

*Le Malade imaginaire*, comédie « mêlée de musique et de danses », fut créé au Palais-Royal le vendredi 10 février 1673, soit une semaine avant le décès de son auteur. C'était la première fois que Molière décidait de monter une comédie mêlée sans qu'elle fût l'objet d'une commande royale. La logique de notre classification aurait voulu que nous la rangions parmi les pièces créées à la Ville. Plusieurs raisons pourtant nous ont décidé d'opérer autrement : d'une part, avec son grand Prologue encomiastique, sa musique, ses ballets et sa mise en scène, la comédie présentait toutes les caractéristiques des créations de cour ; les auteurs de la Notice du *Malade imaginaire* souligneront de fait cette porosité nouvellement apparue entre spectacles de Ville et spectacles de Cour :

Le très grand succès remporté par *Psyché* au Palais-Royal, parallèlement au triomphe de *Pomone* à l'opéra et à la persistance de l'engouement pour les pièces à machines, prouvait que le public de la Ville réclamait des spectacles qui auraient paru quelques années plus tôt réservés au seul public de la Cour<sup>1</sup>.

Par ailleurs, pour justifier encore cette classification du *Malade imaginaire* parmi les spectacles de cour, rappelons qu'une représentation fastueuse sur laquelle nous reviendrons fut produite devant le roi le 18 juillet 1674 dans les jardins de Versailles.

Le livret fut édité par Christophe Ballard en 1673<sup>2</sup> et une première publication du texte fut mise en vente dès 1674. Comportant d'importantes modifications, la comédie figure dans le second tome des *Œuvres Posthumes de M. de Molière* de 1682. Pour des raisons bien particulières<sup>3</sup>, *Le Malade imaginaire* fait partie de ces comédies dont la publication tardive peut soulever bien des interrogations quant à la fiabilité du texte – et de ses didascalies. Le texte de l'édition publiée par Denis Thierry et Claude Barbin en 1675 fait aujourd'hui office de référence<sup>4</sup>.

Lully avait obtenu le 13 mars 1672 un privilège à vie pour son Académie royale de musique et de danse qui lui assurait l'exclusivité du chant et de la musique de scène ainsi que la propriété des textes et sujets des comédies pour lesquels il écrivait la musique. Molière obtiendra malgré tout du roi que sa troupe puisse disposer d'un petit orchestre ; afin de rester propriétaire de sa nouvelle comédie, Molière confiera l'écriture des parties musicales du *Malade imaginaire* à un autre musicien : Marc-Antoine Charpentier.

Le long Prologue qui débute par un Églogue *en Musique et en Danse* indique, dès les premiers mots, que la pièce cherche à s'inscrire dans la mouvance des plus fastueux spectacles de cour : « Après les glorieuses fatigues, et les Exploits victorieux de notre Auguste Monarque ; il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire, travaillent à son divertissement » (*OCII*,

---

<sup>1</sup> *OCII*, p. 1546.

<sup>2</sup> Le livret contenant le Prologue et les intermèdes fut publié à Paris, chez Christophe Ballard. Il ne présente ni privilège, ni achevé d'imprimer ; l'exemplaire de la BnF (Rés.-Yf-1247) est inséré dans une reliure factice ; avant la page de titre est collée une gravure de la représentation de juillet 1674, datée de 1676, et qui sera produite, parmi d'autres gravures de Lepautre, dans une luxueuse édition *in-folio* : *Les Divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674* (André Félibien), Paris, Imprimerie royale, 1676.

<sup>3</sup> Sur le détail de ces raisons, voir *OCII*, p. 1561 et suiv.

<sup>4</sup> Sur le crédit à apporter aux différents états du texte du *Malade imaginaire*, voir *OCII*, *ibid.*

p. 631). Depuis le début des années 1670, Molière, encouragé par le succès public des reprises parisiennes qui avaient soutenu *Le Bourgeois* et *Psyché*, semblait de plus en plus attiré par les comédies à grand spectacle qu'il alternait avec des productions beaucoup moins onéreuses, comme *Scapin* ou *Les Femmes savantes*. La création à domicile du *Malade imaginaire* représentait pour la troupe un investissement considérable. Édouard Thierry, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, publia les *mémoires* de plus de vingt fournisseurs qui ont participé à la production de la pièce. Outre les dépenses détaillées, certains d'entre eux mettent en lumière des détails peu connus concernant les décors de la pièce<sup>5</sup>.

De façon plus sommaire, La Grange fit état des coûts dans son Registre : « Les frais de lad. Piece du *Malade imaginaire* ont Esté grands a cause du prologue et des Intermedes remplis de danses Musique et Ustensiles et se sont montés a deux mil quatre Cent livres<sup>6</sup> ». Les frais journaliers s'élevaient à 250 livres<sup>7</sup> et au relâche de Pâques, la troupe était débitrice de 1.000 livres. Un *autre prologue*, moins onéreux et beaucoup plus court, sera plus tard rédigé par Charpentier. Néanmoins, l'un ou l'autre des prologues exigeait un changement de décors<sup>8</sup>.

Dans le premier prologue « *la Décoration représente un Lieu Champêtre, et néanmoins fort agréable* » (p. 631). Ce prologue est une pastorale qui trouvera un écho dans le duo interprété par Cléante et Angélique (II, v) où le berger Tircis déclarera sa flamme à la belle Philis<sup>9</sup>. Des arbres décorent la scène. Flore appelle les bergers et les bergères « sous ces tendres Ormeaux » (p. 632) ; à l'avant-dernière entrée de ballet, tous chantent pour « *le plus grand des rois* » : « *Joignons tous dans ces bois / Nos flûtes et nos voix* » (p. 637). Entretemps, pour rendre la justice, « elle va se placer au pied de l'arbre » (p. 634) ; le mémoire du serrurier Jacques Du Rivet apporte un certain nombre d'indications concernant ce premier décor<sup>10</sup>. Nous avons vu comment l'apparition d'un arbre chargé de seize faunes avait produit son effet au finale de *La Princesse d'Élide*, à la création, comment Maître Denis s'était chargé de sa construction pour la reprise au Palais-Royal et comment ses ouvriers « faisaient aller l'arbre ». Pour le Prologue du *Malade*, Molière voulut de nouveau reproduire l'effet de l'arbre, non pas comme effet final, mais en ouverture de sa comédie. Dans son mémoire, Du Rivet insiste sur le *mouvement* de l'arbre auquel il ne consacre pas moins de treize alinéas. Ce mouvement était multiple. Tout d'abord, équipé de trois *coffres*, l'arbre était monté sur trois mâts ; cette technique de coulisses correspondait au système de changement de décors par les dessous de scène, les mâts glissant dans les rainures du plateau pour faire rentrer en coulisse cette grande machine lors du changement rapide entre la fin du Prologue et le début du premier acte. C'est pour cette *disparition* que Du Rivet prend soin de noter qu'il a « fait un lien et un anneau de six poulces de long pour le pied de l'arbre en dessous », « trois liens pour les coffres de l'arbre »

---

<sup>5</sup> Thierry, *Documents sur Le Malade imaginaire*. À lui seul, le mémoire de Moret (p. 107-109) est impressionnant. Le nombre de clous et broquettes (clous de tapisserie) qui se comptent par dizaines de kilos, donne toute la dimension de l'entreprise. Ce mémoire est daté du 6 mars 1673 et détaille le matériel fourni entre le 22 novembre 1672 et le 1<sup>er</sup> février 1673. Le mémoire du marchand de bois se monte à 315 livres et 11 sols (p. 99-101). La Grange lui-même avança de l'argent puisqu'il produisit son propre mémoire dans lequel apparaît la somme de 180 livres « aux peintres » (p. 89). Nous reviendrons plus loin sur d'autres informations que livrent ces mémoires.

<sup>6</sup> Registre de La Grange, après la date du 21 mars 1673, *OCII*, p. 1142.

<sup>7</sup> La Grange, *ibid.* Rappelons qu'ils se montaient à 434 livres pour les premières représentations du *Bourgeois gentilhomme* au Palais-Royal.

<sup>8</sup> Les deux prologues sont reproduits dans *OCII*, p. 631-638.

<sup>9</sup> Argan demandera son fauteuil « et des Sièges à tout le monde » (p. 675) ; tous les personnages sur scène deviendront alors spectateurs du petit opéra chanté à l'intérieur de la comédie.

<sup>10</sup> Thierry, *Documents sur Le Malade imaginaire*, p. 121-123.

et « un lien et tourillon pour le gros treil<sup>11</sup> ». Mais au delà de ce *mouvement* en coulisse, l'arbre était doté de branches articulées. Du Rivet a en effet forgé « huit demy Cercle pour le mouvement de l'arbre » et « quatre pitons tournans montés sur platine, avec deux platines de trois pouce de large, pour le mouvement de l'arbre ». Ce système de platine et de demi-cercle évoque en effet plusieurs mouvements de rotations, limités à 180°, faisant inévitablement penser à des branches qui se baissent vers le sol ou au contraire, s'élèvent vers le ciel. Il est donc très vraisemblable que ce mouvement des branches, figurant un arbre qui s'envole, était lié à son mouvement latéral et son retrait en coulisse.

Toujours pour le prologue, Du Rivet avait travaillé sur un grand décor de verdure dont il avait « ferré le grand Chassis<sup>12</sup> ». Ce châssis, tout en représentant les « tendres ormeaux », devait servir à masquer l'alcôve qui sera dévoilée alors qu'en même temps l'arbre rentrait en coulisse.

Dans l'*autre prologue*, le sujet s'éloigne de la pastorale pour se rapprocher du thème de la comédie : le chant plaintif d'une bergère déplore la vanité de la médecine. À la fin de ce prologue, *Le théâtre change et représente une chambre* (p. 638), comme l'indique une didascalie confirmée par Laurent pour la reprise du 6 septembre 1680. Rarement Laurent fut autant disert :

Theatre est une chambre et une allecove dans le fonds au premier acte, une chaisse table sonnette et une bourse au jettons, [...] premier intermede [...] 4 lanternes sourdes [...] second acte il faut 4 chaisse [...] troisieme intermede : il faut la chaisse du presesse<sup>13</sup> et les deux grands bancs [...] 4 eschelles [...] six tabourests [...]. / Il faut changer le théâtre au premier intermede et represanter une ville ou des rues et la chambre paroist comme lon a commencé. Il faut 3 pièce de tapisserie de haute lisse et des perches et cordes<sup>14</sup>.

Pour introduire le premier intermède, la didascalie du texte s'accorde de nouveau avec la note de Laurent en mentionnant un changement de décors : « Le Théâtre change et représente une Ville [...]. Polichinelle dans la nuit vient pour donner une Sérénade à sa Maîtresse » (p. 657). Cette petite comédie, surgissant de façon plutôt artificielle, avait été annoncée par Toinette qui, à la dernière scène de l'acte, prévoyait d'employer les services de Polichinelle, son amant, comme messenger d'Angélique. Des violons viennent interrompre le chant de Polichinelle. Passent alors des archers qui lui demandent de l'argent ; tout se finit par un ballet de coups de bâton. La scène de nuit est soulignée par les lanternes des archers<sup>15</sup> (les quatre lanternes sourdes mentionnées par Laurent). À la fin de l'intermède, le décor de la chambre du malade réapparaît : « Le Théâtre change, et représente encore une chambre<sup>16</sup> ». Laurent donnait une indication précieuse pour se représenter la chambre d'Argan : il y fallait une alcôve. Du Rivet, en 1673, avait mentionné plusieurs fois l'alcôve pour des menus travaux qu'il y avait entrepris, comme la pose de deux tringles qui devaient permettre d'ouvrir ou fermer

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 121-122.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 123. Dans son commentaire critique du mémoire de Du Rivet, Édouard Thierry écrivait que ce châssis de verdure servait à orner le fond de l'alcôve (p. 134), ce qui est très peu vraisemblable ; un grand châssis « ferré » se justifiait bien moins au fond de l'alcôve que parmi les décorations du Prologue.

<sup>13</sup> P. Pasquier (*Mahelot*, p. 334) s'interrogeait sur ce qu'il fallait comprendre par « presesse » : « présence ou préséance ? ». Il s'agirait du mot latin *praeses*, président de l'assemblée solennelle des dignitaires de la profession [de médecin] » (voir *OCII*, p. 1581, *Troisième intermède*, n. 1).

<sup>14</sup> *Mahelot*, Pasquier, p. 334-335 ; dans *Mahelot*, Lancaster, p. 123-124, *Le Malade imaginaire* figure au début du chapitre sur la « Comédie-Française » et est daté de 1680.

<sup>15</sup> « Tout le Guet vient avec des lanternes » (p. 665).

<sup>16</sup> *OCII*, p. 669 ; « la chambre paroist comme lon a commencé », écrira Laurent.

l'embrasure de ses rideaux. C'est dans l'alcôve que se trouvait très certainement le lit du malade ; bien que ce lit ne fût pas mentionné par Laurent, il est légitime de penser qu'il y en eut un, tant *alcôve* et *lit* sont indissociables dans l'aménagement d'une chambre au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Un autre indice confirme cette présence d'un lit : Béline demande à Toinette de prendre des oreillers pour les arranger dans le fauteuil du malade<sup>18</sup> ; où Toinette irait-elle chercher ces oreillers, si ce n'est sur le lit, à proximité ? Pour une question de visibilité, l'alcôve et son lit sont forcément situés au milieu de la scène, à l'arrière. L'ouverture de l'alcôve correspondait probablement au premier gros mur, le long de la poutre, comme ces ouvertures qui prolongeaient la scène dans *Le Festin de pierre*. Cette mise en place laisse toute la superficie du plateau pour le jeu des acteurs et des danseurs.

Dans une réplique à sa nouvelle épouse, Argan donne un autre détail sur la décoration de l'alcôve, lorsqu'il dévoile l'existence d'une cachette où il serre son argent : « Je veux vous mettre entre les mains vingt mille francs en or<sup>19</sup>, que j'ai dans le *lambris* de mon alcôve<sup>20</sup> ». L'alcôve était donc recouverte de boiseries peintes, comme c'était la mode au XVII<sup>e</sup> siècle. Il y a beaucoup de chance pour que le reste de la chambre fût dans le même style ; et au théâtre, rien n'est plus simple ni plus canonique que peindre des boiseries en trompe-l'œil sur des châssis pour simuler un intérieur noble ou bourgeois. En revanche, cette réplique provient de l'édition de 1682 ; or, dans l'édition de 1675, le mot *lambris* n'apparaît pas : Orgon dit simplement à Béline : « J'ai, mon Cœur, vingt mille francs dans le petit coffret de mon alcôve en argent comptant ». Ainsi, en 1675, il n'était pas encore question de lambris ; pourtant, ce « petit coffret » semble indiquer une cachette pratiquée dans le mur, donc vraisemblablement masquée par un lambris. L'année précédente (1674) était parue à Amsterdam une édition très approximative de ce texte du *Malade imaginaire*. Le personnage principal faisait le même genre de proposition à son épouse en seconde noce : « j'ai vingt mille écus bien comptés en bonnes espèces dont personne au monde n'a de connaissance que moi, et que je tiens cachés dans mon cabinet dans une fausse armoire que couvre le lambris qui est à gauche en entrant<sup>21</sup> ». La cachette, dans cette édition, ne se trouvait donc pas dans l'alcôve, à vue du public, mais dans un cabinet ; en revanche, on voit bien que la somme d'argent était dissimulée par une « fausse armoire » couverte par un lambris.

Un autre détail va nous servir à reconstituer cette chambre : à la fin de la scène, afin de conclure leurs affaires à l'abri des indiscrets, Argan emmène Béline et le notaire dans un petit cabinet<sup>22</sup> (celui-là même dont il est fait mention dans la réplique citée plus haut) ; sa porte doit vraisemblablement être percée, tout comme pour *Le Tartuffe*, dans une des deux ailes latérales. Ce petit cabinet retrouvera d'ailleurs la même fonction de cachette dans *Le Malade* que dans

---

<sup>17</sup> Voir les nombreuses publicités pour les alcôves « italiennes » gravées par Lepautre.

<sup>18</sup> « Ça, donnez-moi son Manteau fourré et des Oreillers, que je l'accomode dans sa Chaise » (I, VI, réplique de Béline à Toinette, p. 653). Béline dispose cinq oreillers autour d'Argan et Toinette lui en arrange un sixième pour le « garder du serein » (*ibid.*). Les six oreillers figurent dans le mémoire d'André Boudet. Ils sont faits « de couil plain de plumes » et sont facturés 15 livres à la troupe (Thierry, *Documents sur Le Malade imaginaire*, p. 255).

<sup>19</sup> Un franc or étant égal à une livre, Argan se propose de faire un cadeau de 20.000 livres à Béline, à comparer aux 18.000 livres que M. Jourdain prêtait à Dorante (soit respectivement environ 240.000 et 216.000 euros).

<sup>20</sup> Sc. I, VII, édition de 1682, p. 162 (je souligne). « LAMBRIS : se dit [...] de la menuiserie dont on couvre les murailles, qui est peinte d'ordinaire, et qui sert d'ornement ou de tapisserie », Furetière.

<sup>21</sup> *Le Malade imaginaire*, édition d'Amsterdam, Daniel Elzevir, 1674 (II, XIV, p. 67) ; (dans cette édition, Orgon était nommé « Argan » et Béline, « Mariane »). L'écu valant 3 francs, ou 3 livres, la proposition était donc trois fois plus importante que dans les autres éditions.

<sup>22</sup> « [...] nous serons mieux dans mon petit cabinet qui est ici près ; allons-y, Monsieur, soutenez-moi, mamour » (I, VII, p. 656).

*Le Tartuffe*<sup>23</sup>. Si l'on en croit le mémoire de Du Rivet, la chambre était distribuée par trois doubles portes<sup>24</sup>. Avec un lit dans une alcôve en boiseries s'ouvrant, par l'embrasure de ses rideaux, sur une grande pièce, elle aussi en boiseries et dotée d'un petit cabinet attenant, on imagine assez bien la configuration de la chambre d'Argan, riche bourgeois parisien<sup>25</sup>.

La décoration étant très différente entre le Prologue et le premier acte, il fallait bien qu'il y eût une modification à vue du dispositif scénique. L'*autre prologue*, plus court et moins décoré, pourra très bien être chanté devant un rideau qui se lève sur une nouvelle image, avec un personnage déjà installé sur la scène : le malade faisant ses *comptes d'apothicaire*. Il est seul, assis à une table où sont posés ses jetons ; lorsque Toinette entrera en scène, se levant de sa chaise, il lui demandera vraisemblablement, si l'on en croit les indications de mise en scène de l'édition de 1675, d'enlever ce qu'il y a sur la table ; en effet, avant de dire à Toinette : « Ôte-moi ceci, Coquine, ôte-moi ceci », une didascalie indique qu'« Argan [...] se lève de sa chaise et lui donne les jetons et ses Parties d'Apothicaire » (I, II, p. 644). Cette réplique utile permettra de dégager la table qui sera au cœur de la mise en scène de la sc. I, V, lorsqu'Argan « en colère, court après elle autour de la table son bâton à la main » (p. 651). Dans l'édition de 1682, la mise en scène est différemment annotée. Lorsqu'Argan se lève de sa chaise, la didascalie de la sc. I, II ne spécifie pas que ce sont les jetons que Toinette doit ôter (p. 140) et dans les nouvelles didascalies de la sc. I, V<sup>26</sup>, il n'est plus question de la table que Toinette a dû emporter, puisqu'il ne restera que le fauteuil autour duquel tout le jeu de scène sera concentré :

ARGAN, *en colère, court après elle autour de sa chaise, son bâton à la main.* — Viens, viens, que je t'apprenne à parler. TOINETTE, *courant, et se sauvant du côté de la chaise où n'est pas Argan [...]. Argan se jette dans sa chaise, étant las de courir après elle.*

Cette évolution de la mise en scène est logique au point qu'on peut se demander, nonobstant la didascalie de 1675 (« *autour de sa table* », I, V, p. 651), si ce n'était pas celle-ci qui fût toujours observée : non seulement elle permet de se débarrasser d'une table qui n'aura plus d'utilité dans la suite de la pièce, mais elle focalise la poursuite des deux acteurs autour d'un élément mobile, le fauteuil, qui devait prendre une part active à la drôlerie du mouvement général. Ce fauteuil, en effet, était muni de roulettes, comme le veut le style du mobilier de l'époque et comme l'atteste le mémoire de Du Rivet qui a « faict quatre roulette avec quatre boyte pour la chaise de M<sup>r</sup> de Molière<sup>27</sup> ». Un autre argument vient étayer l'hypothèse de la disparition de la table à la sc. I, II : Jean Lepautre exécuta une gravure soignée de la représentation faite devant le roi à Versailles en 1674. Il représenta sur son dessin la sc. I, VI, lorsque Béline vient rejoindre Toinette et Angélique au chevet du « malade » (fig. 094) : la table

---

<sup>23</sup> Damis s'était caché dans un cabinet pour confondre Tartuffe à la sc. III, III, tout comme Béralde se cache vraisemblablement dans le petit cabinet ; avant qu'Argan ne contrefasse le mort, Toinette recommande à Béralde : « Vous Monsieur, cachez-vous dans ce petit endroit, et prenez garde surtout que l'on ne vous voie » (III, IX, p. 706). Le cabinet, mentionné dans la sc. I, VII semble très approprié pour la cachette de Béralde. Une didascalie, un peu confuse, disparue dans l'édition de 1682, était apparue dans celle de 1675 en tête de sc. III, X : « BERALDE, *caché dans un coin du Théâtre* ».

<sup>24</sup> Le serrurier avait fait « dix huict double couples et trente six clous rivée pour ferré les trois double portes », Thierry, *Documents sur Le Malade imaginaire*, p. 121.

<sup>25</sup> *La scène est à Paris*, didascalie liminaire. La chambre est loin d'être petite puisqu'Argan doit la parcourir en long ou en large, selon la prescription de son médecin : « Monsieur Purgon m'a dit de me promener le matin dans ma Chambre douze allées et venues ; mais j'ai oublié à lui demander si c'était en long ou en large » (II, II, p. 670, réplique d'Argan).

<sup>26</sup> Édition de 1682, p. 153-154.

<sup>27</sup> Thierry, *Documents sur Le Malade imaginaire*, p. 123.

avait déjà disparu. Quoi qu'il en soit, avec ou sans table, il paraît évident, pour la lisibilité de toute la mise en scène du premier acte, que le fauteuil fût situé face à la salle, et sur le devant de la scène.

R. Herzel imagina de façon très différente toute cette mise en place. Il pensait que le fauteuil était dissimulé dans l'alcôve pendant la pastorale du prologue, à cause du décor de verdure. Ainsi, après le changement à vue, la ferme ayant été ôtée<sup>28</sup>, le fauteuil serait apparu dans l'alcôve ; tout le jeu de scène avec Toinette, puis la scène avec Béline, puis celle avec le notaire, se seraient passés au fond du théâtre, dans l'alcôve ; Herzel concluait : « Le fauteuil est un élément visuel important pour l'action, et c'est un peu gênant de le voir si loin à l'arrière-plan. Mais c'est un problème inhérent seulement à l'acte I<sup>er</sup> <sup>29</sup> ». Ce n'est pas seulement « gênant » que le fauteuil fût si loin, c'est tout à fait invraisemblable ; en effet, comment croire que, pour une simple question de changement de décors, toute la mise en scène d'un acte soit sacrifiée au point de faire jouer les acteurs principaux au fond de la scène ? Comment imaginer le petit ballet de Toinette et d'Argan autour du fauteuil *dans* l'alcôve ? Sans parler de l'effet assez ridicule d'ôter une ferme pour découvrir une alcôve avec un fauteuil dedans. Cela voudrait dire aussi qu'il n'y avait pas de lit dans l'alcôve.

Pour revenir à une scénographie plus réaliste, au moment d'effectuer la mise en place du décor de rue du premier intermède, tout ce qui rappelait une chambre sur scène devait disparaître, fauteuil et alcôve compris. Lorsque le décor de chambre réapparaît au II<sup>e</sup> acte, le fauteuil n'est plus au centre du plateau. Il reviendra seulement au moment de la petite pastorale chantée par les deux amants, lorsqu'Argan dira : « Allons vite ma Chaise, et des Sièges à tout le monde » (II, v, p. 675). Des sièges, il y en avait déjà à l'acte I<sup>er</sup>, puisqu'Argan invitait son notaire à s'asseoir : « Approchez, Monsieur de Bonnefoy, approchez. Prenez un siège, s'il vous plaît<sup>30</sup> ». Les décors ne changent pas au deuxième intermède. Si Béralde, frère d'Argan, n'entre en scène qu'à la fin du II<sup>e</sup> acte pour défendre les jeunes amants, c'est que son entrée tardive – et un peu artificielle – n'a d'autre utilité que d'annoncer le divertissement<sup>31</sup> : « plusieurs Égyptiens et Égyptiennes vêtus en Maures, qui font des Danses entremêlées de Chansons » (p. 690). Ces ballets se déroulent dans la chambre du malade.

Le troisième intermède donne une occasion originale de changement de décors à vue pour la « Cérémonie Burlesque d'un homme qu'on fait Médecin en Récit, Chant, et Danse » (p. 711), puisque ce sont les danseurs et les figurants qui se chargent de ce changement<sup>32</sup>, en apportant les « 3 pièce de tapisserie de haute lisse et des perches et cordes » mentionnées par Laurent. Barbier, dans son mémoire daté du 12 mars 1673, relevait « treze aulne de tapisserie fine d'une aulne de large pour couvrir les bancs<sup>33</sup> » ; il s'agit vraisemblablement des bancs placés « en cadence » par les tapissiers qui « viennent préparer la salle » (*ibid.*). Barbier nota aussi trente et une aulnes de toile indienne « fonc rouge », et vingt aulnes de tissus pour doubler les rideaux. Le total du mémoire s'élevait à 95 livres.

---

<sup>28</sup> Vraisemblablement le « grand Chassis de la Verdure » vu plus haut, ferré par Du Rivet.

<sup>29</sup> Herzel, « The Decor of Molière's Stage », p. 951, dans ma traduction. L'illustration de la représentation de 1674 (voir fig. 094), bien que ses décors fussent fort différents de ceux de la création, montre évidemment un fauteuil au centre et à l'avant-scène.

<sup>30</sup> Cette réplique, absente de l'édition de 1675, apparaît dans celle remaniée de 1682 (I, VII, p. 159).

<sup>31</sup> « Je vous amène ici un divertissement que j'ai rencontré » (II, IX, p. 689).

<sup>32</sup> « Plusieurs Tapissiers viennent préparer la Salle, et placer les bancs en cadence », *OcII*, p. 711.

<sup>33</sup> Thierry, *Documents sur Le Malade imaginaire*, p. 271.

## La représentation du 18 juillet 1674

Ayant quitté le Palais-Royal, la troupe s'installe à l'hôtel Guénégaud qui ouvre ses portes le 9 juillet 1673. *Le Malade imaginaire* ne sera repris par la nouvelle compagnie dans cette nouvelle salle que le 4 mai 1674 ; le mercredi 18 juillet 1674, soit près d'un an et demi après la mort de Molière, la comédie du *Malade imaginaire* est donnée à la Cour, devant le roi, à Versailles, dans des conditions analogues à celles où elle aurait initialement pu être créée. Un doute subsiste cependant sur la date exacte de cette représentation exceptionnelle. Dans sa livraison du 21 juillet 1674, soit à peine quelque jours après l'événement, la *Gazette* était formelle, il s'agissait bien du 18 juillet :

*Le 17 de ce mois*, l'Académie française vint complimenter le roi sur ses dernières conquêtes [...]. *Le lendemain*, Leurs Majestés, avec lesquelles étaient Monseigneur le Dauphin, Monsieur et Madame et toute la cour, prirent le divertissement de la comédie, jouée par la troupe du roi, devant la Grotte, très agréablement éclairée<sup>34</sup>.

Félibien, lui, écrivit qu'il s'agissait du 19 de ce mois :

Le 19 du même mois, le Roi alla se promener à la Ménagerie, où il donna la Collation aux Dames de la Cour [...]. 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 de sieur Molière<sup>35</sup>.

Quant à La Grange, il ne fait pas du tout état de cette visite à Versailles dans son Registre au mois de juillet 1674, malgré le retentissement de ces fêtes. Il mentionne une représentation à Versailles du *Malade imaginaire* « à Versailles pour le Roy » à la date du mardi 21 août 1674<sup>36</sup>. Ces divertissements de Versailles, donnés par le roi au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674, comme l'indique le titre qu'a donné Félibien à sa relation des fêtes, se sont étalés sur tout l'été. Le 4 juillet, l'*Alceste* de Lully est représenté dans la cour de marbre, devant le château, où sera dressée la table d'un festin. Le 28 juillet, ce sont *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*<sup>37</sup> qui sont données sur un théâtre éphémère, dans le parc. Une autre scène est dressée devant l'Orangerie, le 18 août, pour une représentation d'*Iphigénie* de Racine, à l'issue de laquelle un feu d'artifice est tiré. Le 31 août enfin, Vigarani se charge des illuminations du parc avec notamment un éclairage étonnant de chandeliers disposés sur tout le pourtour du Grand Canal.

Certes, la scénographie du *Malade imaginaire* à Versailles ne permit pas de changements de décors pour les intermèdes, et, comme l'écrivait Andrée Boll en 1973, « d'après une gravure de Lepautre, *Le Malade imaginaire* a été donné dans les jardins de Versailles avec un seul

<sup>34</sup> *Gazette*, à Paris, le 21 juillet 1674 (je souligne).

<sup>35</sup> Félibien, André, *Les Divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*, Paris, J.-B. Coignard, 1674, p. 26-28. Un privilège de quinze ans avait été accordé à Félibien en 1671 pour toutes « descriptions des maisons royales ». L'achevé d'imprimer date du 22 octobre 1674. Malheureusement aucune dépense relative à la troupe ne peut confirmer cette date (voir Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris, 1673-1680*, Lewiston (N-Y)/Queenston (Ont.), E. Mellen, t. II, *The Accounts, season by season*, 2001, p. 241-242 ; voir aussi le Registre de La Grange, ci-dessous). Qui croire, la *Gazette* parue trois jours après la représentation, ou la relation de Félibien, imprimée trois mois plus tard ?

<sup>36</sup> Voir le *Registre de La Grange*, Paris, Minkoff, 1973, aux dates de juillet et août 1674.

<sup>37</sup> Pastorale en trois actes et un prologue qui fut une reprise du dernier intermède de *George Dandin*. Musique de Lully et chorégraphie de Beauchamps.

fauteuil en scène<sup>38</sup> ». S'il est vrai qu'on ne voit sur le plateau *à ce moment de la scène*, qu'un seul fauteuil, le décor dans lequel fut joué *Le Malade* était exceptionnellement raffiné, avec son théâtre éphémère appuyé contre la façade de la Grotte de Thétis. La célèbre Grotte, qui servait de fond de scène au théâtre de Vigarani, avait été longuement décrite par La Fontaine dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*<sup>39</sup> ; elle avait été aussi un prétexte pour l'argument de *La Grotte de Versailles*, pastorale de Quinault et Lully, créée en 1668, et rejouée depuis. Sa façade se composait de trois arcades ; les magnifiques grilles figurant les rayons du soleil et qui, d'ordinaire, fermaient ces arcades, étaient ouvertes – ou ôtées – pour laisser paraître l'intérieur de la Grotte<sup>40</sup>.

Le théâtre éphémère de Vigarani s'élevait de deux pieds et demi au-dessus du sol. Le frontispice était un grand cartouche soutenu par deux piliers massifs reprenant les motifs des médaillons de la grotte : « Des troupes de Zéphirs dans les airs se promènent, / Les Tritons empressés sur les flots vont et viennent<sup>41</sup> » avait écrit La Fontaine. Sous les médaillons, il y avait une niche, de chaque côté du théâtre, protégeant une statue érigée sur un piédestal. À la cour, on voyait Apollon appuyé sur son arc, et au jardin, Hercule tenait sa massue à la main. Sept grands lustres éclairaient la scène qui s'avancait devant la Grotte. Les deux côtés de cette scène étaient recouverts de feuillage et d'arbres en pot. Mais les plus belles décorations sans nul doute étaient ces trois groupes de marbre, à l'intérieur de la Grotte, éclairés par des quantités de lumières, comprenant des girandoles de cristal posées sur des guéridons bleus et or. Le groupe central était celui d'Apollon : « Ce dieu se reposant sous ces voûtes humides / Est assis au milieu d'un chœur de Néréides<sup>42</sup> ». Les deux autres groupes représentaient ses chevaux, pansés par des Tritons. Plusieurs fontaines formaient des cascades ; un Fleuve couché sur une

---

<sup>38</sup> « Molière et le décor de Théâtre », Paris, *Comédie-Française* n° 24, 1973, p. 24.

<sup>39</sup> *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, La Fontaine, *Œuvres complètes, œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, t. II, p. 130-133. Il faut citer aussi *La Promenade de Versailles*, de Scudéry, Paris, Barbin, 1669, p. 75-81, qui détaille le mécanisme des jeux d'eau et la *Description de la Grotte de Versailles* par Félibien en 1672 (Paris, S. Mabre-Cramoisy) et 1676 (Paris, Imprimerie royale) pour la première édition in-12 avec planches gravées.

<sup>40</sup> Voir aussi Jérôme de La Gorce, « Un lieu de spectacle à Versailles au temps de Louis XIV : la grotte de Thétis », p. 307-318, dans *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, Charles Mazouer, actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII<sup>e</sup> européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004, dir. Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2006. Nous reproduisons plus bas une estampe peu connue d'Adam Perelle représentant la Grotte de Thétis *in situ* (fig. 096) ; cette estampe est postérieure à cette date puisque le toit plat d'origine abritant le réservoir d'eau que l'on peut bien identifier sur le tableau de Pierre Patel (fig. 078) a été gratifié d'une toiture à la française. Ce monument fut le point de départ de la longue promenade de la Cour, le 18 juillet 1668. Cette grotte fut un événement dans le contexte des premiers grands aménagements des jardins de Versailles ; bien que son existence fût de courte durée (à peine 20 ans), elle sembla représenter un des fleurons de la nouvelle ordonnance du parc. Elle fut célébrée, décrite et dessinée à maintes reprises. En 1668, Jean-Baptiste Lully la prit pour cadre pour y donner une pastorale, *La Grotte de Versailles*. Le bâtiment, dont le toit supportait un vaste réservoir, était un ancien château d'eau jouant un rôle de premier plan dans le système hydraulique des fontaines ; il fut transformé en grotte artificielle, d'une ornementation très sophistiquée dès 1665. On apporta à Versailles quantité de coquillages et cailloux polychromes pour décorer les murs intérieurs. Les trois grilles magistrales furent forgées par Mathurin Breton (voir fig. 096) ; une dizaine d'années plus tard, furent achevés les trois groupes sculptés de Girardon, Regnaudin et Tuby ; le groupe central représentait *Apollon servi par les nymphes et les chevaux du soleil*<sup>40</sup> (fig. 095). En 1684, les groupes sculptés seront transportés aux Bains d'Apollon et les grilles figurant le rayonnement du soleil disparaîtront. Cette année-là commencera un vaste chantier de construction qui augmentait le château des deux ailes latérales ; dans l'aile nord fut érigée la chapelle. Située sur le tracé de celle-ci, la Grotte de Thétis sera vouée à la destruction. L'estampe d'Adam Perelle (fig. 096) et le tableau de Pierre Patel (fig. 78) permettent de situer avec exactitude son ancien emplacement.

<sup>41</sup> La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. cit., p. 130.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 132.



roche tenait une urne à la main d'où s'échappait de l'eau qui s'étalait sur le sol comme une grande nappe. La mosaïque du sol, les murs et la voûte, recouverts de coquillages, de cristal et de morceaux de corail, étaient ruisselants d'eau. Ces cascades, rétro-éclairées, faisaient certainement un effet de lumière tout à fait brillant.

Ce spectacle fut laissé quelques instants à l'appréciation du public avant que la pastorale ne commence. Si l'on en croit la représentation iconographique gravée par Lepautre (fig. 094), un grand nombre d'exécutants se trouvait dans la fosse.

Philippe Cornuaille, extrait *Les Décors de Molière*, Paris, PUPS, 2015