

LA SÉRÉNADE POUR LE SICILIEN DE M.-A. CHARPENTIER  
ET LE CRÉPUSCULE DE LA COMÉDIE-BALLET.

L'année 1666 fut une année bien sombre pour Louis XIV et sa cour. En septembre 1665, la mort de Felipe IV, roi d'Espagne et beau-père de Louis XIV, ouvrait un temps de deuil qui devait se prolonger l'année suivante, puisqu'en janvier 1666 Anne d'Autriche, la Reine-Mère, mourut à son tour. Louis XIV en conçut tant de chagrin qu'il décida de supprimer les fêtes de carnaval et toutes les grandes fêtes de l'année. La salle de théâtre du Palais Royal fut fermée durant sept semaines au commencement de l'année 1666. Molière, alors harassé de problèmes domestiques et ployant sous le travail, se trouvait ainsi temporairement libéré de ses obligations auprès de la cour. Il tira profit de ce congé pour écrire deux de ses meilleures comédies, *Le Misanthrope* et *Le Médecin malgré lui*.

En décembre 1666, le deuil officiel s'achevait. Le roi chargea Isaac Benserade, Jean-Baptiste Lully (son Surintendant de musique) et Molière de préparer un grand divertissement. Charles Varlet de la Grange, chroniqueur de la troupe de Molière, rapporte à ce sujet dans son *Registre* :

Le Mercredi 1<sup>er</sup> Decembre, nous sommes partis pour S<sup>t</sup> Germain en Laye par ordre du Roy. Le lendemain, on commença le ballet des Muses, où la Troupe estoit employée dans vne pastorale intitulée Melicerte, puis celle de Coridon. Quelque temps aprez, dans le mesme ballet des Muses, on y adjousta la comédie du Sicilien. La Troupe est reuenue de S<sup>t</sup> Germain le Dimanche 20<sup>e</sup> Feurier 1667. Nous auons receu, pour ce voyage et la pansion que le Roy auoit accordée à la Troupe. Deux années de la d<sup>te</sup> pension de douze mil liures, cy 12000#.

Molière et sa troupe demeurèrent à Saint-Germain-en-Laye durant presque trois mois, du 1<sup>er</sup> décembre 1666 au 20 février 1667. Au terme de ce séjour elle se porta à Versailles pour assister à la fin du Carnaval. Durant le mois de décembre, elle joua *Mélicerte*, une « comédie pastorale héroïque ». Cette pièce demeurée inachevée constituait la troisième entrée du *Ballet des Muses* et fut remplacée en janvier 1667 par *La Pastorale comique* (intitulée *Coridon* par La Grange)<sup>1</sup>.

*Le Sicilien*, quatorzième et dernière entrée du divertissement, avait été ajoutée ultérieurement — probablement le 14 février 1667. Robinet fait état d'une moresque qui aurait été jouée lors d'une représentation du *Ballet des Muses* le 5 février<sup>2</sup>. Cette scène avait apparemment été intégrée au *Sicilien*. Molière et Lully lui ajoutèrent deux nouvelles entrées mettant en scène des Turcs et des Maures<sup>3</sup>. Le roi, le marquis de Villeroy et de Rassin, Madame (l'épouse de Monsieur, le frère du roi), Mme de La Vallière (maîtresse de Louis), Madame de Rochefort et Mademoiselle de Brancas dansèrent en habits moresques dans

1. Voir James R. Anthony, « More faces than Proteus : Lully's Ballet des muses », *Early Music*, XV (1987), 336-44.

2. « Le grand Balet s'y dance encores, Avec une Scène de Mores, Scene nouvelle & qui vraiment Plaist, dit-on, merueilleusement. » (Robinet, *Lettres*, 13 février 1667).

3. « Le 14 et le 16, le ballet fut encore dansé, avec deux nouvelles entrées de Turcs et de Mores, qui ont paru des mieux concertées : la dernière étoit accompagnée d'une comédie française, aussi des plus divertissantes. » (*Gazette*, 19 fév. 1667, p. 175-76).

*Le Sicilien*. Le roi fut satisfait de la fête et donna à la troupe de Molière le double de sa pension annuelle.

L'éditeur Robert Ballard avait imprimé le livret du *Ballet des Muses* à l'occasion de sa première représentation à la cour<sup>4</sup>. Ce livret ne contenait qu'un résumé des scènes du *Sicilien*. La pièce elle-même — sans la musique — ne fut publiée à Paris qu'en novembre 1667 par l'éditeur Jean Ribou sous le titre *Le Sicilien, ou l'amour peintre : comédie*. Dans cette version, *Le Sicilien* est une pièce en un seul acte et vingt scènes. Le 10 juin 1667, la troupe de Molière donnait *Le Sicilien* (indépendamment du *Ballet des Muses*) sur les planches du Théâtre du Palais-Royal où la comédie fut jouée jusqu'à la fin de juillet 1667. Lorsque la Troupe de Guénégaud et les Comédiens du Roy reprirent la pièce au cours des décennies suivantes, ils la présentèrent fréquemment avec *Monsieur de Pourceaugnac*, une autre comédie-ballet. Les deux comédies-ballets, faisant appel aux mêmes ressources musicales et chorégraphiques, elles pouvaient être données par les mêmes musiciens et danseurs.

On possède plusieurs copies de la musique que Lully avait composée pour *Le Sicilien*. Selon J. Anthony (p. 342), « la partition préparée par Philidor en 1712 doit servir comme source principale pour *Le Ballet des Muses* » car elle est la plus complète de toutes les partitions qui nous en sont parvenues<sup>5</sup>. Déjà Henri Prunières s'était servi de cette partition lorsqu'il publia la musique du *Sicilien* en dehors de son contexte du *Ballet des Muses*<sup>6</sup>.

Au lendemain de sa création au Palais-Royal en 1667<sup>7</sup>, *Le Sicilien* avait été joué à plusieurs occasions à la Comédie Française entre 1669 et 1686<sup>8</sup>. Vingt-deux ans après la mort de Molière, les Comédiens du Roy entreprirent de présenter *Le Sicilien* dans une nouvelle version, pour laquelle Marc-Antoine Charpentier avait évidemment composé la musique. Selon le *Registre des Comédiens du Roy* (du 19 avril 1694 au 19 mars 1695)<sup>9</sup>, *Le Sicilien* avait été donné les 4, 6, 8, 10, 12, 16, 19, 24, 26 et 30 janvier et le 14 février 1695. Le *Petit Registre*, par ailleurs, fait état, pour cette même année, des dépenses occasionnées pour cette représentation<sup>10</sup> :

Frais du Sicilien

neuf danceurs .....	27#
Musicien .....	10#

4. BALLET|DES MVSES.|Dansé par sa Majesté à son Chas|teau de S. Germain en Laye|le 2. Decembre 1666.[[signe d'imprimerie]]A PARIS,|Par ROBERT BALLARD, seul Imprimeur du Roy|pour la Musique.|M. DC. LXVI.|Auec Priuilege de sa Majesté.

5. LE BALLET|DES MUSES.|Dansé par Sa Majesté à son Chasteau|de S' Germain en Laye le 2 Decembre|1666 Recueilly par Philidor le Père ordinaire|de la Musique du Roy et Garde de|sa Bibliothèque de Musique L'an 1712. (F-V, M.M. 86).

6. J.-B. Lully, *Œuvres complètes*, éd. H. Prunières (Paris, 1930-39) ; *Les comédies-ballets*, ii (1933), p. 117-50.

7. Cette série de présentations eut lieu les 10, 12, 14, 17, 19, 21, 24, 26, 28 juin, et les 8, 10, 12, 15, 17, 19, 22, 24 juillet 1667. *Le Sicilien* était joué avec *L'Amour médecin* (24-28 juin, 22 juillet), *Le Médecin malgré lui* (8-12 et 24 juillet) et *Le Cocu imaginaire* (15-19 juillet).

8. Ces présentations eurent lieu : le 15 novembre 1669 ; les 24 et 26 mai 1671 ; les 9, 13, 16, 18, 20 juin, les 21 et 23 juillet, le 31 août, les 7 et 10 septembre, le 7 novembre 1679 ; le 18 mai, le 10 juin, les 11, 21 septembre, le 2 novembre, le 28 décembre 1680 ; le 1<sup>er</sup> mars, le 12 juillet, le 12 novembre 1681 ; le 12 juin, le 12 août, le 12 octobre 1682 ; le 1<sup>er</sup> juillet, le 16 octobre 1683 ; les 6 et 18 janvier 1685 ; le 11 octobre 1686.

9. Archives de la Comédie Française.

10. Cette citation se trouve en face de l'entrée pour le 4 janvier 1695.

deux habits .....	1#
clavessin .....	1#10s
	<hr/>
	39#10s
plus un poudreur .....	1#
deux assistants .....	1#
M <sup>rs</sup>	M <sup>lles</sup>
Dancourt	Raisin
Guerin	Du Rieu
De Villiers	Du Clos
Dufey	Dancourt
Des Mares	Beaubourg
Beauval	
De Lathorillière	
Roselis	

Parmi les noms des neuf acteurs et cinq actrices figure celui de « Mr De Villiers ». On ignore s'il s'agit du même De Villiers qui avait participé comme haute-contre, tout d'abord à la reprise du *Mariage forcé* en 1672, puis à la reprise du *Malade imaginaire* en 1685 et 1686.

La musique composée par M.-A. Charpentier pour *Le Sicilien* est connue par deux sources. Une partition complète intitulée *Sérénade pour le Sicilien* se trouve dans les *Mélanges autographes* de Charpentier<sup>11</sup>, tandis que les parties vocales (sans basse continue) ont été publiées dans un recueil d'airs sous le titre « Air ajouté au Sicilien en 1695, Charpentier »<sup>12</sup>. Les deux titres donnent une fausse idée du contenu musical. Il s'agit de bien davantage qu'une sérénade puisque les manuscrits de Charpentier contiennent une ouverture à la française, deux airs (haute-contre, basse continue) avec ritournelle, un duo (haute-contre, ténor, basse continue) et une danse (*Esclaves du Sicilien*).

Le triomphe d'un amour contrarié constitue le thème central du *Sicilien, ou l'Amour peintre*. Dom Pèdre, le « Sicilien » du titre, est un homme vieux et sot qui convoite une jeune et belle fille, Isidore. Celle-ci était autrefois l'esclave de Dom Pèdre qui l'a affranchie. Dom Pèdre n'admet personne autour d'elle. Isidore a cependant rencontré un jeune homme, Adraste. Alors même qu'ils ne se parlent que des yeux, Adraste tombe amoureux de la belle Isidore et conçoit le dessein de lui parler sous la forme d'une aubade. Dom Pèdre, vêtu d'une chemise de nuit et d'un chapeau, se rend à la porte, l'épée à la main et interrompt la sérénade. Tandis qu'Adraste et son valet Hali se retirent, Dom Pèdre convoque ses serviteurs en armes avant de se retirer prudemment chez lui à la fin de la scène IV.

Dans la comédie-ballet de 1667, une sérénade pastorale (scène III) composée par J.-B. Lully succède aux deux premières scènes. Adraste, avec son valet Hali, fait jouer cette sérénade sous la fenêtre d'Isidore. Hali explique à Adraste

11. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Rés. Vm<sup>1</sup> 259, vol. 17, f. 30-32v.

12. RECUEIL COMPLET|De Vaudevilles|Et Airs Choisis,|Qui ont été chantés à la Comedie- |Francoise depuis l'année 1659,|jusqu'à l'année presente 1753:|Avec les dattes de toutes les|annees & le nom des Auteurs.|A Paris|Aux Adresses ordinaires|MDCCLIII.

H. Wiley Hitchcock (« Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française », *Journal of the American Musicological Society*, 24 [1971], 267) dit que Charpentier a écrit sa musique pour une reprise du *Sicilien* (9-20 juin 1679). De plus, dans *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné* (Paris : Picard, 1982), p. 372, Hitchcock a donné ce titre parmi les sources musicales (comme « Air ajouté au *Sicilien* en 1695 [sic] »), mais sans donner les raisons qui permettent de mettre en doute cette date.

la différence affective qu'il y a entre les tons bécarre et bémol<sup>13</sup> : celui-là pour ce qui « charme », celui-ci pour « le tendre et le passionné ». Deux bergers malheureux, Philène et Tircis, chantent leur amour pour Cloris et Climène en La et Mi bémol (« Si du triste récit », « Les oiseaux réjouis » et « Ah ! mon cher Philène »). Bientôt un troisième berger anonyme les interrompt et tente de chasser leur mélancolie en leur demandant (en La bécarre) pourquoi ils demeurent fidèles à leur « tigresse » (« Pauvres amants, quelle erreur » et « On voit cent belles ici »). Mais les deux bergers demeurent inconsolables (« Heureux, heureux, hélas ! », en La bémol). Plus qu'un divertissement, cette sérénade sert un dessein dramatique et révèle à Isidore ce qui va arriver à Adraste si l'amour qu'il a conçu pour elle demeure déçu.

La sérénade composée par Charpentier commence mi-sérieusement, mais tourne bientôt au burlesque. Le premier musicien, « Beauté, dont la rigueur », déplore la sévérité de la dame — qui dort au lieu de l'écouter. Alors que les maîtresses de la sérénade de Lully demeurent sourdes par indifférence à leurs plaintes, celle-ci n'est sourde que parce qu'elle dort. Le deuxième air, « Voulez-vous, beauté bizarre » est une parodie de l'air original de Lully. Les « oiseaux réjouis » de 1667, qui chantent à l'aube, deviennent le « triste rossignol » qui chante en bémol :

Texte de Molière (1667) :

« Les oiseaux réjouis, dès que le jour s'avance,  
Recommencent leurs chants dans ces vastes forêts ;  
Et moi j'y recommence  
Mes soupirs languissants et mes tristes regrets ».

13. Dans la seconde scène (avant la sérénade), Adraste et son valet Hali discutent la disposition appropriée à la musique. Hali propose un trio qu'il vient d'entendre « de beau bécarre », mais décide alors qu'Adraste préférerait la disposition tendre et passionnée qui est mieux exprimée par « bémol ». Despois et Mesnard (*Œuvres de Molière* [Paris : Hachette, 1893-1927], vol. 6, p. 238, n. 1) disent qu'Hali parle de « bémol » et de « bécarre » (expressions qu'il a entendu employer par les musiciens, mais qu'il n'entend point) comme les précieuses parleraient de la « chromatique ». Le deuxième sérénadeur, dans la version de Charpentier, demande à sa maîtresse si elle voulait que son « triste rossignol » chante « toujours sur le bémol » (c'est à dire toujours en mineur), et « jamais sur le bécarre » (majeur).

G. Couton (*Œuvres complètes de Molière* [Paris : Gallimard ; Bibliothèque de la Pléiade, 1971] II, 1357n) cite les définitions de bécarre et bémol données par le *Dictionnaire universel* de Furetière (La Haye et Rotterdam : Arnout & Reinier Leers, 1690 ; s.v. « B quarre, & B mol ») :

« B *quarre*, et B *mol*, sont des termes & des marques de Musique qui se mettent au commencement des reglets pour marquer la qualité du chant.

Le B *quarre* est le ton naturel & ordinaire qui rend le chant plus dur & plus rude. Il n'a pas besoin de marque particulière. On l'a ainsi nommé, parce que les choses quarrées sont plus dures que les rondes.

Le B *mol* se marque toujours par un B simple, qui fait que la voix chante plus aisément, à cause qu'il fait seulement le demi-ton, & chante le *fa* où le B *quarre* fait le *mi*.

Dans le chant de B *quarre* il y a un ton entier de la première note à la seconde ; & dans le B *mol* il n'y a qu'un demi-ton : de sorte que leur différence consiste en la seule transposition d'un demi-ton entre la première & la seconde, ou entre la seconde & la troisième note. »

Selon M. de Saint Lambert (*Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments* [Paris : Ballard, 1707], p. 27, « Quelques Musiciens au lieu d'user des termes de *majeur* & de *mineur* pour exprimer le mode d'un Air, se servent des anciens termes de *Becarre* & de *Bemol* (...) mais ces expressions qui sont peut-être les plus communes, ne sont pas néanmoins si convenables que les autres. »

Texte accompagnant la musique de Charpentier  
(auteur et date inconnus) :

(1 <sup>er</sup> vers)	(2 <sup>e</sup> vers)
« Voulez-vous, beauté bizarre, Que votre triste rossignol Chante toujours sur le bémol, Et jamais sur le bécarre ? »	« Quoy tandis que dans la rüe Vos amants chantent leurs tourments ; Vous dormez, et vos ronflements Font la basse continue ? »

Le duo de Charpentier, « Heureux, heureux matous » devait remplacer le duo original de Lully, « Heureux, heureux, hélas ! ». Dans la version de Charpentier cependant, la cruauté de la maîtresse consiste à vider son pot de chambre sur la tête des musiciens qui lui donnent l'aubade :

« Heureux, heureux matous,  
Que votre sort est doux.  
Jamais dans les gouttieres  
Vos chattes les plus fières  
Ne meslent de bémol  
A vos guays miaoux.  
Heureux, heureux matous,  
Que votre sort est doux.  
C'est trop nous outrager,  
Dormons pour nous vanger ;  
Mais si par sa fenestre  
Cette tigresse en traître,  
D'un malhonneste pot  
Nous versoit le jasmain...  
Quel dépit, quel chagrin !  
Faisons n'argue à l'Amour  
C'est un dieu trop mutin !  
Heureux, heureux matous,  
Que votre sort est doux. »

Si l'on considère ce texte et sa mise en musique, il apparaît évident que Charpentier connaissait à la fois le texte de 1667 et la musique originale que Lully avait composée sur ces paroles. « Heureux, heureux matous » fait en effet référence à la « tigresse » dont il est question dans l'air « On voit cent belles ici ». D'ailleurs, la composition de Charpentier s'apparente à l'air composé par Lully. Le rythme des lignes vocales de la première phrase (« Heureux, heureux, hélas » de Lully, « Heureux, heureux matous » de Charpentier) est en effet le même dans les deux versions avec cette mélodie descendante sur un même tétracorde (seules les harmonies sont différentes — cf. ex. 1 et 2). En revanche, la seconde phrase de Charpentier (« Que votre sort est doux ») fait appel aux éléments musicaux dont Lully avait accompagné le texte « qui peut aimer ainsi ». Tandis que les parties vocales de Charpentier paraissent être plus indépendantes que celles de Lully, la ressemblance devient plus nette encore avec l'entrée des parties instrumentales à la mesure 33 (cf. ex. 3). Ici, Charpentier écrit les parties des deux violons en tierces parallèles, comme Lully l'avait fait dans la première phrase vocale.

Après le départ des musiciens, Dom Père sort de la maison et déclare qu'il veut faire peindre un portrait d'Isidore. Celle-ci révèle son esprit et son indépendance et refuse d'être obligée d'épouser Dom Père. Leur conversation est interrompue lorsqu'une troupe de chanteurs et de danseurs entre avec Hali,

Filène: Heu-reux, — heu-reux, hé - las! qui peut ai-mer ain - si!  
 Tirés: Heu-reux, — heu-reux, hé - las! qui peut ai-mer ain - si!  
 Basse continue

Exemple 1 : "Heureux, heureux, hélas" (mes. 1-5)  
mis en musique par Lully

Premier musicien: Heu-reux, heu-reux ma-tous, que vo-tre sort est doux.  
 Second musicien: Heu-reux, heu-reux ma-tous, que vo-tre sort est doux.  
 Basse continue

Exemple 2 : "Heureux, heureux matous" (mes. 6-10)  
mis en musique par Charpentier

Exemple 3 : "Heureux, heureux matous" — ritournelle (mes. 33-37)  
mis en musique par Charpentier

qui, travesti en Turc, déclare être « un virtuose » (scène VII)<sup>14</sup>. Il présente les chanteurs et danseurs comme des esclaves qu'il veut vendre à Dom Père pour le divertir. La scène se termine sur ces mots de Hali : « *Chala bala...* Voici une chanson nouvelle, qui est du temps. Ecoutez bien, *Chala bala.* »

Lully a écrit à cet effet une danse pour quatre danseurs intitulée *Les Esclaves*. La *Sérénade du Sicilien* de Charpentier se termine par une autre danse (*Esclaves du Sicilien*). Cette composition était sans doute destinée à remplacer celle de Lully. Comme dans le duo dont il vient d'être question, les deux danses s'apparentent par certains éléments métriques et rythmiques ; la danse composée par Charpentier apparaît comme une sorte de variation sur la danse de Lully. Le nombre de mesures est le même, et les similitudes entre les différentes parties sont frappantes. C'est avec cette danse que s'achève la musique composée par Charpentier. Il reste toutefois un dernier point à élucider. La comédie de Molière, tout au moins dans sa version de 1667, comportait d'autres interventions musicales dues à Lully, en l'occurrence les deux chansons de la scène VIII et les danses du finale. Or, Charpentier n'a pas laissé, semble-t-il, de musique pour ces pièces.

Dans la scène VIII, Hali, au moyen d'une chanson (« D'un cœur ardent »), se fait le porte-parole d'Adraste auprès d'Isidore. Le soupçonneux Dom Père lui répond en chantant (« Savez-vous, mes drôles ») et les chasse. Mais Hali s'introduit dans la demeure et révèle au jaloux les desseins de son maître d'épouser Isidore, en dépit de sa vigilance. Adraste prend alors les traits de son ami, l'artiste que Dom Père a chargé de faire le portrait d'Isidore, et pénètre dans la maison de la belle. Hali, travesti en Espagnol, détourne Dom Père tandis qu'Adraste déclare son amour à Isidore et conçoit le dessein de l'enlever le lendemain.

Le complot final contre le Sicilien met en scène une femme voilée (jouée par Climène, la sœur d'Adraste) qui se présente chez Dom Père pour lui demander de la protéger de son mari jaloux (joué par Adraste). Tandis que Dom Père s'emploie à résoudre cette affaire, Isidore se substitue à Climène et s'en va ainsi voilée, réconciliée avec Adraste, son pseudo-mari. Quand Dom Père s'aperçoit de la supercherie, il fait appel au « sénateur » pour intenter un procès. Mais ce dernier ne s'intéresse qu'à la mascarade des danseurs habillés en Maures qui dansent le finale musical (*Les Maures, Deuxième air*) sur lequel s'achève la comédie-ballet.

De toute évidence, Charpentier connaissait non seulement le texte original de la comédie-ballet — le caractère parodique des textes qui lui ont servi le prouve —, mais également la musique que Lully avait composée en 1667. Charpentier avait certainement eu l'occasion de voir *Le Sicilien* à la Comédie-française durant les années 1670 et 1680. D'autre part, comme la pièce n'avait pas connu d'autre musique que celle de Lully, Charpentier aura donc nécessairement vu *Le Sicilien* dans sa version musicale originale.

Il y eut ainsi trois versions différentes du *Sicilien* : celle — de Lully — qu'on ajouta en février 1667 au *Ballet des Muses*, au titre de la quatorzième entrée, celle — de Lully également — de la comédie-ballet que la troupe de Molière joua au Palais-Royal entre 1669 et 1686, celle enfin que Charpentier composa pour la reprise de l'œuvre en 1695. On observe toutefois quelques différences entre les compositions de Lully et de Charpentier qui méritent d'être commentées :

14. Georges Couton (*Œuvres complètes de Molières II*, 1358n) signale que le mot « virtuose » était un néologisme à cette époque, et que Molière s'en moquait. Quand Hali dit « Signor, je suis un virtuose », Dom Père (le prenant pour un mendiant...) répond « Je n'ai rien à donner ».

Version de Lully	Version de Charpentier
—	Ouverture
<i>Le Sicilien</i> , sc. 1-2	<i>Le Sicilien</i> , sc. 1-2
<i>Le Sicilien</i> , sc. 3	<i>Le Sicilien</i> , sc. 3
Ritournelle	« Beauté, dont la rigueur »
« Si du triste récit »	Ritournelle
Ritournelle	« Voulez-vous, beauté bizarre »
« Les oiseaux réjouis »	« Heureux, heureux matous »
« Ah ! mon cher Filène ! »	
« Pauvre amants »	
« On voit cent belles ici »	
« Heureux, heureux, hélas ! »	
<i>Le Sicilien</i> , sc. 4-7	<i>Le Sicilien</i> , sc. 4-7
<i>Le Sicilien</i> , sc. 8	<i>Le Sicilien</i> , sc. 8
Les Esclaves	Esclaves du Sicilien
« D'un cœur ardent »	—
« Savez-vous, mes drôles »	—
<i>Le Sicilien</i> , sc. 9-20	<i>Le Sicilien</i> , sc. 9-20
Les Maures — Premier air	—
Second air	—

*Le Sicilien* faisait initialement partie du *Ballet des Muses* : une ouverture n'était donc pas nécessaire. La version de Charpentier comporte en revanche une ouverture écrite expressément pour cette comédie. La musique présente en outre une différence de ton. Lully avait composé sa version pour les spectateurs de la cour, tandis que le public de la Comédie Française comprenait également des bourgeois. Aussi la version de Lully comprend-elle des éléments de pastorale et des entrées exotiques de ballet (Les Esclaves maures, Les Espagnols) destinés à satisfaire les goûts de l'aristocratie. En revanche, les textes de la musique de Charpentier paraissent moins raffinés et destinés davantage au goût plus grivois des spectateurs parisiens.

La *Sérénade* pour *Le Sicilien* a vraisemblablement été la dernière partition musicale que Charpentier ait écrite pour le théâtre parisien. L'année précédente, du 4 décembre 1693 au 15 mars 1694, l'Académie Royale de Musique joua *Médée*, sa seule tragédie-lyrique. La première représentation de cette tragédie lyrique coïncide précisément avec le moment où s'achève la carrière de Charpentier en tant que compositeur d'opéras à l'Académie Royale de Musique. De même, la *Sérénade pour le Sicilien* devait clore un chapitre dans sa vie de compositeur de la Comédie-française — une carrière théâtrale qui avait duré plus de vingt ans. La collaboration entre Charpentier et la troupe de Molière avait commencé au cours de l'été 1672 avec les reprises de comédies-ballets (*Les Fâcheux*, *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé*), pour lesquelles Molière substitua la musique de Charpentier à celle de Lully<sup>15</sup>. Dans

15. Ces présentations eurent lieu au Palais Royal : les 8, 10, 12, 15, 17, 19, 22, 24, 26, 29 et 31 juillet, et les 2, 5 et 7 août 1672. La musique des *Fâcheux* est perdue. La musique de *La Comtesse d'Escarbagnas*, du *Mariage forcé*, et du *Sicilien* a paru dans Marc-Antoine Charpentier, *Music for Moliere's Comedies*, éd. par John S. Powell (Madison, U.S.A. : A-R Editions, Inc., 1990).

sa *Sérénade pour le Sicilien* Charpentier emprunta des éléments, tant musicaux que littéraires à la comédie-ballet de Molière et de Lully. Sa nouvelle version, qui était à la fois une parodie et une transformation de la version primitive, demeurait comme un souvenir nostalgique du temps joyeux de la jeunesse de Louis XIV. Cette musique, pleine de verve et d'esprit gaulois (mais assez démodée en 1695) constituait un dernier hommage à ce « genre nouveau pour nos théâtres » inventé par Molière, à savoir la comédie-ballet.

John S. POWELL.

\*  
\* \*

LES AMOURS DE VÉNUS (1712)  
ET LE SECOND LIVRE DE CANTATES (1714) DE CAMPRA

L'œuvre de Campra montre à maintes reprises que les démarcations stylistiques entre la musique de théâtre et la musique de chambre sont loin d'être nettes. Si la cantate est portée au théâtre, notamment dans les *Festes vénitiennes*<sup>1</sup>, les cantates elles-mêmes sont riches en effets scéniques. C'est dans le second livre de cantates surtout que Campra donne libre cours à son sens dramatique en y incluant de véritables scènes de théâtre, comme la tempête d'*Enée et Didon*, ou cette surprenante bourrée entrecoupée par un récitatif dans *La Dispute de l'Amour et de l'Hymen*<sup>2</sup>.

Ce que l'on ignorait jusqu'à présent, c'est que le Second livre comporte également de la musique écrite, à l'origine, pour la scène. De longs passages, en effet, des deux premières cantates du recueil, *Les Heureux Époux* et *Silène*, sont extraites des *Amours de Vénus*<sup>3</sup>, un ballet que Campra avait écrit en

1. La synthèse d'éléments italiens et français, inspirée du style de la cantate, se manifeste déjà dans l'accompagnement orchestral du ballet des *Muses* (1703); c'est surtout à partir d'*Hippodamie* (1708) qu'elle caractérise les airs de divertissement. Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé* (Genève, 1984), p. 171-172.

2. Sur le style du second livre cf. Maurice Barthélémy, *André Campra, sa vie et son œuvre* (Paris, 1957), p. 95-96, Ralph Roberts, *The Cantates Françaises of André Campra*, Thèse de Doctorat, Louisiana State University, 1972, p. 30-92; James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (London, 1973), p. 356-357; David Tunley, *The Eighteenth-Century French Cantata* (London, 1974), p. 106-111, et Jérôme Dorival, *Les créateurs de la cantate française au XVIII<sup>e</sup> siècle suivi du Catalogue raisonné de la cantate et de la cantatille*, Thèse de Musicologie, Conservatoire National Supérieur de Musique (Paris, 1980), I, p. 60-61, 99.

3. Christophe Ballard en publia le livret dans son *Recueil Général des Opéra Représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son Établissement*, 10 (Paris, 1714), p. 447-480. Selon le manuscrit du ballet conservé sous la cote Rés. 1683 (II) à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, et la page de titre reproduite par Ballard et par les frères Parfaict dans leur *Dictionnaire des Théâtres de Paris* (Paris, 1756), cette pièce s'intitulait *Les Amours de Mars et de Vénus*. On trouve une autre version du titre dans les trois manuscrits du ballet conservés sous les cotes Vm<sup>2</sup> 238-240 de la Bibliothèque nationale de Paris : *Les Amours de Vénus et de Mars*; celle-ci se trouve, abrégée, dans la table et en tête de la première entrée du livret, ainsi que dans le *Théâtre de M. Danchet* (Paris, 1751). C'est cette