

*Patrimoine
Musical
Français*

M. - A. Charpentier

MUSIQUES POUR LES COMÉDIES DE MOLIÈRE

La Comtesse d'Escarbagnas et Le Mariage forcé [H.494]

Le Malade imaginaire [H.495, 495a, 495b]

Le Sicilien [H.497]

Le Dépit amoureux [H.498]

monumentales
I. 8. 1



Éditions du Centre de musique baroque de Versailles

*Patrimoine
Musical
Français*

M. - A. Charpentier

MUSIQUES POUR LES COMÉDIES DE MOLIÈRE

La Comtesse d'Escarbagnas – Le Mariage forcé [H.494]

Le Malade imaginaire [H.495, 495a, 495b]

Le Sicilien [H.497]

Le Dépit amoureux [H.498]

Édition de Catherine Cessac

Le Centre de musique baroque de Versailles
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 d'études supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université François-Rabelais de Tours,
Ministère de la Culture)

© 2019 – Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CMBV 077 – ISMN 979-0-707034-77-4
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : novembre 2019

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Hôtel des Menus-Plaisirs 22, avenue de Paris F - 78000 Versailles +33 (0)1 39 20 78 18 editions@cmbv.com www.cmbv.fr	Mission nationale de valorisation du patrimoine musical français des XVII ^e et XVIII ^e siècles
---	--

TABLE DES MATIÈRES TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION	V
Charpentier et Molière	VI
Les sources musicales	VIII
Les sources littéraires.....	XV
Les états du <i>Malade imaginaire</i>	XVIII
Les représentations du <i>Malade imaginaire</i>	XXIX
Notes pour l'interprétation	XXXI
Établissement du texte littéraire	XXXIII
Principes éditoriaux.....	XL
 INTRODUCTION (English translation)	 XLIII
Charpentier and Molière.....	XLIV
Musical sources.....	XLVI
Literary sources.....	LIII
The states of <i>Le Malade imaginaire</i>	LVI
The performances of <i>Le Malade imaginaire</i>	LXVII
Performance notes	LXVIII
Establishing the literary text.....	LXXI
Editorial principles	LXXVII
 TEXTES & TRADUCTIONS / <i>TEXTS & TRANSLATIONS</i>	 LXXIX
 FAC-SIMILÉS / <i>FACSIMILES</i>	 CXVII
 LA COMTESSE D'ESCARBAGNAS – LE MARIAGE FORCÉ [H.494]	
[<i>La Comtesse d'Escarbagnas</i> , H.494i]	
Ouverture de la Comtesse d'Escarbagnas.....	3
Les Maris	6
Dialogue « Mon compère en bonne foi ».....	7
[<i>Le Mariage forcé</i> , H.494ii]	
Trio grotesque « Amants aux cheveux gris »	9
Menuet	12
[Air] « Ah ! quelle étrange extravagance »	13
Gavotte.....	15
[Trio] « La la la la bonjour » – Les Grotesques.....	15
Le Songe.....	32
Les Bohémiennes. Sarabande [et Gigue]	33

LE MALADE IMAGINAIRE [H.495, 495a, 495b]	
<i>Le Malade imaginaire</i> « dans sa splendeur » [H.495]	
[état 1, 1673]	
Ouverture – Prologue.....	43
Premier intermède	107
Petit opéra impromptu (II, 5)	127
Second intermède.....	131
Troisième intermède	147
<i>Le Malade imaginaire</i> « avec les défenses » [H.495a]	
[état 2, 1673-1674]	
Ouverture – Prologue.....	199
Premier intermède	205
[version A] p. 205	
[version B] p. 209	
Petit opéra impromptu (II, 5)	217
Second intermède.....	217
Troisième intermède	235
<i>Le Malade imaginaire</i> « rajusté autrement pour la 3 ^e fois » [H.495b]	
[état 3, 1686]	
Ouverture – Prologue.....	271
Premier intermède	273
Petit opéra impromptu (II, 5)	283
Second intermède.....	283
Troisième intermède	287
LE SICILIEN [H.497]	
Sérénade pour le Sicilien	291
LE DÉPIT AMOUREUX [H.498]	
Ouverture du Dépit amoureux.....	301
ANNEXE/APPENDIX.....	305
NOTES CRITIQUES / CRITICAL COMMENTARY	309

Introduction

Malgré l'abondance de son œuvre religieuse, Marc-Antoine Charpentier fut aussi un musicien de scène qui travailla avec les plus grands auteurs de théâtre de son temps : Molière, Pierre et Thomas Corneille, Florent Carton dit Dancourt, pour ne citer que les noms les plus connus. Sa première œuvre émana de sa collaboration avec Molière (en 1672 avec la reprise de *La Comtesse d'Escabagnas* et du *Mariage forcé*). Après la mort de Molière, Charpentier continue de travailler pour la « Troupe du roi », qui devient en 1682 « Comédie-Française ». Il compose la musique de pièces « à machines » (*Circé*, *L'Inconnu*) dont les auteurs sont Thomas Corneille (pour le texte de la pièce) et Jean Donneau de Visé (pour le texte des intermèdes). En 1682, pour la reprise d'*Andromède* de Pierre Corneille, il écrit une nouvelle musique de scène, pour remplacer celle composée en 1650 par Charles Coypeau-Dassoucy. Dans ces pièces « à machines », œuvres de pur divertissement, la musique qui s'insère entre ou à l'intérieur des actes récités ne forme qu'un « ornement », alors que la première place revient aux décors et aux machineries extraordinaires qui faisaient le succès de ces œuvres. Malgré les difficultés croissantes imposées par la toute-puissance de Lully, Charpentier poursuit son activité à la Comédie-Française avec *Les Fous divertissants* (Raymond Poisson, 1680), *La Pierre philosophale* et *Endimion* (Th. Corneille et Donneau de Visé, et anonyme, 1681), *Le Rendez-vous des Tuileries* (Baron, 1685), *Angélique et Médor* (Dancourt, 1685), *Vénus & Adonis* (Donneau de Visé, 1685).

Au total, Charpentier a écrit de la musique pour sept comédies de Molière, mais sa seule création à part entière est la dernière, *Le Malade imaginaire*. Ses autres contributions furent conçues pour des reprises du vivant ou après la mort de Molière. Aucune source musicale ne subsiste pour deux d'entre elles : *Les Fâcheux*, pièce rejouée à Paris le 30 août 1672, puis les 2, 4 septembre et 4 octobre, et *Psyché*, un mois plus tard. Deux pièces ont été retouchées plusieurs années après la disparition de Molière : *Le Sicilien*, pièce pour laquelle Charpentier compose une « sérénade » (*Sérénade pour Le Sicilien*) [H.497]¹ et *Le Dépit amoureux* [H.498]. Enfin, nous possédons plusieurs parodies [H.460, H.460a, H.460b] de l'air « Qu'ils sont doux, bouteille jolie », issu du *Médecin malgré lui* (acte I, scène 5), sans qu'il soit possible d'attribuer avec certitude aucune d'elles à Charpentier². *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé* apparaissent sous le même numéro [H.494]³, *Le Malade imaginaire* sous trois numéros différents [H.495, H.495a, H.495b] se référant à ses versions successives. Perdues, les musiques de Charpentier pour *Les Fâcheux* et *Psyché* ne sont pas numérotées.

La première édition contemporaine de la comédie de Molière, *Le Malade imaginaire*, créée en 1673 avec des intermèdes de Charpentier, est celle, parue en 1973, de Hugh Wiley Hitchcock⁴, qui déplorait alors la perte du premier intermède et du « petit opéra impromptu », dialogue intégré à l'action de l'acte II. Ce n'est qu'une quinzaine d'années plus tard que John S. Powell découvrit ces compositions dans un manuscrit de la première moitié du XVIII^e siècle, appartenant au fonds de la bibliothèque de la Comédie-Française (Paris). Cette découverte donna lieu à deux autres publications. Pour la première, préparée pour les représentations du *Malade imaginaire* au Théâtre du Châtelet en mars 1990 par l'ensemble Les Arts florissants sous la direction de William Christie, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier et une chorégraphie

1. Les numéros de catalogue H. proviennent de H. Wiley Hitchcock, *Les Œuvres de/ The Works of Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné*, Paris, Picard, 1982.
2. Voir H. W. Hitchcock, *op. cit.*, p. 335-336, et Marc-Antoine Charpentier, *Airs sérieux et à boire*, éd. Catherine Cessac, *Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier*, 20, 2003, p. 4 et 23.
3. Par une meilleure compréhension sans notre édition, nous avons distingué *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé* par les numéros [H.494i] et [H.494ii].
4. *Prologues et intermèdes du Malade imaginaire de Molière*, éd. Hugh W. Hitchcock, Genève, Minkoff, 1973. Pour compenser ces pertes, l'éditeur a utilisé des pièces faisant partie des diverses versions du *Malade imaginaire* et même d'autres œuvres comme *Circé*.

de Francine Lancelot, l'on reprit l'édition de 1973, enrichie du fac-similé de la partition de la Comédie-Française⁵. La même année, John S. Powell publia *Music for Molière's Comedies*⁶. Pour *Le Malade imaginaire*, cette édition ne comprenait que les pièces retrouvées dans la source conservée à la Comédie-Française. Il n'y a donc à ce jour aucune édition complète et satisfaisante de l'œuvre. L'édition que nous proposons aujourd'hui espère combler cette lacune.

CHARPENTIER ET MOLIÈRE

De 1661 à 1670, Molière et Lully enchantèrent la cour et la ville par une dizaine de pièces où leur association fit merveille, des *Fâcheux* au *Bourgeois gentilhomme*. Au fil des pièces, musique et danse occupèrent une place de plus en plus grande tout en resserrant les liens avec la comédie. Cependant, la complicité de Molière et de Lully se trouva soudainement en péril lorsque le surintendant et compositeur de la Musique du roi racheta à Pierre Perrin le privilège d'une « Académie d'Opéras ». Celui en faveur de Lully, surintendant et compositeur de la Musique de la Chambre du roi, « pour tenir Académie Royale de musique », est signé par Louis XIV le 13 mars 1672⁷. Ce privilège mentionne qu'il est désormais défendu « de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en vers français, ou autres langues, sans la permission par écrit du dit sieur de Lully, à peine de dix mille livres d'amende et de confiscation des théâtres, machines, décorations, habits et autres choses ». Primitivement, et jointe à ces conditions draconiennes, une clause stipulait qu'il était non seulement interdit de faire chanter aucune pièce entièrement en musique, mais « même de faire aucune représentation accompagnée de plus de deux airs et de deux instruments sans la permission par écrit du sieur de Lully ». Ce dernier s'arrogeait ainsi le monopole de la musique au théâtre. Devant le désarroi de Molière, le roi accepte de faire annuler cette dernière clause. Cependant, tout est fini désormais entre les deux hommes, et l'écrivain se met en quête d'un nouveau musicien. Ce sera le jeune Charpentier tout juste revenu de Rome et demeurant chez Mademoiselle de Guise qui le protégera pendant près d'une vingtaine d'années.

Quelques mois après la signature du privilège, Molière décide de reprendre deux de ses comédies, *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé*, le 8 juillet 1672, avec des intermèdes composés par Charpentier⁸. *Le Mariage forcé* avait été créé au Louvre le 19 janvier 1664. Initialement en trois actes avec des intermèdes de Lully, il fut transformé en un seul acte de dix scènes et sans aucun intermède, lors des représentations à Paris en février 1668. À l'origine, *La Comtesse d'Escarbagnas* avait été commandée à Molière à l'occasion du remariage de Monsieur, frère de Louis XIV, avec Élisabeth-Charlotte de Bavière, Princesse Palatine. Sans musique, cette comédie introduisait une pastorale en cinq actes (dont les vers ont malheureusement disparu), le tout entremêlé d'intermèdes empruntés à d'anciennes œuvres de Lully et choisis par le roi lui-même. L'ensemble reçut le nom de *Ballet des ballets* et la première eut lieu le 2 décembre 1671 au château de Saint-Germain-en-Laye. À la reprise parisienne de *La Comtesse d'Escarbagnas*, on adjoint à la comédie, à la place du *Mariage forcé*, *L'Amour médecin*, puis *Le Fin lourdaud*⁹, comédie perdue dont l'auteur est inconnu.

Furieux que ces comédies soient données avec la musique d'un autre compositeur, Lully obtient de Louis XIV une ordonnance datée du 12 août 1672 – soit seulement cinq jours après la dernière représentation de *La Comtesse d'Escarbagnas* et du *Mariage forcé* –, selon laquelle il est interdit « à toutes les troupes de comédiens français et étrangers qui représentent à présent dans Paris, [...] de se servir dans leurs représentations de musiciens au-delà du nombre de

5. *Le Malade imaginaire*, éd. H. Wiley Hitchcock and John S. Powell, Genève, Minkoff, 1990.

6. *Music for Molière's Comedies*, éd. John S. Powell, Madison, A-R Editions, Inc., 1990. Cette édition contient aussi *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Le Mariage forcé* et *Le Sicilien*.

7. L'intégralité du texte du privilège se trouve dans Charles Nutter et Ernest Thoinan, *Les origines de l'opéra français*, Paris, Plon, 1886, p. 237-240.

8. « Le Mariage forcé qui a été joué avec La Comtesse d'Escarbagnas a été accompagné d'ornements dont M. Charpentier a fait la musique et M. de Beauchamps les ballets, M. Baraillon les habits et M. de Villiers avait emploi dans la musique des intermèdes », *Extrait des recettes et des affaires de la Comédie depuis Pasques de l'année 1659 appartenant au S.^r De La Grange L'un des Comédiens du Roy*, dit *Registre de La Grange (1659-1685)*, éd. Sylvie Chevalley, Genève, Minkoff, 1972, p. 137.

9. Pour les reprises de *La Comtesse d'Escarbagnas* et des différentes pièces qui l'accompagnèrent, voir *Œuvres de Molière*, éd. Eugène Despois et Pierre Mesnard, tome 8, Paris, Hachette, 1886, p. 539-540.

six et de violons et joueurs d'instruments de musique au-delà du nombre de douze »¹⁰. Molière ne se laisse pas impressionner et, le 30 août, il reprend *Les Fâcheux* avec de nouveaux intermèdes de Charpentier, outrepassant peut-être les conditions édictées dans l'ordonnance. Nous ne pouvons en dire plus, la musique de Charpentier pour *Les Fâcheux* étant perdue. Lully pousse alors plus avant son dictat. Le 20 septembre, il obtient un nouveau privilège lui donnant la permission « de faire imprimer [...] tous et chacuns des airs de musique qui seront par lui faits ; comme aussi les vers, paroles, sujets, desseins et ouvrages sur lesquels les dits airs de musique auront été composés, sans en rien excepter, et ce, pendant le temps de trente années consécutives à commencer du jour que chacun des dits ouvrages seront achevés d'imprimer »¹¹. Dès lors, Molière se trouve scandaleusement dépossédé de sa partie propre, n'ayant plus le droit d'user librement des textes de ses pièces. Plus question, donc, de reprendre d'anciennes œuvres auxquelles le surintendant avait apporté sa contribution musicale. Bien qu'une représentation de *Psyché* soit programmée le 11 novembre 1672, il faut, pour le prochain spectacle de la troupe, une œuvre entièrement nouvelle. Molière et Charpentier vont s'y employer. Dès la fin novembre, *Le Malade imaginaire* est mis en chantier¹².

Dans l'espoir d'être invités à la cour, à Saint-Germain-en-Laye, pour la création de leur comédie, Molière et Charpentier conçoivent un grand prologue à la gloire de Louis XIV qui vient de combattre avec succès en Hollande, ainsi que l'édition du livret de 1673 l'explique¹³. Finalement, la comédie-ballet sera créée au théâtre du Palais-Royal le 10 février 1673, et on ignore si le prologue royal fut joué à cette occasion, et même s'il fut jamais représenté. L'œuvre est donnée avec un énorme succès les jours suivants, mais lors de la quatrième représentation le 17 février, Molière qui interprétait le rôle principal d'Argan est pris d'un malaise et décède quelques heures plus tard à son domicile. Ce n'est que le 3 mars que *Le Malade imaginaire* revient sur la scène, La Thorillière [François Le Noir, dit] remplaçant Molière pour neuf représentations. Cependant, profitant de la mort de Molière et de la désorganisation qu'elle causa au sein de la troupe, Lully obtint du roi que lui fût donnée la salle du Palais-Royal pour y établir son Académie royale de musique. Cette faveur intervint le 28 avril, au lendemain de la première représentation de *Cadmus & Hermione*. La troupe de feu Molière, nommée « Troupe du Roi », s'installa rue Mazarine, à l'Hôtel de Guénégaud. Le 30 avril, une nouvelle ordonnance limitait le nombre des chanteurs et des instruments autorisés à se produire dans les théâtres, à savoir pas plus de deux chanteurs et de six instrumentistes¹⁴.

L'année suivante, *Le Malade imaginaire* est repris quarante-neuf fois, de mai à décembre¹⁵. Le 21 août 1674, la comédie est représentée à Versailles lors de la troisième journée des fêtes données par le roi au retour de la conquête de la Franche-Comté¹⁶. Cette représentation échappa-t-elle aux exigences de Lully ? Nous n'en savons rien sinon ce que nous en montre la gravure de cette soirée due à Jean Le Pautre¹⁷ où les effectifs ne semblent pas avoir été soumis aux restrictions des ordonnances royales dont Charpentier avait dû tenir compte lors de la reprise de l'œuvre à l'Hôtel de Guénégaud trois mois auparavant. Toutefois, la gravure n'est pas forcément un reflet exact de la vérité. À Paris, la comédie disparaît du répertoire

10. Cité dans C. Nutter et E. Thoinan, *op. cit.*, p. 274-275.

11. *Ibid.*, p. 281.

12. Voir *Registre de La Grange (1659-1685)*, *op. cit.*, p. 140.

13. Voir TEXTES & TRADUCTIONS, p. LXXXIV.

14. Voir *Registre de La Grange (1659-1685)*, *op. cit.*, p. 144 et 297. Dans son ouvrage *Musiques de cour : Chapelle, Chambre, Écurie (1661-1733)*, Paris, Picard, 1971, p. 41, Marcelle Benoit, indique le 22 avril, date sans doute de la rédaction de l'ordonnance avant son enregistrement le 30 avril.

15. Pour un relevé détaillé des représentations de février 1673 à octobre 1686, voir *Music for Molière's Comedies*, éd. J. S. Powell, *op. cit.*, p. xiii.

16. « Après la collation, qui fut très magnifique, Sa Majesté, étant montée sur le canal dans des gondoles superbement parées, fut suivie de la musique des violons et des hautbois qui étaient dans un grand vaisseau. Elle demeura environ une heure à goûter la fraîcheur du soir et entendre les agréables concerts des voix et des instruments qui, seuls, interrompaient alors le silence de la nuit qui commençait à paraître. En suite de cela, le roi descendit à la tête du canal, et étant entré dans sa calèche, alla au théâtre que l'on avait dressé devant la Grotte pour la représentation de la comédie du *Malade imaginaire*, dernier ouvrage du sieur Molière », André Félibien, *Les Fêtes de Versailles, Chroniques de 1668 et 1674*, Paris, Dédale, Maison-neuve et Larose, 1994, p. 123-124. Cette représentation a été gravée par Antoine Le Pautre et représente probablement Charpentier en train de diriger.

17. On en trouve plusieurs reproductions dans le livret de Christophe Ballard (notre source littéraire « A ») et dans André Félibien sans sa *Relation de la Feste de Versailles*, Paris, Pierre Le Petit, 1668.

pendant deux ans ¹⁸, puis poursuit sa carrière régulièrement, de 1677 à 1686, année où la troupe se rend de nouveau à Versailles le 11 janvier. Au fil de ces représentations, l'œuvre connaît divers aménagements dont la plupart sont signalés dans les manuscrits de Charpentier.

Outre les reprises des pièces citées ci-dessus, la Troupe du Roi remet à son répertoire, plusieurs années après la disparition de Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, créé le 14 février 1667 en tant que dernière entrée du *Ballet des Muses*. Le 9 juin 1679, la comédie revient sur la scène, accompagnée de pièces inédites de Charpentier [H.497] ¹⁹. Enfin, du *Dépôt amoureux*, créé à Béziers le 16 décembre 1656 sans intermèdes, subsiste une ouverture [H.498], pour la reprise parisienne du 11 juillet 1679 ²⁰.

LES SOURCES MUSICALES

L'essentiel des sources musicales provient des *Mélanges* ²¹ de Charpentier qui sont malheureusement incomplets. Comme nous l'avons déjà suggéré ailleurs ²², il est possible que Jacques Édouard, neveu et héritier de Charpentier, ait monnayé certaines pièces en privé avant de vendre l'ensemble des manuscrits à la Bibliothèque royale en 1726. De plus, il était plus facile de se défaire du répertoire profane lié à Molière que de pièces religieuses. Comment expliquer autrement la perte des *Fâcheux*, de *Psyché*, ainsi que celle du premier intermède et du dialogue entre Cléante et Angélique du *Malade imaginaire*, ou l'état d'épave de certaines autres pièces ? À cet égard, la succession des cahiers XV (contenant *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé*), XVI et XVII (renfermant la majorité des sources du *Malade imaginaire*) des *Mélanges* se révèle particulièrement chaotique.

La Comtesse d'Escarbagnas – Le Mariage forcé [H.494]

Mélanges, tome 16, cahier XV
Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (16), f. 38-48^v

[*La Comtesse d'Escarbagnas*, [H.494i]
- f. 38-39 *Ouverture de la Comtesse d'Escarbagnas*
- f. 39 *Les Maris*
- f. 39^v *Dialogue* « Mon compère en bonne foi »

[*Le Mariage forcé*, H.494ii]
- f. 40-40^v *Trio grotesque* « Amants aux cheveux gris »
- f. 40^v *Menuet*
- f. 40^v-41 [*Air*] « Belle ou laide »
- f. 41 [*Air*] « Ah ! quelle étrange extravagance »
- f. 41^v *Gavotte*
- f. 42-46 [*Trio*] « La la la la bonjour » / *Les Grotesques*
- f. 46^v *Le Songe*
- f. 46^v-48^v *Les Bohémiennes. Sarabande [et Gigue]*

Après la *Gavotte*, qui occupe à elle seule le centre du f. 41^v, suit l'inscription : « ordre des pièces ²³ de la Comtesse d'Escarbagnas ».

18. Il n'y eut pas de reprises en 1675 et 1676, *Circé* [H. 496], puis *L'inconnu* (sans numéro) de Thomas Corneille, Jean Donneau de Visé et Charpentier occupant la scène.

19. Elle fut suivie de quatre autres représentations, puis de onze autres en janvier et février 1695.

20. Initialement prévue pour le *Dépôt amoureux*, cette ouverture a été réutilisée pour des intermèdes lors d'une reprise de la tragédie *Polyeucte Martyr* de Pierre Corneille au collège d'Harcourt à Paris : voir plus loin, p. xv.

21. Nom donné aux manuscrits autographes de Charpentier réunis en vingt-huit tomes et conservés au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn) sous la cote Rés. Vm¹ 259.

22. Voir notamment notre article « Les manuscrits de Marc-Antoine Charpentier au département de la Musique de la BnF : de nouvelles avancées », *La constitution des fonds musicaux de la Bibliothèque nationale de France : histoire des grandes collections musicales*, éd. Laurence Decobert et Denis Herlin, Turnhout, Brepols (à paraître).

23. Ce pluriel confirme que la musique pour *La Comtesse d'Escarbagnas* ne se limitait pas à l'ouverture.

Les deux comédies ont été regroupées par H. Wiley Hitchcock sous le même numéro de catalogue [H.494]²⁴. En effet, elles ont été représentées ensemble durant l'été 1672, lors de leur reprise avec de nouvelles compositions de Charpentier. Ce dernier les a copiées à la suite l'une de l'autre. Si le titre de *La Comtesse d'Escarbagnas* apparaît accompagnant l'ouverture, celui du *Mariage forcé* n'est présent nulle part, du moins de la main de Charpentier. C'est sans doute pour cela qu'un bibliothécaire, dont la main n'a pas été identifiée, s'est permis (à tort) d'inscrire en haut du f. 39^v : *Intermèdes nouveaux du Mariage forcé (de Molière)*. Cette inscription date du XIX^e ou du début du XX^e siècle et ne repose sur aucun élément matériel. Le mot « fin » noté par Charpentier en bas de cette page est sans aucun doute plus significatif (voir FAG-SIMILÉS, p. CXVIII-CXIX). Cette mise au point a pour effet de redistribuer les pièces musicales entre les deux comédies (comme l'indique la description de la source ci-dessus), en particulier le duo pour haute-contre et taille « Mon compère en bonne foi » qui appartient non au *Mariage forcé*, mais à *La Comtesse d'Escarbagnas*, tout comme la pièce instrumentale précédente *Les Maris*. Cette proposition est renforcée par la tonalité de *fa* majeur commune aux trois pièces, différente de celles (successivement *sol* majeur, *la* mineur, *ré* mineur et *do* majeur) qui dominent dans *Le Mariage forcé*²⁵.

Les deux œuvres occupent la totalité du cahier XV des *Mélanges*. À l'origine, celui-ci semble n'avoir été formé que de huit feuillets (38-39, 42-48), deux feuillets (40-41) ayant été insérés lors d'une révision des intermèdes du *Mariage forcé*. La non contemporanéité des deux copies se perçoit par la présence dans les feuillets 40-41 de guidons absents du reste de la copie, mais aussi par les papiers. La copie des f. 40-41 pourrait même avoir été effectuée assez tard, peut-être même à la fin des années 1670²⁶.

À la différence du *Malade imaginaire*, dont la structure, en actes et intermèdes, est très claire, la place des insertions musicales de Charpentier dans *La Comtesse d'Escarbagnas* et le *Mariage forcé* – mais aussi *Le Sicilien* ; voir plus loin, p. XIV – est difficile à préciser. Les liens des intermèdes avec les comédies, tout autant que leur place sont difficiles à établir. Seules les thématiques communes à certaines répliques des comédies et aux parties musicales permettent quelques suggestions. Si l'on considère que l'*Ouverture de la Comtesse d'Escarbagnas* se trouve évidemment au début la comédie, où prirent place les deux autres pièces ? La pièce instrumentale *Les Maris* étant notée immédiatement après l'ouverture, en outre sur la même portée, a pu être jouée dans la foulée. Elle a pu aussi être placée (toujours avant le duo « Mon compère en bonne foi ») soit à la fin de la scène 7 – où les paroles du Vicomte (« Qu'on commence le plus tôt qu'on pourra, et qu'on empêche, s'il se peut, qu'aucun fâcheux ne vienne troubler notre divertissement ») sont suivies de la didascalie « Après que les violons ont quelque peu joué, et que toute la compagnie est assise » –, soit, plus vraisemblablement, à la fin de la comédie. La satire burlesque du mariage malheureux formant la matière du duo paraît une introduction parfaite au *Mariage forcé* qui participe de la même atmosphère.

Molière a écrit deux versions du *Mariage forcé*. En 1664, seul le livret a été conservé, en 1668, c'est l'œuvre réduite à une simple comédie qui a été imprimée. Si l'on considère celle de 1664 et les pièces de Charpentier, les textes sont totalement différents de ceux composés par Lully, ce qui n'est pas sans poser problème pour déterminer la place des intermèdes dans la comédie. Nous avons toutefois tenté d'établir quelques correspondances. Le *Trio grotesque pour voix d'hommes* « Amants aux cheveux gris » évoque l'âge mûr des amants (acte I, scène 1, allusion du seigneur Geronimo à l'âge avancé de Sganarelle) et le cocuage, également présent dans les deux airs pour haute-contre, « Belle ou laide » et « Ah ! quelle étrange extravagance ». Les pages instrumentales, *Le Songe* et *Les Bohémiennes*, font respectivement référence à la scène I de l'acte II de la comédie²⁷ et à la troisième entrée du ballet de Lully à la fin du même

24. H. W. Hitchcock, *Les Œuvres de/ The Works of Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné, op. cit.*, p. 365. Voir aussi note 3.

25. Voir les options prises par John S. Powell dans son édition *Music for Molière's Comedies, op. cit.*, p. viii-xiii.

26. Voir notre étude, Catherine Cessac (avec la participation de C. Jane Gosine, Laurent Guillo et Patricia M. Ranum) « Chronologie raisonnée des manuscrits autographes de Charpentier. Essai de bibliographie matérielle », *Bulletin Charpentier*, 3 (2010-2013), p. 30-31, Tableau, p. XIII, en ligne : http://philidor.cmbv.fr/bulletin_charpentier [consulté le 27/09/2019].

27. « Le Seigneur Geronimo éveille Sganarelle, qui lui veut conter un songe qu'il vient de faire : mais il lui répond qu'il n'entend rien aux songes, et que sur le sujet du Mariage il peut consulter deux savants... », *Le Mariage forcé, Ballet du Roy, dansé par sa Majesté, le 29. jour de Janvier 1664*, Paris, Robert Ballard, 1664, p. 6.

acte ²⁸. Dans la version de Molière de 1668, le « Songe » est évoqué à la scène 3 (« un songe que j'ai fait cette nuit » dit Sganarelle ²⁹). Les Bohémiennes (sous l'identité d'Égyptiennes), annoncées à la fin de la scène 5 (« Sganarelle.– Ah ! voici des Égyptiennes...³⁰ »), entrent à la scène 6 (« Les Égyptiennes, avec leurs tambours de basque, entrent en chantant, et dansant ³¹ »).

Dans les *Mélanges*, le titre *Trio grotesque* est suivi de la mention « au lieu la la la la bonjour » qui renvoie à un autre trio situé quelques pages plus loin et qui fut probablement composé pour les reprises de la comédie en août 1672. Ce dernier n'ayant aucun rapport avec la thématique du *Mariage forcé* consiste en une satire littéraire et musicale de la Comédie-Italienne qui représenta à partir du 30 juillet 1672, en alternance sur le même théâtre du Palais Royal, une pièce intitulée *Le Collier de perles* de Girardin et du chorégraphe Beauchamps, elle-même parodie de Molière ³². Le *Trio grotesque* ou son autre version (contenant l'air instrumental *Les Grotesques*) pourraient avoir été joués à la fin de la pièce comme « Charivari grotesque », comme dans la version de 1664 ³³. Devant ces incertitudes, nous éditons les pièces de Charpentier dans l'ordre dans lequel elles figurent dans le manuscrit autographe.

Un dernier problème subsiste, ayant trait à la dernière pièce *Les Bohémiennes. Sarabande*, dont la seconde partie est en réalité une gigue. Des paroles ont été manifestement ajoutées à une pièce à l'origine instrumentale et peut-être à l'origine conclusive des intermèdes. Une version vocale est toutefois vraisemblable, probablement pour une voix (dessus) et basse continue (c'est celle que nous donnons à la suite de la danse, avec le texte tel qu'il figure dans le manuscrit ³⁴), éventuellement reprise par le chœur accompagné par l'orchestre (voir FAC-SIMILÉS, p. CXX-CXXI).

Le Malade imaginaire [H.495, H.495a, H.495b]

L'une des principales difficultés rencontrées dans l'édition de la musique de Charpentier pour *Le Malade imaginaire* résulte d'abord de l'état à la fois complexe et déficitaire des sources musicales, qui proviennent de trois types de documents différents : les *Mélanges* ; le manuscrit tardif de la bibliothèque de la Comédie-Française ; et les imprimés parus chez Ballard (*Livre d'airs de différents auteurs* en 1674, *Airs de la comédie de Circé avec la basse continue* en 1676), témoignant du succès public de la production.

- Les Mélanges

Dans les *Mélanges*, la partition du *Malade imaginaire* est dispersée dans pas moins de six cahiers (« I », XVI, XVII, 44, 45, XLVIII) ³⁵ tout en étant incomplète, y compris dans sa première version. Sans renoncer tout à fait au terme de « version », nous utilisons plus volontiers dans cette édition celui d'« état », qui rend mieux compte de la malléabilité des nombreuses variantes, y compris à l'intérieur d'un même intermède ; aussi, proposons-nous une reconstitution qui répond davantage à cette notion d'« état » plutôt qu'à celle de « version », qui porte en soi quelque chose de plus figé.

28. « Il prend fantaisie à Sganarelle de se faire dire sa bonne aventure, et rencontrant deux Bohémiennes, il leur demande s'il sera heureux en son mariage : pour réponse ils [*sic*] se mettent à danser en se moquant de lui, ce qui l'oblige d'aller trouver un Magicien », *ibid.*, p. 7.

29. *Le Mariage forcé, comédie par J. B. P de Molière*, Paris, Jean Ribou, 1668, p. 29.

30. *Ibid.*, p. 63.

31. *Ibid.*, p. 64.

32. Au sujet de ce trio, voir Patricia M. Ranum et Catherine Cessac, « Trois favoris d'ut ré mi fa sol la" : août 1672, les Comédiens français taquinaient leurs confrères italiens », *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, éd. Catherine Cessac, Sprimont, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2005, p. 209-223.

33. 7^e et avant-dernière entrée de ballet : voir *Le Mariage forcé, ballet du roy. Dansé par sa Majesté, le 29. jour de Janvier 1664*, Paris, Robert Ballard, 1664, p. 11.

34. Nous avons seulement ôté le vers « Rien que d'amour entre eux on ne soupire » qui est en trop, à la suite semble-t-il d'une erreur de copie.

35. Rappelons le mode d'agencement particulier des *Mélanges* régis selon deux séries de cahiers parallèles, la première étant numérotée en chiffres arabes (« français »), la seconde en chiffres romains. Certains cahiers échappent à ces deux séries, comme le cahier « I » contenant le grand prologue.

Selon les endroits, soit la musique est notée, soit Charpenier se contente d'instructions verbales dans le cas de l'établissement de nouvelles versions, ce qui lui évite notamment de recopier des pièces déjà composées (tome 16, cahier XVII, f. 53^v ; voir FAC-SIMILÉS, p. CXXVIII-CXXIX), aujourd'hui conservées ou perdues. Dans ces instructions, Charpenier opère un récapitulatif des endroits des manuscrits où une précédente version se trouve, précisant même parfois le cahier où elle a été copiée et certains détails permettant de se les remémorer. En outre, ces pages apportent un lot précieux d'informations concernant des détails scéniques des différents états.

Mélanges, tome 16, cahier XVI

Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (16), f. 49-50 ³⁶

Ouverture du Prologue du Malade imaginaire dans sa splendeur

Mélanges, tome 13, cahier « I »

Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (13), p. 1-40

[*Grand prologue*]

Mélanges, tome 16, cahier XVII

Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (16), f. (p.) 52-67

Le Malade imaginaire « avec les défenses »

- f. 52-52^v *Ouverture*
- f. 52^v-53^v *Petit prologue*

- f. 53^v- p. 55 *Premier intermède*
 - . f. 53^v [Instructions verbales]
 - . f. 53^v-p. 55 [Air] « *Notte e di* »

- p. 55-56 *Second intermède*
 - . p. 55 [Instructions verbales]
 - . p. 55-56 [Duo] « *Oui suivons* »

- p. 56 *Cérémonie des Médecins* [Instructions verbales]

- p. 57-67 [*Second intermède*]
 - . p. 57-59 *Entrée des Mores* (à 4)
 - . p. 60 [vide]
 - . p. 61-65 [Air et trio] « *Profitez du printemps* »
 - . p. 65-66 [sans titre] [= *TF*³⁷, *Air pour les Mores*]
 - . p. 67 [sans titre] [= *TF*, *Entrée*]
 - . p. 68 [vide]

- p. 69-88 *Cérémonie des Médecins*
 - . p. 69-70 *Ouverture*
 - . p. 70 [Simphonies ajoutées à l'histoire sacrée *Sacrificium Abrahæ*] ³⁸
 - . p. 71-72 *Les Tapissiers*
 - . p. 72-73 *La Marche*
 - . p. 73-74 [Ritournelles]
 - . p. 74-78 *Chœur* « *Bene, bene respondere* »
 - . p. 78 [Instructions verbales]
 - . p. 79 [*Les Révérences*]
 - . p. 80-86 [*Chœur*] « *Vivat, vivat* »
 - . p. 86-87 *Les Chirurugi[ens] et Apot[icaires]*
 - . p. 87 [Air] « *Puisse-t-il voir* »
 - . p. 87-88 [Air] « *Puissent toti anni* »
 - . p. 88 [*Chœur* « *Vivat, vivat* » (reprise)]

36. Selon les cahiers et certains endroits des cahiers, les feuilles sont soit paginées, soit foliotées. Nous en tenons compte dans notre description.

37. Voir plus loin (p. XIII) pour la référence.

38. Charpenier a profité du verso du feuillet resté vide pour copier ses ajouts à son histoire sacrée, [H. 402]. H. Wiley Hitchcock les a numérotés H. 402b. Voir notre édition du *Sacrificium Abrahæ* aux Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (coll. « Monumentales » ; I. 1. 3), 1995.

Mélanges, tome 7, cahier 44
Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (7), f. 34^v-35^v

Le Malade imaginaire « rajusté autrement pour la 3^{ème} fois »

- f. 34^v *Ouverture* [Instructions verbales]
 [*Petit*] *prologue* [Instructions verbales]
- f. 34^v-35 *Premier intermède*
 . f. 34^v-35 [*Prélude*] « *Notte e di* »
 . f. 34^v-35 [Instructions verbales]
 . f. 35^v [Air instrumental sans titre]
- f. 35^v *Second intermède des Mores* [Instructions verbales]
- f. 35^v *Troisième intermède / Cérémonie des Médecins* [Instructions verbales]

Mélanges, tome 7, cahier 45
Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (7), f. 51-52

- f. 51-51^v *Satyres pour la fin du Prologue du Malade imaginaire rajusté pour la 3^{ème} fois*
- f. 51^v [*Petit prologue et Premier intermède*] [Instructions verbales]
- f. 51^v-52 *Nouvelle ouverture de l'entrée des Mores du Malade imaginaire*

Mélanges, tome 22, cahier XLVIII
Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (22), f. 31^v

- f. 31^v *Second air pour les Tapissiers du Malade imaginaire reformé pour la 3^e fois immédiatement après leur premier air*

- *Théâtre François, tome II*

Le Malade imaginaire / 1673

dans

THEATRE FRANÇOIS TOM. II

285 x 210 mm, 306 p.

Paris, Bibliothèque de la Comédie-Française, TF 6R5, p. 132-182.

Titre du recueil pris sur le dos de la reliure.

Signalée en 1874 par Jules Bonnassies³⁹, cette source que nous désignerons désormais par les deux initiales TF [= *Théâtre François*] n'a été considérée et étudiée que plus d'un siècle après⁴⁰. Elle renferme essentiellement de la musique de scène, par Lully, Gillier, Grandval, Du Fresny, Hurel, Campra, Mouret, etc., pour des comédies des XVII^e et XVIII^e siècles de Lully, Gillier, Grandval, Du Fresny, Hurel, Campra, Mouret, Quinault et d'autres anonymes dont la dernière peut être datée de 1734⁴¹. Le copiste n'a pas été authentifié. Si la copie du *Malade imaginaire* a été vraisemblablement établie à partir de l'édition de Vivot et La Grange pour le texte, sur quels documents s'est-elle appuyée pour la musique ? Manuscrits perdus de Charpentier ou matériels provenant de la Comédie-Française également perdus ?

Comme l'édition littéraire de 1682, cette source s'avère être une compilation des différentes versions des intermèdes du *Malade imaginaire* et les pièces qu'elles contiennent sont difficilement datables. Elle ne comporte quasiment pas de didascalies et les textes parlés de la *Cérémonie des Médecins* n'ont pas été reportés. Les parties intermédiaires de l'orchestre ne sont parfois pas copiées, les portées étant laissées en blanc (comme dans l'ouverture du prologue) ou manquantes (comme dans les chœurs de la *Cérémonie des Médecins*). Ce

39. Jules Bonnassies, *La musique à la Comédie-Française*, Paris, Baur, 1874, p. 14.

40. John S. Powell, « Charpentier's Music for Molière's *Le Malade imaginaire* and Its Revisions », *Journal of the American Musicological Society*, XXXIX, 1986, p. 87-142.

41. *Ibid.*, p. 95. Cette année-là, *Le Malade imaginaire* fut représenté plusieurs fois au Théâtre Français, ce qui entraîna la publication suivante : *Œuvres de Molière*, Nouvelle édition, Paris, Pierre Prault, 1734, tome 6, p. 377-535.

manuscrit a cependant l'immense mérite d'avoir préservé certaines pièces en exemplaire unique (premier intermède dans son premier état, « petit opéra impromptu » pour la scène 5 de l'acte II de la comédie, danses), alors que d'autres contenues dans les *Mélanges* (grand prologue, pièces instrumentales) en sont absentes. Il présente aussi des variantes significatives avec les autographes, comme l'ouverture du prologue, différente des deux autres états consignés par Charpentier, ou encore les chœurs, à quatre parties vocales au lieu de cinq. À la fin de la partition, le copiste bien peu informé a écrit : « fin M.^r Lully 1673 »⁴² ! Malgré l'aspect composite de cette copie, il reste fort probable que la seconde partie du premier intermède (scène de Polichinelle et des Archers) corresponde à l'intermède original de 1673, si l'on en excepte certaines des danses qui le concluent. Pour les deux autres intermèdes, il est impossible de situer dans le temps certaines parties qui sont, comme pour les précédentes, les seules que nous connaissons. Les variantes sont-elles toutes de Charpentier ? Impossible encore de répondre à cette question, mais étant donné la similitude des sources lorsque la comparaison le permet, il n'y a pas de raison d'en douter, le copiste étant sûrement un bon musicien qui ne fait quasiment pas d'erreurs.

Le Malade imaginaire / 1673

- p. 132-136 [*Petit*] *Prologue*
- . p. 132-133 *Ouverture*
- . p. 134-136 *Ritournelle* / [*Air*] « Votre plus haut savoir »

- p. 136-155 *Premier intermède*
- . p. 136-139 *Ritournelle* / [*Air*] « *Notte e dì* »
- . p. 139-141 [*Prélude*] / [*Air*] « *Zerbinetti* »
- . p. 141-152 *Prélude* / [Scène de Polichinelle et des Archers]
- . p. 145-146 [*Air*] « Nous le tenons camarade »
- . p. 146-150 *Chœur* « Ah traître ! ah fripon »
- . p. 150 *Air pour les croquignoles*⁴³
- . p. 150-151 [*Chœur*] « Ah vous en voulez »
- . p. 151 *Air pour les coups de bâtons*
- . p. 152 [*Chœur*] « Ah l'honnête homme »
- . p. 153 *Entrée / Loure*
- . p. 154 [2] *Loure*
- . p. 154-155 *Chaconne*

- p. 156-158 [« Petit opéra impromptu », dialogue entre Cléante et Angélique]⁴⁴

- p. 159-167 [*Second intermède*]
- . p. 159-164 *Ritournelle* / « Profitez du printemps »
- . p. 164-165 *Entré[e]*
- . p. 165 *Gigue*
- . p. 166 *Air pour les Mores*
- . p. 167 *Premier Passepied – Second Passepied*

- p. 168-182 *Troisième intermède*
- . p. 168-169 *Ouverture*
- . p. 170 *Les Tapissiers*
- . p. 170-171 *Marche*
- . p. 171 *Ritournelle* (à deux parties)
- . p. 172 *Ritournelle* (à quatre parties)
- . p. 172-173 *Chœur* « Bene, bene respondere » [erreur de copie]
- . p. 173-176 *Chœur* « Bene, bene respondere »
- . p. 177 *Les Révérences*
- . p. 178-182 *Chœur* « Vivat, vivat »

42. L'erreur a été corrigée par une autre main à la table des matières (« Charpentier »).

43. Dans son *Dictionnaire universel* (La Haye, Rotterdam, Arnout, Reinier Leers, 1690), tome 1, Antoine Furetière donne la définition suivante : « Croquignole. n. f. Espece de chiquenaude ou de nasarde. C'est un coup qui se donne sur le visage, en lâchant avec violence un doigt qu'on a posé sur un autre. La malice des Pages et des écoliers leur fait donner des croquignoles à leurs camarades qui sont foibles ou niais ».

44. Noté à tort « Second intermède ».

- Autres sources

Le troisième et dernier groupe de sources consistent en éditions parcellaires d'airs qui attestent de leur popularité. Il s'agit d'abord de l'air « Profitez du printemps », imprimé en deux parties séparées en regard (dessus et basse continue, p. 3-6) dans le *XVII^e Livre d'airs de différents auteurs* (Paris, Christophe Ballard, 1674) qui fait partie de la collection anthologique d'airs publiée par Ballard entre 1658 et 1694 ⁴⁵.

Deux autres extraits de ce second intermède, sous le titre d'*Entrée des Indiennes* (« Quand d'aimer on nous presse » pour deux dessus, haute-contre et bc), ainsi que les deux airs italiens du premier intermède, pour haute-contre et basse continue (*Sérénade italienne* « *Notte e dì* » et *Réponse de la Signora* « *Zerbinetti* »), se retrouvent, en partition, dans les *Airs de la comédie de Circé avec la basse continue*, parus également à Paris chez Christophe Ballard en 1676.

- p. 29-34	<i>Entrée des Indiennes</i> « Quand d'aimer on nous presse »
- p. 35-39	<i>Sérénade italienne</i> « <i>Notte e dì</i> »
- p. 40-43	<i>Réponse de la Signora</i> « <i>Zerbinetti</i> »

Malgré l'intitulé du titre, ce recueil ne contient pas seulement des extraits de la pièce à machines *Circé* créée l'année précédente, mais aussi ces airs du *Malade imaginaire*. Dans son avis « Au lecteur », Ballard en révèle la raison ; afin de récompenser le public pour son accueil enthousiaste, l'imprimeur a « ajouté à la fin l'Intermède des Indiennes et les deux Airs Italiens du Malade imaginaire, que l'on a tant aimés, et qui n'ont point encore été mis au jour ». L'objet de l'édition Ballard est d'offrir des airs à chanter de une à trois voix avec la seule basse continue – celle-ci étant précisée à la page 8 du recueil : « BASSE-CONTINUE. Luth. ». Cette édition présente une certaine quantité de variantes, notamment nombre d'altérations omises que nous n'avons pas prises en compte dans nos NOTES CRITIQUES.

Le Sicilien [H.497]

Sérénade pour le Sicilien

dans

Mélanges, tome 17, cahier XXIII

Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (17), f. 30-32^v [p. 1-6] ⁴⁶

- f. 30-30 ^v	<i>Ouverture</i>
- f. 31	[Air] <i>pour le premier musicien</i> « Beauté dont la rigueur s'acharne »
- f. 31-32	[Duo] « Voulez-vous, beauté bizarre »
- f. 32 ^v	<i>Esclaves du Sicilien</i>

Dénommée *Sérénade pour le Sicilien*, la partition de Charpentier ne compte que quatre numéros, se trouvant ainsi considérablement réduite par rapport à la partition de Lully écrite pour la création de la comédie en un acte. Comme dans *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé*, le texte mis en musique est totalement différent de l'original de Molière et s'en révélerait même une parodie : « Heureux, hélas, qui peut aimer ainsi » devient en effet « Heureux matous, que votre sort est doux ». Même si l'aspect burlesque du duo des Musiciens s'accorde mal avec l'esprit pastoral de la comédie, il est aisé de replacer les fragments de Charpentier à l'intérieur de la comédie de Molière : l'ouverture naturellement au début de l'œuvre, l'air et le duo des Musiciens (ils étaient trois chez Lully) dans la scène 3, la danse des *Esclaves du Sicilien* dans la scène 8.

45. Voir Anne-Madeleine Goulet, « Découverte dans un recueil Ballard d'une source imprimée d'un air de Charpentier », *Marc-Antoine Charpentier un musicien retrouvé, op. cit.*, p. 289-293. Cet air (que nous avons catalogué H. 495c) a été publié dans *Marc-Antoine Charpentier, Airs sérieux et à boire, op. cit.*, p. 42. Cet air est aussi contenu dans un recueil manuscrit du XVIII^e siècle, *Recueil de chansons, trios et duos, avec basse continue*, 380 x 260 mm, Paris, BnF-Musique (F-Pn), Vm⁷ 4822, f. 98^v.

46. Bien que le cahier XXIII soit entièrement paginé par Charpentier (phénomène rare), nous conservons la foliotation, ajoutée au crayon par un bibliothécaire, qui permet de situer correctement la comédie dans la totalité du tome 17 des *Mélanges*.

Le Dépit amoureux
[H.498]

Ouverture du Dépit amoureux

dans

Mélanges, tome 17, cahier XXIII

Paris, BnF-Musique (F-Pn), Rés. Vm¹ 259 (17), f. 33-34 [p. 7-9]

Dans les *Mélanges*, à la suite de la *Sérénade pour le Sicilien*, les deux derniers mots du titre *Ouverture du Dépit amoureux* ont été rayés car la pièce fut réemployée en 1680 sous l'appellation *Ouverture du prologue de Polyeucte pour le Collège d'Harcourt* (même numéro de catalogue H.), suivie de plusieurs autres pièces instrumentales destinées à des représentations du *Polyeucte Martyr* de Pierre Corneille au collège jésuite d'Harcourt ⁴⁷.

LES SOURCES LITTÉRAIRES

Par une lettre de cachet datée du 7 janvier 1674, la troupe de Molière avait fait interdire que d'autres troupes puissent représenter *Le Malade imaginaire* avant que la pièce ne fût publiée ⁴⁸. Au nombre de quatre, les premières éditions de la comédie (ou préfaçons selon Alain Riffaud ⁴⁹) datent de 1674 et furent imprimées par l'Amstellodamois Daniel Elzevier (1626-1680) en Hollande, à Paris et à Lyon. La seconde édition présente une grossière parodie de la comédie suivie du prologue et des intermèdes tirés des livrets de 1673 et 1674. Deux éditions plus sérieuses furent éditées la même année, l'une à Cologne chez Jean Sambix, une autre portant la mention de la ville de Paris quoique probablement imprimée en Hollande. Elles furent reprises en 1675 par les libraires français Denis Thierry et Claude Barbin, suivies de plusieurs autres jusqu'à l'édition « officielle » en 1682 due à Jean Vivot et à Charles Varlet de La Grange ⁵⁰. Cette édition généralement considérée comme référence mêle les textes des deux prologues et des intermèdes des livrets de 1673 et 1674, ce qui a eu une lourde incidence sur les éditions postérieures de l'œuvre de Molière.

Les livrets ont généralement pour principal objet d'être distribués aux spectateurs lors des représentations et sont d'une importance capitale pour l'établissement du texte d'une édition. En ce qui concerne *Le Malade imaginaire*, il en a été conservé quatre pour les premières représentations en 1673 et 1674 (A, B, C et D). Considéré comme faisant partie de la pièce (acte II, scène 5) et non des intermèdes, le texte du « petit opéra impromptu » (titre tiré de la réplique de Cléante qui présente à Argan la pièce qui va être chantée) n'est pas reproduit dans les livrets, seulement dans la pièce elle-même. Nous empruntons la version de cette scène à la seconde édition parisienne du *Malade imaginaire* parue en 1674, à Cologne chez Jean Sambix ⁵¹.

A.

LE / MALADE / IMAGINAIRE / COMEDIE, / Meslée de Musique, & / de Dançe. / Représentée sur le Theatre / 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. LXXIII.

36 p., in-4.

Paris, BnF, Rés. Yf 1205

47. Voir Marie Demeilliez, « *Le Combat de l'amour divin et de l'amour profane* : un ballet de Charpentier pour le collège d'Harcourt », *Bulletin Charpentier*, 4, 2014, p. 3-20, en ligne : <https://www.archives-ouvertes.fr/halshs-01300737/document> [consulté le 27/09/2019].

48. *Œuvres de Molière*, éd. E. Despois et P. Mesnard, *op. cit.*, tome 9, p. 248, qui cite le *Registre de La Grange (1659-1685)*, *op. cit.*

49. Alain Riffaud, « Les premières éditions du *Malade imaginaire* de Molière, ou l'ombre de Ribou », *Bulletin du Bibliophile*, 2 (2015), p. 312. Nous remercions l'auteur de nous avoir aimablement communiqué le tiré-à-part de son article et répondu à nos questions. Cet article a été repris et augmenté (« Enquête sur les premières éditions du *Malade imaginaire* de Molière ») dans son ouvrage *L'aventure éditoriale du théâtre français au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018, p. 291-317, que nous citerons désormais.

50. *Les Œuvres de Monsieur de Molière, reveuës, corrigées et augmentées*, tomes I-VI. – *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière*, tomes VII [-VIII], Paris, Denis Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet, 1682. *Le Malade imaginaire* fait partie du huitième tome, p. 125-261.

51. *Le Malade imaginaire, Comédie meslée de musique et de dance. Par M^r de Molière*, Cologne, Jean Sambix, 1674, BnF, Rés. P-Y-594 (8) ; BnF, Arts du spectacle, 8-RF-3587 Rés. Voir A. Riffaud, « Enquête sur les premières éditions du *Malade imaginaire* de Molière », *op. cit.*, p. 301 et 316-317. Cette édition mêle déjà les deux versions du prologue et du premier intermède.

(voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXVII)

- p. 1	page de titre
- p. 2	blanche
- p. 3-4	Le Prologue. [avertissement]
- p. 5-12	Églogue en musique et en danse.
- p. 13-24	Premier Intermède.
- p. 24-27	Second Intermède.
- p. 27-36	Troisième Intermède.

Imprimé par Christophe Ballard, ce livret correspond aux toutes premières représentations de l'œuvre. Il contient le grand prologue dédié à Louis XIV appelé *Églogue*⁵², terme que les sources musicales ne reprennent pas, et les trois intermèdes. Le premier intermède s'en tient à la scène de Polichinelle et des Archers, sans aucun des deux airs italiens, postérieurs. Les deux autres intermèdes demeureront globalement proches dans les états postérieurs, excepté des questions d'effectifs probablement liées aux contraintes imposées par Lully.

B.

LE MALADE / IMAGINAIRE / COMEDIE, / Meslée de Musique, & / de Dançe. / Representée sur le Theatre / du Palais Royal.

[s.l.n.d.], 30 p., in-12

Edinburgh (GB), National Library in Scotland, Sut.215

(voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXVIII)

- p. 1	page de titre
- p. 2	blanche
- p. 3-4	Le Prologue. [avertissement]
- p. 5-10	Églogue en musique et danse.
- p. 10-19	Premier Intermède.
- p. 20-22	Second Intermède.
- p. 23-30	Troisième Intermède.

Bien que de format différent, cette édition de Ballard reprend la précédente⁵³, à l'exception de quelques légères variantes d'orthographe et de ponctuation.

C.

LE / MALADE / IMAGINAIRE, / COMEDIE, / Meslée de Musique, / Représentée sur le Theatre / de la Troupe du Roy. / Par le Sieur DE MOLIERE. / A PARIS, / De l'Imprimerie de GUILLAUME ADAM, Imprimeur / & Libraire ordinaire de la Troupe du Roy, / ruë Vieille Bouclerie, à l'Olivier. / M. DC. LXXIV.

[2]-17 p., in-12.

Paris, BnF, Rés. Yf 415

(voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXIX)

- p. [1]	page de titre
- p. [2]	blanche
- p. I-II	Prologue [avertissement]. Plainte de la Bergère.
- p. III-V	Premier intermède.
- p. VI-IX	Second intermède.
- p. IX-XVII	Troisième intermède.

Ce livret diffère des précédents essentiellement en ce qui concerne le prologue, les premier et troisième intermèdes. Le grand prologue original a été remplacé par une pièce beaucoup plus modeste et dont le propos n'a plus rien à voir avec le panégyrique royal.

52. Le terme « églogue » est ainsi défini par le *Dictionnaire de l'Académie Française* (1^e édition, 1694) : « Sorte de Poésie pastorale où d'ordinaire on fait parler des bergers ».

53. A. Riffaud, « Enquête sur les premières éditions du *Malade imaginaire* de Molière », *op. cit.*, p. 300.

Dans ce petit prologue – qui est peut-être de la plume de Molière –, une Bergère⁵⁴ se plaint de ses maux d’amour, sorte de plaisante parabole de la pièce qui suivra. Des danses pour des divinités champêtres (Faunes et Égipans) forment un contrepoint divertissant au récit de la Bergère. Comme le prologue, le premier intermède diffère totalement de celui du livret de 1673. Entièrement en italien, il est tout entier gouverné par l’univers de la comédie ultramontaine. Les deuxième et troisième intermèdes comportent quelques variantes dans les didascalies et l’orthographe, mais les plus importantes sont la suppression des passages suivants dans le troisième : le couplet « Per totam terram videmus [...] Principes et Reges soumissos videtis », la section finale composée des interventions chantées des deux Chirurugiens et les trois reprises du chœur « Vivat, vivat », celle du milieu étant plus courte que les autres.

D.

LE MALADE / IMAGINAIRE / COMEDIE EN TROIS ACTES, / Mélez de Musique / & de Dançe. / A Amsterdam, Chez Daniel Elzevir. M. DC. LXXIV.⁵⁵
XVIII p. non numérotées + 40 p., in-12
Paris, BnF, Rés. Yf 4179

(voir FAC-SIMILÉS, p. CXL)

Dans cette « préfaçon parisienne »⁵⁶, les sections propres à être mises en musique figurent en fin de volume et non à l’intérieur de la pièce. D’autre part, cette édition renferme les deux états de 1673 et 1674. Imprimée aussi par Christophe Ballard⁵⁷, la version de 1674 (ne contenant que le prologue et le premier intermède, contrairement à l’édition complète de Guillaume Adam) se présente d’abord, sans titre, sans pagination, suivie de celle de 1673 assortie d’un titre spécifique :

- p. [I-II] Prologue. Plainte de la Bergère.
- p. [III-VI] Premier intermède [en italien]
- p. [VII-VIII] pages blanches

LE MALADE / IMAGINAIRE / COMEDIE, / Meslée de Musique / & de Dançe. / Representée sur le Theatre / du Palais Royal.

- p. [1] page de titre
- p. [2] page blanche
- p. 3-4 Le Prologue. [avertissement]
- p. 5-10 Églogue en musique et danse.
- p. 10-19 Premier intermède.
- p. 20-22 Second intermède.
- p. 30-40 Troisième intermède.

Si l’on compare cette source aux livrets originaux, on remarque d’importantes variantes de ponctuation (qui nous semblent souvent pertinentes comme nous le montrerons plus loin) et, dans une moindre mesure, d’orthographe.

Comme nous l’avons déjà dit, l’édition posthume des *Œuvres de Monsieur de Molière* cumule sans distinction, parfois même en les réaménageant, tous les textes des intermèdes du *Malade imaginaire* y compris ceux du petit prologue et du premier intermède, avec les pièces en italien. Les textes en français (excepté peut-être le petit prologue, voir p. CVIII-CIX) pourraient être de la plume de Charles Varlet, sieur de La Grange (1635-1692), comédien qui succéda à Molière à la tête de la Troupe du Roi, tint le registre des représentations de 1659 à 1685 et se consacra à l’édition de ses œuvres ; quant aux textes italiens du premier intermède, ils proviennent probablement de pièces

54. Nommée (« Climène ») seulement dans la partition, comme un rappel discret de Charpentier du grand prologue où l’un des personnages porte ce prénom.

55. Titre de la comédie.

56. A. Riffaud, « Enquête sur les premières éditions du *Malade imaginaire* de Molière », *op. cit.*, p. 316.

57. Bien que ces textes ne portent aucune indication sur leur provenance, ils ont été imprimés, selon A. Riffaud (*ibid.*, p. 299-300 et 316), par Ballard identifié grâce aux « vignettes de fonte en guise d’ornements » (p. 300).

déjà existantes, phénomène que nous avons pu constater pour d'autres œuvres composées par Charpentier⁵⁸.

En revanche, les textes mis en musique écrits à l'occasion des reprises des autres comédies – *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Le Mariage forcé*, *Le Sicilien* – avec de nouvelles compositions de Charpentier, avant et après la mort de Molière, n'ont pas été publiés en leur temps, y compris dans l'édition de 1682. Pour ces trois comédies, les sources littéraires des intermèdes ont dû être établies à partir des manuscrits autographes du compositeur. Étant donné l'état des sources conservées et surtout leur manque de lien avec les sources littéraires existantes, il semble difficile de donner ces comédies de Molière avec les intermèdes de Charpentier.

LES ÉTATS DU *MALADE IMAGINAIRE*

Outre la question des sources défectueuses, la seconde grande difficulté pour éditer la partie musicale de la comédie réside dans la distinction entre les différents états. Ce n'est qu'à partir des allers et retours entre les sources littéraires et les sources musicales, des correspondances constatées entre les compositions existantes et les annotations verbales des *Mélanges* qui indiquent les changements apportés d'un état à l'autre et qui renvoient à des pages parfois perdues, qu'à partir enfin des éléments externes comme l'identité des interprètes mentionnés par Charpentier, que peut émerger la compréhension la plus exacte possible des divers états de chaque intermède. Par ailleurs, le résultat de nos recherches montre que nous ne devons pas envisager l'ouverture, le prologue et les intermèdes dans leur globalité, car ils semblent avoir été parfois modifiés indépendamment les uns des autres (nous en avons la preuve flagrante avec le premier intermède). Paradoxalement, Charpentier considère pourtant son *Malade* comme un tout lorsqu'il copie son œuvre et qu'il précise : « dans sa splendeur », « avec les défenses », « rajusté autrement pour la 3^{ème} fois » ce qui semblerait indiquer la version de février 1673, puis celle de mai 1674, enfin celle de janvier 1686⁵⁹. Notre édition propose ainsi de restituer ces trois états tangibles, les seuls pleinement identifiables à partir des différentes indications (musique notée, renvois, annotations verbales, etc.) laissés par Charpentier et des sources, musicales et littéraires, conservées.

Malgré la dispersion de la musique du *Malade imaginaire* dans plusieurs cahiers, nous pouvons faire des regroupements grâce aux textes des livrets de 1673 et 1674, ainsi qu'aux instructions de Charpentier évoquées précédemment. Cette reconstitution est confirmée par les éléments matériels tels que nous les avons décrits dans notre étude sur la chronologie des *Mélanges*⁶⁰. C'est la première fois qu'une telle démarche est entreprise, s'appuyant sur des éléments jusque-là insoupçonnés que nous avons pu démasquer. La version originale [H.495] « dans sa splendeur » a été copiée au même moment dans les cahiers « I », XVI et XVII, sur un papier identique⁶¹. L'ensemble contenant la musique et les annotations verbales du ou des état(s) ultérieurs [H.495a] se trouvent contenus dans les f. 52-56 du cahier XVII. Ces quatre feuillets présentent un papier et un filigrane⁶² que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans les *Mélanges*. Seule la graphie des clés nous permet de le dater, vaguement sans les autres éléments, de la décennie 1670 (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXII-CXXIII). Le premier intermède original (perdu) du *Malade imaginaire* compris entre l'ouverture (f. 49-51) et le second intermède (p. 57-67) aurait-il été ôté par Charpentier et remplacé par ces nouveaux états ? Enfin, ce qui touche au dernier [H.495b] est dispersé dans les deux séries de cahiers français et romain, 44, 45 et XLVIII. Encore une fois, la comparaison des papiers montre leur origine commune et la simultanéité de la copie⁶³.

58. Voir notamment notre article « Beate mie pene (H.475) : un problème d'attribution et quelques réflexions sur les airs italiens de Charpentier », *Marc-Antoine Charpentier un musicien retrouvé*, éd. Catherine Cessac, Sprimont, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2005, p. 205-208, et le chapitre IX (« Les textes des airs italiens composés à Paris ») de la thèse de doctorat de Barbara Nestola, *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715)*, Université de Tours, 2015, p. 213-230.

59. Voir plus loin pour l'explication.

60. Pour les références complètes, voir note 26.

61. Papier imprimé PAP-80, filigrane 1, même graphie des clés. Ce papier est aussi utilisé pour la plus grande partie copie de *La Comtesse d'Escarbagnas et du Mariage forcé* (f. 38-39^v, 41-48^v). Voir « Chronologie raisonnée des manuscrits autographes de Charpentier. Essai de bibliographie matérielle », *op. cit.*, p. 29, Tableau, p. VIII et XIX.

62. PAP-88, filigrane 2. *Ibid.*, p. 32, Tableau, p. XIII.

63. PAP-85, filigrane K, même graphie des clés. *Ibid.*, p. 31-32, Tableau, p. XVI.

Jusqu'à présent, trois versions du *Malade imaginaire* ont été comptabilisées à partir des inscriptions de Charpentier dans ses titres – « dans sa splendeur » (tome 16, cahier XVI, f. 49), « avant les défenses » (tome 16, cahier XVI, f. 50), « avec les défenses » (tome 16, cahier XVI, p. 51, cahier XVII, f. 52), « rajusté autrement pour la 3^{ème} fois » (tome 7, cahier 44, f. 34^v, cahier 45, f. 51) ou « reformé pour la 3^e fois » (tome 22, cahier XLVIII, f. 31^v). Mais, comment faut-il entendre cette dernière mention ? S'agit-il d'un troisième état des intermèdes ou de celui revu pour la troisième fois et qui correspondrait en réalité à une quatrième version ? Il a toujours été considéré que la version accompagnée de la mention « avec les défenses » (*Mélanges*, tome 16, cahier XVII, f. 52 ; voir FAC-SIMILÉS, p. CXXII-CXXIII) datait de 1674. Tout en n'excluant pas qu'elle soit contemporaine de la copie de l'ouverture du prologue et de la reprise de cette année-là, suite à l'ordonnance obtenue par Lully, elle a été cependant ajoutée après la copie du titre « Le Malade imaginaire / Ouverture ».

- Ouverture et Prologue

Les sources musicales du *Malade imaginaire* font état de trois ouvertures (dont l'une se trouve uniquement dans *TF*) et deux prologues différents. Quoique l'ouverture et le prologue originaux soient copiés dans deux cahiers distincts (XVI et « I »), les deux pièces fonctionnent ensemble, comme l'indique le titre : *Ouverture du Prologue du Malade imaginaire*. La seule source musicale de ce prologue occupe le cahier « I » du tome 13 des *Mélanges* entièrement paginé par Charpentier⁶⁴. D'une graphie légèrement plus tardive que l'ensemble du prologue, la dernière page (p. 40) de cette version contient un air instrumental intitulé *Les Zéphirs* suivi d'un second, pour les « Faunes, Bergers et Bergères ». Ce dernier est à la fois biffé et incomplet⁶⁵ (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXVI-CXXVII). Le livret mentionne bien une danse pour les « Zéphirs » (« Entrée de ballet. Les deux Zéphirs dansent avec deux couronnes de fleurs à la main, qu'ils viennent donner ensuite aux deux Bergers »). Dans la partition (*Mélanges*, tome 13, cahier « I », p. 29), le court duo de Climène et Daphné (« Dans les choses grandes et belles / Il suffit d'avoir entrepris »), s'enchaîne directement à celui de Tircis et de Dorilas « Ah ! que d'un doux succès », lui-même suivi de la réplique de Flore et de Pan (« Ce qu'on fait pour Louis, on ne le perd jamais »). L'air incomplet des Faunes, Bergers et Bergères avait-il été prévu pour être joué et dansé après cette dernière réplique ? En effet, à cet endroit, une esquisse d'une pièce à 3 a été notée puis biffée (ce que l'on peut deviner toutefois derrière le gommage n'a rien à voir avec l'air conservé, excepté l'indication de mesure), et surmontée de la mention « tournez et suivez vite », l'ensemble à quatre voix « Au soin de ses plaisirs » s'enchaînant immédiatement. Le fait que Charpentier ait ajouté une danse à la fin de l'intermède sans aucune instruction nous empêche de privilégier telle ou telle hypothèse. Nous avons replacé l'air intitulé *Les Zéphirs* après le duo de Climène et Daphné.

Dans le livret, l'air, incomplet, pour les Faunes, Bergers et Bergères est signalé comme dernière entrée de ballet⁶⁶. Charpentier, tout en l'ayant copié à la fin du prologue, lui a substitué (à une date inconnue) deux airs pour les Satyres, qui s'enchaînent. Ces deux pièces – tout comme le *Rondeau* et le *Combat* – ont été copiées à la suite de la copie générale de l'œuvre, sur les portées laissées libres (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXIV-CXXV)⁶⁷. La copie du premier *Rondeau* commence, comme l'écrit Charpentier, sur un « bout de feuille » qui a été relié avec les autres pages⁶⁸. L'air des Faunes, Bergers et Bergères étant incomplet, il est donné en FAC-SIMILÉ (p. CXXVI-CXXVII). Dès ce grand prologue, le manuscrit montre donc de nombreux repentirs, parfois en contradiction avec les instructions du livret de Ballard.

64. Étant donné que ce cahier a été placé en tête du tome 13, le bibliothécaire n'a pas renuméroté les folios comme il le fait habituellement. Voir notre article « Les manuscrits de Marc-Antoine Charpentier au département de la Musique de la BnF : de nouvelles avancées », *op. cit.* (à paraître).

65. Soit les derniers feuillets du cahier « I » ont été égarés, soit il existait un autre cahier lui faisant suite (ce qui est plus probable) qui a été perdu.

66. « Dernière et grande entrée de ballet. Faunes, Bergers, et Bergères tous se mêlent, et il se fait entr'eux des jeux de danse, après quoi ils se vont préparer pour la Comédie », *Le Malade imaginaire*, Paris, Christophe Ballard, 1673, p. 12. La dernière phrase signifie-t-elle que les danseurs (et peut-être aussi les chanteurs) assistaient à la comédie sur la scène ?

67. Dans la version du « Prologue du Malade imaginaire rajusté pour la 3^{ème} fois », un air des Satyres ferme encore la scène mais sans rapport avec les deux premières pièces.

68. L'instruction complète est : « derrière ce bout de feuille est le rondeau qui se joue après le chœur ».

Est-ce que la nouvelle ouverture (précédée du titre « Le Malade imaginaire avec les défenses ») et le nouveau prologue, également conservés dans les *Mélanges*, ont servi aux premières reprises posthumes, dès le 3 mars 1673, deux semaines après la disparition de Molière ? Peut-on aller jusqu'à supposer que ces changements intervinrent même pour la création parisienne de février ? Le somptueux hommage à Louis XIV du prologue initial n'étant en effet plus d'actualité – rappelons que la création se fit en l'absence du roi –, il a pu être remplacé dès les premières représentations par cette « Plainte de la Bergère », précédée d'une nouvelle ouverture. Dans tous les cas, Charpentier aurait donc agi très vite pour composer le nouveau prologue bien moins important que l'original, ainsi qu'aménager le premier intermède. L'effectif, à une seule voix de dessus et basse continue, laisse toutefois penser que cette réduction radicale serait due à l'ordonnance du 30 avril 1673, soit après les représentations de mars. Néanmoins, l'ensemble instrumental à quatre parties est toujours requis (les « six violons » autorisés peuvent suffire à un tel effectif) pour l'ouverture et les ritournelles, dansées par des Faunes et des Égipans ⁶⁹.

Alors que la source *TF* propose ce même prologue, l'ouverture est totalement différente de celle des *Mélanges* et le récit de la Bergère quelque peu modifié : ritournelle ajoutée introduisant le prologue, la même que celle placée après « Votre plus savoir », reprise finale de « Votre plus haut savoir » biffée dans les *Mélanges*. Cependant, l'expression « grande intercallate » des *Mélanges*, probablement ajoutée par Charpentier au début de l'air, signale la grande reprise de la section, par opposition à la petite reprise du premier vers. Ces variantes pourraient témoigner d'un nouvel état, mais étant donné l'aspect infime des variantes du prologue, nous les avons seulement signalées dans notre édition de l'état 2.

Dans « Le Malade imaginaire rajusté autrement pour la 3^{ème} fois » (tome 7, cahier 44, f. 34^v-35^v), l'ouverture et le prologue sont semblables à ceux du second état, avec toutefois spécification du nom de l'interprète de la Bergère : « Ouverture en C sol ut fa cahier XVII / Prologue Votre plus haut savoir en C sol ut fa pour M^{lle} Freville XVII avec ses ritournelles dans le même cahier ». Un nouvel air instrumental est signalé : « Satyres en fin de votre plus haut savoir Cahier 45 »), mention renvoyant en effet au cahier suivant qui contient la pièce sous le titre « Satyres pour la fin du Prologue du Malade imaginaire rajusté autrement pour la 3^{ème} fois » (*Mélanges*, tome 7, cahier 45, f. 51-51^v). Cet air est suivi de la consigne suivante : « On joue l'ouverture jusqu'au premier acte et si elle est trop longue on continuera à jouer le même air des Satyres ».

Ces compositions et instructions verbales figurent au milieu d'autres pièces, en particulier dans le cahier 44, dont la proximité est significative. Elles précèdent *La Couronne de fleurs* [H.486], « pastorale » pour les chanteurs de la Maison de Guise, qui reprend une grande partie du texte du grand prologue du *Malade imaginaire*, sa tonalité de ré majeur et les deux personnages principaux, Flore et Pan. Dans la troisième scène, ce dernier chante même l'air « Laissez, laissez Bergers ce dessein téméraire » dont les premiers mots ont été transformés en « Quittez, quittez Bergers... » ⁷⁰. Dans le manuscrit du *Malade imaginaire* renfermant le grand prologue (*Mélanges*, tome 13, cahier « I », p. 24), Charpentier a écrit, visiblement satisfait de la révision de son œuvre : « Ce récit est mieux digéré [*sic*] dans la Couronne de fleurs ». Dans les cahiers 44-45, *La Couronne de fleurs* est immédiatement suivie des « Satyres pour la fin du Prologue » et de la « Nouvelle ouverture de l'entrée des Mores » pour le deuxième intermède, puis du *Dialogue d'Angélique et Médor* [H.506] chanté dans la comédie de Dancourt dont la première eut lieu à la Comédie-Française le 1^{er} août 1685. Un autre repère chronologique provient de l'*Epithalamio In lode dell'Altezza Serenissima Elettorale di Massimiliano Emanuel Duca di Baviera concerto a cinque voci con stromenti* [H.473] ⁷¹ dont le cahier 45 renferme le début de la copie.

69. Comme les Faunes, les égipans sont des divinités champêtres.

70. Le récit de Pan est encore repris dans la *Petite Pastorale* [H.479], *Mélanges*, tome 2, cahier 13, f. 55^v : « Quittez quittez bergers ce dessein temeraire comme dans le Malade imaginaire au grand prologue ». Cette œuvre peut être datée de 1676 avec un possible arrangement ultérieur dans le milieu des années 1680. Voir notre étude « Chronologie raisonnée des manuscrits autographes de Charpentier. Essai de bibliographie matérielle », *op. cit.*, p. 19, Tableau, p. II.

71. Voir « Max Emanuel und seine französische Musiker », *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel, Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth*, hrsg. von Stephan Hörner und Sebastian Werr, Tutzing, bei Hans Schneider, 2012, p. 187-190.

Cette pièce a été composée pour le mariage de Maximilien Emmanuel, frère de Marie-Anne-Christine de Bavière, dauphine de France, avec Maria Antonia, fille de l'empereur Léopold I^{er} et de Marguerite-Thérèse d'Autriche. La cérémonie eut lieu à Munich, le 9 octobre 1685. Enfin, dans le cahier XLVIII (tome 22), le « Second air pour les tapissiers du Malade imaginaire reformé pour la 3^e fois » est copié à la suite de *Vénus & Adonis*, comédie de Donneau de Visé reprise le 23 septembre 1685 pour quatre représentations. L'ensemble de ces données chronologiques aide à situer la composition et la copie des nouvelles pièces pour *Le Malade imaginaire*. Si John S. Powell situe cet état pour les représentations parisiennes des mois de septembre et d'octobre 1685⁷², puis du 11 janvier 1686 au château de Versailles, il nous paraît plus logique, comme le pense aussi H. Wiley Hitchcock⁷³, que l'œuvre ainsi remaniée ait été conçue juste avant la reprise à Versailles.

États de l'Ouverture.

État	Sources	Date de création	Commentaires
1	<i>Mélanges</i> , tome 16, cahier XVI, f. 49-50	février 1673 ?	Peut-être jamais exécutée en l'état.
2	<i>Mélanges</i> , tome 16, cahier XVII, f. 52-52 ^v	février ou mars 1673 ou mai 1674 ?	
?	<i>TF</i> , p. 132-133	?	
3			Même ouverture que état 2.

État du Grand prologue.

État	Source	Date de création	Commentaires
1	<i>Mélanges</i> , tome 13, cahier « I », p. 1-40	février 1673 ?	Peut-être jamais exécuté en l'état.

États du Petit prologue.

État	Sources	Date de création	Commentaires
1	<i>Mélanges</i> , tome 16, cahier XVII, f. 52 ^v -53 ^v	février ou mars 1673 ou mai 1674 ?	
?	<i>TF</i> , p. 134-136	?	Menues variantes avec la version des <i>Mélanges</i> .

- Premier intermède

Dans sa version originale, le premier intermède est absent des *Mélanges*, mais figure heureusement dans la partition *TF*. Sur le plan littéraire, on n'observe aucune variante significative avec le livret, excepté la dernière réplique parlée de Polichinelle « Jusqu'au revoir » non notée dans *TF* mais qui permet de penser qu'il n'y a pas de reprise de la musique après ces ultimes mots. L'intermède met en scène Polichinelle (rôle parlé) se préparant à donner une sérénade à sa maîtresse Toinette⁷⁴ ; il se trouve en butte aux Archers qui le punissent pour le bruit qu'il cause. Le second état de l'intermède contenue dans les *Mélanges* (cahier XVII, f. 53^v ; voir FACSIMILÉS, p. CXXVIII-CXXIX) renferme une précieuse indication concernant le début de la pièce et valable pour le premier état. En effet, si la partition *TF* ne mentionne que le laconique titre de « prélude » sans que la musique en soit copiée, le manuscrit de Charpentier est plus disert : il appelle ce prélude « Fantaisie » qui doit d'abord être jouée « derrière le théâtre », « sans interruption », puis « avec ses interruptions ». En effet, après que Polichinelle s'est adressé à

72. *Music for Molière's Comedies*, éd. J. S. Powell, *op. cit.*, p. xvii.

73. H. Wiley Hitchcock, « Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française », *Journal of the American Musicological Society*, XXIV/2, Summer 1971, p. 276, et *Prologues et intermèdes du Malade imaginaire de Molière*, éd. H. W. Hitchcock, *op. cit.* p. IV.

74. Servante de la maison d'Argan dans la pièce.

Toinette, c'est cette pièce instrumentale qui est reprise, entrecoupée par les interventions parlées du personnage de la commedia dell'arte. Pour obtenir la *Fantaisie* dans sa version continue pour ouvrir l'intermède, il suffit de mettre bout à bout les fragments notés dans *TF* entre les parties du monologue de Polichinelle.

La partition *TF* termine l'intermède par trois danses : une *Loure*, une seconde *Loure* et une *Chaconne*. S'il est quasiment certain que la *Chaconne* n'appartient pas au premier état (voir plus loin, p. XXIII-XXIV), l'une des loures doit probablement terminer ce premier intermède, mais laquelle ? Notées toutes deux à $\frac{6}{8}$, elles diffèrent légèrement par leur dimension : seize mesures sans les reprises pour la première, quatorze pour la seconde. À la fin de la première loure, il est noté : « La Loure qui suit [= la seconde] ne se joue qu'au cas que celle-ci [= la première] ne soit pas jouée. Comme il n'en faut qu'une on prend celle que l'on veut ». Cette inscription semble avoir été copiée directement à partir d'un manuscrit de Charpentier perdu ou d'un matériel issu de ce manuscrit ; ce type d'indication lui est en effet très personnel. En raison de l'antériorité de la première pièce sur la seconde, nous l'avons choisie pour la première version de cet intermède.

Si l'on confronte le manuscrit des *Mélanges* (tome 16, cahier XVII, f. 53^v- p. 55) au livret de 1674, il apparaît que les amendements signalés par le compositeur pour le premier remaniement de l'intermède ne correspondent pas à cette source littéraire, mais indiquent un état que John S. Powell a qualifié d'« intermédiaire »⁷⁵. Les annotations verbales de Charpentier (*Mélanges*, tome 16, cahier XVII, f. 53^v ; voir FAC-SIMILÉS, p. CXXVIII-CXXIX) sont insuffisantes pour reconstituer avec certitude cette version (état 2, version A) :

L'on joue derrière le théâtre la fantaisie sans interruption
 Polichinelle entre et lorsqu'il est prêt de chanter devant la fenêtre de Toinette
 Les violons conduits par Spacamond recommencent la fantaisie avec ses interruptions
 Spacamond donne des bastonnades à Polichinelle et le chasse
 Après quoi les violons jouent l'air des Archers
 Ensuite de quoi l'on chante l'air italien qui suit
 [musique notée : air italien « *Notte e dì* »]
 Les violons recommencent aussitôt l'air des Archers

Un chaînon manque entre les deux phrases « Les violons conduits par Spacamond recommencent la fantaisie avec ses interruptions » et « Spacamond donne des bastonnades à Polichinelle ». Dans l'incapacité de savoir ce que voulait exactement Charpentier, nous reprenons tel quel l'état 1 du premier intermède, mais en remplaçant, pour ce qui pourrait correspondre à l'« air des Archers » signalé par Charpentier, la première *Loure* de *TF* par la seconde, probablement un peu plus tardive. Cet ensemble est suivi de l'air italien noté, « *Notte e dì* », qui donne un tout autre climat à la scène, la nuit devenant un monde de rêve en place d'un lieu aux mille dangers. Cet air correspondrait à la « sérénade » que Polichinelle (jusque-là rôle parlé) s'apprêtait à chanter sous les fenêtres de Toinette, sa maîtresse, avant d'être interrompu. Selon l'indication inscrite par Charpentier à la fin de l'air « *Notte e dì* », cette version de l'intermède se termine par une reprise de l'« air des Archers ».

La comparaison des sources de l'air « *Notte e dì* » dans les *Mélanges*, *TF* et l'édition des *Airs de la comédie de Circé*, montre des variantes (voir NOTES CRITIQUES). Bien que très proches, les sources *Mélanges* et Ballard diffèrent, déjà par leur statut, respectivement de musique de scène et de musique de salon⁷⁶. Les premières variantes entre les *Mélanges* et *TF* touchent aux ritournelles instrumentales. Le manuscrit des *Mélanges* commence directement par le chant, tout en renvoyant au cahier 44 dans lequel un prélude a été copié ultérieurement (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXVIII-CXXIX). La précision « apres le prelude cayer 44 » n'est pas contemporaine de la copie de l'air, mais a été ajoutée apparemment au moment de la composition du prélude pour la version de 1686, transposée de *sol* mineur en *mi* mineur. Malgré une première mesure identique et un même nombre de mesures (neuf), le prélude de *TF* (appelé

75. *Music for Molière's Comedies*, éd. J. S. Powell, *op. cit.*, p. xvi.

76. Il faut noter dans l'édition de Ballard un grand nombre d'altérations manquantes dû probablement au système d'impression, que nous n'avons pas relevées dans les NOTES CRITIQUES.

« ritournelle »), en *sol* mineur, est totalement différent de celui contenu dans les *Mélanges*. En outre, dans l'autographe de Charpentier, l'air « *Notte e dì* » est entrecoupé de deux ritournelles, la seconde reprenant la musique de la première. Dans *TF*, si la première est conforme à celle de l'autographe, la seconde intervertit les voix avec des changements à la seconde partie instrumentale et à la basse continue. Une autre variante concerne la dernière section de la pièce où six mesures sont omises. Dans le manuscrit *TF*, la partie « *Se non dormite* » est dotée d'une ligne d'accompagnement (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXX-CXXXI), notée par erreur en clé d'ut¹ (clé de sol¹ en début de portée). Après le changement de mesure sur « *Vostra pietà* », l'accompagnement se poursuit sur deux mesures, puis s'interrompt brusquement. Par ailleurs, les indications en italien des *Mélanges* (« *seguitate* », « *aria* », « *segue* ») ne sont pas reprises dans *TF*, ni dans les *Airs de la comédie de Circé*.

La version A de l'état 2 de ce premier intermède n'a pu être conçue qu'après le 17 février 1673 et avant le 4 mai, date de parution du nouveau livret, c'est-à-dire pour les neuf représentations de mars 1673. Néanmoins, il faut noter que les aménagements apportés touchent aux effectifs, notamment au nombre de chanteurs, alors que les défenses de Lully, édictées le 30 avril, ne sont pas encore d'actualité.

Le livret de 1674 imprimé par Guillaume Adam présente une mouture très différente, qui inaugura probablement les représentations du *Malade imaginaire* à partir de mai 1674, après plus d'un an d'interruption. Cette version (état 2, version B) est entièrement en italien, avec seulement les airs « *Notte e dì* » (un « *Signor Pantalon* » venu « donner une sérénade à sa maîtresse ») et un nouvel air, « *Zerbinetti* » (une Vieille « à la fenêtre », lui répondant « en se moquant de lui »). Si, pour le premier intermède, la musique de l'air « *Notte e dì* » se trouvait déjà dans les *Mélanges* mais dans un autre contexte (état 2, version A), « *Zerbinetti* » ne subsiste que dans la partition *TF* et dans l'édition des *Airs de la comédie de Circé* de 1676. Comme pour l'air italien « *Notte e dì* », quelques incohérences dans l'accompagnement instrumental de « *Zerbinetti* » émaillent la source *TF*. Tout d'abord, le petit prélude de trois mesures noté à une partie de dessus et basse continue (*TF*, p. 139 ; voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXII) ; on pourrait considérer qu'il s'agit d'une réduction d'orchestre, mais sa brièveté et l'absence de toute section d'accompagnement ou concertante dans la suite de l'air annulent cette hypothèse. Dans les *Mélanges* (tome 7, cahier 44, f. 35), pour la version de 1686, Charpentier mentionne un prélude improvisé (« les violons préludent de caprice en G ré sol bécarré pour donner le ton à M^r Devilliers qui chantera *Zerbinetti* ») dont ces quelques mesures pourraient être la trace. En outre, dans le cours de l'air (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXII) apparaît par deux fois une partie instrumentale déroulant un mouvement continu de croches, sans précision d'instrument, sur une basse obstinée ; on trouve cette basse seule chez Ballard sur seulement quatre mesures, alors que celles-ci sont doublées dans *TF*. Bien que l'air « *Notte e dì* » soit copié dans l'état précédent, nous avons fait le choix de l'éditer dans l'intermède de 1674 avec « *Zerbinetti* », tel qu'il figure dans le livret de Guillaume Adam.

Dans l'état du « *Malade imaginaire* rajusté autrement pour la 3^{ème} fois », Charpentier revient par deux fois sur ce premier intermède dans les cahiers 44 et 45 (tome 7). Dans le cahier 44 se succèdent des annotations verbales et de nouvelles compositions, alors que le cahier 45 n'offre que des formulations verbales. Selon la source des *Mélanges* (tome 7, cahier 44, f. 34^v-35), la nouvelle version du premier intermède se déroulait de la manière suivante :

Polichinelles chassés par les Arlequins comme autrefois sur la chaconne
Prélude [noté, transposé en *mi* mineur] et renvoi à l'air « *Notte e dì* », à transposer en *mi* mineur
Les violons préludent de caprice en G ré sol bécarré pour donner le ton à M. Devilliers qui chantera *Zerbinetti*
Après quoi les violons joueront jusque au second acte l'air suivant
[musique notée : air instrumental, sans titre]

La formulation est plus concise dans le cahier 45, f. 51^v :

Polichinelles chassés par les Arlequins comme jadis
Notte e dì en E *mi* la
Zerbinetti en G ré sol

Dans cette version de 1686, il semble donc que l'intermède commençait par un ballet pantomime. Très proches dans leur formulation, les deux annotations (« Polichinelles chassés par les Arlequins comme autrefois sur la chaconne », « Polichinelles chassés par les Arlequins comme jadis ») renvoient à un même état antérieur, mais lequel ? Ni le livret ni la musique ne font allusion à cette scène. Si les personnages de la comédie italienne sont toujours requis, ils n'ont plus ici de rôle dramatique propre. La partition *TF* contient une *Chaconne* (notée sans les parties intermédiaires) à la toute fin de l'intermède qui a de fortes chances d'être celle mentionnée par Charpentier dans ses instructions verbales. Une source tardive confirme bien l'utilisation de cette *Chaconne* associée à Arlequin. Il s'agit d'une chorégraphie datant de 1720 de François Le Rousseau, *Chaconn for Harlequin*⁷⁷.

Après cette entrée, les deux airs italiens sont repris avec quelques aménagements. L'air « *Notte e dì* » commence par un prélude pour deux dessus instrumentaux (probablement des violons) en *mi* mineur en raison du changement d'interprète, ainsi que l'indique l'annotation « *Notte e dì* transposé en E mi la avec les ritournelles et la suite pour Mademoiselle Freville. La chanson à transposer est dans le cahier XVII ». La version originale figure bien dans le cahier XVII, mais pour haute-contre et en *sol*. L'air « *Zerbinetti* » reste dans sa tonalité d'origine, ce qui oblige les violons à préluder « de caprice en G ré sol bécarré pour donner le ton à M. Devilliers qui chantera *Zerbinetti*, après quoi les violons joueront jusque au second acte l'air suivant » : suit effectivement un air instrumental en *sol*, sans titre, qui reprend la mélodie de la dernière section de l'air « *Zerbinetti*, et dont c'est ici la seule source. Dans le manuscrit de Charpentier, il est précisé : « *Zerbinetti* est dans le livre A page 216 ». Ce livre, apparemment fort épais, a disparu comme d'autres classés selon les lettres de l'alphabet⁷⁸ et renfermait peut-être d'autres pièces ayant trait au *Malade imaginaire*. Les seules sources existantes de cet air italien se trouvent dans la partition *TF* et le recueil des *Airs de la comédie de Circé*, où la pièce est notée en *sol* majeur et pour haute-contre (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXIII).

États du Premier intermède.

État	Sources	Date de création	Commentaires
1	<i>TF</i> , p. 141-153	février 1673	Les danses (seconde <i>Loure</i> et <i>Chaconne</i>) notées p. 154-155 sont plus tardives.
2A	<i>Mélanges</i> , tome 16, cahier XVII, f. 53 ^v -p. 55	mars 1673 ?	[Instructions verbales] + air « <i>Notte e dì</i> »
2B	<i>TF</i> , p. 136-141	mai 1674	Air « <i>Notte e dì</i> » avec prélude et accompagnement + air « <i>Zerbinetti</i> »
3	<i>Mélanges</i> , tome 7, cahier 44, f. 34 ^v -35, 51 ^v	janvier 1686	Prélude transposé pour l'air « <i>Notte e dì</i> » + [Instructions verbales], dont des allusions (« Polichinelles... ») à une version dont nous n'avons plus de trace + air instrumental, sans titre.

- « *Petit opéra impromptu* », acte II, scène 5

La musique du « petit opéra impromptu », situé à la fin de la scène 5 de l'acte II de la comédie, ne se trouve que dans la source *TF*. Il s'agit d'un dialogue entre Cléante, amant d'Angélique, et Angélique, fille aînée d'Argan. Respectant la vraisemblance de la conversation parlée, les deux personnages ne chantent jamais ensemble. Rien n'indique si l'état de la version de *TF* est conforme à l'état original ou s'il a été retouché après sa création.

77. Voir Francine Lancelot, *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996, p. 251 et 338.

78. Voir notre ouvrage *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 509.

- *Second intermède*

La version originale du second intermède se trouve intégralement dans les *Mélanges* (tome 16, cahier XVII, p. 57-67). La source musicale correspond aux livrets de 1673, excepté les deux vers « Faut-il nous en défendre / Et fuir ses douceurs » de l'avant-dernière intervention soliste qui sont absents de ces livrets, alors qu'ils figurent dans celui de 1674, la partition *TF* et les *Airs de la comédie de Circé*. Dans cette édition, l'absence de ritournelles permet un tuilage des couplets chantés. Les livrets de 1673 et la partition *TF* ont précédé chaque intervention soliste des quatre rôles (« Première Femme More », « Seconde Femme More », etc.), alors que Charpentier indique seulement l'identité des interprètes (M^{lle} Mouvant, M^{lle} Hardy et M^{lle} Marion, dessus, M. Poussin, haute-contre), tout en différenciant davantage les interventions vocales ⁷⁹. Ainsi, dans la partie « Profitez du printemps », il confie le refrain à M^{lle} Mouvant et distingue chaque couplet d'abord chanté par M^{lle} Hardy, puis par M^{lle} Marion. Le compositeur semble avoir hésité entre les interventions de la première et de la troisième chanteuses, ainsi que le montrent les corrections successives où un nom est remplacé par l'autre (voir FAC-SIMILÉS, p. CXXXIV-CXXXV). Il est impossible de savoir si ces ratures sont contemporaines de la copie ou effectuées à l'occasion de nouvelles représentations.

S'agissant de la seconde version, la source des *Mélanges* (tome 16, cahier XVII, p. 55-56) semble bien avoir été effectuée après l'ordonnance de Lully du 30 avril 1673 en raison, d'une part, de la restriction du nombre de chanteurs, et d'autre part, de la présence de la chanteuse M^{lle} Babet, gagiste de la Troupe du Roi à partir de mai 1674 ⁸⁰. Réduites à deux, les quatre parties des Femmes Mores sont redistribuées entre les nouveaux interprètes, M^{lle} Babet et M. Poussin (ce dernier ayant déjà participé à la version originale) ⁸¹. Leurs noms figurent uniquement dans les instructions verbales et seulement à partir du couplet « Il est doux à notre âge », initialement confié à un dessus qu'il faut transposer une octave plus bas pour la haute-contre. L'ensemble (« Quel parti faut-il prendre ») initialement à trois voix (deux dessus et haute-contre) est confié au duo (dessus et haute-contre). La réduction du nombre de voix est en quelque sorte compensée par un allongement de la composition due à la reprise de la seconde partie.

Annotations verbales pour le 2^e état du Second intermède.

Ouverture en D la ré sol
Après l'ouverture première ritournelle à toutes les parties
Profitez du printemps
Petite ritournelle
Les plaisirs les plus charmants
Profitez du printemps
Petite ritournelle
Ne perdez pas
Profitez du printemps
Grande ritournelle à 4 parties
Quand d'aimer on nous presse... toutes les douceurs.
Sur cette dernière syllabe entrent tous les violons pour la ritournelle
M. Poussin Il est doux à notre âge
Ritournelle ci-dessus
M^{lle} Babet L'amant qui se dégage
Ritournelle ci-dessus
M. Poussin Quel parti faut-il prendre – M^{lle} Babet Faut-il nous en défendre – M^{lle} Babet Devons-nous
[musique notée : duo « Oui suivons [...] nos cœurs »]
Comme ci-dessus pour reconduire les Mores
Après la ritournelle on jouera l'air des Mores ou les canaries pour faire sauter les singes

79. Pour cette raison qui touche directement l'interprétation de l'intermède, les noms des interprètes attachés à leur rôle apparaissent dans notre édition. Par souci de cohérence, nous avons noté également les noms des chanteurs du troisième intermède qui, eux, indiquent l'effectif requis.

80. Voir John S. Powell, « La métamorphose d'un intermède musical dans *Le Malade imaginaire* », *Revue d'histoire du théâtre*, 182 (1994), [p. 155-178], p. 172.

81. Le livret de 1674 réduit aussi le nombre de Femmes Mores de quatre à trois, ce qui peut paraître étrange au vu de l'ordonnance royale et des effectifs à deux voix des partitions.

Si, pour ce second état les *Mélanges* mentionnent, pour commencer l'intermède, une « Ouverture en D la ré sol », c'est-à-dire la pièce intitulée *Entrée des Mores* de la première version, nulle présence de ce morceau ne paraît dans le manuscrit *TF*, qui commence directement par la première ritournelle. Dans les *Mélanges* (tome 16, cahier XVII, p. 55), les indications « ritournelle à toutes les parties », « grande ritournelle » et « petite ritournelle » respectent, quant à elles, l'instrumentation de la version originale. La dernière ritournelle sert à « reconduire les Mores », suivie de l'« air des Mores ou les canaries pour faire sauter les singes » (tome 16, cahier XVII, p. 56). D'après le livret de 1673 (p. 27), ces singes étaient présents dès la première version dans l'*Entrée de Ballet* de la fin de l'intermède : « Tous les Mores dansent ensemble et font sauter des Singes qu'ils ont amenés avec eux ». Portant dans *TF* (p. 166) le titre d'*Air pour les Mores*, la pièce se trouve également dans les *Mélanges* (tome 16, cahier XVII, p. 65-66), mais sans titre. La version des *Mélanges* ne porte aucun signe de mesure (car elle s'enchaîne avec le duo vocal à 3), alors que celle de *TF* est notée à 3. Dans les *Mélanges* (*ibid.*, p. 67), cette danse est elle-même suivie d'une autre pièce sans titre qui, avec ses rythmes pointés caractéristiques, correspond à l'évidence aux « Canaries » mentionnées par Charpentier. La source *TF* propose également plusieurs danses absentes des *Mélanges* : une *Gigue* et deux *Passepieds*. Par ailleurs, les deux airs instrumentaux sans titre dans les *Mélanges* (tome 16, cahier XVII, p. 65-67) se trouvent dans un ordre inversé dans *TF*, de part et d'autre de la *Gigue*, sous les appellations suivantes : *Entré[e]* (qui est en fait les *Canaries*) et *Air pour les Mores*. La *Gigue* et les *Passepieds* de *TF* se trouvant de part et d'autre de l'*Air pour les Mores*, cela nous autorise à les intégrer au deuxième état de ce second intermède. Après la dernière *Ritournelle* [3^e] de l'état 2 des *Mélanges*, Charpentier donne le choix entre l'*Air des Mores* ou les *Canaries*, alors que ces deux pièces se succédaient dans l'état 1, quoique sans titre.

Bien qu'également à deux voix, la version de l'intermède contenue dans *TF*⁸² est différente de celle des *Mélanges* par les tessitures vocales (uniquement des dessus). Il s'agit en réalité d'une copie de la première version des *Mélanges*, à l'exception de la partie de haute-contre notée dans *TF* en clé de sol¹ (donc inchantable) et de la ritournelle précédant « Quand d'aimer on nous presse », qui est la troisième au lieu de la première.

Enfin, une troisième version émane du premier état de l'intermède des *Mélanges* dans laquelle ont été ajoutés les noms des chanteurs « fre[ville] » (dessus) et « devil[liers] » (haute-contre) qui apparaissent dans le *Malade imaginaire* « rajusté autrement pour la 3^{ème} fois ». Cet état est réduit à deux voix avec quelques variantes, notamment dans les quatre premières mesures du couplet final (« Oui suivons »), essentiellement en raison du changement des registres vocaux. Nous avons donc trois états de la fin de cet intermède.

1. *Mélanges*, tome 16, cahier XVII, p. 64-65 [version à trois voix].
2. *Mélanges*, tome 16, cahier XVII, p. 55-56 [1^{er} arrangement à deux voix].
3. *Mélanges*, tome 16, cahier XVII, p. 64 [2nd arrangement à deux voix].

Dénommé *Second intermède des Mores* dans la version de 1686 (état 3, *Mélanges*, tome 7, cahier 44, f. 35^v), l'intermède bénéficie d'une *Nouvelle ouverture de l'entrée des Mores du Malade imaginaire*, en *ré* mineur comme la première, mais un peu moins développée. Cette ouverture se trouve dans le cahier 45 (f. 51^v-52) et une note s'y rapporte dans le cahier 44 (f. 35^v) : « Ouverture dans le cahier... 45 ». Puis, Charpentier précise :

Ritournelle Profitez du printemps en D la ré sol pr Mlle Freville pendant laquelle les Mores entrent en cadence et après laquelle on chante Profitez du printemps avec ses ritournelles en suite de quoi les violons ayant préludé en A mi la ré, Monsieur de Villiers chantera Quand d'aimer on nous presse en A mi la ré, après quoi les violons jouent la ritournelle en D la ré sol pendant laquelle les Mores figurent. Le reste de la scène est en D la ré sol en changeant fort peu de choses.

Mais on ne sait pas quelles sont ces « choses » modifiées. Les chanteurs (dessus et haute-contre) sont toujours au nombre de deux. Si, par rapport à la version originale, la tonalité demeure la même (*ré* mineur) pour la partie de dessus de M^{lle} Freville qui chante les premiers

82. Bien qu'elle continue à faire mention de « Quatre Femmes Mores » (nomenclature issue de l'édition littéraire de 1682 qui, rappelons-le, est obsolète par rapport à la création de Molière), cette version fait appel seulement à deux voix.

couplets à voix seule, elle change pour la haute-contre de M. de Villiers, passant en *la* mineur pour la partie « Quand d'aimer on nous presse ». Cela oblige les violons à faire une courte improvisation afin de donner le ton au chanteur.

Plan et distribution vocale du Second intermède.

Sources	<i>Mélanges</i> (État 1)	<i>Mélanges</i> (État 2)	<i>Mélanges</i> (État 3)
Livret 1673 – TF			
Incipit, ritournelles	Entrée des Mores	<i>Id.</i>	<i>Nouvelle ouverture de l'entrée des Mores</i>
[1 ^e] Ritournelle (à quatre parties)	Première ritournelle	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
Première Femme more			
« Profitez du printemps »	Marion Mouvant	Babet	Freville
[2 ^e] Ritournelle (à trois parties)	[2 ^e] Ritournelle	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
« Les plaisirs les plus charmants »	Hardy	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
« Profitez du printemps »	Marion Mouvant	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
[2 ^e] Ritournelle (à trois parties)		<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
« Ne perdez pas »	Mouvant Marion	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
« Profitez du printemps »	Mouvant	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
[3 ^e] Ritournelle (à quatre parties)	Première ritournelle	<i>Id.</i>	<i>Id. ?</i>
Seconde Femme more			
« Quand d'aimer on nous presse »	Première ritournelle	Poussin	Prélude en <i>la</i> m, De Villiers
[3 ^e] Ritournelle (à quatre parties)	[3 ^e] Ritournelle	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
Troisième Femme more			
« Il est doux à notre âge »	Hardy	Poussin	De Villiers
[3 ^e] Ritournelle (à quatre parties)	[3 ^e] Ritournelle	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
Quatrième Femme more			
« L'amant qui se dégage »	Marion	Babet	Freville
[3 ^e] Ritournelle (à quatre parties)	[3 ^e] Ritournelle	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
Seconde Femme more			
« Quel parti faut-il prendre »	Poussin	Poussin	De Villiers
Première Femme more			
« Faut-il nous en défendre »	Marion	Babet	Freville
Quatrième Femme more			
« Devons-nous »	Hardy	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
Ensemble	Hardy, Marion, Poussin	Babet, Poussin	Freville, De Villiers
« Oui suivons »			

États du Second intermède.

État	Sources	Date de création	Commentaires
1	<i>Mélanges</i> , tome 16, cahier XVII, p. 57-59, 61-67	février 1673	
2	<i>Mélanges</i> , tome 7, cahier 44, f. 35 ^v + tome 16, cahier XVII, p. 55-56	mai 1674 ?	[Instructions verbales] + 1 ^{er} arrangement à deux voix de « Oui suivons ».
3	<i>Mélanges</i> , tome 7, cahier 45, f. 35 ^v + <i>ibid.</i> , f. 51-52 ^v + tome 16, cahier XVII, p. 64	janvier 1686	[Instructions verbales] + <i>Nouvelle ouverture de l'entrée des Mores</i> + 2 nd arrangement à deux voix de « Oui suivons ».

- Troisième intermède

Dans la *Cérémonie des Médecins* qui forme le dernier intermède du *Malade imaginaire*, le manuscrit autographe (*Mélanges*, tome 16, cahier XVII, p. 69-88) est toujours fidèle au livret de 1673. La version révisée telle qu'elle apparaît dans les *Mélanges* (tome 16, cahier XVII, p. 56) consiste seulement en instructions verbales :

L'ouverture en f ut fa
Après l'ouverture l'air des Tapissiers pour tendre la salle
L'air de la Marche

Après Atque appetitum première ritournelle
 Après Tant de gens omni genere la même ritournelle
 Après Plaças honorabiles la seconde ritournelle
 Après Vostris capacitatibus la grande ritournelle à 4
 Après Ensuite purgare Bene bene respondere et cetera ⁸³
 Après qu'il a reçu le bonnet on joue l'air des Révérences

Ces indications ne signalent pas le couplet « Vivat, vivat » qui conclut la *Cérémonie* dans son état original, la dernière mention concernant l'« air des Révérences ». Cette fin, abrupte, est-elle volontaire ? S'agit-il d'un oubli ? Le feuillet suivant a-t-il été égaré ? Les deux dernières solutions sont les plus probables car la suppression de toute la dernière section de la *Cérémonie* aurait eu pour effet d'amoinrir fortement l'aspect festif de la fin de l'œuvre. D'autre part, cet état diverge encore sur un point, l'omission du couplet « Per totam terram videmus [...] Principes et Reges soumissos videtis » suivi de sa ritournelle, reflétant en cela le livret de 1674. Enfin, il n'est fait aucune mention des effectifs. Cette version étant très hypothétique, elle sera laissée de côté.

Le manuscrit *TF* témoigne d'une version qui a été jouée dès 1674 et que Charpentier ne s'est pas donné la peine de recopier ou qui est perdue. Il ne contient aucune mention des parties récitées (sinon un laconique « On parle. » après la *Marche*) contrairement aux *Mélanges* qui sont très précis. Seules nous renseignent les instructions verbales, notamment celles pour les ritournelles, qui nous permettent de reconstituer le plan de ce troisième intermède. Selon ces indications, le couplet « Per totam terram videmus [...] Principes et Reges soumissos videtis » serait de nouveau intégré, ce que nous avons fait pour cette édition. Plus loin, l'indication « 4 fois » après le mot « Chœur » introduisant le « Bene, bene respondere » permet de répartir le texte présent dans le livret de 1674. Nous avons choisi pour le second état la version qui se trouve dans *TF* et qui constituera également l'état 3.

Indications des ritournelles dans les états.

<i>Mélanges</i> [état 1] Musique originale	<i>TF</i> [état 2] [Instructions verbales]
Après Atque appetitum 1 ^{re} Ritournelle (à trois parties)	[1 ^{re} à trois]
Après Tant de gens omni genere la même ritournelle se reprend	[1 ^{re} à trois]
Après Soumissos voyatis ⁸⁴ 2 ^{de} Ritournelle (à trois parties)	[1 ^{re} à trois]
Après Plaças honorabiles la même ritournelle	[2 ^e à quatre]
Après Vostris capacitatibus 3 ^{ème} Ritournelle (à quatre parties)	[2 ^e à quatre]

Les versions des *Mélanges* et de *TF* divergent essentiellement par les effectifs, l'écriture des chœurs « Bene, bene respondere » et « Vivat, vivat » étant profondément modifiée. L'effectif vocal à cinq parties (deux dessus notés en clés de sol² et d'ut¹, haute-contre, taille et basse) des *Mélanges* est réduit à quatre (dessus en clé de sol², haute-contre, taille et basse) dans *TF*. Dans les passages à quatre voix solistes à l'intérieur des chœurs, les registres requis sont aussi différents : deux dessus, haute-contre et basse dans les *Mélanges*, dessus, haute-contre, taille et basse dans *TF*. Enfin, les deux parties des « mortiers » présentes dans la version originale ne sont pas notées (nous les avons restituées dans notre édition).

Dans le chœur final « Vivat, vivat », le passage « mille annis » a subi dans *TF* d'importantes variantes dans la conduite et la distribution des voix. Ce chœur est également écourté ; la section comprenant l'air instrumental « Les Chirurgiens et Apothicaires » puis les interventions des deux Chirurgiens – Chirurgus Primus, « Puisse-t-il voir doctas [...] Fluxus de sang et dyssenterias » ; Chirurgus Secundus, « Puissent toti anni », avec sa ritournelle –, suivies du bref duo « Vivat » (6 mesures) – qui entrecoupent la reprise du chœur, est supprimée. Il faut toutefois signaler que ce chœur est accompagné de la mention « 3 fois ». Selon la configuration que nous venons de décrire, il apparaît cependant que le chœur « Vivat, vivat » n'est chanté qu'une seule fois dans son ensemble, selon la structure même de la composition en trois parties

83. « et cetera » indique vraisemblablement la scène qui continue.

84. *Sic*, pour « videtis ».

(« Vivat » dans son intégralité, « Petit vivat » consistant dans les dix premières mesures du chœur précédent, enfin reprise de celui-ci en entier) observée dans le premier état.

En 1686, dans « Le Malade imaginaire rajusté autrement pour la 3^{ème} fois », Charpentier renvoie plusieurs fois à des états antérieurs. Pour le prologue, il se montre très précis puisqu'il mentionne le cahier où se trouvent les pièces en question : « Ouverture en C sol ut fa cahier XVII / Prologue votre plus haut scavoir en C sol ut fa pour M^{lle} Freville XVII avec ses ritournelles dans le mesme cahier » (*Mélanges*, tome 7, cahier 45, f. 34^v). Il s'agit ici du nouveau prologue écrit en février ou mars 1673 ou pour la reprise de 1674. Néanmoins, la mention de M^{lle} Freville s'applique à la nouvelle interprète de la Bergère en 1686. D'autres indications ne permettent pas de savoir exactement à quel état il est fait allusion. Ainsi, pour le premier intermède la référence à des « Polichinelles chassés par les Arlequins comme autrefois sur la chaconne » (*Mélanges*, tome 7, cahier 45, f. 34^v) ou à des « Polichinelles chassés par les Arlequins comme jadis » (*ibid.*, f. 51^v) : qu'entend Charpentier par « autrefois » ? « jadis » ?

Dans son troisième état, le troisième intermède ne semble avoir subi qu'un seul ajout : « Cérémonie des Médecins comme à l'ordinaire excepté qu'il y a un second air d'ajouté pour les Tapissiers cahier... XLVIII » (*Mélanges*, tome 7, cahier 44, f. 35^v). Cet air se trouve en effet au cahier XLVIII (tome 22, f. 31^v) sous le titre de « Second air pour les Tapissiers du Malade imaginaire reformé pour la 3^e fois immédiatement après leur premier air », c'est-à-dire celui de la première version intitulé « Les Tapissiers ». Mais à quoi se rapporte « à l'ordinaire » ? À la version originale des *Mélanges* ? À celle, réduite, proposée dans *TF*, ou encore à une autre qui est perdue ? Il est impossible de le savoir et nous devons donc choisir une option. Aussi avons-nous opté pour l'état avec le chœur à quatre parties, qui a dû être la pratique courante dès sa composition.

États du Troisième intermède.

État	Sources	Date de création	Commentaires
1	<i>Mélanges</i> , tome 16, cahier XVII, p. 69-89	février 1673	
?	<i>Mélanges</i> , tome 16, cahier XVII, p. 56	?	[Instructions verbales]
2	<i>TF</i> , p. 168-182	mai 1674 ?	
3	<i>Mélanges</i> , tome 7, cahier 44, f. 35 ^v , tome 22, cahier XLVIII, f. 31 ^v	janvier 1686	[Fragments]

*

Compte-tenu de toutes ces observations concernant l'ensemble de la composition du *Malade imaginaire*, il apparaît clairement qu'au lieu des trois versions communément admises il y en eut certainement davantage ou que, du moins, il nous faille appréhender les intermèdes d'une manière séparée, bien que ne sachant pas toujours les dates de leurs révisions, les principales ayant eu lieu lors des reprises de 1673, 1674 et 1686. *Le Malade imaginaire* est loin d'être une composition figée, mais adaptable aux circonstances, subissant les contraintes de représentation imposées par Lully. Nous avons dégagé au moins trois, et même quatre états pour les sections musicales. Certains ont été en partie modifiés à des dates inconnues, notamment ceux contenus dans *TF* qu'il est impossible de dater. La seule certitude que nous ayons concerne la conception originale de l'œuvre.

LES REPRÉSENTATIONS DU *MALADE IMAGINAIRE*

Selon E. Despois et P. Mesnard⁸⁵, le nombre des représentations du *Malade imaginaire* à Paris furent au nombre de 13 en 1673, de 82 de 1673 à 1680, de 108 de 1680 à 1700. À la cour de Versailles, on compte seulement deux représentations avérées, une première le 21 août

85. *Ceuvres de Molière*, éd. E. Despois et P. Mesnard, *op. cit.*, tome 1, 1873, p. 548 et 557.

1674 et une seconde le 11 janvier 1686, date à laquelle nous bornons notre chronologie, car il ne semble pas que Charpentier soit revenu sur sa musique par la suite. Même si nous classons ces représentations selon des « versions » par commodité, nous avons déjà expliqué la mal-léabilité de l'œuvre et des intermèdes.

- . Version « dans sa splendeur » ou « avant les défenses » : 10, 12, 14, 17 février 1673 (soit 4 représentations).
- . Version révisée : 3, 5, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 21 mars 1673 (soit 9 représentations)
- . Version « avec les défenses » : 4, 8, 11, 15, 18, 20, 22, 25, 27, 29 mai, 1^{er}, 3, 5, 8, 10, 12, 15, 17, 19, 22, 24, 26, 29 juin, 1^{er}, 3, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 20, 22, 24, 27, 29, 31 juillet, 19, 21, 23, 26, 28, 30 octobre, 2, 3, 4 novembre, 7, 9 décembre 1674 (soit 49 représentations). Après deux années d'interruption, la comédie est reprise ; de 1677 à 1685, on compte près de 70 représentations.
- . Version « rajusté[e] autrement pour la 3^{ème} fois » : 11 janvier 1686 à Versailles ⁸⁶.

Le 4 mars 1673, soit le lendemain du premier jour des neuf représentations de mars 1673, une nommée Angélique Bourdon présente un « Mémoire des ustensiles que j'ai fourni pour le Palais royal » ⁸⁷. Les accessoires destinés au grand prologue étaient : « six houlettes et six dards vernis de couleur de feu et argenté et garnies de leurs rubans », « une flûte de fer blanc pour le dieu Pan », « 2 couronnes de fleurs », « huit bâtons de parchemin », « une coiffure et un bouquet pour M^{lle} Mouvam ⁸⁸ », « un bouquet pour M^{lle} Ducreuzy ⁸⁹ », « seize grosses et demie ⁹⁰ de fleurs », « six cordes garnies de fleurs », « six festons avec neuf pendans », « trois pièces de rubans pour attacher les fleurs aux portes », « deux grosses de feuilles » ; au premier intermède : « un étui de luth », « six massues peintes et semées de poudre », « huit mousquetons », « huit lanternes sourdes ⁹¹ » ; au second : « six raquettes couvertes d'une peau argentée et le manche garni d'une frange d'or », « douze bâtons peints et argentés avec de la frange d'argent et des garlots ⁹² », « une raquette de fil de l'autom ⁹³ », « six parasols », « plus cinq aunes de toile peinte pour garnir les parasols », « trois aunes de gaze pour faire une bordure aux parasols », « trois paires de castagnettes » ; et au troisième : « huit échelles », « six marteaux », « six aunes pour les tapissiers », « six mortiers peints et argentés avec six mortiers de bois dedans », « six pilons argentés », « huit [porte] ⁹⁴ seringues », « vingt-six palettes à saigner argentées et peintes ».

Selon la date de ce document, le grand prologue aurait été repris en mars 1673 (ce qui est tout à fait improbable) ou les circonstances particulières liées à la mort de Molière ont fait que M^{lle} Bourdon ait attendu, en ces semaines de deuil, pour présenter son mémoire ? Il n'est même pas sûr, nous l'avons vu, que le grand prologue ait été joué lors de la création de l'œuvre, même si tout avait été préparé à cet effet.

Après la réunion des deux troupes de l'Hôtel de Guénégaud et de l'Hôtel de Bourgogne en une seule qui prendra le nom de Comédie-Française le 25 août 1680, la nouvelle compagnie reprend le *Malade imaginaire* le 6 septembre suivant avec le premier intermède dans lequel réapparaissent Polichinelle et les Archers. En effet, le *Mémoire* dit *de Mahelot* ⁹⁵ daté de 1680 décrit les ustensiles nécessaires à chaque intermède : pour le premier « une guitare ou luth, 4 mousquetons, 4 lanternes sourdes, 4 bâtons, une vessie » ; pour le deuxième « 4 tambours

86. Ces dates proviennent du *Registre de La Grange (1659-1685)*, *op. cit.* qui ont été relevées par John S. Powell, *Music for Molière's Comedies*, *op. cit.* p. xiii. Il est possible que cette version ait été jouée aussi à Paris.

87. Reproduit dans Édouard Thierry, *Documents sur « le Malade imaginaire »*, Paris, Berger-Levrault, 1880, p. 241-243.

88. Il faut probablement lire : « Mouvant ».

89. Il faut probablement lire : « Du Croisy » qui désignerait la comédienne Angélique Cassot, dite M^{lle} du Croisy. Le document reproduit par É. Thierry porte la mention manuscrite : « article effacé ».

90. Soit 144 unités, une « grosse » équivalant à 12 douzaines.

91. Selon le *Dictionnaire universel* de Furetière, *op. cit.*, tome 2, la « lanterne sourde » est « une lanterne de fer, blanc ou noirci, qui n'a qu'une ouverture, qu'on ferme quand on veut cacher la lumière, et qu'on présente au nez de ceux qu'on veut voir, sans qu'on en puisse être aperçu ».

92. Il faut probablement lire : « grelots ».

93. Il faut probablement lire : « laiton ».

94. Ainsi qu'il est noté dans le livret de Ballard de 1673 (source littéraire A), p. 27.

95. « Mémoire de plusieurs decorations qui servent aux piece[s] contenu[e]s en ce present livre commancé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 », BnF, Ms. fr. 24330, f. 85, en ligne : <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc53174n> [consulté le 27/09/2019].

Ce mémoire a été transcrit et publié par Henry Carrington Lancaster (*Mémoire de Mahelot, Laurent, et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^e siècle*, Paris Champion, 1920, p. 123) puis par Pierre Pasquier (*Le Mémoire de Mahelot*, Paris, Champion, 2005, p. 334-335). Voir aussi *Œuvres de Molière*, éd. E. Despois et P. Mesnard, *op. cit.*, tome 9, p. 276.

de basque »⁹⁶ et pour le troisième, « la chaise de presse⁹⁷ et deux grands bancs, huit [porte] seringues, 4 échelles, 4 marteaux, 4 mortiers, 4 pillons, six tabourets, les robes rouges ». Si l'on compare cet inventaire avec celui de 1673, on constate qu'ils sont très proches, excepté le nombre des Archers passé de huit à quatre. Dans l'ensemble, la première représentation destinée à la nouvelle Comédie-Française semble renouer avec les moyens qui auraient pu être déployés lors de la création. Cela confirme une nouvelle fois qu'il n'y a pas de logique chronologique unidirectionnelle dans les différents états des intermèdes, que ceux-ci pouvaient être repris selon les conjonctures, comme c'est le cas dans cet exemple.

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

Les effectifs et les interprètes

- Les instruments

Dans les comédies de Molière et aussi, plus généralement dans toutes celles pour le théâtre français, Charpentier compose pour un orchestre à quatre parties de cordes : dessus (sol¹), haute-contre (ut¹), taille (ut²) et basse (fa⁴), ou un ensemble à trois parties : deux dessus de violon (sol¹) et basse continue (fa⁴)⁹⁸. Charpentier différencie les basses lorsque nécessaire comme dans le chœur « Ah ! quelle douce nouvelle » où il établit un dialogue entre les instruments et les voix ; sont respectivement indiquées une « basse pour le grand chœur » non chiffrée et une « basse pour le petit chœur » chiffrée, désignée dans la seconde partie du prologue « basse continue ». À cet égard, les sections uniquement instrumentales (préludes, ritournelles, danses) ne sont jamais chiffrées⁹⁹. Dans la *Cérémonie des Médecins*, au début du chœur « Bene, bene respondere » (*Mélanges*, tome 16, cahier XVII, p. 74), Charpentier, par manque de place sur la page, réunit les deux basses sur une même portée en les nommant « basse continue et de violon ».

Nous ne rencontrons qu'une mention de flûtes dans l'air de Pan du prologue, accompagné d'une « 1^{re} flûte » et d'une « 2^{de} flûte », vraisemblablement à bec. Ces flûtes devaient se joindre régulièrement à l'ensemble des violons. Les autres instruments sont des percussions, comme les castagnettes et les tambours de basque notés dans le *Mémoire de Mahelot*, et surtout les surprenants mortiers de la *Cérémonie des Médecins*, présents dans la partition et accordés comme des timbales, les premiers en *do* et les seconds en *sol*, notés respectivement en clés de sol² et de fa⁴.

Les frais de ladite pièce du Malade imaginaire ont été grands à cause du prologue et des intermèdes remplis de danses, musique et ustensiles, et se sont montés à 2 400 livres.

Les frais journaliers ont été grands à cause de douze violons à 3 lt, douze danseurs¹⁰⁰ [à] 5 lt 10 s, 3 symphonistes à 3 lt, 7 musiciens ou musiciennes dont il y en a deux à 11 lt, les autres à 5 lt 10 s. Récompenses à M. Beauchamps pour les ballets, à M. Charpentier pour la musique, une part à M. Baraillon pour les habits. Ainsi lesdits frais se sont montés par jour à 250 lt.¹⁰¹

Selon ce témoignage, les forces orchestrales étaient constituées d'un ensemble de douze violons (auquel pouvaient se joindre les flûtes apparemment non prises en compte dans les comptes) et d'une basse continue formée très probablement par les « 3 symphonistes » (clavicin, théorbe¹⁰² et basse de viole). L'ensemble à quatre parties devait être distribué de la manière suivante : quatre dessus de violon, deux hautes-contre, deux tailles et quatre basses

96. Pour accompagner chacune des femmes Mores ?

97. Probablement le « præses » = « président ».

98. *Le Malade imaginaire*, *Mélanges*, tome 16, cahier XVII, p. 55.

99. Voir Graham Sadler, « The Basse continue in Lully's operas: evidence old and new », *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully / L'œuvre de Lully : Études des sources*, hrsg. von J. de La Gorce und H. Schneider, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1999, p. 382-397.

100. Il était de mode à l'époque de faire évoluer sur scène des singes mêlés aux danseurs ; on en trouve l'évocation à la fin du second intermède du *Malade imaginaire*.

101. *Registre de La Grange (1659-1685)*, *op. cit.*, p. 144.

102. La présence d'un théorbiste (« Mr Carle », André) est attestée dans les livres de comptes de la Comédie-Française (voir John S. Powell, « Performance Practices at the Théâtre de Guénégaud and the Comédie-Française : Evidence from Charpentier's *Mélanges* autographes », *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 169).

(4 + 2 + 2 + 4), ou peut-être : cinq dessus de violon, deux hautes-contre, deux tailles et trois basses (5 + 2 + 2 + 3). Le seul endroit où l'identité de certains instrumentistes est dévoilée se trouve dans la troisième partie de l'*Entrée des Mores* de la première version du deuxième intermède (*Mélanges*, tome 16, cahier XVII, p. 58), à l'entrée de chaque partie : Duvivier (dessus), Nivelon (haute-contre) et Dumont (taille). Jacques Duvivier, Jacques Nivelon et Edme Dumont faisaient partie de l'ensemble des « Neuf violons de Monsieur frère du Roy » et se produisaient régulièrement au théâtre ¹⁰³.

- *Les voix*

Dans la première version du *Malade imaginaire*, les chœurs du prologue et du troisième intermède sont à cinq parties : deux dessus (sol² et ut¹), haute-contre (ut³), taille (ut⁴) et basse (fa⁴). Dans le prologue, les rôles sont indiqués devant chacune d'elles (respectivement Climène, Daphné, Tircis, Dorilas), auxquelles s'ajoute une partie de basse « pour les autres bergers », ce qui induit au moins deux autres chanteurs, dont probablement la basse Frison (ou « Frizon ») qui se produira dans le dernier intermède ¹⁰⁴. Cette partie des bergers peut être tenue par deux des voix les plus graves du premier état du premier intermède où intervient l'ensemble des Archers composé d'une manière inhabituelle de deux hautes-contre, une taille et une basse, sans que l'on connaisse leurs noms.

Si, dans le premier intermède, aucun interprète n'est indiqué ¹⁰⁵, dans le second, leur identité est révélée dans les versions successives. Dans la première, ce sont M^{lles} Mouvant, Hardy et Marion (sol²) et M. Poussin (ut³) qui interprètent les Quatre Femmes Mores. Dans l'état suivant pour deux voix, ce sont M^{lle} Babet et le même Poussin, puis dans le troisième également à deux parties, M^{lle} Freville et M. de Villiers (aussi haute-contre) dont les noms ont été ajoutés dans la copie du premier état, générant des aménagements de registre. Dans la version originale du troisième intermède, les chanteurs sont nommés devant chaque partie : « Mouvant » et « Hardy (sol²) », « Marion » (ut¹), « Poussin » (ut³), « Forestier » (ut⁴) et « Frison » (fa⁴). Les mentions des rôles et des interprètes confirment qu'il s'agit chaque fois de chœurs de solistes, effectif qui vaut pour l'ensemble de l'œuvre. Dans la citation ci-dessus, La Grange mentionne « 7 musiciens ou musiciennes dont il y en a deux à 11 lt : les autres à 5 lt 10 s ». Sous l'appellation « musiciens ou musiciennes », il désigne des « chanteurs ou chanteuses », dont les deux qui sont mieux rémunérés que les autres pourraient être les interprètes des rôles principaux de Flore et de Pan.

Il reste difficile de rendre compte de l'identité exacte de certains interprètes. Selon John S. Powell ¹⁰⁶, M^{lle} Babet serait Élisabeth Danneret, future épouse d'Evaristo Gherardi, connue comme « Babet la Chanteuse ». Derrière M^{lle} Mouvant pourrait se cacher Catherine Morant, chanteuse de la troupe de Molière, fille du joueur d'instruments Denis Morant, et femme du comédien André Hubert, auteur des *Registres des Comédiens du roi*. Quant à M^{lle} Hardy, elle serait parente du dramaturge Alexandre Hardy. Louis-Joseph Poussin et Antoine Frison appartenaient à la Musique de la Chambre du roi. Ce dernier faisait aussi partie du petit ensemble qui chantera des compositions de Charpentier pour le Dauphin entre 1679 et 1684. M^{lle} Freville (Marie Bouard, dite) se produisit à la Comédie-Française à partir du 1^{er} octobre 1684 ¹⁰⁷. Jean Deschamps, dit de Villiers, était comédien et chanteur dans plusieurs troupes.

103. Voir Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2/2004, p. 82-84.

104. H. Wiley Hitchcock (« Problèmes d'édition de la musique de Marc-Antoine Charpentier pour le *Malade imaginaire* », *Revue de musicologie*, LVIII/1, 1972, p. 5) remarque très justement que les noms des interprètes ne sont pas notés dans le prologue, ce qui pourrait être un indice que celui-ci n'a pas été représenté. Mais, depuis la lecture faite par John S. Powell du mémoire d'Angélique Bourdon (voir note 40), cette hypothèse est plus fragile.

105. Selon É. Thierry, *ibid.*, p. 95, le rôle de Flore a pu être chanté par M^{lle} Marion que l'on retrouvera dans les intermèdes de la comédie.

106. Voir J. S. Powell, « Performance Practices at the Théâtre de Guénégaud and the Comédie-Française : Evidence from Charpentier's *Mélanges autographes* », *op. cit.*, p. 175.

107. *Ibid.*, p. 176-177 (XII. Registre pour les seuls comédiens du Roy 1684-5, f. 225^v). Le *Registre de La Grange (1659-1685)* (*op. cit.*, p. 340) indique le 28 septembre 1684 pour la première apparition de M^{lle} Freville sur la scène du Théâtre Français.

Les interprètes du dialogue chanté de Cléante et d'Angélique étaient des comédiens de la pièce. À la création de la pièce, ce furent M^{lle} Molière (Armande Béjart) et Baron, qui dès novembre 1672 commença à prendre des leçons de chant ¹⁰⁸. En 1674, le rôle revint à La Grange ¹⁰⁹.

Particularités d'interprétation

Le chœur du prologue à la gloire de Louis XIV « Joignons tous dans ces bois » fait une large part aux effets sonores « fort » et « doux » sur les répétitions « Louis » et « plus grand des rois ». À la place de « doux », Charpentier utilise ensuite le terme « echo », puis redouble encore l'effet avec un « subrecot » (de son invention ?), nouvel écho plus faible que le premier ¹¹⁰.

Nous trouvons à plusieurs endroits dans les *Mélanges* le signe suivant ¹¹¹ :



dont les significations ne sont pas toujours identiques. Dans le grand prologue du *Malade imaginaire* (tome III, cahier « I », p. 25), par exemple, ce signe est utilisé pour signaler une reprise des quatre dernières mesures (« Tous les beaux faits de LOUIS »), que doit orner l'interprète.

ÉTABLISSEMENT DU TEXTE LITTÉRAIRE

Dans le cadre de la présente édition, nous avons mené une longue réflexion au sujet de l'établissement du texte littéraire du *Malade imaginaire* ¹¹², tant en ce qui concerne l'orthographe que la ponctuation. Les deux principales sources musicales sont manuscrites. La copie autographe de Charpentier suit l'orthographe de son temps, y compris dans son côté fluctuant, souvent même archaïque ; ainsi le même mot sera orthographié différemment d'un endroit à un autre (« aage » et « age », « estrange » et « etrange », « venez » et « venés », etc.) ¹¹³. Les majuscules au début ou à l'intérieur des phrases sont inexistantes, excepté pour quelques noms propres ¹¹⁴, et le compositeur n'utilise quasiment pas d'accents et aucun signe de ponctuation. Ayant établi tardivement au XVIII^e siècle, le manuscrit de la Comédie-Française n'a pas été pris en compte. En revanche, les extraits contenus dans les sources musicales imprimées par Ch. Ballard (1674 et 1676) ont été retenus.

En ce qui concerne l'orthographe et la ponctuation, les sources littéraires présentent entre elles un certain nombre de variantes. Si les deux premiers livrets (A et B) sont très proches, le troisième (D) s'en démarque parfois par une orthographe et surtout une ponctuation plus proche des normes actuelles. Pour les intermèdes communs (deuxième et troisième), la publication de Guillaume Adam de 1674 apporte aussi son lot de variantes. Les livrets comportent des majuscules émaillant un certain nombre de substantifs ; hormis celles concernant les noms des personnages, ainsi que les majuscules de dignité, elles n'ont pas été reproduites dans notre édition. De même, la conjonction « & » est remplacée par « et ».

108. John S. Powell, « Charpentier's Music for Molière's *Le Malade imaginaire* and Its Revisions », *op. cit.*, p. 107.

109. *Œuvres de Molière*, éd. E. Despois et P. Mesnard, *op. cit.*, tome 9, p. 248-249.

110. Dans son *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, tome 3, Furetière définit ainsi le terme « subrecot » : « ce qu'on paye au delà du prix ordinaire ou convenu pour un repas ».

111. Au sujet de cette notation propre à Charpentier provenant du vocabulaire notarial, voir Patricia M. Ranum, « Marc-Antoine Charpentier « garde-nottes » ou les *Mélanges* comme travail de scribe », *Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Wavre, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2007, p. 35.

112. Nous respectons toutefois l'orthographe de « ritournelle » invariante dans toute l'œuvre de Charpentier.

113. Pour *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Le Mariage forcé* et *Le Sicilien*, l'absence de toute source littéraire nous a obligée à composer le texte (orthographe et ponctuation).

114. Entièrement en lettres capitales pour « LOUIS » dans le grand prologue.

- Orthographe

Afin d'avoir un regard plus éclairé sur ces sources, nous avons consulté divers ouvrages de référence. Tout d'abord, les premiers dictionnaires de langue française qui paraissent en cette fin de XVII^e siècle : le *Dictionnaire françois* de Richelet ¹¹⁵, le *Dictionnaire universel* de Furetière, la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* ¹¹⁶. Le premier, quoique le plus ancien, se révèle le plus moderniste des trois en matière d'orthographe et l'on y trouve bien souvent l'orthographe d'aujourd'hui qu'elle soit lexicale ou grammaticale. Nous avons aussi pris en compte d'autres sources telles que *L'Art de bien chanter* de Bertrand de Bacilly ¹¹⁷, *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue française* de Jean Hindret ¹¹⁸, le *Traité du récitatif* de Grimarest ¹¹⁹, ou encore les *Essais de grammaire* de l'abbé de Dangeau ¹²⁰, certes un peu tardives par rapport à la conception du *Malade imaginaire*, parfois contradictoires comme les précédentes, mais dont l'autorité reste néanmoins précieuse, renfermant souvent les prémices de l'orthographe actuelle desquels nous pouvons extraire quelques règles la justifiant.

En effet, la démarche adoptée a visé à ne pas encombrer l'édition du texte d'archaïsmes inutiles afin de faciliter le déchiffrement du texte à un lecteur moderne (qu'il soit français ou étranger). À ces fins, nous avons opéré un certain nombre de normalisations (souvent présentes dans certaines sources) qui nous ont conduite vers notre orthographe actuelle que nous avons finalement adoptée, car elle nous a paru à même de résoudre les incongruités qui peuvent apparaître d'une source à l'autre, tout en prenant garde de ne pas altérer la prononciation des rimes ¹²¹. Ces standardisations sont accompagnées dans le livret que nous éditons des différentes orthographe relevées dans toutes les sources.

Malgré l'option que nous avons prise, il nous semble toutefois nécessaire d'expliquer certains éléments de l'évolution de l'orthographe dès la fin du XVII^e siècle. En premier lieu, la question de l'accentuation qui est loin d'être stabilisée dans les livrets du *Malade imaginaire*. À cet effet, nous nous appuyons sur le *Traité du récitatif* de Grimarest. Celui qui fut aussi le premier biographe de Molière ¹²² distingue les trois accents aigu, grave et circonflexe (p. 6-8). Pour les deux premiers, il ne prend d'abord que des exemples en fin de mot (« bonté », « succès », etc.). Pour chasser toute ambiguïté sur la prononciation du « e » fermé [é], il convient de l'accompagner d'un accent aigu et pas seulement à la fin du mot (« été », « dégénéré »). Il n'y a donc aucune raison de ne pas marquer régulièrement les accents à l'intérieur des mots. L'accent grave permet de distinguer le sens de certains termes : la préposition « à » du verbe conjugué « a », l'adverbe de lieu « où » de la conjonction « ou », l'adverbe « là » de l'article « la », « après » et « apres », etc. L'accent circonflexe signale souvent les syllabes longues jusque-là marquées par la voyelle suivie d'un « s » : « mesme » « même », « oste » « ôte », etc.). Les variantes de cette marque orthographique peuvent apparaître simultanément dans les sources. Ainsi, dans le grand prologue, la nymphe Daphné chante : « Nous brûlons d'apprendre... ». L'accent circonflexe figure dans les sources littéraires B et D, est absent de la source A et un « s » succède au « u » dans les *Mélanges* et, plus de vingt ans encore, dans le *Dictionnaire de l'Académie française*. Il semble légitime d'adopter l'orthographe des sources littéraires B et D d'autant que Grimarest déclare que (p. 21-23) :

toutes les syllabes dont on a ôté une lettre muette, qui rendoit la syllabe longue, doivent avoir un accent circonflexe, comme dans les mots *ôter*, *fête*, qu'il *formât*, vous *aimâtes*, vous *dîtes*, au parfait simple, vous *êtes*, vous *fûtes*. [...] C'est encore une propriété de l'accent circonflexe de rendre ouvert l'*e* sur lequel il est employé, comme dans les mots suivans, *honnêtement*, *fêter*.

115. Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, Jean Herman Widehold, 1680.

116. *Dictionnaire de l'Académie française*, première édition, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694. Bien qu'ayant pour objectif de réformer l'orthographe, ce n'est qu'à partir de la troisième édition de 1740 que l'on constate une volonté de rompre avec la tradition pour en proposer une normalisation. Voir Jean Pruvost, « Il faut absolument lire les préfaces de toutes les éditions du *Dictionnaire de l'Académie française*... », *Le Dictionnaire de l'Académie française, Langue, Littérature, Société*, éd. Gabriel de Broglie, Hélène Carrère d'Encausse, Giovanni Dotoli et Mario Sevaggio, p. 95.

117. Bertrand de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, Paris, L'Auteur, 1679.

118. Jean Hindret, *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue française*, Paris, Laurent d'Houry, 1687.

119. Jean-Léon Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du récitatif*, Paris, Jacques Le Fèvre, Pierre Ribou, 1707.

120. Louis de Courcillon, abbé de Dangeau, *Essais de grammaire*, Paris, Grégoire Dupuis, 1711. Nous citons l'édition de Bernard Jullien, Paris, Hachette, 1849. L'abbé de Dangeau était le frère du mémorialiste Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau.

121. Voir note 128.

122. Jean-Léon Le Gallois, sieur de Grimarest, *Vie de Monsieur de Molière*, Paris, Jacques Le Fèvre, 1705.

Toutefois, Hindret affirme que « ces deux manières d'orthographe sont également en usage » (p. 71). Le *Dictionnaire de l'Académie française* apporte la nuance suivante :

Cependant l'Académie n'a pas négligé de marquer la Prononciation de certains mots lors qu'elle est trop esloignée de la manière dont ils sont écrits, l'S en fournit plusieurs exemples ; C'est une des lettres qui varie le plus dans la Prononciation lorsqu'elle précède une autre Consone parce que tantost elle se prononce fortement, comme dans les mots Peste, veste, funeste ; Tantost elle ne sert qu'à allonger la Prononciation de la syllabe, comme dans ces mots, teste, tempeste.¹²³

Il arrive parfois que l'accent circonflexe n'ait pas été conservé comme dans « toujours », aujourd'hui orthographié « toujours ». Pour Grimarest, les deux points (ou tréma) doivent seulement être employés pour signaler une diérèse, la ponctuation étant placée sur la seconde voyelle (« haïr », « réüssir », « boëte », etc.)¹²⁴. L'auteur dénonce les imprimeurs qui emploient les deux points souvent à tort (« feuille », p. 9)¹²⁵. Dans d'autres cas (« loüer », loüange », « joüer », etc.) rencontrés dans les livrets du *Malade imaginaire*, il s'agit de conventions orthographiques qui n'ont aucune conséquence sur la syllabisation par ailleurs distribuée sans confusion sous les notes de musique, ce qui dispense de conserver les trémas qui ne sont plus usités. De même que ceux qui se trouvent sur la dernière voyelle du mot comme dans « nuë » ou « fonduë » alors que ces termes ne se distinguent pas de mots comme « suivie » ou « vie » dont le « e » muet se prononce dans la poésie.

Un autre point important concerne l'usage massif du « y » (aujourd'hui orthographié « i ») sans qu'il n'y ait d'incidence sur la prononciation. Dangeau en explique les raisons dans le détail en convoquant les racines grecques du français et en tire l'usage suivant : « J'ai gardé l'y dans les mots ou l'on prononce deux i come dans *royaume* : mais j'ai mis un i simple dans les mots ou on n'en prononce qu'un, même dans les mots qui viennent du grec »¹²⁶. Lorsque le « y » tient lieu du seul « i » comme dans « icy », « ennuy », « moy », etc. on peut le remplacer dans les termes obéissant à cette règle (Dangeau, p. 57). Dans le cas où le « y » est à l'intérieur du mot comme dans « aymer », « aymable », les dictionnaires donnent « aimer », aimable ». La terminaison des verbes conjugués en « ay » (« languiray », « ay », « dy ») peuvent s'orthographier en « ai » ou « is »¹²⁷. Par ailleurs, l'imparfait ou le conditionnel notés en « oit » se prononçait [ɛ], même s'il faut attendre le XIX^e siècle pour que l'orthographe « ait » soit validée par le *Dictionnaire de l'Académie française* (6^e édition, 1835). De même, les terminaisons de certains substantifs comme « français » se substituant au « François »¹²⁸. Dangeau ne voit pas de différence dans les mots dont les consonnes sont doublées ou pas (« flame » ou « flamme », « apel » ou « appel ») et s'accorde la plupart du temps avec le *Dictionnaire* de Richelet qui donne uniquement « flamme », mais aussi « danse » (et non « dance »), fidèle (pour « fidelle ») ou encore « savoir » (au lieu de « sçavoir »). Ces quelques exemples montrent les nombreuses variantes existant d'un ouvrage à un autre et nous autorisent à moderniser l'orthographe ancienne.

Pour finir, nous évoquerons les cas suivants. Grimarest défend l'emploi de la cédille sous le « ç » qui doit remplacer impérativement les deux « ss », entrave à la bonne prononciation

123. *Dictionnaire de l'Académie française, op. cit.*, Préface.

124. Notons que le premier terme a gardé son tréma jusqu'à nos jours.

125. Au sujet des fautes qui interviennent dans les différents documents d'imprimerie au XVI^e et XVII^e siècles, voir Alain Riffaud, *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

126. Abbé de Dangeau, *Essais de grammaire, op. cit.*, p. 57.

127. Sur ce point, voir aussi les remarques de Bacilly dans *L'Art de bien chanter* présentées par Thomas Leconte, « Les textes d'airs anciens » dans les Recueils de vers mis en chant (1661-1680) : « remarques curieuses » sur l'art d'éditer des « paroles de musique », *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, éd. Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix, Wavre, Mardaga (coll. « Études du Centre de musique baroque de Versailles »), 2010, p. 221-251, et plus particulièrement les p. 233-237.

128. Voir Christiane Marchello-Nizia, « Le français dans l'histoire », *Le Grand livre de la langue française*, sous la direction de Marina Yaguello, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 47 et 51. On note cependant des exemples nuancés cette affirmation. Ainsi, dans la dernière scène des *Arts florissans* de Charpentier [H.487], le duo de la Peinture et de l'Architecture : « Aymera mieux donner le repos aux François / Que de trainer en pompe une foule de Roix » (*Mélanges*, tome 7, cahier 47, f. 81) montre que la dernière syllabe de « François » se prononce bien [swa]. Dans la même œuvre, quelques mesures auparavant, on trouve encore la rime entre « unis » et « Lys » qui révèle une prononciation analogue des deux dernières syllabes. Dans notre corpus des musiques de Charpentier pour les comédies de Molière, on ne trouve qu'un exemple (dans le trio du *Mariage forcé*) où il est nécessaire de garder l'orthographe : « Tout est bon quoiqu'on die. / Tout bruit forme mélodie ».

(« leçons » avec un « e » muet et bref et non « lessons » avec un « e » ouvert et long qui doit se prononcer []). Il admet deux orthographes pour la conjugaison des verbes au pluriel (soit avec « -és », soit avec « -ez ») (p. 13). Par voie de conséquence, lorsque, à la deuxième personne du pluriel, le verbe est orthographié « -ez » ou « -és », la première orthographe est privilégiée alors que la seconde est préférée dans le cas d'un substantif (« succez » « succès ») ou d'un participe passé (« exaucez » « exaucés »).

Étant donné que certaines consonnes finales, en particulier le « t » et le « s » se prononçaient, l'orthographe des termes en question pouvait changer selon qu'ils étaient au singulier ou au pluriel (un « amant », des « amans »). Selon Grimarest (p. 33-34), « c'est pour distinguer leur pluriel d'avec leur singulier dans la prononciation, comme on peut le remarquer dans *Président, Présidens* ». Pourtant, dans le grand prologue (« Des presents de mon empire »), Charpentier emploie l'orthographe « presents » avec le « t ». Comme on l'a déjà évoqué plus haut, on peut en effet observer de fréquents hiatus entre orthographe (codifiée) et prononciation (d'usage) :

L'Escriture ne représente pas tousjours parfaitement la Prononciation ; Car comme la Peinture qui représente les Corps, ne peut pas peindre le mouvement des Corps, de mesme l'Escriture qui peint à sa manière le Corps de la Parole ne sçauroit peindre entierement la Prononciation qui est le mouvement de la Parole. [...] Quiconque veut sçavoir la veritable Prononciation d'une Langue qui luy est estrangere, doit l'apprendre dans le commerce des naturels du pays. ¹²⁹

Il est une spécificité propre à Charpentier qui est d'écrire toujours le mot « ritornelle » à l'italienne. Pour ne pas déroger à notre parti-pris de modernisation du texte, nous avons donc orthographié « ritournelle ».

- Punctuation

En préambule, il est important, par rapport à des travaux précédents ¹³⁰, de distinguer les textes poétiques destinés au théâtre parlé de ceux destinés à être mis en musique. En effet, déclamation et chant n'obéissent pas aux mêmes impératifs, notamment pour ce qui est de la respiration.

Lorsqu'il ne possède pas d'autre source pour la ponctuation que le livret, l'éditeur moderne n'a d'autre choix que de s'y référer tout en ayant comme impératif d'y confronter le texte musical. En effet, la ponctuation telle qu'elle figure dans un texte littéraire ne peut être reproduite sans prendre en compte la musique. Dans l'introduction de son édition de *Vénus & Adonis* d'Henry Desmarest, Jean Duron, au sujet de la ponctuation du texte d'une œuvre lyrique, constate très justement que « la musique contient en elle-même, au-dessus du texte, – par les différents types de cadences utilisées, par les respirations (les silences notamment), mais aussi par les inflexions de la voix montant ou descendant, par l'impulsion créée par les modulations, par les agréments enfin –, une ponctuation extrêmement précise, sophistiquée » ¹³¹. Il ne s'agit pas pour autant de s'appuyer exclusivement sur les mouvements de la musique, de normaliser systématiquement selon le mouvement de la mélodie, le type des cadences, l'utilisation des silences aux dépens de la ponctuation du texte littéraire qui elle aussi a sa logique. Toutefois, en fonction de ces considérations grammaticales et musicales, nous avons fait des choix pour la ponctuation de certains vers (avec explication en note de bas de page).

Grimarest (p. 47) distingue quatre types de caractères de ponctuation : le point, les deux points, le point-virgule et la virgule. Le point se décline lui-même en quatre signes : le point

129. *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., Préface.

130. Voir entre autres Georges Forestier, « Lire Racine », dans son édition des *Œuvres complètes* de Racine, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1999, I, p. LIX-LXIII et les travaux de Sabine Chaouche : *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1655)*, Paris, Champion, 2001 ; *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1680)*, Paris, Champion, 2001.

131. *Henry Desmarest, Vénus & Adonis*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles (coll. « Monumentales » ; V. 3. 4), 2010, p. XXXIII.

fermé (« . »), le point d'admiration (« ! »), le point interrogant (« ? ») et le point interrompu (« ... »). Pour une meilleure restitution des intentions de l'auteur, Grimarest souhaiterait que la langue française admît « des Points de commandement ; de mépris ; d'emportement ; d'amour, et de haine ; de joie, et de douleur ». À la fin de son traité, il aborde le domaine musical et déclare que « La Musique doit avoir ses caracteres, ses liaisons, conformes à celles qui sont ménagées par l'Auteur des paroles » (p. 201) et qu'« Un Compositeur doit connoître parfaitement les effets de la ponctuation, pour ne point confondre un sens avec l'autre : ou pour ne point mettre sur les mêmes notes des passions, des figures opposées ; pour ménager à propos les silences, les soupirs usités dans la musique » (p. 207).

Un document particulièrement intéressant du point de vue de la ponctuation (et exemple unique à notre connaissance) se trouve dans les *Règles de composition* [H.550] de Charpentier connues par deux manuscrits conservés dans le fonds Brossard au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. L'un a été copié par Étienne Loulié, l'autre exemplaire est d'une main anonyme¹³². Après avoir exposé sa fameuse « Énergie des modes », Charpentier opère des analogies entre les différents types de cadence musicales et les signes de ponctuation du langage écrit¹³³. Au sujet du terme « cadence » qui, à l'époque revêt plusieurs significations¹³⁴, Charpentier en retient deux : « La première est l'observation juste et ponctuelle de la mesure, la seconde est une chute ou un repos qui se fait de temps en temps » et différencie :

- La « cadence finale » [= cadence parfaite] « où la basse monte de quarte ou descend de quinte » par laquelle « toutes les pièces de musique finissent » (voir ci-dessous, ex. 1, « sens fini »).

- La « cadence de 7^e sauvée en sixte » [= cadence phrygienne sonnante comme une demi-cadence] (ex. 2) « se fait quand la basse descend d'un degré. Celle-ci s'emploie aux sens finis qui néanmoins demandent quelque chose après eux. Cette cadence s'emploie au milieu d'une chanson et fait dans la musique ce que les : ou ; ou ? font dans le discours ». Malgré ce qu'il écrit, Charpentier réserve un sort différent au « ? » (ex. 3) où il explique dans l'exemple que « C'est la partie qui fait Tierce avec le Sol et qui se résout en quinte qui interroge » = *si* bémol-do. En revanche, il ne fait pas la distinction que fait Grimarest entre le « : » et le « ; », et ignore le « ! ».

- La « cadence indéterminée » [= demi-cadence] (ex. 4) « c'est quand la basse monte de quinte ou d'un degré, ou descend de quarte sur une des cordes du mode ; elle ne s'emploie que pour séparer tant soit peu le sens, comme les virgules dans le discours séparent les moindres membres de la période ». Le dernier exemple de « cadence indéterminée » s'appuie sur un 4^e degré altéré.

1 2 3 4

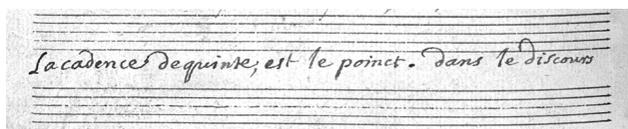
Règles de composition par Monsieur Charpentier [H.550],
copie d'Étienne Loulié, Paris, BnF-Manuscrits, Ms. n.a.fr. 6355, f. 14.

132. *Règles de composition par Monsieur Charpentier* [H.550], BnF, Ms. n.a.fr. 6355 et 6356.

133. Voir notre ouvrage *Marc-Antoine Charpentier, op. cit.*, p. 491-492.

134. Voir Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703.

Récemment, un manuscrit autographe de Charpentier a été retrouvé dans une bibliothèque américaine ¹³⁵ qui sans être identique aux copies de la BnF possède de nombreux points communs, mais ne contient pas le chapitre sur les cadences. Toutefois, sur la dernière page, après le mot « fin », une phrase est clairement notée : « La cadence de quinte, est le point. dans le discours », marque de ponctuation qui correspond au « sens fini » dans les copies.



Charpentier, Manuscrit « XLI »,
Lilly Library, Indiana University (USA), Vault MT530.B73, f. 6^v.

Cette analogie entre signes de ponctuation et langage harmonique montrent que Charpentier envisage la musique comme un discours ayant à la fois ses règles de respiration et de syntaxe. Si les points d'interrogation ¹³⁶ sont absents des *Règles de composition*, ils apparaissent dans les livrets d'une manière qui peut nous sembler parfois étrange. Pour des raisons inconnues pouvant venir de l'auteur du texte, mais aussi de l'imprimeur et même des membres de l'atelier ¹³⁷, le signe de ponctuation semble ici former un contre-sens comme dans le premier récit de Flore du grand prologue :

Quittez, quittez vos Troupeaux,
Venez Bergers, venez Bergeres,
Accourez, accourez sous ces tendres Ormeaux ;
Je viens vous anoncer des nouvelles bien cheres,
Et réjouir tous ces Hameaux [? ou :]
Quittez, quittez vos Troupeaux,
Venez Bergers, venez Bergeres,
Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux.

Dans deux des trois versions imprimées du livret (A et B), le vers « Et réjouir tous ces Hameaux » est suivi d'un « ? », alors que la troisième source (D) indique « : », ce qui semble plus logique d'autant plus que, musicalement, le mot est placé sur une cadence parfaite et que la mélodie est descendante. Le « ? » du livret n'a ici aucune justification, ni littéraire ni musicale. Nous avons suivi la ponctuation de la source qui nous a semblé la plus appropriée, à savoir les « : » de la source D.

Un autre cas assez proche se trouve au début du second intermède dans le refrain « Profitez du printemps » chanté par la Première Femme more :

Profitez du Printemps
De vos beaux ans,
Aymable jeunesse ?

Ici, les sources A, B et C portent un « ? » après « Aymable jeunesse », remplacé deux fois sur trois (première et troisième expositions) dans la source D par une « , » tout comme dans les *Airs* de Ballard de 1674. Les sources A, B et C pâtissent probablement d'une négligence d'imprimerie : musicalement, le mot « jeunesse » est énoncé sur une demi-cadence pour laquelle Charpentier, dans ses *Règles de composition*, indique un « ; », « : » et même un « ? ». L'imprécatif « Profitez » impliquerait plutôt un « ! » qui ne se trouve dans aucune source. Mais la question de la distinction entre les deux ponctuations interrogative et exclamative est assez

135. Voir Carla Williams, *A study of Traité d'accompagnement et de composition, an anonymous French accompaniment treatise of ca. 1700, Indiana University Lilly Library*, Indiana University, 2012, et Patricia M. Ranum, *Discovered at the Lilly Library : manuscript "XLI," An autograph theoretical work by Marc-Antoine Charpentier (late 1698)*, en ligne : http://ranumspanat.com/xli_masterpg.html [consulté le 27/09/2019].

136. Ou « point interrogant » selon Furetère et Grimarest.

137. A. Riffaud, *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, op. cit., p. 113-139, a montré des cas extrêmement fréquents de ces erreurs imputables à l'imprimeur ou aux membres de son atelier.

fréquente à cette époque, parfois pour des raisons purement concrètes¹³⁸. Doit-on ici se contenter de la « , », ou restituer un « ; » ou « : », d'autant que la fin de cette première partie doit respirer avant la reprise de la seconde dont les deux premiers vers reprennent exactement le même texte et la même musique ? Si l'on optait pour le point d'exclamation, il faudrait aussi en mettre un après « Donnez-vous à la tendresse » où toutes les sources littéraires mettent un point final. Nous avons opté pour la « , » qui apparaît dans la source D.

Nous terminerons par cet extrait du dialogue de Tircis et de Dorilas dont les deux vers « Si... » sont des interrogations indirectes.

TIRCIS ET DORILAS.

Mais au moins dy-moy, cruelle,

TIRCIS.

Si d'un peu d'amitié tu payeras mes vœux ?

DORILAS.

Si tu seras sensible à mon ardeur fidelle.

Dans les trois sources, le vers de Tircis (« Si d'un peu d'amitié tu payeras mes vœux ? ») porte un « ? » (demi-cadence) et celui de Dorilas (« Si tu seras sensible à mon ardeur fidelle. ») un « . » (repos au ton principal), cette dernière ponctuation étant conforme à la forme grammaticale. Que faire pour le premier vers ? Laisser le « ? » ou le remplacer par une « , » ?¹³⁹ Le port de voix ascendant nous inciterait à préférer le « ? », mais ce serait aller contre les règles élémentaires de la grammaire. Un peu plus loin, deux vers interrogatifs avec inversion sujet-verbe (« Languiray-je toujours dans ma peine mortelle ? / Puis-je espérer qu'un jour tu me rendras heureux ?) se terminent par des « ? » uniquement dans la source D alors que A et B proposent un « . ». Malgré la cadence parfaite sur laquelle ils reposent, nous avons conservé le « ? » justifié sur le plan grammatical.

Dans le chœur du prologue exprimant la joie de tous au retour du roi et de la paix, les points d'exclamation¹⁴⁰ sont nombreux mais curieusement l'interjection « Ah » en est dépourvue alors qu'elle est répétée plusieurs fois ; elle est marquée une seule fois lorsqu'elle est liée au vers « Ah quelle douce nouvelle ! ». L'harmonie accompagnant les « Ah » est mouvante : pour la première exposition, 1^{er} degré, 5^e degré, 3^e degré altéré, puis, sur la suite du vers, 6^e degré, 5^e degré suivi de la cadence parfaite. Cette harmonie puissante, les valeurs longues et les répétitions auraient-elles rendu inutile la ponctuation littéraire ? À l'inverse, ces dernières conduisent-elles à restituer un point d'interrogation après « Ah », car bien que rapidement énoncé, le texte est néanmoins ponctué de nombreux points d'exclamation qui soulignent l'importance de la nouvelle ? Un seul vers n'en porte pas : « Et que le Ciel a bien remply nos vœux ». Même s'il est de type exclamatif, il s'agit de faire une pause dans le chœur que souligne la cadence parfaite.

Nous allons enfin prendre un exemple où la versification remplace en quelque sorte la ponctuation. Il s'agit de la fin de l'air de Pan et du chœur qui reprend ses paroles : « Laissez, laissez-là sa gloire / Ne songez qu'à ses plaisirs », « Laissons, laissons-là sa gloire / Ne songeons qu'à ses plaisirs ». On attendrait une virgule après « gloire » qui ne figure dans aucune source. De son côté, la musique se déroule selon un continuum de croches, sans césure harmonique. Ce n'est donc que la césure du vers qui rythme la respiration.

138. A. Riffaud, *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, op. cit., p. 87-88 : « [...] le travail des compositeurs n'est pas toujours rigoureux : points d'exclamation et d'interrogation paraissent interchangeable. Leur positionnement aléatoire est peut-être simplement lié au fait que les deux signes se trouvent dans deux cassetins voisins, en haut de casse : un mélange est toujours possible pendant la distribution des formes ».

139. On remarquera au passage les différences d'orthographe dans « cruelle », bien accentué selon Grimarest dans A et B (« cruelle »), mal accentué dans D (« crüelle »), et sans tréma dans les *Mélanges*. Et aussi le « dy-moy » ainsi orthographié dans toutes les sources, sauf dans la source D qui adopte la graphie « dis-moy ».

140. Ou « point d'admiration » selon Furetière et Grimarest.

PRINCIPES ÉDITORIAUX

D'une manière générale, cette édition s'appuie sur les sources décrites plus haut.

Pour ce qui est du *Malade imaginaire*, l'édition de la première version telle qu'elle fut « dans sa splendeur », selon Charpentier, ne pose que peu de gros problèmes, la confrontation de toutes les sources littéraires et musicales permettant de reconstituer cet état original selon une forte probabilité d'authenticité. Le cas des états postérieurs est plus complexe. Nous proposons néanmoins une restitution des états 2 et 3 à partir des sources disponibles, littéraires et musicales (annotations verbales et musique). Pour chaque état, nous donnons dans ce volume une restitution *in extenso* de sections entières dès lors que les informations fournies par les sources, et notamment les annotations verbales de Charpentier, impliquaient des variantes musicales importantes. Les sections identiques d'un état postérieur sont simplement signalées par des renvois à l'état précédent.¹⁴¹

Nous avons préféré de ne pas éditer les textes entiers des comédies pour plusieurs raisons. Seule l'édition du texte du *Malade imaginaire*¹⁴² aurait un sens, mais alourdirait considérablement et inutilement le présent volume ; d'autre part, les autres pièces comportant des intermèdes de Charpentier ne figurent pas dans les œuvres imprimées de Molière et ne peuvent donc être reproduites.

Les modifications par rapport à ces sources sont signalées par le signe : □ ▽. Ce signe indique l'existence d'un commentaire dans les NOTES CRITIQUES ou, lorsqu'il s'agit d'une information susceptible d'intéresser le jeu des interprètes, en bas de page ; dans ce cas, les crochets sont accompagnés d'un appel de notes sous la forme : ⁽¹⁾ ou □⁽¹⁾ ▽. Nous n'avons pas pris en compte les ornements ajoutés dans *TF* (pour *Le Malade imaginaire*).

Certains usages anciens ont été normalisés :

- les clés en usage à l'époque ont été remplacées par les clés communes aujourd'hui, mais les clés d'origine sont notées clairement en incipit au début de l'œuvre ou du mouvement :

- . les dessus instrumentaux (violons, flûtes), en sol¹, sont transcrits en sol² ;
- . les hautes-contre de violon, en ut¹, sont transcrits en ut³ ;
- . les tailles de violon, en ut², sont en ut³ ;
- . les mortiers du troisième intermède du *Malade imaginaire* sont transcrits dans leurs clés d'origine, sol² et fa⁴ ;
- . les basses instrumentales, en fa⁴, restent en fa⁴ ;

- . les dessus vocaux en sol² restent en sol², ceux en ut¹ sont transcrits en sol² ;
- . les hautes-contre vocales, en ut³, sont transcrites en sol² octaviée ;
- . les tailles vocales, en ut⁴, sont également transcrites en sol² octaviée ;
- . les basses vocales, en fa⁴, restent en fa⁴ ;

- . la basse continue, en fa⁴, reste en fa⁴ et ut³.

- lorsqu'une note est pointée au-delà de la barre de mesure, le point est remplacé par une note de même hauteur et de même valeur liée à la précédente.

- bien que les armures anciennes soient conservées, le système d'altération, dans toutes les parties, y compris dans les chiffrages de la basse continue, a été normalisé ; l'usage de l'époque conduisait à n'utiliser que les deux signes d'altérations, le dièse et le bémol ; nous employons le dièse, le bémol et le bécarre. D'autre part, nous avons normalisé le système

141. Pour faciliter l'exécution, chacun des trois états a parallèlement fait l'objet d'un développement musical complet, sous forme d'un fascicule « tiré-à-part » spécifique et d'un matériel d'orchestre.

142. On pourra utiliser les éditions de référence, notamment dans les *Œuvres de Molière*, éd. E. Despois et P. Mesnard, *op. cit.*, tome 9, p. 259-260, ou plus récemment, dans *Molière, Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 2010, tome 2, p. 629-718.

selon lequel les altérations anciennes étaient répétées devant chaque note ou presque (l'absence d'altération signifiant le retour au statut primitif de la note) : les modifications entraînées par cette normalisation apparaissent en petits caractères. Nous avons néanmoins conservé les altérations de précaution de Charpentier.

- pour une plus grande facilité d'exécution, les diverses reprises de pièces instrumentales ou de chœurs qui font seulement l'objet de renvois verbaux de Charpentier ont été reproduites à l'endroit concerné ; une note de bas de page signale la source de la pièce reprise et l'indication du compositeur s'y rapportant. En revanche, les indications de reprise (ex : AA, BB) à l'intérieur d'une même pièce ne sont pas toujours explicitement marquées. Nous avons conservé ces ambiguïtés, ce qui permet à l'interprète de faire ou non ces reprises.
- lorsque le texte n'est pas intégralement notés (dans des sections à plusieurs voix notamment), il est restitué en italiques ;
- nous n'avons établi de NOTES CRITIQUES que lorsque la pièce, si elle apparaît dans plusieurs sources, n'est proposée dans notre édition qu'une seule fois (comme le grand prologue du *Malade imaginaire*) et ne fait pas l'objet de versions musicales différentes données *in extenso* (comme par exemple pour la *Cérémonie des Médecins*, de la même pièce) ;
- pour *Le Malade imaginaire*, certaines pièces contenues dans *TF* nous sont parvenues en partition réduite (sans les parties intermédiaires). La restauration de celles-ci (apparaissant en petits caractères) a été confiée à Gérard Geay, que nous remercions vivement ;
- les textes littéraires (voir TEXTES & TRADUCTIONS, p. LXXIX-CXVI) ont été établis selon les principes énoncés plus haut. Toutes les modifications induites par ces principes, de même que toutes les variantes relevées entre les textes communs des sources littéraires, sont précisées en notes de bas de page.

Catherine Cessac