voulez passer"
Ballet (Les Archers Danseurs luy donnent des coups de bâtons en cadence)
Un, deux, trois, quatre, cinq
"Ah l'honneste homme!"
Ballet (Ils dansent tous en réjouissance de l'argent qu'ils ont receu)

Théâtre François, Tome II

<i>Théâtre François, Tome II</i>	livret de 1673
	pp. 13-14
pp. 141-43	
	pp. 14-16
	p. 16
pp. 143-44	pp. 16-19
	p. 19
pp. 145-46	p. 19
p. 146	p. 19
pp. 146-50	pp. 19-22
p. 151	p. 22
	p. 22
pp. 150-51	p. 23
p. 151	p. 23
	p. 23
p. 152	pp. 23-24
pp. 153-54	p. 24

Avec les deux airs italiens contenus dans le *Théâtre François, Tome II*, il y a aussi une chaconne en partition réduite (p. 154) qui ne figure pas dans le livret de 1673. Il est possible que ce numéro ait été ajouté ultérieurement, puisque les révisions de 1685-86 font mention d'une chaconne.

En tout cas, il est évident que la version première donnée ci-dessus est (plus ou moins) la conception originale de Molière. Ici, il nous présente un personnage qui est aussi désaccordé avec son milieu qu'Ar-

gan. A la fin du premier acte, Toinette sort chercher l'aide de Polichinelle ("le vieux usurier Polichinelle, mon amour," dit Toinette) pour Angélique et Cléante - et ainsi Molière établit une relation entre Polichinelle et les personnages de la pièce. Mais nous connaissons Polichinelle comme un personnage de la commedia dell'arte - une caricature burlesque -, d'où la divergence entre notre attente et les réactions de Polichinelle en présence de l'absurde. Nous comptons sur les singeries grotesques d'un bouffon; mais

pour Polichinelle (qui ne sait pas qu'il est bouffon), les coups de bâtons qu'il recevra des mains du Guet seront aussi immérités et déraisonnables qu'ils seront douloureux.

Nous voyons Polichinelle, amoureux, sur le point de chanter la rigueur de sa maîtresse. Polichinelle joue le rôle d'un donneur de sérénade, dans une situation dramatique qui demande une chanson d'amour. Avec le premier discours, nous entendons Polichinelle parler de façon exagérée et posée. Le langage de Polichinelle le donneur de sérénade et, plus tard, Polichinelle la victime (lorsque, une fois encore, il prétend être ce qu'il n'est pas) sont à deux niveaux différents. Mais ses plaintes sont interrompues par la musique d'une fantaisie instrumentale. Ni Polichinelle ni les spectateurs qui, grâce à la mise en scène, peuvent entendre mais ne voient pas les joueurs de violon derrière le théâtre, ne sont pas certains que cette musique désincarnée vient des musiciens en chair et en os. Les essais de Polichinelle pour atténuer la musique, d'abord en criant, ensuite en faisant semblant de jouer de son luth, produisent des réponses musicales tant dissonantes qu'impertinentes.

Ici, toutes les lois du monde rationnel s'effondrent, et la musique assume un personnage dramatique. Polichinelle se trouve au coeur d'une dispute échauffée avec une voix violonistique qui est douée d'un langage instrumental. Les hauts cris de Polichinelle évoque les réponses musicales qui suivent:

Quelle impertinente harmonie vient interrompre icy ma voix?

Paix-là, taisez-vous, Violons. Laissez-moy me plaindre à mon aise des drouantes de mon In-exorable.

Taisez-vous, vous dis-je. C'est moy qui veüt chanter.

Le langage de Polichinelle ici est posé en son expression, et celui de la musique (avec ses rythmes pointés) est tout à fait insolent. Polichinelle crie "Paix donc," et répond "Oüais!" à cet accord dissonant:

Paix-donc Oüais!

Plus tard, Polichinelle commence à ridiculiser cette musique et à s'en moquer; elle répond avec un chant sans paroles, avec une personnalité à propos (cf. ex. page suivante)

Dans ce monde fantastique de Carnaval, Molière nous offre un personnage italien qui parle le langage artificiel d'un donneur de sérénade, et Charpentier nous donne de la musique qui parle avec une voix humaine et qui joue le rôle d'un personnage.



Ensuite, Polichinelle rencontre le Guet, qui fait la patrouille dans les rues noires et dangereuses pendant le Carnaval. Nous sommes dans un monde surréaliste de chanson et de ballet, où les habitants se promènent en dansant et parlent en chantant (“Qui diable est-ce là?” dit Polichinelle, “est-ce que c’est la mode de parler en Musique?”).¹⁶ La juxtaposition des langages parlé et chanté fait vivement ressortir les niveaux différents de réalité qui existent entre ces personnages. Peu après, les vers parlés de Polichinelle et les vers chantés du Guet tombent dans des répétitions symétriques, mesurées et réglées par les valeurs musicales de ce monde fantastique.

Les rapports entre Argan et Polichinelle sont frappants - car Polichinelle est un vieil homme, véritable parodie d’Argan et de ses manières.¹⁷ De plus, il y a un écho des maladies imaginaires d’Argan dans le malaise amoureux de Polichinelle - et tous deux donnent voix à leurs plaintes. Dans le premier acte de la comédie, nous voyons Argan tout seul sur la scène, en train de faire un compte rendu de ses médicaments mensuels; dans la première scène de l’intermède, nous voyons Polichinelle tout seul sur la scène, en train de faire un compte rendu des rigueurs amoureuses de sa maîtresse dont il a souffert. Tous deux se trouvent dans un monde sourd à leurs plaintes et désobéissant à leurs désirs. Tous deux sont préoccupés par l’argent. Argan emploie des jetons dans son compte rendu, de peur de perdre une pièce d’or; Polichinelle choisit de souffrir des croquignoles et des coups de bâtons plutôt que laisser son argent. Le Premier Intermède préfigure des épisodes de la pièce, et prépare le *finale* musical. L’altercation entre Polichinelle et le Guet présente un contrepoint aux problèmes domestiques d’Argan, et prévient la confrontation à suivre entre Argan et Monsieur Purgon (acte 3). Comme Argan, Polichinelle se livre à la fantaisie. Il éveille l’antagonisme de la musique désincarnée en prétendant jouer de son luth, “dont il

ne jouë que des lèvres & de la langue, en disant, plin tan plan, etc.”. Ensuite, il appelle ses servantes imaginaires, et fait semblant de donner un coup de mousqueton (en criant “poue”) au Guet dansant (après qu’ils tombent tous & s’enfuient”). Les coups cadencés infligés à Polichinelle par le Guet (composé des chanteurs et des danseurs) précèdent les battements de mains dans la Cérémonie des Médecins (composée des chanteurs, danseurs, et des personnages de la pièce). En outre, le Premier Intermède prépare le dénouement musical - où la musique et la danse se mêlent aux fantaisies médicales d’Argan en une cérémonie burlesque. Il est à l’origine de la formation d’un arc dramatique qui se tend vers la domination finale de la musique et la folie.

Voici la version originale du Premier Intermède, dont le texte existe dans le livret de 1673 imprimé et destiné pour la première, et que sans doute Molière fit jouer pendant les quatre premières représentations. L’interdiction de Lully du 12 août 1672 limita l’emploi à six chanteurs et douze instrumentistes; il n’y eut plus alors que quatre chanteurs à la fois dans les ensembles vocaux du Premier Intermède, et que douze violons dans l’orchestre.¹⁸ Il n’y avait donc pas de besoin externe de changer cet intermède à cette date par l’augmentation des chansons italiennes.

Mais, comme nous l’avons dit, Lully obtint du roi une ordonnance nouvelle le 21 février 1673 qui limita les chanteurs à deux et les violons à six. Puisque la partition musicale empiétait sur l’interdiction de Lully, Charpentier était forcé de faire des révisions. Le *Registre de La Grange* est muet sur ces changements, mais les *Mélanges autographes* (XVI, 53v-55) donnent les indications suivantes: “Premier [“Second” effacé] intermede / l’on jouë derriere le theatre la fantaisie sans interruption / Polichinelle entre et lors qu’il est prest de chanter devant les fenestres de toynette les violons conduits par spacamond recommencent la fantaisie avec ses interruptions / Spacamond donne des baston-

chasse apres quoy les viollons jouent l'air des archers en suite de quoy l'on chante l'air italien qui suyt ["Notte e di"] / Les viollons recommencent aussy tost l'air des archers."

La reconstruction suivante de cette nouvelle version est fondée sur les indications données ci-dessous (texte imprimé de la pièce et musique préservée dans le *Théâtre François, Tome II*); elle reste assez hypothétique, parce qu'on ne peut pas être sûr que les discours de Polichinelle ou les airs de danse fussent les mêmes.

Numéros (musique et discours)

La Fantaisie (en toute)

*O Amour, amour, amour, amour! pauvre Polichinelle*¹⁹

La Fantaisie (avec interruptions)

Quelle impertinente harmonie

Par ma foy cela me divertit

Ballet (pour les coups de bâtons)²⁰

"Notte e di"

Ballet (de réjouissance)²¹

Théâtre François, Tome II

pp. 141-43

pp. 141-43

p. 151

pp. 136-39

pp. 153-54

Cette nouvelle version du Premier Intermède s'accordait avec l'interdiction nouvelle de Lully: on retranche le Guet chantant, remplacé par une chanson italienne ("Notte e di") chantée par un seul musicien. L'interdiction ne concernait pas la danse; on garda donc un des airs des Archers (peut-être le ballet donné sur les pages 153-54 de *Théâtre François, Tome II*).

Cette version était une simplification de l'intermède original. Les indications ci-dessus font référence aux jeux de scène et aux numéros antérieurs. Charpentier conserva les éléments essentiels de l'intermède original: les préparatifs de Polichinelle pour chanter une sérénade à Toinette (qui reste la seule liaison nette entre Polichinelle et les personnages de la pièce), son altercation échauffée avec la fantaisie, et ses bastonnades. En outre, les archers apparaissent sur la scène, et ils dansent un air. Mais il y a dans cette version un personnage nouveau, Spacamond - son nom ne figure ni dans le livret de 1673, ni dans celui de 1674, ni dans *Les Oeuvres de Molière*, mais

seulement dans les révisions musicales de Charpentier. Spacamond est ici le metteur en scène: il dirige l'orchestre (non pas cette fois désincarné, mais jouant en pleine vue des spectateurs) et il donne des bastonnades à Polichinelle.²² Les préparatifs de Polichinelle pour chanter une sérénade (qu'il ne chante pas encore, à cause de la fantaisie) sont effectués vers la fin de l'intermède, après que Spacamond chasse Polichinelle hors de la scène. Il s'agit d'une sérénade chantée en italien - un changement de langue assez artificiel, étant donné que l'on a joué l'intermède jusqu'ici en français. Mais qui chante "Notte e di"? Ces plaintes en italien (qui parlent des malaises de l'amour) auraient une correspondance avec l'obsession d'Argan pour le latin comme langage approprié pour dénombrer ses maladies corporelles. Mais, les notes de Charpentier ne nous indiquent guère si Polichinelle revient chanter "Notte e di" ou si Spacamond (ou quelqu'un d'autre) le chante à sa place. D'ailleurs, "Notte e di" se chante vers la fin de l'intermède, presque comme une réflexion après coup

pour établir une balance avec la fantaisie qui a commencé l'intermède.

Cette version nouvelle fut la conséquence des exigences externes qui se présentèrent pendant la première série de représentations. Elle semble avoir été faite à la hâte - en joignant des numéros de la version originale aux nouveaux jeux de scène afin de créer un intermède conforme à la loi. Probablement, cette version parut peu de temps après la mort de Molière pendant les neuf représentations, entre le 3 et le 21 mars. Après cette date, il y a une interruption jusqu'au 4 mai 1674, où la Troupe de Guénégaud monta une reprise nouvelle du *Malade imaginaire*.²³

Cette reprise se joua continuellement entre le 4 mai et le 31 juillet (38 représentations en tout); après cela, on ne la joua que dix fois de plus pendant l'année 1674. Les dépenses de production étaient réduites par plus de deux tiers: selon La Grange, les frais journaliers s'abaissèrent de 250 livres à 70 livres dix sous.²⁴ Ces représentations étaient beaucoup plus modestes - avec deux chanteurs, six violons, un théorbe, un clavecin, et plusieurs danseurs à gages.²⁵ La troupe fit imprimer un livret pour cette reprise par son nouvel imprimeur Guillaume Adam;²⁶ pour le Premier Intermède, ce livret décrit une mise en scène complètement différente de celle de la première: "Vn Seigneur Pantalon accompagné d'vn Docteur & d'vn Trivelin, vient donner vne Serenade à sa Maistresse, & chante ces paroles, [Notte e di]. . . Une vieille se presente à la fenestre, & répond au Seigneur Pantalon [Zerbinetti]." D'après ces directives, le dessein de l'intermède prendrait la forme ci-dessous:

L'intermède de 1674 constitue une version nouvelle du Premier Intermède. Ses deux voix et six violons restent dans les limites de la musique vocale et instrumentale que les ordonnances de 1673 permettaient. Mais on retranche les jeux de scène et les numéros antérieurs (à l'exception de la chanson italienne): le personnage de Polichinelle, la fantaisie, le Guet chanté et dansé, les bastonnades et les croquignoles mis en musique, le tout qui pose un rapport thématique avec le protagoniste et qui établit une balance entre les thèmes de la pièce, n'existent plus. A leur place nous avons (selon le livret de 1674) deux chansons italiennes, "Notte e di" et "Zerbinetti", qui forment la base d'une petite farce avec des personnages tirés complètement de la commedia dell'arte. L'action de ce nouvel intermède tourne sur une erreur d'identité, n'entretenant plus qu'un rapport ténu avec la pièce. Les références à Polichinelle et à Toinette ont disparu; la présence muette d'un Docteur reste la seule liaison avec le drame.

Quelques érudits se sont demandé si Molière écrivit les textes de ces deux chansons italiennes.²⁷ Il me semble clair que ces chansons n'existaient pas avant la mort de Molière. Les textes italiens ne figurent pas dans le livret préparé pour la première du 10 février 1673. Donc, si Molière avait décidé d'augmenter le Premier Intermède par ces chansons, il l'aurait fait entre le 10 février et le 17 février. Ne serait-il pas absurde pour Molière de considérer les changements d'une façon prématurée - puisqu'à cette époque il était entièrement absorbé par les problèmes d'une représentation nouvelle. De plus, avant l'ordonnance du 21 février 1673, il n'y avait pas de raison de réviser la musique de cet intermède, et alors le travail serait assurément tombé sur Charpentier.

Numéros	<i>Théâtre François, Tome II</i>	livret de 1674
"Notte e di"	pp. 136-39	p. iii-iv
"Zerbinetti"	pp. 139-41	p. iv-v

Quoi qu'il en soit, les textes des chansons italiennes se trouvent dans l'édition autorisée de 1682 du *Malade imaginaire*, édité "et corrigé sur l'Original de l'Autheur" sous le contrôle de son ami et collègue La Grange.²⁸ Ici, le texte du Premier Intermède incorpore toutes les révisions des versions antérieures - formant ainsi une immense source de confusion pour les érudits. Voilà la disposition de l'édition de 1682:

- p. 165: la mise-en-scène ("Polichinelle dans la nuit vient pour donner une Serenade à sa Maïstresse. . ."), tirée du livret de 1673;
- p. 165: la plainte parlée de Polichinelle ("O Amour, amour, amour, amour. . ."), aussi tirée du livret de 1673;
- p. 166: le texte de "Notte e di", tiré du livret de 1674;
- p. 167: la mise-en-scène ("Une vieille se presente à la fenestre, & répond au Seignor Polichinelle en se mocquant de luy"), tirée du livret de 1674 et avec la référence à Pantalon changée à Polichinelle;
- p. 167: le texte de "Zerbinetti", tiré du livret de 1674
- pp. 167-76: la suite de l'intermède (la fantaisie avec interruptions, le Guet, les Archers) est tirée du livret de 1673—avec l'addition des petites mises-en-scènes pour les Archers (pp. 170 et 172).

Il est bien évident que les airs italiens ne figurent point dans le dessein original de l'intermède, parce qu'ils présentent des contradictions absurdes dans le texte. Par exemple, les airs étant chantés après la plainte parlée de Polichinelle aboutissent à l'action suivante: Polichinelle ne fait pas attention à la chanson de la Vieille, mais il dit seulement que les violons ont interrompu sa sérénade ("Quelle impertinente harmonie vient interrompre icy ma voix?") - après que Polichinelle et la Vieille ont chanté leurs airs. Peu après, il annonce qu'avant que de chanter il faut que je prélude un peu, & jouë quelque piece, afin de mieux prendre mon ton. . .voilà un temps fâcheux pour mettre un Luth d'accord" - ayant oublié qu'il a déjà chanté sans préluder ou raccorder son luth. Edouard Thierry a cru que ces airs italiens étaient situés trop tôt dans le texte (probablement une erreur

de l'éditeur), et il dit que, à la place, ils devaient suivre le monologue antérieur ("Par ma foy cela me divertit").²⁹ Il est possible que La Grange ait choisi de les joindre à la version originale de 1673 dans le but de fournir une édition complète de tous les textes employés pendant les années précédentes. Les personnages de Pantalon, du Docteur, et de Trivelin de la version de 1674 n'apparaissent pas dans l'édition de 1682 - mais les deux airs italiens et le personnage de la Vieille sont inclus dans le drame.

Est-ce qu'il s'agit d'une version littéraire, ou de celle que la troupe employait à cette époque? Un fait permettrait de confirmer cette dernière hypothèse. Immédiatement après la formation des Comédiens du Roy (La Comédie-Française), la troupe nouvelle donne *Le Malade imaginaire* le 6 septembre 1680. Les décorations de cette représentation sont citées dans *Le Mémoire de Mahelot*. Voici les ustensiles pour l'intermède de Polichinelle - "Premier intermede: une guitare ou lut, 4 mousquetons, 4 lanterne sourde, 4 bastons, une vessies."³⁰ On peut reconnaître facilement la guitare ou luth joués par Polichinelle, et les ustensiles employés par le Guet (composé de quatre personnes). Nous pouvons donc supposer que l'intermède comprend au moins la sérénade italienne, quelques monologues de Polichinelle, le ballet où le Guet arrive avec des lanternes, peut-être le ballet où les archers dansants donnent des croquignoles à Polichinelle, et le ballet où les archers dansants lui donnent des coups de bâtons. En outre, il y aurait eu sur la scène la Vieille et le Guet chantant; ils n'auraient pas eu besoin des ustensiles qui figurent dans l'inventaire ci-dessus.

Le manuscrit musical du *Théâtre François, Tome II*, qui suit à la lettre l'ordre de l'édition de 1682, nous indique encore que la version publiée n'était pas seulement une édition littéraire. Ce manuscrit est une partition réduite de la musique théâtrale qui fut recueillie après 1734 (la date de la pièce la moins ancienne qui y est enregistrée). Assurément, il fut monté à partir des parties originales de la musique de Charpentier: pour les numéros musicaux communs aux *Mélanges autographes*, la correspondance entre leurs lectures respectives est frappante. Même avec les inconvénients littéraires dont j'ai parlé ci-dessus, il me semble vraisemblable que la plupart de la musique et du texte (en l'ordre conservé dans ces deux sources) servaient les représentations autour de 1680-82.

Après sa création, la Comédie-Française continua de mettre les ordonnances de Lully à l'épreuve. Dès le 21 mars 1675, Lully limita la troupe "de se servir seulement de deux comédiens de leur troupe pour chanter sur le théâtre et leur fait très expresses défenses de se servir d'aucun musicien externe ou qui soit à leurs gages, à peine de désobéissance".³¹ Les représentations des *Fous divertissants* (1680), *La Pierre philosophale* (1681), et *Endimion* (1681) furent augmentées de musique vocale et instrumentale et de danse. Enfin, la compagnie transgressa ces limites avec la reprise d'*Andromède* de Corneille, qui comprenait un prologue nouveau et des intermèdes musicaux composés par Charpentier. Six comédiens et comédiennes de la troupe chantaient dans cette pièce de machines, ce qui incita Lully à les rappeler à son ordonnance de 1675 (enregistrée dans le *Registre de la Comédie-Française*, 1682-83): "Le 27^{me} de ce mois Le S^r de Lully a obtenu une nouvelle ordonnance du Roy portant déffense aux Comédiens de mettre des voix dans les Comédies excepté deux acteurs ou actrices de la Compagnie qui pourront chanter. Signifiée le 30^{me} Juillet presente mois. Vidé les ordonnances précédentes des 30 Avril 1673 et 21 Mars 1675."

Enfin, les exigences de Lully étouffaient les ambitions de la troupe de rivaliser avec l'Académie Royale de la Musique. En avril 1683, la compagnie établit sept violons parmi l'État des frais ord[ina]ires journaliers".³² En octobre, elle employa une musicienne comme gagiste permanente: "18^{me} assemblée le lundy 4^{me} decembre. On a resolu ce que avoit esté avisé cy devant touchant la dam^{le} Freville musicienne, savoir que la troupe luy donnera huit cent livres de gages ou pension par année a la charge qu'elle chantera dans les pieces et jouera tels rolles que la compagnie trouvera à propos, et de plus lad. compagnie luy accorde deux cent livres pour l'entretenir proprement au theastre lesquelles dictes deux sommes se montent a mille livres, laquelle somme luy sera payée par quartier a commencer du 1^{er} octobre de la presente année 1684."³³ Commenant en l'année 1685, le *Registre de la Comédie-Française* (f. 344v) note six violons, un clavecin, et Mlle Fréville parmi les frais ordinaires et journaliers.

Une fois encore Charpentier dut réviser le Premier Intermède du *Malade imaginaire*. La troupe donna la pièce neuf fois à la Comédie-Française entre le 15 septembre et le 22 octobre 1685 (la plus longue perfor-

mance depuis celle de 1674), et la joua en visite à Versailles devant le roi. Il est vraisemblable que Charpentier prépara cette nouvelle version à cette époque, car les noms de Mlle Fréville et Mr de Villiers sont présents dans les *Mélanges autographes* (VII, 34v-35v et 51-51v). En outre, leurs noms se trouvent dans le *Registre de la Comédie-Française* parmi les seize comédiens et comédiennes, onze danseurs, sept violons, et une claveciniste qui jouèrent.³⁴ Mr de Villiers probablement est le même musicien que la troupe employa comme gagiste du 29 avril jusqu'au 11 août 1672 (*Registre de La Grange*), et qui chanta dans les intermèdes nouveaux de *La Comtesse d'Escarbagnas* et du *Mariage forcé* pendant l'été 1672. Selon Georges Mongrédien et Jean Robert,³⁵ c'est Jean Deschamps (appelé de Villiers, ca. 1648-1701) qui quitta la troupe du Prince de Condé et retourna à la Comédie-Française avec une part de la recette le 29 juin 1684; La Grange l'enregistra parmi les comédiens qui reçurent une demi-part pendant août 1680 jusqu'à mai 1683.

Les révisions musicales de Charpentier se trouvent dans les *Mélanges autographes*, et elles consistent en : 1) indications écrites concernant la mise en scène et l'ordre de la musique (pour lesquelles il réfère aux autres cahiers des *Mélanges autographes*), 2) une version transposée du prélude pour "Notte e di", et 3) un nouvel *Air des Archers*. Quelques musiques anciennes furent transposées pour s'accommoder aux voix de Fréville et de Villiers, et on laissa l'autre musique à improviser aux instrumentistes. Voici les directives de Charpentier (VII, 34v-35) : "Premier intermede / entree des Polichinelles chassez par les arlequins comme autre sur la chaccone / apres l'entrée / prelude p^r notte e di / Notte e di transposé en e mi la avec les ritornelles de la suite pour Mademoiselle Freville / la chanson a transposer est dans le cahyer XVII / apres cette chanson les viollons preludent de caprice en g re sol bequare pour donner le ton a M^r de Villiers qui chantera Zerbinetti, apres quoy les violons joueront jusque au second acte l'air suivant [*Air des Archers*]" . Plus tard (VII, 51v), dans la troisième version du Prologue, on lit: "Polichinelles chasses par les Arlequins comme jadis / premier intermede, Notte di in e mi la / Zerbinetti en ge re sol". D'après ces indications, la musique suivrait l'ordre ci-dessous:

Numéros

Chaconne

Prélude pour "Notte e di"

"Notte e di" (version non transposée)

Prélude pour "Zerbinetti" (improvisé) "Zerbinetti"

Air des Archers

Théâtre François, Tome II

pp. 154-55 (partition réduite)

pp. 136-39

pp. 139-41

Mélanges autographes

VII, 34v-35

XVI, 53v-55

VII, 35-35v

Il est évident que la version de 1685-86 du Premier Intermède est un pastiche des versions antérieures. Elle commence avec une foule de Polichinelles étant chassés par une foule d'Arlequins—probablement accompagnée par la musique de la chaconne qui se trouve dans *Théâtre François, Tome II*. Elle est tirée de la première révision (la version intermédiaire), où Spacamond donne des bastonnades à Polichinelle et le chasse hors de la scène avant qu'on chante "Notte e di". Ensuite, on joue les deux airs italiens (de la version de 1674) dans ce que Wiley Hitchcock a appelé "une farce travestie": Mlle Fréville chanta la sérénade transposée une sixte au-dessus, et Mr de Villiers chanta la réponse de la Vieille.³⁶ Comme dans la version intermédiaire, nous sommes mal instruits sur l'identité du personnage qui chante "Notte e di". Nous rappelons que cette version-ci se terminait avec un *Air des Archers*, et il paraîtrait que le même Guet ici fait acte de présence vers la fin de l'intermède de 1685-86 pour danser un *Air des Archers* différent.³⁷

Le Premier Intermède du *Malade imaginaire*, suite aux exigences externes qui se présentèrent, subit plusieurs changements pendant les mois qui suivirent sa création. Plusieurs révisions musicales résultèrent directement des mesures contre la musique théâtrale obtenues du roi par Lully. Il en résulta plus de musique que demande une seule représentation; en effet il existe dans les *Mélanges autographes* deux prologues, trois ouvertures du prologue, deux ouvertures du Second Intermède, etc. Les additions textuelles, entreprises sans doute après la mort de Molière, et incorporées dans l'édition de 1682, ainsi que la perte temporaire de la musique originale de Charpentier, obscurcissent jusqu'ici le dessein original du Premier Intermède en particulier. A cause de la découverte fortunée de la source musicale, *Théâtre François, Tome II*, on peut avec quelque certitude reconstruire les formes différentes du Premier Intermède de cette dernière comédie-ballet de Molière.

John S. Powell
Université de Tulsa

NOTES.

1. Ces "comédies-ballets" comprennent: *Les Fâcheux* (1661) *Le Mariage forcé* (1664), *La Princesse d'Elide* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Mélicerte* (1666), *La Pastorale comique* (1667), *Le Sicilien* (1667), *George Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Psyché* (1671), *La Comtesse d'Escarbagnas* (jouée à sa première avec *Le Ballet des ballets*, 1672), et enfin *Le Malade imaginaire* (1673).

2. Cf. Charles Truinet [Ch. Nuitter] et A. E. Roquet [Er. Thoinan], *Les origines de l'opéra français* (Paris, 1886; repr. Genève, 1972), pp. 97-100, et Marcelle Benoit, *Musiques de cour: Chapelle, chambre, écurie 1661-1733* (Paris, 1971), pp. 37-92.

3. Cité dans Julien Tiersot, *La musique dans la comédie de Molière* (Paris, 1922), p. 130.

4. "Etablissement de l'Académie Royale de musique en faveur du Sieur de Lully," cité dans Benoit, *Musiques de cour*, pp. 37-38.

5. Tiersot, *La musique dans la comédie de Molière*, p. 130. Selon Norman Demuth, *French Opera, Its Development to the Revolution* (Sussex, 1963), p. 118, l'idée d'un monopole en représentations théâtrales/ musicales provient de Molière, qui avait confié son dessein à Lully lorsqu'il était son collaborateur.

6. Celle-ci se trouve dans le *Recueil complet de Vaudevilles et Airs Choisis* (Paris: aux adresses ordinaires, 1753), p. 2.

7. Cf. *Le Registre d'Hubert*, du 30 août au 4 octobre 1672.

8. Selon *Le Registre d'Hubert* (10 juillet 1672), Charpentier fut remboursé 11# par la troupe "pour plusieurs voyages faits à Auteuil".

9. Réimprimée dans Sylvie Chevalley, *Album théâtre classique: La Vie théâtrale sous Louis XIII et Louis XIV* (Paris, 1970), pp. 184-85.

10. Cf. John S. Powell, "Charpentier's Music for Molière's *Le Malade imaginaire* and Its Revisions," *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), p. 141, Table 10, pour un résumé des sources musicales existantes.

11. Jules Bonmassies, *La Musique à la Comédie-Française* (Paris, 1874), p. 14.

12. *Polichinelle, Premier Intermède du "Malade imaginaire" de Molière; musique de Marc-Antoine Charpentier, reconstituée et complétée par Julien Tiersot* (Paris: Heugel, 1925).

Une troisième édition de la musique du *Malade imaginaire* fut entreprise par H. Wiley Hitchcock: Prologues et intermèdes du *Malade imaginaire* de Molière (Genève, 1973). C'est une édition moderne des *Mélanges autographes* de la Bibliothèque Nationale, pour laquelle l'éditeur fournit la musique des *Airs de la comédie de Circé* et fait des emprunts à la "pièce de machines" *Circé* afin de combler la partie manquante. En 1990, à l'occasion des représentations données au Théâtre du Châtelet à Paris par l'ensemble "Les Arts Florissants," les Editions Minkoff publièrent une édition nouvelle du *Malade imaginaire* qui utilisa le fac-similé de la pièce publiée dans l'édition de 1682 (voyez dessous, n. 14), la musique de l'édition de 1673 par H. Wiley Hitchcock (d'après les *Mélanges autographes* de Charpentier), et les numéros manquants conservés dans le *Théâtre François Tom II*.

13. "An Italian Source for Part of the Premier Intermède in *Le Malade imaginaire*," *Modern Language Notes* 74 (1964), p. 309. *Il candelaio* de Bruno se trouve dans les *Oeuvres complètes de Molière*, ed. Eugène Despois et Paul Mesnard (Paris, 1873-1900).

14 LES / OEUVRES / DE / MONSIEUR / DE MOLIERE. / Reveues, corrigées, & augmentées. / Enrichies de Figures en Taille douce. / A PARIS. / Chez DENYS THIERRY . . . CLAUDE BARBIN . . . ET PIERRE TRABOUILLET . . . / M. DC. LXXXII. / AVEC PRIVILEGE DU ROY. Le premier intermède se trouve pp. 165-76.

15. LE MALADE / IMAGINAIRE / COMEDIE, / Mislée de Musique, & / de Dance. / Représentée sur le Théâtre / du Palais Royal. / A PARIS, / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul / Imprimeur du Roy pour la Musique, ruë / S. Jean de Beauvais, au Mont Parnasse. / M. DC. LXXXIII. Le Premier Intermède se trouve pp. 13-24.

16. Nous ne pouvons que conjecturer qui chantèrent les rôles des personnages du Guet chantant. Dans les *Mélanges autographes* (XVI, 74) il y a les six noms suivants à la gauche des portées vocales du chœur de "Bene, bene responderè" (Cérémonie des médecins): Mouvant, Hardy, Marion (dessus), Poussin (haute-contre), Forestier (ténor), Frison (basse). Poussin (Louis-Joseph Poussin, qui appartenait à la Musique de la Chambre du Roy), et Forestier étaient deux des cinq chanteurs qui avaient accepté de chanter sur le théâtre "a visage découvert, habillé comme les Comédiens" lors des représentations de *Psyché* au Palais-Royal en juillet 1671 (Voyez le *Registre de La Grange*); aussi, le *Registre d'Hubert* nous dit que Forestier chanta dans la reprise de *La Comtesse d'Escarbagnas* et du *Mariage forcé* (avec les intermèdes nouveaux de Charpentier) au Palais-Royal en juillet 1672. Le nom de Frison (ou Frizon) se trouve aussi dans les partitions sacrées écrites plus tard par Charpentier pour le Dauphin.

Mais ça ne fait que six chanteurs en tout, et le *Registre de La Grange* nous avertit que dans la première du *Malade imaginaire*, il y avait "7 musiciens ou musiciennes, dont deux à 11#, les autres à 5#10s". La raison est que les trois derniers musiciens (Poussin, Forestier et Frison) auraient chanté aussi le Guet chantant dans le Premier Intermède. Mais la musique du Guet est en quatre parties—avec une partie à nouveau de ténor ou

baryton. Qui chanta ce quatrième rôle? Est-il possible que Michel Baron—qui, pour créer le rôle chantant de Cléante, reçut deux mois de leçons de chant payés par la compagnie—ou bien La Grange (qui interprétait le rôle chantant de Cléante en 1674) chanta cette partie? Ou est-ce qu'il y a encore un musicien à gages dont le nom est maintenant inconnu? Quoi qu'il en soit, voilà tous les noms des chanteurs masculins que nous savons avoir pris part à la première.

17. On ne sait pas qui interpréta le rôle de Polichinelle; si cela avait été Molière lui-même (qui jouait aussi celui d'Argan), les rapports entre les deux personnages auraient été d'autant plus frappants.

18. On lit dans le *Registre de La Grange* (21 mars 1673) que la troupe paya 12 violons, 12 danseurs, 3 symphonistes, 7 musiciens ou musiciennes (chanteurs), Beauchamps (maître de ballet), Charpentier (compositeur), et Baraillon (costumier).

19. Les indications de Charpentier ne font pas mention de ces discours de Polichinelle; mais, on a besoin du texte parlé afin de précipiter le jeu de scène suivant et, en outre, il n'y a pas de raison de douter qu'on n'a conservé beaucoup de ces discours originaux.

20. Encore, les indications de Charpentier ne font pas mention de cet air, mais il me semble un accompagnement tout à fait à propos pour les bastonnades de Polichinelle.

21. Il y a deux loures dans le *Théâtre François, Tome II* qui peuvent avoir cet emploi.

22. Spacamond est un personnage italien de "capitano" (Spaccamonte, ou "ciseleur des montagnes") qui, on suppose, est chef de quart.

23. Je croyais que les révisions dont j'ai parlé ci-dessus dataient d'avant la reprise de 1674 premièrement à cause des rapports textuels qui existent entre les deux versions. Mais il y a aussi une preuve authentique dans les sources originales. Nous savons les noms des interprètes de plusieurs rôles grâce aux *Mélanges autographes*. Dans la partition du deuxième intermède de 1673 (XVI, 62-64), les quatre mores étaient joués par Mlle Mouvant, Hardy, Marion (dessus), et Mr Poussin (haute-contre). Dans les révisions musicales à deux parties vocales du même intermède (XVI, 55), nous lisons les noms de Mlle Babet et Mr Poussin; mais le *Registre de la Troupe de Guénégaud* (4 mai 1674; voyez n. 21 ci-dessous) nous donne les noms des interprètes comme Mlle Babet et Mr Bourdelou. Il y aurait donc eu deux ensembles différents d'interprètes pour deux reprises différentes. Et puisque Mr Poussin prit part à la première, on suppose qu'il continua de chanter ce rôle après la mort de Molière dans cette première révision de l'intermède. Pour la reprise de 1674 (voyez ci-dessous), on employa Mr Bourdelou dans ce rôle. Si j'ai raison, la version révisée du second intermède appartient aussi à cette version intermédiaire.

24. Cf. *Le Registre de La Grange*, 21 mars 1673 et 4 mai 1674.

25. *Le Registre de La Grange* et *Le Registre de la Troupe de Guénégaud* nous donnent des renseignements utiles sur cette reprise en forme de comptes : musique, 17# (Mlle Babet [dessus])

5#10s, Mr Bourdelou [haute-contre] 5#10s, Mr Carles [Carle André, théorbe] 3#, Mr Delaporte [clavecin] 3#; violons, 16#10s (Du Vivier 2#, Marchand 2#5s, Converset 2#5s, Du Fresne 3#, Courselles 3#, Du Mont 1#10s); assistans, 20#; sauteurs, 11#. Ces "assistans et sauteurs" comprennent: La Montagne 3#, Nivellon 2#5s, Du Forre 3#, Le Fibre 2#5s, Fronton 1#10s, Montinot 1#10s, Coupet 1#10s, Chaumont 1#10s, Le Fibure italien 1#10s, Buterne 1#10s, Reneteau 1#10s, Contois 1#10s, Lionz 1#, Francois le porteur des violons 1#10s, 2 sauteurs 4#, 2 menuisiers 6#, 7 Maniuelles 7#, 2 chandelles 4#, 2 decorateurs 3#.

Jacques Duvivier, Pierre Marchand, et Jean Converset ("tous trois violons de Monsieur frère unique du roy et étant présentement occupés aux pièces et comédies du sieur de Molière. . .") signèrent une convention le 14 février 1673 qui promet "de ne se point séparer les unes des autres pour jouer auxdites pièces dudit sieur Molière et autres comédies qui se jouent et représentent par les Français sur le théâtre du Palais-Royal que d'un mutuel consentement" (Minutier central, XXXIV, 199, cité dans M. Jurgens et E. Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe* [Paris, 1963], 549-50). Nous voyons dans les *Mélanges autographes* (XVI, 58) les noms de Duvivier, Nivellon, et Du Mont écrits au-dessus de leurs parties instrumentales (dessus, haute-contre, taille respectivement) pour la version de 1673. Donc, Duvivier, Marchand, Converset, et Du Mont se sont réunis dans l'orchestre pour la reprise de 1674. Parmi les assistants enregistrés pour la reprise de 1674, La Montagne servait sans doute comme chorégraphe, parce qu'il occupait cette fonction en 1675 pour les représentations de *Circé* et de même en 1686, 1688 et en 1689 pour des reprises du *Malade imaginaire* (*Registre de la Comédie-Française*, 19 mai 1675, 11 janvier 1686, 25 novembre 1688 et 22 mai 1689). Il est vraisemblable que Nivellon était compté parmi les dépenses des "violons, 16#10s" par La Grange; cependant, il me semble que, plutôt que jouer du violon, Nivellon avait dansé dans la reprise de 1674—comme il le fera dans la reprise de 1686 (ce ne serait pas surprenant, puisque les maîtres de danse ordinairement jouent du violon aussi). Les onze noms donnés après celui de Nivellon étaient peut-être ceux des autres danseurs qui avaient participé à la reprise.

Concernant la musicienne Mlle Babet, Catherine Cessac (*Marc-Antoine Charpentier* [Paris: Fayard, 1988], p. 76) dit que "Mlle Babet est sans doute un diminutif; il pourrait être question ici de Mlle Molière, la seconde épouse de l'écrivain, de son véritable nom Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth Béjart, dont le dernier prénom aurait pu engendrer le diminutif de Babet." Le *Registre de la Comédie-Française* cite une visite de l'*Inconnu* à Versailles (le 17 mai 1681), et deux reprises du *Bourgeois gentilhomme* (le 1 mai 1674 et le 21 juillet 1684), dans lesquelles le nom de "Mlle Babet" est cité (elle reçut pour les reprises de 1674 et de 1684 5#10s et 3# par jour respectivement). Ici, il me semble que Mlle Babet était une musicienne à gages plutôt que la veuve de Molière; je n'ai pas trouvé son nom dans les registres après l'an 1684.

26. LE / MALADE / IMAGINAIRE, / COMEDIE / Meslée de Musique, Représentée sur le Théâtre / de la Troupe du Roy. / Par le Sieur DE MOLIERE. / A PARIS, / De l'Imprimerie de

GVILLAVME ADAM, Imprimeur / & Libraire ordinaire de la Troupe du Roy, / ruë Vieille Bouclerie, à l'Olivier. / M. DC. LXXIV.

27. Edouard Thierry (*Documents sur le Malade imaginaire* [Paris, 1880], pp. 247-50, n. 13) était le premier à mettre en doute l'authenticité de ces textes italiens, et les éditeurs Despois et Mesnard (*Oeuvres de Molière* 9:322, n. 3) proposèrent que Molière reçut ces chansons de la main de Charpentier. Plus tard, Xavier de Couville ("Sur un intermède de Molière," *Revue musicale* 2 [1925] 157-64) proposait qu'on les ajoutât au *Malade imaginaire* après la mort de Molière.

28. LES / OEUVRES / DE / MONSIEUR / DE MOLIERE. / Reveues, corrigées, & augmentées. / Enrichies de Figures en Taille douce. / A PARIS. / Chez DENYS THIERRY, CLAUDE BARBIN, ET PIERRE TRABOUILLET. / M. DC. LXXXII. / AVEC PRIVILEGE DU ROY. Les textes des chansons italiennes se trouvent dans le tome 8, pp. 166-67.

29. *Documents sur le Malade imaginaire*, loc. cit.

30. Henry Carrington Lancaster, ed., *Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^e siècle* (Paris, 1920), pp. 123-24.

31. Cité dans Benoit, *Musiques de cour*, p. 47.

32. *Registre de la Comédie-Française* 1683-84, f. 2v.

33. *Registre de la Comédie-Française* 1683-84, f. 211v. Selon le *Registre de La Grange*, Mlle Fréville participa (en tant qu'auditrice) à une représentation de *Dom Juan, ou Le Festin de Pierre de Molière* le 28 septembre 1684.

34. *Registre de la Comédie-Française* 1685-1686. Les danseurs étaient: La Montagne, Desau, Dufort (Du Forre?), Barbier, Levesque, Nivellon, Diare, Des Noyers, St. Michel, Le petit Courselles, et Renard. Les acteurs et les actrices étaient: Mrs La Grange, Guerin, Du Croisy, Des Mares, Rosimond, Raisin l'ainé, De Villiers, Beauval, Dauvilliers, et Mlles Guerin, La Grange, Beauval, Fréville, La petite La Grange, Poisson, et Du Rieu. Le claveciniste était Mr Verdier; les noms des sept violons sont inconnus.

35. *Les Comédiens français du XVII^e siècle* (Paris, 1981), p. 207.

36. Les deux copies existantes de "Zerbinetti" (*Airs de la comédie de Circé*, pp. 40-43, et *Théâtre François, Tome II*, pp. 139-41) donnent la partie de la Vieille notée en clef d'ut3 - qui prouve que le rôle de la Vieille fut destinée à un homme (haute contre).

37. Selon les indications écrites de Charpentier, il est évident que l'Air des Archers (VII, 35-35v) fut composé de nouveau pour la version de 1685-86, car Charpentier fait un rapport thématique avec l'air précédent (à la mélodie de "Quei sguardi languidi"). "Zerbinetti" ne figura pas dans la version intermédiaire, puisqu'il semble avoir été ajouté à la version de 1674; donc pour les révisions de 1685-86, Charpentier composa un *Air des Archers* nouveau fondé sur un thème de "Zerbinetti."

LE PORTRAIT DE CHARPENTIER (suite...)

Depuis plusieurs *Bulletins*, le portrait de Charpentier nous tient véritablement en haleine. Une péripétie de plus dans cette énigme qui, décidément, nous réserve bien des surprises.

Tout commença par la découverte de l'existence d'une médaille de l'Hôtel des Monnaies, frappée à l'effigie de Marc-Antoine Charpentier. Tiendrions-nous enfin un portrait fidèle de notre illustre musicien? Trop beau pour être vrai, une enquête s'imposait. Où donc Henri Lagriffoul (1907-1980) - c'est le nom de l'artiste graveur - avait-il trouvé son modèle? La médaille date de 1967 et le Catalogue des Monnaies la décrit ainsi :



Avers. Le compositeur, la main droite appuyée sur un recueil de musique. A l'arrière-plan, un groupe de musiciens sur une estrade. En légende : MARC-ANTOINE CHARPENTIER, 1634-1704, années de sa naissance à Paris et de sa mort.

Charpentier, par Lagriffoul



Revers. La composition illustre les fastes de la cour de Louis XIV : le monarque, vêtu à l'antique, assis sur un trône, entouré de l'Abondance à gauche et de la Renommée en haut à droite; l'un des deux angelots placés derrière lui tient une couronne de lauriers au-dessus de sa tête. A droite, un chœur composé d'anges. En légende, les premières mesures du «Te Deum».

Edition de la Collection générale de la Monnaie. M. 3012 - Diamètre : 68 mm."

Après avoir rencontré un responsable de l'Hôtel des Monnaies, aucune source sûre ne pouvait être envisagée. D'après les dires de cette personne, Lagriffoul se serait inspiré d'une gravure de Trouvain. La consultation de l'abondante oeuvre d'Antoine Trouvain (1656-1708) au Département des Estampes de la Bibliothèque nationale n'aboutit qu'à constater l'absence de toute pièce concernant Charpentier. Pourrait-il s'agir alors de Nicolas Bonnart (v.1637-1718) qui avait portraituré Lully à la fin des années 1680? Justement, ce portrait de Lully, à le bien regarder, rappelle bien curieusement notre médaille : la pose, les gestes, le costume même avec la dentelle au poignet tenant le livre, le gant couvrant la main gauche, le rabat passant au travers de la boutonnière, l'épée, les boutons et la passementerie de l'habit de cour...

Etrange, n'est-ce-pas? Pourtant, le doute ne peut subsister très longtemps, il faut se rendre à l'évidence. Le portrait que Lagriffoul a présenté comme étant celui de Charpentier n'est en fait qu'une copie arrangée de celui du Surintendant. Une sorte de compositeur centaure au corps de Lully et à la tête de Charpentier, sortie de la fantaisie d'un graveur laissant à la postérité l'image surprenante de Lully et de Charpentier, fusionnés dans l'Eternité!



Lully, par Bonnart

L'ÉDITION MUSICALE EN MARCHÉ

Il semble, enfin, que l'édition musicale se mette à bouger et prenne conscience de l'urgence en ce domaine, surtout en ce qui concerne les musiciens français de l'époque baroque, et en particulier Charpentier. Rappelons que l'oeuvre de Marc-Antoine Charpentier est, pour la majeure partie, à l'état de manuscrit autographe et conservée en exemplaire unique donc, à la Bibliothèque nationale. Pour les musiciens qui s'intéressent à cette oeuvre, l'accès n'est pas toujours de la plus grande facilité : problèmes d'éloignement de Paris, de copie ou de reproduction des manuscrits, de délais parfois importants avant de recevoir les travaux photographiques, etc. Ces deux derniers points ont été toutefois résolus, depuis le mois d'avril 1987, date à laquelle la Société Marc Antoine Charpentier a mis au service du Département de Musique un appareil (dont elle assure également la maintenance) permettant de lire les microfilms des manuscrits et d'en faire instantanément des photocopies. Ce photocopieur est naturellement à la disposition de tous les chercheurs, même ceux qui ne travaillent par sur Charpentier !

Depuis sa création, voici presque dix ans, la Société Charpentier a eu conscience qu'une des actions prioritaires qu'elle se devait d'accomplir était précisément celle de la diffusion de l'oeuvre. Très tôt, les contacts ont été pris avec François Lesure, alors Conservateur en chef du Département de la musique de la Bibliothèque nationale ; c'est à partir de ceux-là que l'espoir de donner aux musiciens du monde entier la possibilité d'accéder à l'oeuvre de Charpentier s'est concrétisé peu à peu, jusqu'à l'événement : l'édition des *Oeuvres complètes de Marc-Antoine Charpentier* en fac-similé aux éditions Minkoff-France avec le concours de la Bibliothèque nationale, et dont le premier volume est sorti au début de l'année 1991 avec une préface de Catherine Massip et une introduction de H. W. Hitchcock. Le rythme de parution de l'in-

tégralité de l'oeuvre est fixé à un volume par mois, à partir du printemps de cette année. La collection comprendra les *Meslanges* autographes (volumes 1 à 28), les autres manuscrits, les sources imprimées, et enfin un dernier volume regroupant apparat critique, commentaires et index. Le financement de cette édition exceptionnelle provient des souscriptions commencées à la fin 1988 et qui restent encore ouvertes jusqu'à la fin de la présente année.

Stimulés par cette opération qu'on peut réellement qualifier d'historique, ainsi que par le succès croissant que rencontre l'oeuvre de Charpentier auprès des interprètes et du public, d'heureuses initiatives sont en train de voir le jour. Saluons en particulier, les toutes nouvelles mais prometteuses Editions des Abbesses qui viennent de publier le premier volume d'une intégrale des *Motets à 4, 5 ou 6 parties et basse continue* de Charpentier - ce qui représente vingt-six pièces-, répertoire particulièrement bien adapté aux chœurs professionnels et amateurs. Le premier volume de cette série (en édition moderne cette fois), disponible depuis avril 1991, contient les trois oeuvres suivantes : *Beatus vir H 221*, *Confitebor tibi H 220* et *Transfige dulcissime Jesu à 5 H 251*. Le travail accompli est d'excellente qualité : respect de la partition originale avec une introduction et un appareil critique clair et sérieux, qui permet à l'interprète d'aborder l'oeuvre dans les meilleures conditions d'authenticité. On trouvera ces partitions dans les librairies musicales, ou à défaut au siège des Editions des Abbesses (sur commande).

Autre projet d'importance promis au plus grand succès, la collection de musique française *Musica Gallica*, lancée par la Fondation Francis et Mica Salabert, soutenue par l'Institut de France, la Fondation Florence Gould et la Direction de la Musique, et en collaboration avec les grandes maisons d'édition que

sont Billaudot, Choudens, Durand, Leduc, Lemoine et Salabert. Les premiers volumes paraîtront à l'automne 1991 et Charpentier bénéficiera de plusieurs publications, notamment dans le domaine de la musique religieuse, dès 1993.

Avant de clore (pour l'instant) cette importante question, rappelons que, hors de France, un effort éditorial en ce qui concerne Charpentier est également fait, notamment aux U.S.A (A.R Editions) et en Angleterre (Oxford University Press).

Adresses :

- Minkoff-France, 23 rue de Fleurus, 75006 Paris.
- Editions des Abbesses, 76 rue de Rochecouart, 75009 Paris.
- Musica Gallica, Fondation Francis et Mica Salabert, 55 rue du Rocher, 75008 Paris.
- Oxford University Presse, Walton Street, Oxford OX2 6DP, England.
- A-R Editions : 315 West Gorham Street, Madison, Wisconsin, 53703, U.S.A.

DISQUES

Les Quatre Saisons/ Quatuor Anni Tempestates H 335-338, *Quemadmodum desiderat cervus* H 174, *Nisi Dominus* H 231, *Notus in Judea Deus* H 179. Françoise Semellaz (s), Noemi Rime (s), Bernard Deletré (b). Le Parlement de Musique, Martin Gester. Opus 111 OPS 30-9005.

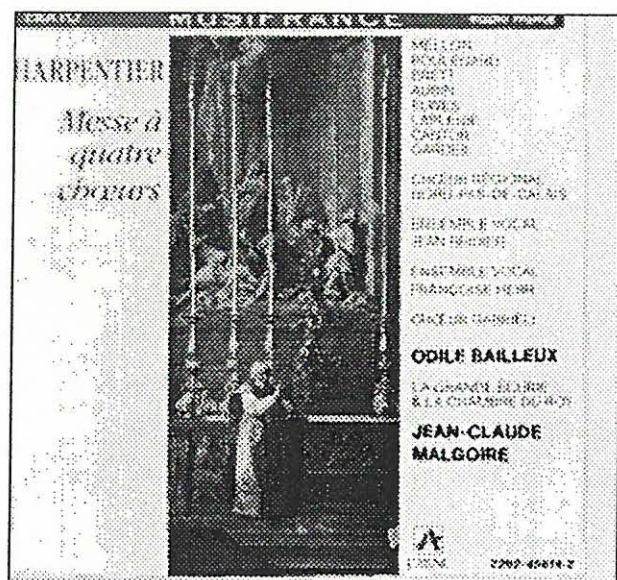
Inspirées du texte du *Cantique des Cantiques*, les "Quatre Saisons" de Charpentier en restituent toute la sensualité que le style italien (imitations, vocalises...) délibérément adopté par le compositeur ne pouvait mieux traduire. Les voix de Françoise Semellaz et de Noémi Rime rivalisent en virtuosité. Peut-être aurait-il fallu un brin d'extravagance en plus ? Les Psaumes pour trois voix avec accompagnement instrumental sont contemporains (autour de 1680) et destinés aux offices de Monseigneur, le fils de Louis XIV. Martin Gester et son ensemble ont su rendre les nombreux contrastes et effets de rhétorique, tout en ne perdant pas de vue l'unité de l'oeuvre. Les ensembles offrent une homogénéité et un équilibre des voix parfaits avec de véritables moments de grâce ("Quare tristis mea" du *Quemadmodum*, "Beatus vir" du *Nisi Dominus*). Retenons aussi la suggestive scène de sommeil ("Dormierunt somnum suum") du *Notus in Judea Deus* de ce premier disque très prometteur.



Messe à quatre chœurs H 4 Agnès Mellon (s), Isabelle Poulénard (s), Charles Brett (hc), Alain Aubin (hc), John Elwes (t), Michel Laplénie (t), Philippe Cantor (b), Jean-François Gardeil (b). Choeur Régional Nord-Pas-de-Calais, Ensemble vocal Jean Bridier, Ensemble vocal Françoise Herr, Choeur Gabrieli, Odile Bailleux (orgue), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire. Erato 2292-45614-2.

Exemple unique de polychoralité française directement inspirée à Charpentier par son séjour à Rome, la *Messe à quatre chœurs* est une oeuvre à la fois grandiose et d'un extrême raffinement d'écriture. Jean-Claude Malgoire, parfaitement à l'aise dans ces grands effets polychoraux, a su aussi conserver à la partition toutes ses subtilités, tout ceci audible grâce à une excellente prise de son. Les solistes sont remarquables (Agnès Mellon sublime dans le "Christe eleison") avec quelques réserves cependant pour les hautes contre. Les quatre chœurs vibrent à l'unisson de leur chef dans la célébration d'une des plus personnelles et plus belles pièces de Charpentier. L'émotion, souvent présente, culmine dans le "Et incarnatus est". Ce disque résulte de l'enregistrement "live" d'un concert donné en l'Abbaye de Saint-Michel en Thiérache. L'orgue Boizard de 1714 joué par Odile Bailleux nous ravit. Les pièces choisies, pour s'intercaler entre les différentes sections de la messe, appartiennent aux *Premier* et *Second Livres d'orgue* de Jacques Boyvin, exact contemporain de Charpentier, et dont le style s'accorde parfaitement avec celui de la *Messe*.

Parmi les grands événements discographiques à venir, annonçons dès maintenant l'intégrale de l'oeuvre à double chœur de Charpentier entreprise par Ton Koopman pour Erato. La première livraison doit être enregistrée en juin 1991, avec une forte proportion d'oeuvres inédites. Au menu, des histoires sacrées (*Josue H 404, Canticum pro pace H 392, Mors Saülis et Jonathae H 403, Praelium Michaelis H 410*), des *Leçons de ténèbres H 138-140* et le psaume *Quam dilecta H 167*. Le 15 de ce mois, le même programme (excepté les *Leçons de ténèbres*) a été donné en concert en la Chapelle Royale du Château de Versailles. Gageons que ce grand projet mené par l'un des meilleurs chefs baroques actuels marque la future discographie Charpentier.



MÉDÉE A DINARD

Pour son V^e Stage international d'opéra et d'orchestre qui se déroulera à Dinard, du 8 au 24 août 1991, l'A.R.M.A.P. a choisi de mettre à son programme, après l'*Orfeo* de Monteverdi, *King Arthur* de Purcell, *Armide* de Lully et *Dardanus* de Rameau, *Médée* de Charpentier. Ce stage s'adresse aux chanteurs et instrumentistes, non-professionnels de haut niveau et jeunes professionnels qui monteront la tragédie lyrique de Charpentier, sous la direction musicale de Frédérique Chauvet et dans une mise en scène de Christophe Galland. Les 23 et 24 août, à 21 heures, seront données publiquement deux représentations de *Médée* au Palais des Congrès de Dinard.

Renseignements et inscriptions: Maîtrise de Dinard, BP 120, 35801 DINARD-Cedex.
Tél. 99 46 12 65 - (1) 46 04 63 92.

Bulletin semestriel publié par la Société Marc Antoine Charpentier.
Responsable de la publication: Jean-Jacques Allain.
Rédaction: Catherine Cessac.
Composition: Juan Pirlot de Corbion.