



**HAL**  
open science

## Les entractes musicaux de L'École des femmes : méthodologie pour une restitution archéologique

Matthieu Franchin

### ► To cite this version:

Matthieu Franchin. Les entractes musicaux de L'École des femmes : méthodologie pour une restitution archéologique. Arrêt sur scène / Scene Focus, 2016, 5, pp.111-142. halshs-04035872

**HAL Id: halshs-04035872**

**<https://shs.hal.science/halshs-04035872>**

Submitted on 18 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## Les entractes musicaux de *L'École des femmes* : méthodologie pour une restitution archéologique.

Matthieu FRANCHIN  
(Université Paris-Sorbonne)

Loin d'être anecdotique, la musique jouait un rôle important sur la scène des théâtres au XVII<sup>e</sup> comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, et il ne serait pas exagéré de dire qu'à cette époque, toute représentation théâtrale faisait appel, d'une manière ou d'une autre, à de la musique<sup>1</sup>. Pour comprendre les raisons de cet attachement du théâtre de l'âge classique à la musique, il faut en effet, comme le rappelle Bénédicte Louvat-Molozay, « accepter le décloisonnement des genres dramatiques, et penser l'intégration de la musique comme une composante latente du théâtre dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ». Le cas des pièces à intermèdes, issues de la collaboration entre un dramaturge et un compositeur (notamment les comédies-ballets ou les tragédies bibliques de Racine, *Esther* et *Athalie*), est bien connu. Mais la présence de la musique au théâtre était beaucoup plus large et ne se limitait pas au seul cadre de ce théâtre à insertions musicales<sup>3</sup>, puisque l'on sait que les représentations de pièces purement déclamées étaient également accompagnées de musique, entre les actes, pour les tragédies comme pour les comédies.

Dans la perspective d'une mise en scène historiquement informée de *L'École des femmes* de Molière, il était donc nécessaire de s'intéresser de près à cette question de la musique, qui jouait un rôle non négligeable dans l'économie du spectacle, au même titre que les décors, les costumes et l'éclairage. La fonction première, quotidienne et ordinaire

---

<sup>1</sup> Ces recherches sur les entractes musicaux, fruit de nombreux échanges, n'auraient pas pu voir le jour sans l'aide de nombreuses personnes : qu'il me soit permis de remercier Jean-Noël Laurenti et Mickaël Bouffard pour m'avoir invité à réaliser ces recherches sur les entractes, Gérard Geay pour son travail de restitution et de révision des partitions, Jérôme de La Gorce pour ses suggestions concernant l'instrumentation des bandes de violons au XVII<sup>e</sup> siècle, et Loïc Chahine pour son aide à la gravure des partitions. Nous remercions également Odile Édouard et ses élèves du CNSM de Lyon, ainsi que les élèves des CRR de Paris et du Pôle Supérieur Paris Boulogne-Billancourt pour avoir participé aux représentations de Lyon, Boulogne-Billancourt et Montpellier en exécutant les entractes musicaux.

<sup>2</sup> Bénédicte Louvat-Molozay, « Le théâtre musical au XVII<sup>e</sup> siècle : élaboration d'un genre nouveau ? », *Littératures classiques*, « Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle », dir. Charles Mazouer, n°21, 1994, p. 249-264, p. 264.

<sup>3</sup> Nous empruntons la formule à Bénédicte Louvat-Molozay, qui l'emploie dans sa thèse *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français, 1550-1680*, Paris, Champion, 2002.

de la musique au théâtre était en effet d'organiser le temps de la représentation, comme le rappellera encore l'architecte Jean-François Blondel en 1752, à propos de l'orchestre de la Comédie-Française dont le rôle était avant tout de jouer

des pièces de symphonie un peu avant la représentation du spectacle, pendant les intermèdes, et entre les deux pièces ; étant d'usage au Théâtre Français, après la tragédie, de donner une petite pièce comique, pour égayer le spectateur<sup>4</sup>.

Cet usage pragmatique de la musique n'était bien sûr pas du seul ressort des Comédiens-Français et remontait à une tradition beaucoup plus ancienne. Les nombreux témoignages littéraires, l'iconographie et les sources d'archives attestent qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la musique faisait souvent l'objet d'une attention particulière de la part des troupes de comédiens. Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer a retrouvé plusieurs actes d'association par lesquels des musiciens et des chanteurs étaient employés par des troupes dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour « remplir les actes de leurs musique, violles instrumens<sup>5</sup> », et Charles Perrault rapporte qu'à l'Hôtel de Bourgogne, au temps de Garnier et de Hardy au début du XVII<sup>e</sup> siècle, « la symphonie était d'une flûte et d'un tambour, ou de deux méchants violons au plus<sup>6</sup> ». Tallemant des Réaux raconte également dans ses *Historiettes* que les pièces de Jean Puget de La Serre y étaient représentées avec « dix ou douze violons dans les loges du bout, qui jouaient devant et après et entre les actes<sup>7</sup> ». Cette tradition se perpétue jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sur tous les théâtres « parlés », comme l'atteste le dessin de Saint-Aubin immortalisant le couronnement de Voltaire à la Comédie-Française après la sixième représentation d'*Irène* en 1778, sur lequel on aperçoit l'orchestre avec ses musiciens, dont le rôle était de jouer entre les actes de la tragédie<sup>8</sup>. Les Comédies Française et Italienne possédaient leur propre orchestre, et les troupes itinérantes n'étaient pas en reste, que l'on pense à la basse de viole décrite par Scarron au début de son *Roman comique* au moment de l'arrivée des comédiens au Mans<sup>9</sup>, ou aux musiciens représentés sur scène derrière les comédiens sur le frontispice de *l'Inventaire universel des œuvres de Tabarin* en 1622<sup>10</sup>. Cette présence de la musique au théâtre (en dehors des pièces pour lesquelles de la musique avait été composée exprès) était donc tout à fait admise et dans les habitudes, comme le révèle un acte d'association conclu entre douze musiciens à Paris en 1681 qui évoque la possibilité pour ces derniers de jouer pour une « tragédie sans musique faite

<sup>4</sup> Jean-François Blondel, *Architecture française*, tome second, livre III, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1752, p. 31. Les « intermèdes » correspondent ici aux entractes de musique joués entre les actes des pièces parlées.

<sup>5</sup> Acte d'association de la troupe de Mathieu Le Febvre, 21 février 1608, Archives Nationales, Minutier central, XV, 18. L'acte est retranscrit par Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer dans *Vie d'Alexandre Hardy*, Paris, Nizet, 1972, p. 191-193. D'autres documents sont cités dans *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673* (Paris, Nizet, 1960), *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne* (Paris, Nizet, 1968-1970) et *Le Théâtre du Marais* (Paris, Nizet, 1954-1958). Madeleine Jurgens et Alan Howe ont également abordé cette question de la musique dans les troupes de comédiens dans *Le Théâtre professionnel à Paris 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, p. 54.

<sup>6</sup> Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, tome III, Paris, Coignard, 1692, p. 192.

<sup>7</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, vol. 2, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 543.

<sup>8</sup> Voir également l'estampe de Charles-Étienne Gaucher, *Couronnement de Voltaire sur le Théâtre Français le 20 mars 1778, après la sixième représentation d'Irène*, estampe, Bibliothèque nationale de France.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84100700> [consulté le 2 juin 2016].

<sup>9</sup> Cette scène a fait l'objet de très nombreuses représentations, dont celle de Jean-Baptiste Pater, gravée par Surugue : *L'arrivée des comédiens au Mans : le Roman comique*, Bibliothèque nationale de France.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8434275j> [consulté le 2 juin 2016].

<sup>10</sup> Tabarin, *Inventaire universel des œuvres de Tabarin*, Paris, Rocollet, Estoc, 1622.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86120488/f7.image> [consulté le 2 juin 2016].

exprès », au même titre que pour une noce, un bal, un concert, une comédie ou une cérémonie religieuse<sup>11</sup>.

Molière lui-même, dont l'intérêt pour la musique remontait bien avant le développement des comédies-ballets, avait pris soin d'engager quatre joueurs d'instruments et un danseur en 1643 et en 1644 pour sa troupe de l'illustre Théâtre<sup>12</sup>, et le registre de La Grange montre que des « violons » sont à nouveau engagés à partir de 1660 après le retour de la troupe à Paris. Leurs gages sont notés dans la liste des frais ordinaires de 1660 et 1662, et ces musiciens faisaient pleinement partie du personnel de la troupe aux côtés des ouvriers, des décorateurs, des gardes ou du concierge<sup>13</sup>. Ces « violons » jouaient donc quotidiennement et participaient aussi bien aux représentations des pièces à intermèdes, qui n'apparaissent qu'à partir de 1661 dans le répertoire avec *Les Fâcheux*, qu'à celles des pièces déclamées. Le registre d'Hubert est clair à cet égard : les frais extraordinaires mis en œuvre pour l'agrandissement de l'orchestre en 1672 concernent, autant que les pièces à intermèdes, les pièces strictement déclamées comme *L'Avare*, *L'École des maris*, *Amphitryon*, *Les Femmes savantes* ou *Le Misanthrope*, pour lesquelles est notée une « augmentation de symphonie<sup>14</sup> », avec un orchestre de violons aussi important que pour les comédies-ballets.

### Les entractes musicaux : fonctions et caractéristiques

Destinés à « réjouir les spectateurs par la diversité<sup>15</sup> », les entractes musicaux tels qu'ils sont joués entre les actes des pièces déclamées jusque dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ne recouvraient pas à proprement parler la même fonction que les intermèdes, et doivent en être clairement distingués. Alors que les intermèdes, plus ou moins liés à la pièce, laissent place au chant et à la danse et relevaient de l'intervention d'un compositeur qui proposait toujours une musique inédite, la musique d'entracte, purement instrumentale, faisait de son côté l'objet d'un réemploi et n'était jamais composée exprès pour la pièce. Cela explique pourquoi l'on n'a par exemple conservé aucune partition explicitement désignée comme « entractes de *L'École des femmes* » ou de n'importe quelle autre pièce de l'époque. Comme le rappelle d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* lorsqu'il mentionne la danse de bal *La Bocanne*, il s'agissait d'une musique à la mode, connue du public, et issue d'un autre contexte :

Je ne crois pas que maintenant personne voudût dire que notre musique, qui tient la place des chants du chœur et qui en fait l'office, soit une partie du poème dramatique : Non certes, la *Bocanne*, la *Vincennes*, et les ballets qu'on joue sur nos théâtres dans les intervalles des

---

<sup>11</sup> Il s'agit de l'acte d'association du 8 mars 1681, Archives Nationales, Minutier central, CXXI, 139, entièrement retranscrit et analysé par Marcelle Benoît dans « Une association de joueurs d'instruments à Paris en 1681 », *Recherches sur la musique française classique*, IV, Paris, Picard, 1964, p. 82-94, p. 92.

<sup>12</sup> Les actes du 31 octobre 1643 et du 28 juin 1644 ont été retranscrits par Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller dans *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Imprimerie nationale, 1963, p. 232 et 241.

<sup>13</sup> *Registre de La Grange (1658-1683) précédé d'une notice biographique*, Paris, Claye, 1876, p. 18 et 45.

<sup>14</sup> Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, Registre d'Hubert (R 4). Les frais d'augmentation de « symphonie » (c'est-à-dire d'orchestre) de douze livres sont notés pour les représentations de septembre et d'octobre 1672.

<sup>15</sup> Article « Entracte », *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, tome 3, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, p. 749.

actes, ne sont pas plus incorporés aux tragédies que les *mimes*, les *embolaires*, les *exodiaires*, et les autres bouffons de l'Antiquité<sup>16</sup>.

L'indignation d'André Dacier vis-à-vis de ces entractes témoigne par ailleurs de l'absence totale de rapport entre la musique jouée et la pièce :

Quand je pense que nous avons substitué des violons au chœur, et que lorsque nous sommes dans l'attente terrible de ce que deviendront Œdipe, Cinna, Iphigénie, Phèdre, au lieu d'entendre quelque chose qui convienne au sujet et qui, nous donnant du plaisir, nous conduise toujours vers la catastrophe, nous n'entendons que des airs de violon, je suis étonné de notre goût<sup>17</sup>.

Presque un siècle plus tard, en 1765, l'auteur des *Lettres sur l'état présent de nos spectacles* s'indigne que l'on entende toujours « un allegro réjouissant lorsque Séide est supposé poignarder son père, Oreste sa mère, ou Pharasmane son fils<sup>18</sup> », confirmant par là la persistance de cette tradition. Ce principe de variété, qui ne manquait pas de soulever des critiques, était pourtant apprécié de la part du public, et il n'était même pas rare que cette musique d'entracte, ordinairement limitée à des « airs de violon<sup>19</sup> » (c'est-à-dire à de la musique instrumentale), prenne l'aspect de véritables intermèdes dansés ou chantés dans le cadre de circonstances extraordinaires. On sait par exemple, grâce au registre de La Thorillière, que des violons et un danseur ont participé à la représentation de *L'École des femmes* en mai 1663, à l'occasion d'une visite de la troupe chez un particulier<sup>20</sup>, et le registre de La Grange nous apprend également qu'une danse a été ajoutée à la suite de la tragédie de *La Thébaiide* de Racine les 11 et 18 juillet 1664 au théâtre du Palais-Royal<sup>21</sup>. Il était par ailleurs très courant d'insérer à la Cour des intermèdes entre les actes des pièces déclamées, à l'occasion d'une circonstance importante<sup>22</sup> : Lully a par exemple composé des entractes spécifiques pour *l'Œdipe* de Corneille, représenté à la Cour en 1664 à l'occasion de la visite d'un légat du pape, et l'expérience est renouvelée l'année suivante pour la comédie du *Favori* de M<sup>lle</sup> Desjardins. D'autres collaborations sont notées pour *Nicomède*, *Britannicus*, et *Le Gentilhomme de Beauce*<sup>23</sup>, et le *Mercure galant* rapporte qu'en 1684, à Fontainebleau,

les dames ont quelquefois dansé dans les entractes de la comédie, ou pour y servir de prélude. Madame la Princesse de Conti, et Mesdames les Duchesses de Choiseuil et de Roquelaure, avec Mr le Comte de Brionne, dansèrent la chaconne d'*Amadis*, qui servit d'une espèce de prologue de *Mithridate*<sup>24</sup>.

<sup>16</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Sommaville, 1657, p. 214.

<sup>17</sup> André Dacier, *La Poétique d'Aristote traduite en français, avec des remarques*, Paris, Barbin, 1692, p. 314.

<sup>18</sup> Nicolas Bricaire de La Dixmerie, *Lettres sur l'état présent de nos spectacles*, Amsterdam, Paris, Duchesne, 1765, p. 34.

<sup>19</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 5, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durant, 1755, p. 727.

<sup>20</sup> *Premier registre de La Thorillière (1663-1664) publié avec notice, notes et index par Georges Monval*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1890, p. 15. Le « danseur pour la visite » est payé trois livres, et les « violons », six.

<sup>21</sup> *Registre de La Grange (1658-1683)...*, p. 66. Le second registre de La Thorillière (Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, R 3) confirme cela avec le paiement de trois livres pour le danseur, le 11 juillet.

<sup>22</sup> Sur cette pratique, voir par exemple Olivier Baumont, *La musique à Versailles*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 79.

<sup>23</sup> Les œuvres de Lully composées pour des entractes de pièces déclamées sont connues sous les titres d'*Entractes d'Œdipe* (LWV 23) et de *Ballet des Gardes* (LWV 28). À propos des autres contributions de Lully de ce type pour la Cour, voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 145 et 153.

<sup>24</sup> *Mercure galant*, novembre 1684, p. 228-229.

Il en était de même dans les provinces et à l'étranger, où l'on imitait volontiers les pratiques de la Cour, comme en 1694 au Québec où le gouverneur Frontenac fait représenter le *Tartuffe* avec des intermèdes de danse<sup>25</sup>.

Cette apparente disparité entre la pièce et les entractes musicaux, qui peut s'expliquer par le goût des contemporains pour le mélange des arts au sein d'une même représentation, avait précisément pour but de « suspendre l'attention, et reposer l'esprit du spectateur<sup>26</sup> ». Dans la logique de restitution d'entractes pour *L'École des femmes*, il ne fallait donc en aucun cas chercher à ce que la musique ait un rapport avec l'action : l'idée que la musique d'entracte doive avoir un rapport avec ce qui vient de se dérouler ou ce qui est censé se dérouler entre les actes n'apparaît qu'à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le mouvement de réforme du théâtre mené par des personnalités comme Diderot, Lekain ou Beaumarchais<sup>27</sup>. On pourrait donc presque oser dire que cette musique d'entracte, assignée à une fonction purement pragmatique, n'était tout simplement pas faite pour être écoutée. C'est ce que sous-entend l'article « Entr'acte » de *l'Encyclopédie*, en 1755 : « L'entracte, à la Comédie-Française, est composé de quelques airs de violons qu'on n'écoute point<sup>28</sup> ». On comprend dès lors pourquoi cette musique fonctionnelle n'était pas inédite, sauf exception, puisqu'elle avait pour seule fonction de relâcher l'attention du spectateur, et surtout pas d'être écoutée comme dans le cadre d'intermèdes d'un concert ou d'un opéra. C'est précisément ce qui faisait pour Corneille la supériorité des entractes modernes sur le chœur de la tragédie antique, lorsqu'il évoque le problème de la division des actes :

Cette manière de les distinguer était plus incommode que la nôtre, car ou l'on prêtait attention à ce que chantait le chœur, ou l'on n'y en prêtait point : si l'on y en prêtait, l'esprit de l'auditeur était trop tendu et n'avait aucun moment pour se délasser ; si l'on n'y en prêtait point, son attention était trop dissipée par la longueur du chant, et lorsqu'un autre acte commençait, il avait besoin d'un effort de mémoire pour rappeler en son imagination ce qu'il avait déjà vu et en quel point l'action était demeurée. Nos violons n'ont aucune de ces deux inconvénients : l'esprit de l'auditeur se relâche durant qu'ils jouent, et réfléchit même sur ce qu'il a vu, pour le louer ou le blâmer, suivant qu'il lui a plu ou déplu ; et le peu qu'on les laisse jouer lui en laisse les idées si récentes que quand les acteurs reviennent, ils n'ont point besoin de se faire d'effort pour rappeler et renouer son attention<sup>29</sup>.

Cette pratique des entractes s'inscrivait donc parfaitement dans le système de la poétique du théâtre que l'on appelle « classique », puisqu'elle permettait de conforter les

---

<sup>25</sup> Elisabeth Gallat-Morin, Jean-Pierre Pinson, *La vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery, Septentrion, 2003, p. 312. Je remercie Loris Barrucand pour m'avoir signalé cet exemple.

<sup>26</sup> Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, article « Entr'acte », tome 1, Paris, Lacombe, 1776, p. 438.

<sup>27</sup> Ces revendications concernant une musique d'entracte qui fasse corps avec la pièce apparaissent surtout dans le domaine du drame, chez Diderot, qui prévoit par exemple des jeux d'entracte dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?*. Beaumarchais suivra la même voie dans *Eugénie*. Plusieurs lettres publiées par le *Mercur de France* en juillet, août et septembre 1764 prônent cette réforme suivie par la Comédie-Française comme en témoignent les recueils d'entractes composés par Baudron pour les tragédies dans les années 1780. Ces réformes sont à replacer dans le mouvement général de réforme du théâtre dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (voir à ce sujet Michèle Sajous d'Oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières (1748-1807)*, Paris, CNRS Editions, 2007, p. 108-114). Cette même réflexion sur la musique d'entracte a également lieu du côté de l'Opéra, où les compositeurs ont recours à des symphonies descriptives comme le célèbre « bruit de guerre » de Rameau pour *Dardanus*.

<sup>28</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné...*, p. 727.

<sup>29</sup> Pierre Corneille, « Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu », *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat-Molozay et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 140-141.

principes de vraisemblance et d'unité de temps<sup>30</sup>. L'intervention de la musique entre les actes permet en effet d'introduire une nouvelle temporalité, qui donnera l'impression au spectateur que plusieurs heures se sont écoulées d'un acte à l'autre, sachant que l'action de la pièce est censée se dérouler en vingt-quatre heures et que la représentation ne dure, elle, pas plus de trois heures<sup>31</sup>. Les intervalles musicaux, en accélérant le temps et en laissant le spectateur « dans l'attente de quelque grand événement<sup>32</sup> », évitent donc toute impression d'ellipse. Le cas de *L'École des femmes* est exemplaire à cet égard, puisque la pièce relègue constamment à l'entracte des événements qui se déroulent hors scène, rapportés ensuite par les personnages, et que le spectateur doit pouvoir imaginer dans l'intervalle des actes : la quête d'Arnolphe entre les actes I et II, le lancer de la lettre attachée au « grès » entre les actes II et III, la scène de l'armoire entre les actes III et IV, et la scène nocturne de l'échelle entre les deux derniers<sup>33</sup>.

### À la recherche d'entractes pour *L'École des femmes*

Sachant que l'on peut attester de la présence de musique entre les actes des pièces parlées au XVII<sup>e</sup> siècle, quelles pièces musicales pouvait-on donc choisir en guise d'entractes pour *L'École des femmes* ? La principale difficulté réside précisément dans le fait que l'on ne saura probablement jamais quelle musique a pu être jouée au moment des représentations de 1662 et 1663, puisque l'on ne dispose d'aucune partition ni d'aucun témoignage précis concernant les entractes de cette pièce (ce qui vaut pour toutes les autres pièces de la même époque). À la différence de la musique des intermèdes qui, grâce aux partitions, s'impose d'elle-même, celle des entractes de *L'École des femmes* a nécessité une quête minutieuse d'informations, afin d'être restituée au plus près des sources et des témoignages de l'époque, en se gardant de tout anachronisme ou de tout *a priori* esthétique ou musical. Cette démarche archéologique s'est donc organisée en plusieurs étapes que nous souhaitons exposer ici : retrouver le nombre précis de musiciens qui pouvaient jouer au théâtre du Palais-Royal en 1662, proposer un répertoire de pièces susceptibles d'avoir été jouées à l'époque, déterminer la durée de ces entractes, et s'interroger enfin sur l'emplacement des musiciens dans la salle de spectacle.

#### *Les effectifs de l'orchestre et l'instrumentation*

On sait, grâce au registre de La Grange, que quatre « violons » étaient employés par la troupe de Molière en 1662. Payés six livres et inclus dans les frais « ordinaires », c'est-à-dire quotidiens, du théâtre<sup>34</sup>, on peut en déduire qu'ils jouaient effectivement pour toutes les représentations. Présents dès 1660, leur rôle était surtout d'assurer à l'époque de *L'École des femmes* les entractes des pièces parlées plutôt que les intermèdes de comédies-ballets éventuelles, puisque seuls *Les Fâcheux* avaient été créés jusque là. Cet effectif de quatre musiciens était d'ailleurs récent pour la troupe, puisque ces violons

<sup>30</sup> Sur ce point, on pourra consulter le chapitre que Bénédicte Louvat-Molozay consacre à la question dans son ouvrage *Théâtre et musique...*, p. 122-126.

<sup>31</sup> C'est ce que constate Charles Sorel (*De la Connaissance des bons livres*, Paris, Pralard, 1671, p. 211) : « quelques coups d'archet de violon ont beaucoup de pouvoir, faisant passer les acteurs et les spectateurs en quelques moments d'un temps à un autre [...] ».

<sup>32</sup> Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, article « Entr'acte », tome 1, Paris, Lacombe, 1776, p. 438.

<sup>33</sup> Voir à ce sujet l'article de Marc Douguet, « Le hors-scène dans *L'École des femmes* » dans le présent numéro.

<sup>34</sup> *Registre de La Grange (1658-1683)...*, p. 45.

n'étaient vraisemblablement que trois en 1660 d'après leurs gages<sup>35</sup>, et l'orchestre ne fera que s'agrandir par la suite, culminant à douze violons à partir de 1671, pour « toutes sortes de représentations, tant simples que de machines<sup>36</sup> ».

Alors que le registre de La Grange ne mentionne que des « violons », il faut en déduire qu'il s'agit ici d'une bande de violons sur le même modèle que toutes les autres bandes actives au même moment à la Cour comme à la Ville, avec des instruments de différentes tessitures<sup>37</sup>. Sachant que les violons de la troupe de Molière étaient quatre, on peut en déduire qu'il s'agissait d'un orchestre à cordes à quatre parties, avec dessus, haute-contre, taille et basse de violon : c'est exactement l'instrumentation que l'on retrouve pour le même orchestre du théâtre Palais-Royal en 1672 et 1673 d'après les partitions composées par Charpentier<sup>38</sup> et Beauchamps<sup>39</sup> pour différentes comédies-ballets, et cette instrumentation sera toujours en usage pour le Théâtre Guénégaud puis la Comédie-Française après la mort de Molière<sup>40</sup>. L'absence de la quinte de violon, instrument que l'on trouve essentiellement dans la bande des Vingt-Quatre-Violons, s'explique par le fait que son usage relevait d'une tradition liée à la Cour (étendue plus tard à l'Académie Royale de Musique), et le recours à quatre parties au lieu de cinq ne peut par conséquent pas être ramenée à un quelconque manque de moyens de la part de la troupe. Même lorsque l'orchestre du Palais-Royal dépasse la dizaine de violons en 1673, les partitions de Charpentier pour *Le Malade imaginaire* ne comportent que quatre parties instrumentales. Cette composition à quatre était tout simplement conforme aux bandes de violons en usage à la Ville, comme le révèlent les nombreux actes d'associations de musiciens conclus à la même époque, abondamment retranscrits et commentés par Marcelle Benoît, Norbert Dufourcq, Pierre Hardouin et Catherine Massip<sup>41</sup>. L'acte d'une

<sup>35</sup> *Registre de La Grange (1658-1683)...*, p. 18. Ces gages s'élevaient à quatre livre six sols : si l'on en déduit que chaque violon était payé une livre dix sols, cela correspond à un effectif de trois musiciens.

<sup>36</sup> *Registre de La Grange (1658-1683)...*, p. 123.

<sup>37</sup> Autour des questions précises d'organologie et de techniques de jeu du violon français au xvii<sup>e</sup> siècle, on pourra consulter l'article de Cyril Lacheze, « Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle » dans le présent numéro, ainsi que ses travaux sur *La tenue du violon à l'époque baroque*, Mémoire de Master I d'Histoire, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012, et *La tenue du violon à l'époque baroque*, Mémoire de Master II d'Histoire, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013 [consultés le 2 juin 2016].

URL : [https://www.academia.edu/2025062/La\\_tenue\\_du\\_violon\\_%C3%A0\\_l%27%C3%A9poque\\_baroque\\_M1](https://www.academia.edu/2025062/La_tenue_du_violon_%C3%A0_l%27%C3%A9poque_baroque_M1)

[https://www.academia.edu/4129443/La\\_tenue\\_du\\_violon\\_%C3%A0\\_l%27%C3%A9poque\\_baroque\\_M2](https://www.academia.edu/4129443/La_tenue_du_violon_%C3%A0_l%27%C3%A9poque_baroque_M2)

<sup>38</sup> Il s'agit des partitions pour *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Le Mariage forcé* et *Le Malade imaginaire* conservées dans le volume 16 des *Mélanges autographes*. Toutes les musiques de scène de Charpentier aussi bien pour le théâtre du Palais-Royal, que pour le Guénégaud à partir de 1673 et la Comédie-Française à partir de 1680 sont composées à quatre parties, conformément à la composition des orchestres de ces théâtres.

<sup>39</sup> La partition de la comédie du *Collier de perles*, jouée par les Italiens en 1672 au Palais-Royal, est contenue dans le recueil manuscrit copié par Philidor *Les Ballets des Jésuites*, 1690, F-Pn Rés. F. 516. Sur l'attribution de la musique à Beauchamps, voir l'article de Jérôme de La Gorce, « *Le Collier de perles* et la musique de Pierre Beauchamps », *Histoire, Humanisme et Hymnologie*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 99-107.

<sup>40</sup> La partition de la comédie des *Trois cousines* (Dancourt, 1700) composée par Jean-Claude Gillier et conservée à la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française dans le recueil *Théâtre Français, Tome II* prouve que l'orchestre des six violons de la Comédie-Française utilisait toujours une instrumentation de dessus, haute-contre, taille et basse de violon (vraisemblablement avec deux instruments de dessus, un de haute-contre, un de taille, et deux de basse) en 1700.

<sup>41</sup> Voir à ce sujet les deux actes de 1656 et 1667 retranscrits et commentés par Norbert Dufourcq (« Concerts parisiens et associations de "symphonistes" dans les premières années du règne de Louis XIV », *Revue belge de musicologie*, VIII, 1, 1954, p. 46-57), celui de 1681 également retranscrit et commenté par Marcelle Benoît (« Une association de joueurs d'instruments ... », p. 82-94) et celui de 1661 retranscrit par Pierre Hardouin (« Constitution d'un orchestre de chambre au xvii<sup>e</sup> siècle », *Revue de musicologie*, tome 47, n°124, décembre

association de joueurs d'instruments daté de 1681 est extrêmement précieux à cet égard, puisqu'il envisage les différents cas de figure d'instrumentation en fonction du nombre de musiciens, et confirme le fait que quatre musiciens pouvaient être répartis entre quatre parties égales :

Pour chaque cas, le contrat indique les parties qu'il faudra doubler ou tripler : distribution qui confirme ce que nous venons de dire sur le renforcement des parties extrêmes, et dont le scribe a pris bonne note, ainsi qu'il suit. S'ils doivent jouer à trois, les violonistes utiliseront un dessus, une basse, et une partie intermédiaire ; à quatre : un dessus, une haute-contre, une taille, une basse ; à cinq : deux dessus, une haute-contre, une taille, une basse ; à six : deux dessus, une haute-contre, une taille, deux basses ; à sept : trois dessus, une haute-contre, une taille, deux basses ; à huit : trois dessus, trois parties intermédiaires, trois basses ; à dix : trois dessus, deux haute-contre, deux tailles, trois basses<sup>42</sup>.

On pouvait enfin se demander si ces entractes faisaient appel à un clavecin en plus des violons, pour réaliser la basse continue, mais il ne semble pas que la troupe de Molière en ait utilisé un avant l'achat noté par La Grange dans son registre en mars 1663<sup>43</sup>. Rien ne nous permet d'ailleurs d'affirmer que ce clavecin jouait effectivement pour les entractes et les airs de danse : à la différence des violons qui, eux, sont inclus parmi les frais ordinaires du théâtre, le « joueur de clavecin » n'apparaît dans les registres qu'à l'occasion des comédies-ballets dans les frais extraordinaires<sup>44</sup>, pour réaliser la basse continue des ritournelles et des parties vocales aux côtés de la basse de viole et du théorbe, conformément à l'usage évoqué par le Maître de musique dans *Le Bourgeois gentilhomme*<sup>45</sup>. Les actes d'association cités plus haut montrent quant à eux que ces bandes de joueurs d'instruments pouvaient très bien se passer du clavecin et n'être composées que de cordes. C'est la raison pour laquelle nous avons pris le parti de ne pas mettre de clavecin aux côtés des violons qui ont participé jusqu'à présent aux représentations de *L'École des femmes*, en l'absence de tout témoignage qui indiquerait le contraire<sup>46</sup>.

### *Le choix du répertoire*

Ne disposant d'aucun témoignage sur les airs précis joués en entractes lors des représentations de 1662, il a donc été nécessaire de choisir un certain nombre de pièces susceptibles d'avoir été jouées à l'époque par cette bande de violons, et dont les partitions sont données en annexe. Le répertoire proposé n'a cependant aucune valeur normative, et

---

1961, p. 196-198). Voir également Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*, Paris, Picard, 1976, p. 82-83. Parmi tous ces orchestres, dont certains dépassent l'effectif de dix musiciens, aucun n'employait la quinte de violon.

<sup>42</sup> Marcelle Benoît, « Une association de joueurs d'instruments ... », p. 88-89.

<sup>43</sup> Cet achat est effectué à la suite d'un don de quatre-mille livres de la part du Roi, le lundi 12 mars 1663. La Grange note : « plus payé pour un clavecin 330<sup>tt</sup> » (*Registre de La Grange (1658-1683)*..., p. 52).

<sup>44</sup> Notamment pour *Le Mariage forcé* en 1664, dont les frais extraordinaires mentionnent le clavecin, payé trois livres, dans le registre de La Grange et dans celui d'Hubert.

<sup>45</sup> « Il vous faudra trois Voix, un Dessus, une Haute-Contre, et une Basse, qui seront accompagnées d'une Basse de Viole, d'un Théorbe, et d'un Clavecin pour les Basses continues, avec deux Dessus de violon pour jouer les Ritournelles » (Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 2, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. II, p. 274).

<sup>46</sup> Lors de la première représentation publique du 17 octobre 2015 au CRR de Paris, où nous ne disposons pas de violons, en attendant de remplir ce vide dans notre entreprise de reconstitution, comme nous voulions marquer la présence de la musique pendant les entractes, nous avons choisi de les faire exécuter au clavecin seul, sans autres instruments, pour éviter toute équivoque ; et nous avons été reconnaissants aux étudiants de la classe de clavecin de Noëlle Spieth, d'avoir bien voulu se prêter à cet exercice.

il ne s'agit en aucun cas de fixer un répertoire unique et définitif, à rejouer pour chaque représentation : cela serait même contraire à l'esprit des entractes. Sachant que cette musique n'était jamais fixée et qu'il s'agissait toujours d'une musique issue d'autres répertoires, réutilisée pour l'occasion et dont le but était simplement d'assurer la transition d'un acte à l'autre, on peut en effet supposer que le choix de ces airs de violon pouvait évoluer au fil des représentations, en fonction de l'actualité musicale et des goûts du public. C'est la raison pour laquelle nous avons tenu à proposer en annexe un plus grand nombre de pièces qu'il n'en faudrait pour une seule représentation, afin de laisser aux musiciens le plus de marge possible dans le choix de ces entractes. Si l'on en croit les différents témoignages de l'époque, ce choix se faisait d'ailleurs vraisemblablement sans coordination avec les comédiens : Chappuzeau recommande par exemple en 1674 que les musiciens sachent « par cœur les deux derniers vers de l'acte, pour reprendre promptement la symphonie, sans attendre qu'on leur crie, *Jouez* ; ce qui arrive souvent<sup>47</sup> », tandis que l'auteur anonyme d'une lettre publiée dans le *Mercure* de juillet 1764 se plaint de son côté que l'acteur doive recommencer de jouer « en obligeant quelquefois le parterre de crier *paix l'orchestre*, à peu près comme on fait taire un bavard qui veut mêler sa voix à la conversation des gens d'esprit<sup>48</sup> ».

Plusieurs recueils de musique instrumentale comme le *Recueil de plusieurs belles pièces de symphonie*<sup>49</sup> et la *Suite des dances pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les bals chez le Roy*<sup>50</sup> copiés par Philidor en 1695 et 1712, le recueil dit « Véron<sup>51</sup> » ou encore les manuscrits de Cassel<sup>52</sup> et d'Uppsala<sup>53</sup>, constituent des sources de premier ordre pour retrouver des pièces musicales contemporaines de *L'École des femmes*. Avec des danses anonymes et des compositions de musiciens appartenant par exemple aux Vingt-Quatre Violons, ces recueils contiennent des pièces tout à fait susceptibles d'avoir été jouées par les bandes de violons en usage à la Ville, et plus particulièrement par les musiciens de théâtre pour les entractes des pièces déclamées.

On sait en effet, grâce au témoignage de l'abbé d'Aubignac qui évoque « la *Bocanne*, la *Vincennes*, et les ballets qu'on joue sur nos théâtres dans les intervalles des actes<sup>54</sup> », que ces entractes pouvaient être constitués en premier lieu de danses à la mode, reconnues par le public, pour avoir été dansées au bal. Des partitions de Corrette et Granier, avec des menuets apparemment destinés aux entractes des Comédies Française et Italienne<sup>55</sup>, ainsi que l'article « Entr'acte » du *Supplément à l'Encyclopédie*<sup>56</sup> révèlent que

<sup>47</sup> Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français, divisé en trois livres*, Lyon, Michel Mayer, 1674, p. 240.

<sup>48</sup> *Mercure de France*, juillet 1764, volume I, p. 206.

<sup>49</sup> *Recueil de plusieurs belles pièces de symphonie copiées choisies et mises en ordre par Philidor l'ainé ordinaire de la musique du Roy et l'un des deux gardiens de la musique de sa Majesté, Second tome*, 1695, F-Pn Rés. F. 533.

<sup>50</sup> *Suite des dances pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les bals chez le Roy. Recueillies, mises en ordre, et composées la plus grande partie, par M. Philidor l'ainé, Ordinaire de la Musique du Roy, et Garde de tous les livres de sa bibliothèque de musique*, 1712, F-Pn Vm<sup>7</sup> 3555.

<sup>51</sup> [Airs de ballets et d'opéras, dit *Recueil Véron*], F-Pn Vm<sup>6</sup> 5.

<sup>52</sup> *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français*, éd. Jules Écorcheville, 2 tomes, Paris, Fortin & C<sup>ie</sup>, 1906.

<sup>53</sup> *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr.mus. hs. 409*, éd. Jaroslav J.S. Mráček, Stockholm, Edition Reimers, 1976.

<sup>54</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre...*, p. 214.

<sup>55</sup> Michel Corrette, *Menuets nouveaux pour le violon avec la basse pour le violoncelle, viole et basson exécutés à la Comédie française par la nouvelle orchestre*, Paris, l'Auteur, Guersant, Veuve Boivin, Le Clerc, [s.d.], F-Pc Rés. 1509, et François Granier, *Menuet à grande orchestre et tel qu'on l'exécute dans les entr'actes à la Comédie Italienne*, Paris, La Chevadière – Lyon, Frères Le Goux, [s.d.], F-Pc VMG 23827. Avant les recueils de Baudron datant des années 1780 conservés aux archives de la Comédie-Française, il s'agit des seuls exemples de partitions imprimées et désignées spécifiquement comme musique d'entracte que l'on a pu trouver.

cette tradition de jouer des danses était assez solidement ancrée dans les habitudes, pour s'être maintenue jusque dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il était donc facile, pour *L'École des femmes*, de choisir un certain nombre de ces danses de bal, mais un premier problème s'est posé vis-à-vis de ces recueils qui, constitués à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle voire au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, contiennent des pièces non datées, et postérieures à notre comédie. Parmi les danses que l'on peut dater avec certitude d'avant 1662, on peut ainsi citer deux courantes figurées – *La Bocanne* et *La Boivinette* – et d'autres vieilles danses comme *La Cassandre*, *Les Tricotets* et *Les Marionnettes* : on les retrouve mentionnées par Scarron dans *La Belle Dance* en 1648<sup>57</sup>, par Loret dans *La Muse historique* de 1655<sup>58</sup>, et par d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* en 1657. Appartenant au répertoire des « vieilles danses » composées pour la plupart dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on a toutes les raisons de croire qu'elles étaient toujours suffisamment populaires pour être jouées en 1662, puisqu'on en retrouve encore des chorégraphies au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>59</sup>. *Le Branle de Metz*<sup>60</sup> et *La Vignonne*<sup>61</sup> datent aussi de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, comme les trois courantes de François de Chancy, mort en 1656, et copiées par Philidor dans le recueil de 1712. On pourrait ajouter à ce corpus une autre courante, *La Chabotte*, copiée dans un manuscrit de pièces de clavecin que Bruce Gustafson date d'avant 1650<sup>62</sup>. D'autres vieilles danses comme *La Duchesse*, *La Vieille Gaillarde* et *La Sissonne* pourraient être antérieures ou contemporaines de *L'École des femmes*, sans qu'il soit cependant possible de l'affirmer avec certitude<sup>63</sup>.

Un nouveau problème s'est ensuite posé concernant l'établissement des partitions, puisqu'à l'exception de *La Vieille Gaillarde* et de *La Duchesse*, qui ont été conservées à quatre parties instrumentales dans le manuscrit de Cassel, toutes les autres danses sont conservées de façon partielle. Le recueil Philidor de 1695 ne note par exemple que le dessus et la basse, tandis que les recueils Véron et Philidor de 1712 ne proposent que le

<sup>56</sup> Rédigé par Marmontel : « l'œil et l'oreille ne seraient pas en contradiction, comme lorsqu'on entend des violons jouer un menuet près des tentes d'Agamemnon, ou à la porte du capitole » (*Supplément à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 2, Amsterdam, Rey, 1776, p. 811).

<sup>57</sup> « Les Tricotez & la Cassandre, / Le tremoussement et le saut, / Ce sont les beaux pas qu'il vous faut. / Un laquais vous les peut apprendre: / Allez donc pendre au croc poches & violons / Boisvincts, Bocans & Ballons. » (Paul Scarron, *Récit de ballet. La Belle Dance, Recueil des œuvres burlesques*, Première partie, Paris, Quinet, 1648, p. 75).

<sup>58</sup> « Mais oüy-bien les Marionnettes ; / Les Cassandres, les Boivinettes, / Et mesme, aussi, les Tricottets / Qui ravissent omnes gentes. » (Jean Loret, *La Muse historique ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, Janvier 1655, Livre VI, Lettre IV, éd. Charles-Louis Livet, Tome I, Paris, Daffis, 1877, p. 10).

<sup>59</sup> Nous devons ces citations de Scarron et Loret à Hubert Hazebroucq qui s'est interrogé sur la datation de ces vieilles danses et leurs chorégraphies dans *La technique de la danse de bal vers 1660 : nouvelles perspectives*, Université de Reims – Champagne-Ardenne, 2013, mis en ligne le 21 mai 2014, consulté le 2 juin 2016.

URL : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00994362>.

<sup>60</sup> Ce *Branle de Metz* est dansé en 1635 dans le *Ballet du Roy* (Jean-Michel Guilcher, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Paris, Éditions Complexe, Centre national de la danse, 2003, p. 65-66), et l'on retrouve cet air dans le *Recueil de plusieurs anciens ballets dancez sous les règnes de Henry 3, Henry 4 et Louis 13, depuis l'an 1575 jusqu'à 1641, recherchez et mis en ordre par Philidor l'Aîné Ordinaire de la Musique du Roy*, tome II, 1690, F-Pn Rés. F- 497, p. 36.

<sup>61</sup> On en retrouve une transcription pour luth dès 1614 dans les *Diverses piesses mises sur le luth par R. Ballard*. Voir à ce sujet Alis Dickinson, « The Courante 'La Vignonne'. In the steps of a popular dance », *Early Music*, vol. 10, No. 1, Jan. 1982, p. 56-62.

<sup>62</sup> Bruce Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century : A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, vol. 2, Ann Arbor, University microfilms international research press, 1979, p. 5.

<sup>63</sup> La datation de ces danses est soumise à de pures conjectures, comme le rappelle Hubert Hazebroucq dans *La technique de danse de bal vers 1660...*, p. 98-110.

seul dessus. Le choix de ces pièces pour les entractes de *L'École des femmes* a donc nécessité la restitution des parties manquantes, ce qui était en réalité pratique courante au XVII<sup>e</sup> siècle puisque les musiciens se chargeaient souvent eux-mêmes de recomposer les parties intermédiaires de ces pièces qui circulaient la plupart du temps sous forme réduite<sup>64</sup>. C'est donc dans cet esprit que Gérard Geay a restitué les parties de haute-contre et de taille pour *La Bocanne* et *Le Branle de Metz*, à partir de la version avec dessus et basse conservée dans le recueil Philidor de 1695<sup>65</sup>.

À côté de ces danses de bal, le répertoire des ballets de cour constitue un autre ensemble de pièces susceptibles d'être jouées en entractes, si l'on en croit par exemple les trois recueils manuscrits de « symphonies » constitués à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en vue d'être joués « ordinairement entre les actes des comédies » à la Cour, et qui contiennent un grand nombre d'ouvertures et de danses de Lully, aussi bien des ballets de cour que des opéras, depuis le *Ballet d'Alcidiane* jusqu'à *Acis et Galatée*<sup>66</sup>. On sait par ailleurs que la musique de ces ballets puis des opéras à partir des années 1670 circulait très facilement, à plus forte raison si l'on se rappelle que la Cour encourageait la promotion des œuvres qui y étaient créées par l'intermédiaire des troupes de musiciens, qui les rejouaient à la Ville, comme le stipule l'une des clauses d'un acte d'association de musiciens en 1681 : « les airs des opera ballets et autres spectacles qui se représenteront devant sa Majesté se joueront un mois après la première représentation<sup>67</sup> ». Il est donc tout à fait probable que l'on jouait sur le théâtre de Molière des symphonies tirées des ballets récents, puisque le comédien était de plus en plus proche de la Cour et de Lully en 1662. Concernant *L'École des femmes*, il était très facile de choisir des danses parmi les ballets de Lully antérieurs à la pièce, et suffisamment récents pour être encore à la mode : citons les ballets du *Temps* (1654), des *Plaisirs* (1655), de *l'Amour malade* (1657), d'*Alcidiane* (1658), de la *Raillerie* et de *Toulouse* (1659), de la *Revente des habits du ballet* et de *Xerxès* (1660), de *l'Impatience* et des *Saisons* (1661), et d'*Hercule amoureux* (1662). On peut également ajouter à ces ballets la comédie des *Fâcheux* dont les danses de Beauchamps étaient tout à fait susceptibles d'être reprises en entractes, à plus forte raison au Palais-Royal puisque la pièce venait d'y être jouée et d'y obtenir un succès considérable, pour être la première comédie-ballet de Molière.

Mais quels airs de danse peut-on retenir parmi le grand nombre que contiennent ces ballets ? Les transcriptions de ces airs pour luth ou clavecin dont on trouve trace dans de nombreux recueils du XVII<sup>e</sup> siècle peuvent être un moyen efficace de repérer les pièces qui ont eu le plus de succès à l'époque, et qui par conséquent ont eu le plus de chance de

<sup>64</sup> C'est ce qu'a bien montré Martine Roche, dans son article « Le manuscrit de Cassel et les "Pièces pour le violon à 4 parties de différents auteurs" », *Recherches sur la musique française classique*, IX, Paris, Picard, 1969, p. 5-20.

<sup>65</sup> Sur les enjeux de ces restitutions pour *L'École des femmes*, voir Gérard Geay, « Deux pièces restaurées pour la représentation de *L'École des femmes* » dans le présent numéro. On pourra également consulter « La restitution des partitions réduites : l'exemple de *Sémélé* de Marin Marais », *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, juin 2010, n°4, p. 119-123.

<sup>66</sup> Le premier de ces recueils, intitulé « Pour les Comédies. Basson des Mousquetaires » est conservé à la BnF (F-Pn Rés. VMA Ms 500). Les deux autres, issus de la collection de Toulouse-Philidor et conservés à Stanford University, portent les titres *Symphonie des opera de M. de Lully Surintendant de la musique de la Chambre du Roy. Qui se jouent ordinairement entre les actes des comédies chez le Roy* (Us-STum Ms. 251-254) et *Suite des symphonies des vieux ballets de M. de Lully Surintendant de la Musique de la Chambre du Roy. Qui se jouent ordinairement entre les actes des comédies, chez le Roy* (Us-STum Ms. 255-258). Tous deux sont datés de 1703.

<sup>67</sup> Acte retranscrit dans Marcelle Benoît, « Une association de joueurs d'instruments ... », p. 92.

circuler et de se retrouver employées en guise d'entractes. La première entrée du *Ballet de l'Impatience*, tantôt jouée en version instrumentale, tantôt chantée sur les paroles

Sommes-nous pas trop heureux,  
Belle Iris, que vous en semble ?

a par exemple connu une popularité sans précédent. On n'en dénombre pas moins de huit transcriptions pour clavecin d'après les relevés de Bruce Gustafson<sup>68</sup>, autant pour le luth<sup>69</sup>, tandis que Ballard l'inclut dans son recueil de *Brunettes* et dans *La Clef des chansonniers* au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup>. Diffusé dans toute l'Europe, on retrouve cet air en Espagne<sup>71</sup> comme en Europe du Nord, où Buxtehude en produit une adaptation au clavier avec trois variations<sup>72</sup>. Il en va de même pour la huitième entrée du *Ballet des Plaisirs*, « Un Vieillard avec sa famille », reprise en 1663 dans *Les Noces de village* sous le titre « Le Marié et la Mariée », et transcrite dans au moins quatre manuscrits de pièces de clavecin en Europe<sup>73</sup>.

Ce choix de danses issues des ballets de cour est d'autant plus intéressant que la musique de ces pièces a été conservée avec toutes leurs parties intermédiaires dans les recueils Philidor. Une question s'est cependant posée quant aux entractes de *L'École des femmes*, qui, on l'a vu, étaient joués par une bande de quatre violons : comment adapter cette musique originellement composée à cinq parties et jouée ici par un orchestre à quatre parties, sans quinte de violon ? Il pourrait être tentant d'effectuer un arrangement des parties intermédiaires de haute-contre et de taille afin de suppléer à l'appauvrissement de l'harmonie et du contrepoint causé par la suppression de la partie de la quinte de violon, mais, contrairement à ce que l'on pourrait croire, cela n'était pas dans les habitudes des contemporains. Plusieurs sources du XVII<sup>e</sup> siècle attestent en effet qu'il était tout à fait courant de jouer à quatre des pièces composées à cinq parties en supprimant simplement la quinte, sans autre modification. Les *Entractes d'Œdipe* de Lully, joués en 1664 à la Cour à cinq parties sont par exemple publiés par Ballard l'année suivante dans le recueil des *Pièces pour le violon à quatre parties*<sup>74</sup>, et cette version sans quinte présente une haute-contre et une taille strictement identiques à celles des copies manuscrites de l'œuvre. On pourrait également citer le cas des ouvertures et des airs à danser tirés des opéras de Lully, publiés en recueils à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle à Amsterdam par Estienne Roger et Antoine Pointel<sup>75</sup>, eux aussi à quatre

<sup>68</sup> La liste des œuvres de Lully transcrites dans les recueils de pièces de clavecin est donnée par Bruce Gustafson et David Fuller dans *A catalogue of french harpsichord music 1699-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 358-359. Je remercie Loïc Chahine pour avoir attiré mon attention sur la popularité de cette entrée du *Ballet de l'Impatience*.

<sup>69</sup> Monique Rollin, « Les œuvres de Lully transcrites pour le Luth », *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque / Kongreßbericht*, éd. Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, p. 483-494.

<sup>70</sup> *Brunettes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse-continue ; mêlées de chansons à danser*, tome III, Paris, Ballard, 1711, p. 114, et *La Clef des chansonniers ou Recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*, tome I, Paris, Ballard, 1717, p. 110.

<sup>71</sup> Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. I, Stuyvesant (N.Y.), Pendragon Press, 1992, p. 253 et 263.

<sup>72</sup> Il s'agit de l'*Aria Rofilis* avec trois variations en ré mineur, BuxWV 248.

<sup>73</sup> Toujours d'après les relevés de Bruce Gustafson. Rebecca Harris-Warrick a étudié la fortune de cette danse dans son article « "La Mariée" : The History of a French Court Dance » dans *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque : Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 239-258.

<sup>74</sup> *Pièces pour le violon à quatre parties de différents auteurs*, Ballard, 1665, éd. Martine Roche, Paris, Société française de musicologie, Heugel, 1971.

<sup>75</sup> Voir par exemple les recueils intitulés *Ouverture avec tous les airs à jouer, de l'opéra...* publiés par Estienne Roger, ou ceux intitulés *Les simphonies à 4. avec les airs et triots* par Antoine Pointel.

parties, sans quinte. La même chose se produira à l'Académie royale de musique au début du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'occasion de la disparition de la quinte de violon : les différents matériels d'orchestre étudiés par Jérôme de La Gorce et Françoise Escande<sup>76</sup> confirment le fait que les anciens opéras étaient vraisemblablement joués à quatre parties sans modification des parties intermédiaires, sauf petits aménagements dans les *fugatos* d'ouverture. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi, pour les entractes de *L'École des femmes*, d'exécuter de cette manière toutes les pièces initialement composées à cinq parties.

On pourrait enfin se demander si, en dehors des danses de bal et des symphonies tirées des ballets de cour, comédies-ballets (et plus tard des opéras), les musiciens du Palais-Royal jouaient de la musique instrumentale comme on en retrouve dans les manuscrits de Cassel et d'Uppsala, à savoir des allemandes, ou des pièces purement symphoniques comme celles de Louis Couperin. C'est l'interrogation formulée par Norbert Dufourcq :

Un point reste dans l'ombre : quel est le répertoire de ces violonistes ? Suites d'orchestre semblables à celles qu'Écorcheville publia jadis : « symphonies » ou fantaisies instrumentales à l'image de celles que compose, vers 1656, Louis Couperin ; musiques de scène et de ballet signées du jeune Lully ; transcriptions de fugues et caprices de Roberday ; musiques de danse composées par l'un deux ; ou déjà canzones italiennes pour cordes, rapportées d'Italie par ceux-là qui faisaient le trafic des violons de Crémone<sup>77</sup> ?

Un début de réponse est apporté par Patrick Blanc<sup>78</sup>, pour qui des musiques de danses tombées en désuétude, telles que l'allemande ou la pavane, pouvaient continuer à être exécutées au cours du bal sans être dansées, et des pièces de concert figuraient de toute façon au répertoire des violonistes. Dans la lignée de cette tradition de concert, on sait également qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle la musique d'entractes ne se limitait pas à des airs de danse, et pouvait tout aussi bien être constituée de musique italienne et de sonates : Diderot se moque par exemple dans ses *Bijoux indiscrets* des « ariettes vives et des sonates de mouvement » jouées entre les actes des tragédies<sup>79</sup>, tandis qu'un procès-verbal de 1753 fait état d'une sonate italienne jouée avant la représentation de *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux à la Comédie-Française<sup>80</sup>.

#### *L'organisation interne des entractes*

Après avoir délimité un répertoire, quelle durée fallait-il prêter à ces entractes ? Si La Porte affirmera au XVIII<sup>e</sup> siècle dans son *Dictionnaire dramatique* que « la durée de

<sup>76</sup> Jérôme de La Gorce, « L'évolution de l'orchestre à cinq parties et la suppression de la quinte de violon » et Françoise Escande, « L'orchestre à cordes de l'Opéra après 1715 : mutations de l'écriture et des pratiques », *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, éd. Jean Duron et Florence Gétreau, Paris, Vrin, 2015, p. 41-48 et 325-343.

<sup>77</sup> Norbert Dufourcq, « Concerts parisiens et associations de "symphonistes"... », p. 54-55.

<sup>78</sup> Patrick Blanc, « Aux origines de la suite à la française : la suite de bal ; Suites à la française... », *La danse française entre Renaissance et baroque : Le manuscrit Instruction pour danser (vers 1610), Recueil d'études issues de la journée d'étude de Tours, 15 décembre 2012*, éd. par Hubert Hazebroucq et Jean-Noël Laurenti, à paraître dans les éditions en lignes du CESR (coll. « Regards croisés sur les scènes européennes »).

URL : [http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/Scene\\_europeenne/](http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/Scene_europeenne/).

<sup>79</sup> Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, chapitre XXVIII, *Contes et romans*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 135.

<sup>80</sup> « [...] lesquels instruments ont conjointement exécuté une sonate italienne avant que la toile fut levée, et ensuite après ladite toile levée, le théâtre représentant un salon orné, a été jouée une pièce qui a pour titre *La Surprise de l'amour* comédie en 3 actes du sieur Marivaux », Arrêt du Conseil d'État du Roi, 20 juillet 1753, Archives Nationales, E 2327 f°201. Même chose à l'Opéra : Mouret fait entendre un allegro puis un adagio entre les deux premiers actes de sa tragédie *Pirithoüs* (1723).

l'entracte n'a pas de mesure fixe » et qu'elle « est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre<sup>81</sup> », on peut supposer que ces entractes, qui ne comportaient ni chant ni danse, étaient relativement courts. Comme leur fonction était précisément de relâcher l'attention du spectateur et de laisser ce dernier imaginer ce qui est supposé en train de se passer hors scène, il semble difficilement envisageable que ces intervalles aient été trop longs, au risque de laisser le spectateur dans une trop longue attente qui briserait la continuité de l'action. Les partitions pour les comédies-ballets ou les tragédies en machines, qui comportent parfois uniquement des airs de danse pour passer d'un acte à l'autre (assumant une fonction d'entractes, et non d'intermèdes), révèlent que ces intervalles étaient en effet relativement courts. Les intermèdes des *Fâcheux* se limitent par exemple pour la plupart à deux ou trois danses<sup>82</sup>, et sont en ce sens plus proches des entractes que des intermèdes à proprement parler, puisqu'on n'y retrouve que des airs de danse, comme le rappelle Molière dans sa préface :

Le dessein était de donner un Ballet aussi ; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de Danseurs excellents, on fut contraint de séparer les Entrées de ce Ballet, et l'avis fut de les jeter dans les Entractes de la Comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes Baladins de revenir sous d'autres habits<sup>83</sup>.

Les « entractes » de Lully pour *L'Amour médecin* (Molière, 1664) sont tout aussi courts, avec respectivement deux danses (entre les actes I et II) et une danse (entre II et III) et il en est de même chez Charpentier, si l'on prend par exemple *Circé* (Th. Corneille, Donneau de Visé, 1675) : un rondeau ou deux airs entre les actes I et II, une passacaille entre les actes II et III, un menuet et une bourrée entre les actes III et IV, et un air de pantomime entre les actes IV et V. Jean-Claude Gillier suit le même modèle pour la comédie des *Folies amoureuses* (Regnard, 1704), avec des airs instrumentaux spécialement prévus pour les entractes : un air et deux passepieds pour les deux premiers entractes, et une chaconne pour le troisième<sup>84</sup>. Concernant *L'École des femmes* (et toute autre pièce déclamée), on pourrait donc proposer soit deux danses courtes, soit une grande pièce de type chaconne ou passacaille, pour chacun des entractes.

L'exemple de *Crispin musicien*, comédie de Hauteroche créée en 1674 à l'Hôtel de Bourgogne, est particulièrement intéressant puisque, selon la formule du « théâtre dans le théâtre », les entractes y sont mis en scène : les six violons employés par l'Hôtel de Bourgogne, habillés en laquais et devenus des personnages à part entière, « entrent par les deux côtés du fond du théâtre, et s'y étant rangés de face sur une même ligne, jouent un air pour discerner<sup>85</sup> » chacun des actes de la comédie. Ces violons apparaissent par ailleurs dès la première scène de la comédie pour jouer une « ouverture », confirmant par là le fait que la présence de la musique ne se limitait pas aux entractes. Les recueils d'entractes copiés par Philidor pour les pièces de théâtre jouées à la Cour cités plus haut contiennent en effet des ouvertures des opéras de Lully, et au siècle suivant Blondel dira encore que l'orchestre de la Comédie-Française joue « des pièces de symphonie un peu

<sup>81</sup> Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, article « Entr'acte », tome 1, Paris, Lacombe, 1776, p. 437.

<sup>82</sup> Entre le prologue et l'acte I (deux airs), les actes I et II (deux airs), et à la fin de l'acte III (trois airs). En revanche, cinq airs sont placés entre les actes II et III.

<sup>83</sup> Molière, *Les Fâcheux*, « Préface », *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. I, p. 149.

<sup>84</sup> Jean-Claude Gillier, *Simphonies de la pièce et du divertissement des Folies amoureuses*, [s.l.n.d.], F-Pa Mus. 736 (7).

<sup>85</sup> Noël Lebreton sieur de Hauteroche, *Crispin musicien*, I, 16, Paris, Pierre Promé, 1674, p. 28.

avant la représentation du spectacle<sup>86</sup> ». Lors de sa première venue à la Comédie-Française, c'est justement la musique jouée en ouverture d'une tragédie qui frappe en premier lieu le personnage de Jacob, dans la partie apocryphe du *Paysan parvenu* :

un coup d'archet me rendit à moi-même, ou, pour mieux dire, saisit tous mes sens, et vint s'emparer de mon âme. Je m'aperçus alors, pour la première fois, que mon cœur était sensible. Oui, la musique me fit éprouver ces doux saisissements que la véritable sensibilité fait naître<sup>87</sup>.

Pour *L'École des femmes*, il est facile de choisir là-aussi une ouverture tirée d'un ballet de cour, et nous proposons par exemple celle du *Ballet de Toulouse* de Lully en annexe, sachant que d'autres choix sont bien entendu possibles.

#### *La place des musiciens dans la salle*

Nous avons enfin dû nous interroger sur la disposition des musiciens dans la salle au temps de *L'École des femmes*. Chappuzeau évoque au moins quatre emplacements possibles, en 1674 :

Ci-devant on les plaçait, ou derrière le théâtre, ou sur les ailes, ou dans un retranchement entre le théâtre et le parterre, comme en une forme de parquet. Depuis peu on les met dans une des loges du fond, d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourrait placer<sup>88</sup>.

Si l'on en croit l'estampe de Jean de Saint-Igny représentant *Mirame* jouée devant Louis XIII, Anne d'Autriche et Richelieu, les musiciens pouvaient également être placés dans des balcons, sur un côté du théâtre<sup>89</sup>. Concernant le théâtre du Palais-Royal, on sait, d'après La Grange, que « les musiciens et musiciennes n'avaient point voulu paraître en public » et « chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées<sup>90</sup> » jusqu'à la création de *Psyché* en 1671. Avec seulement quatre violons et sans clavecin en 1662, on peut donc supposer que ces musiciens étaient disposés sur un côté, dans une loge. Lors des représentations de la pièce à Lyon, Boulogne-Billancourt et Montpellier en 2016, à défaut de loges d'avant-scène et de fosse, nous avons dû cependant nous adapter à des salles dont l'architecture était loin de celle du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous avons donc choisi de disposer les musiciens sur une zone d'avant-scène, privilégiant avant tout le rendu sonore.

\*

Cette question des entractes musicaux, au-delà du simple cas de *L'École des femmes*, est intéressante à plus d'un titre puisqu'elle invite à s'interroger sur la façon dont étaient généralement représentées les pièces déclamées aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, qu'il s'agisse des comédies ou des tragédies. La musique, on l'a vu, jouait un rôle non négligeable au moment de la représentation, qui ne se limitait jamais à la seule déclamation du texte. Si l'introduction de la musique était un moyen de répondre au goût du public pour la

<sup>86</sup> Jean-François Blondel, *Architecture française...*, p. 31.

<sup>87</sup> Suite anonyme du *Paysan parvenu*, Sixième partie, in Marivaux, *Le Paysan parvenu*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier Frères, 1959, p. 280-281.

<sup>88</sup> Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français, divisé en trois livres*, Lyon, Michel Mayer, 1674, p. 240.

<sup>89</sup> Jean de Saint-Igny, *Représentation de Mirame au Palais Cardinal devant Louis XIII, Anne d'Autriche et Richelieu*, estampe, Paris, Musée des Arts décoratifs.

URL : <http://www.photo.rmn.fr/archive/06-507906-2C6NU0B4SCI8.html> [consulté le 2 juin 2016].

<sup>90</sup> *Registre de La Grange (1658-1683)...*, p. 123.

diversité, cette pratique est également intégrée dans un discours théorique qui s'efforce de penser l'expérience théâtrale du point de vue du spectateur, la musique permettant de renforcer l'illusion théâtrale et de conforter le principe de vraisemblance.

Il faudrait cependant se garder d'avoir les mêmes attentes pour les entractes que pour les intermèdes : ces derniers, qui offrent de la musique composée exprès pour la pièce, inédite, peuvent être goûtés sur le même plan que le texte, alors que la musique d'entracte, dénuée d'incidence dramatique et purement fonctionnelle, n'est pas faite pour être à proprement parler écoutée. La présence de la musique est-elle dans ce cas purement anecdotique ? Pourrait-on s'en passer aujourd'hui, lorsque l'on décide de jouer une pièce déclamée ? La disparité entre les airs de danse et la pièce, peu perceptible dans le cadre de la comédie, mais sans doute frappante pour une tragédie (comme en témoigne la réaction d'André Dacier) peut nous étonner, mais il serait hasardeux d'en conclure que ces entractes seraient par conséquent superflus. Le mouvement de réflexion mis en œuvre dans la seconde du XVIII<sup>e</sup> siècle, loin de chasser la musique des entractes, s'efforce au contraire de faire jouer des airs qui soient liés au sujet de la pièce, et témoigne bien de l'importance qu'avait la musique au sein de la représentation, pour les contemporains. Comme le montre Watelet qui prévoit de dédommager l'absence de musique dans les entractes par l'introduction d'un divertissement final lorsqu'il compose sa comédie *Les Statuaires d'Athènes* en 1766<sup>91</sup>, il aurait sans doute été choquant, du moins non conventionnel, pour un homme du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'assister à la représentation d'une pièce déclamée sans entractes musicaux.

---

<sup>91</sup> « Le prologue dont la suite remplit les intervalles du second et du troisième acte, est une nouveauté. Elle exclurait dans la représentation de cet ouvrage la musique des entractes ; mais on pourrait dédommager de cette privation, après le dénouement, par une pantomime dont le sujet serait la cérémonie du mariage des deux amants dans le costume ancien. Cette pantomime composée avec intelligence, avec goût et surtout avec la juste mesure d'exactitude pour l'antiquité que comportent nos spectacles, et soutenue d'une musique convenable, amènerait un ballet agréable » (Claude-Henri Watelet, « Note sur les Statuaires d'Athènes », *Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet*, Paris, Prault, 1784, p. 111-112).

### Choix d'entractes pour *L'École des femmes*

Ce choix d'entractes, tout à fait arbitraire, n'a aucune vocation à se vouloir définitif et immuable : il s'agit simplement d'un choix de pièces possiblement jouables en 1662 pour une représentation de *L'École des femmes*. Les partitions ont été établies en vue d'être exécutées par un ensemble de musiciens tel que celui qui jouait au théâtre du Palais-Royal à la même période, à savoir une bande de quatre violons à quatre parties (dessus, haute-contre, taille et basse), ce qui explique l'absence de la partie de quinte pour les pièces de Beauchamps et de Lully, volontairement non retranscrite, d'après les principes exposés dans l'article « Les entractes musicaux de *L'École des femmes* : méthodologie pour une restitution archéologique ».

La restauration des parties intermédiaires de *La Bocanne* et du *Branle de Metz*, ainsi que la révision de l'ouverture et des autres danses ont été effectuées par les soins de Gérard Geay.

Jacques Cordier, dit Bocan	<i>La Bocanne</i>	
	<i>Le Branle de Metz</i>	
Pierre Beauchamps	<i>Les Fâcheux</i> (1661)	Savetiers et Ravaudeuses Première entrée. Les Sylvains
Jean-Baptiste Lully	<i>Ballet des Plaisirs</i> (1655)	Huitième entrée. Un Vieillard avec sa famille
	<i>Ballet d'Alcidiane</i> (1658)	Chaconne des Maures
	<i>Ballet de Toulouse</i> (1660)	Ouverture
	<i>Ballet de l'Impatience</i> (1661)	Première entrée. Air Deuxième entrée des Oiseleurs à la chouette
	<i>Ballet des Saisons</i> (1661)	Diane et ses Nymphes. Deuxième air Bourrée pour les mêmes

# La Bocanne

Jacques Cordier, dit Bocan

Restauration des parties intermédiaires : Gérard Geay

The musical score is presented in four systems, each containing four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are instrumental parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and ornaments (marked with a '+' sign). A repeat sign with first and second endings is used at the beginning of the third system. A '(sic)' annotation is placed above a note in the vocal line of the third system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Source musicale : *Recueil de plusieurs belles pieces de simphonie copiées choisies et mises en ordre par Philidor l'ainé ordinaire de la musique du Roy et l'un des deux gardiens de la musique de sa Mté, Second tome, copie de Philidor l'ainé, 1695, F-Pn Rés. F-533.*

# Le Branle de Metz

Restauration des parties intermédiaires : Gérard Geay

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. A repeat sign is present at the end of the system.

The second system of the musical score continues from the first. It begins with a measure number '19' and includes a performance instruction '(mi) > fa M' above the first staff. The notation includes various note values and rests. A section symbol (§) is placed above the staff at the end of the system.

The third system of the musical score begins with a measure number '20'. It features first and second endings, indicated by the numbers '1' and '2' above the first staff. The notation includes various note values and rests. A section symbol (§) is placed above the staff at the beginning of the system.

Source musicale : *Recueil de plusieurs belles pieces de symphonie copiées choisies et mises en ordre par Philidor l'ainé ordinaire de la musique du Roy et l'un des deux gardiens de la musique de sa Mté, Second tome, copie de Philidor l'aîné, 1695, F-Pn Rés. F-533.*

# Savetiers et Ravaudeuses

Les Fâcheux (1661)

Pierre Beauchamps

Révision : Gérard Geay

The image displays a musical score for the piece 'Savetiers et Ravaudeuses' from the ballet 'Les Fâcheux'. The score is written for four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems, with measure numbers 6, 12, and 17 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as '+' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

Source musicale : *Ballet des Fâcheux*, copie de Philidor l'aîné, 1681, F-Pn Rés. F- 530 (C).

# Première entrée. Les Sylvains

Les Fâcheux (1661)

Pierre Beauchamps

Révision : Gérard Geay

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music consists of eighth and quarter notes with various accidentals and phrasing slurs.

Musical score for measures 5-8. This system includes first and second endings. Measure 7 contains a first ending with a repeat sign and a fermata. Measure 8 contains a second ending with a repeat sign and a fermata. A plus sign (+) is placed above the staff in measure 7.

Musical score for measures 9-12. The music continues with eighth and quarter notes, maintaining the 3/4 time signature and B-flat major key.

Musical score for measures 13-16. This system includes first and second endings. Measure 15 contains a first ending with a repeat sign and a fermata. Measure 16 contains a second ending with a repeat sign and a fermata.

Source musicale : *Ballet des Fâcheux*, copie de Philidor l'aîné, 1681, F-Pn Rés. F- 530 (C).

Huitième entrée. Un Vieillard avec sa famille  
Ballet des Plaisirs, LWV 2 (1655)

Jean-Baptiste Lully

The musical score is presented in four systems, each containing four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes treble, alto, and bass clefs. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff and three lower staves. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a repeat sign (double bar line with dots) and continues the musical development. The fourth system concludes the piece with a final double bar line. The music is characterized by clear rhythmic patterns and melodic lines, typical of Lully's style.

Source musicale : Ballet royal des Plaisirs dansé par sa Majesté le 4e février 1655, copie de Philidor l'aîné, 1690, F-Pn Rés. F-506.

# Chaconne des Maures

Ballet d'Alcidiane, LWV 9 (1658)

Jean-Baptiste Lully  
Révision : Gérard Geay



Musical score system 1, measures 1-8. The score is in 3/8 time with a key signature of one flat. It features four staves: Treble, Violin, Viola, and Bass. The music consists of rhythmic patterns with various note values and rests. Some notes are marked with a '+' sign.



Musical score system 2, measures 9-16. The score continues with the same instrumentation and key signature. It includes various rhythmic figures and rests, with some notes marked with a '+' sign.



Musical score system 3, measures 17-24. The score continues with the same instrumentation and key signature. It includes various rhythmic figures and rests, with some notes marked with a '+' sign.



Musical score system 4, measures 25-32. The score continues with the same instrumentation and key signature. It includes various rhythmic figures and rests, with some notes marked with a '+' sign.

2  
34

This system contains measures 34 through 40. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 34 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff contains a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a double bar line.

41

This system contains measures 41 through 46. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 41 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff contains a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a double bar line.

47

This system contains measures 47 through 53. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 47 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff contains a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a double bar line.

54

This system contains measures 54 through 60. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 54 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff contains a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a double bar line.

61

Musical score system 1 (measures 61-68). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 61 starts with a treble clef staff containing a quarter note B-flat, followed by eighth notes G, F, E, D, C, B. The second treble staff has a dotted quarter note B-flat. The first bass staff has a quarter note B-flat, followed by eighth notes A, G, F, E, D, C. The second bass staff has a dotted quarter note B-flat with a '+' sign below it. Measure 62 continues with similar patterns. Measure 63 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 64 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 65 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 66 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 67 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 68 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D.

69

Musical score system 2 (measures 69-76). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 69 starts with a treble clef staff containing a quarter note B-flat, followed by eighth notes A, G, F, E, D, C. The second treble staff has a dotted quarter note B-flat. The first bass staff has a quarter note B-flat, followed by eighth notes A, G, F, E, D, C. The second bass staff has a dotted quarter note B-flat with a '+' sign below it. Measure 70 continues with similar patterns. Measure 71 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 72 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 73 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 74 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 75 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 76 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D.

78

Musical score system 3 (measures 78-85). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 78 starts with a treble clef staff containing a quarter note B-flat, followed by eighth notes A, G, F, E, D, C. The second treble staff has a dotted quarter note B-flat. The first bass staff has a quarter note B-flat, followed by eighth notes A, G, F, E, D, C. The second bass staff has a dotted quarter note B-flat with a '+' sign below it. Measure 79 continues with similar patterns. Measure 80 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 81 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 82 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 83 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 84 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 85 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D.

87

Musical score system 4 (measures 87-94). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 87 starts with a treble clef staff containing a quarter note B-flat, followed by eighth notes A, G, F, E, D, C. The second treble staff has a dotted quarter note B-flat. The first bass staff has a quarter note B-flat, followed by eighth notes A, G, F, E, D, C. The second bass staff has a dotted quarter note B-flat with a '+' sign below it. Measure 88 continues with similar patterns. Measure 89 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 90 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 91 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 92 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 93 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D. Measure 94 has a treble staff with a dotted quarter note B-flat, a quarter note C, and a quarter note D.

4  
95

102

109

117

Source musicale : Ballet royal d'Alcidiane divisé en trois parties dansé par sa Majesté le 14<sup>e</sup> février 1658, copie de Philidor l'aîné, 1690, F-Pn Rés. F- 507.

# Ouverture

Ballet de Toulouse, LWV 13 (1660)

Jean-Baptiste Lully

Révision : Gérard Geay

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a quarter rest followed by an eighth note G4, a quarter note A4, and an eighth note B4. The second measure contains a quarter rest followed by a quarter note B4. The third measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth measure contains a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The fifth measure contains a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The sixth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. There are two trill ornaments marked with a plus sign in brackets, one above the eighth note B4 in the first measure and one above the quarter note F#5 in the fourth measure.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music continues from the first system. The seventh measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The eighth measure contains a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6. The ninth measure contains a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The tenth measure contains a quarter note B6, a quarter note C7, and a quarter note D7. The eleventh measure contains a quarter note E7, a quarter note F#7, and a quarter note G7. There are two trill ornaments marked with a plus sign in brackets, one above the quarter note G5 in the seventh measure and one above the quarter note F#6 in the ninth measure.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music continues from the second system. The twelfth measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The thirteenth measure contains a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6. The fourteenth measure contains a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The fifteenth measure contains a quarter note B6, a quarter note C7, and a quarter note D7. There is one trill ornament marked with a plus sign in brackets above the quarter note G5 in the twelfth measure. A double bar line with repeat dots is placed after the thirteenth measure.

Musical score system 18-24. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The system starts at measure 18. The first staff has a measure rest at the beginning. The second staff has a measure rest at the beginning and a sharp sign above a note in measure 21. The third and fourth staves contain continuous musical notation. There are three instances of a bracketed plus sign "[+]" above notes in measures 19, 21, and 22.

Musical score system 25-30. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The system starts at measure 25. The first staff has a measure rest at the beginning. The second staff has a measure rest at the beginning. The third and fourth staves contain continuous musical notation.

Musical score system 31-36. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The system starts at measure 31. There are section symbols (§) above the first and fifth measures. The first staff has a measure rest at the beginning. The second staff has a measure rest at the beginning and a sharp sign above a note in measure 35. The third and fourth staves contain continuous musical notation. There are two instances of a bracketed plus sign "[+]" above notes in measures 35 and 36. The system ends with a double bar line and repeat dots. Above the final two measures, there are first and second endings marked with "1" and "2" respectively.

Première entrée. Air  
Ballet de l'Impatience, LWV 14 (1661)

Jean-Baptiste Lully

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The top staff is the vocal line, and the three lower staves are for instruments. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and ornaments. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody. The third system begins with a repeat sign (double bar line with dots) and includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth system concludes with a final double bar line and repeat dots.

Source musicale : Ballet royal de L'Impatience dansé par sa Majesté le 19 février 1661, copie de Philidor l'aîné, 1690, F-Pn Rés. F- 509.

## Deuxième entrée des Oiseleurs à la chouette

Ballet de l'Impatience, LWV 14 (1661)

Jean-Baptiste Lully

Révision : Gérard Geay

Source musicale : Ballet royal de L'Impatience dansé par sa Majesté le 19 février 1661, copie de Philidor l'aîné, 1690, F-Pn Rés. F- 509.

# Diane et ses Nymphes. Deuxième air

Ballet des Saisons, LWV 15 (1661)

Jean-Baptiste Lully

Révision : Gérard Geay

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The first system (measures 1-4) is in G major and 3/4 time. The second system (measures 5-8) includes a repeat sign at the end. The third system (measures 9-12) also includes a repeat sign at the end. Various musical notations such as accidentals, dynamics, and articulation marks are present throughout the score.

Source musicale : *Ballet des Saisons* dansé à Fontainebleau par sa Majesté le 23<sup>e</sup> juillet 1661, copie de Philidor l'aîné, 1689, F-Pn Rés. 658.

# Bourrée pour les mêmes

Ballet des Saisons, LWV 15 (1661)

Jean-Baptiste Lully  
Révision : Gérard Geay

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system consists of four measures. The second system begins with a repeat sign and contains five measures, with the first measure of the system being a repeat sign. The third system also begins with a repeat sign and contains five measures, with the first measure of the system being a repeat sign. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and repeat signs.

Source musicale : *Ballet des Saisons* dansé à Fontainebleau par sa Majesté le 23e juillet 1661, copie de Philidor l'aîné, 1689, F-Pn Rés. 658.