

## La fonction de la musique dans *Andromède*

Pierre Corneille librettiste

MASUMI MORITA

Vénus apparaît au milieu de l'air dans un char en forme d'étoile, Jupiter descend du ciel dans un nuage, Neptune dans une grande conque de nacre disparaît dans les profondeurs de la mer, les belles Nāïades s'élèvent au milieu des flots . . . Les dieux grecs devenus «Deus ex machina», habillés d'un costume somptueux, apparaissant les uns après les autres, saisissent et fascinent le spectateur. De la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, les Italiens ont été les grands maîtres de l'art du spectacle. Ils ont manifestement influencé le théâtre français. L'opéra italien s'était également répandu en France au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui enthousiasma les Français et suscita en eux l'envie de créer des pièces à son imitation. En 1647, le public parisien a vu donner l'*Orfeo* de Luigi Rossi, mis en musique, en italien et avec les magnifiques machines de Giacomo Torelli. Mazarin, qui introduisit l'opéra italien en France, demanda à Corneille, un des grands dramaturges français de cette époque, d'écrire une pièce française susceptible de recevoir une musique pour la scène et pouvant permettre d'utiliser les décors d'opéra de Torelli. Corneille composa donc une pièce à machine, l'*Andromède*, œuvre sur un sujet tiré du quatrième et du cinquième livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Corneille en a quelque peu modifié le déroulement «par la nécessité de l'ordre du théâtre, et pour donner plus d'éclat à sa représentation»<sup>1</sup>. Au carnaval de 1650, cette œuvre fut représentée au théâtre du Petit Bourbon

par les comédiens du Marais, avec une musique de Dassouci.

Arrête un peu ta course impétueuse :  
Mon théâtre, Soleil, mérite bien tes yeux;  
    Tu n'en vis jamais en ces lieux  
    La pompe plus majestueuse :  
    J'ai réuni, pour la faire admirer,  
Tout ce qu'ont de plus beau la France et l'Italie;  
    De tous leurs arts mes sœurs l'ont embellie : (Prologue)

La pièce s'ouvre par ces vers de Melpomène, la muse de la tragédie. Comme le genre l'indique, cette pièce à machine est écrite avant tout pour satisfaire les yeux et les oreilles du public. Corneille fait tout pour mettre en valeur les machines extraordinaires et merveilleuses dont il dispose. Celles-ci, écrit-il : «en font en quelque sorte le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires que [si vous les ôtiez] vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice»<sup>2</sup>. Pour utiliser les machines au maximum, le lieu de l'action change à chaque acte, c'est-à-dire que celle-ci se déroule dans cinq décors différents : l'acte I se passe sur la place publique de la ville capitale du royaume de Céphée; dans l'acte suivant nous sommes dans un jardin délicieux; l'acte III se passe en mer où Andromède est attachée à un rocher; l'acte IV se déroule dans la grande salle d'un magnifique palais royal; et le dernier acte dans ce même palais royal et dans un temple. Corneille s'en explique ainsi, «les diverses décorations dont les pièces de cette nature ont besoin, nous obligeant à placer les parties de l'action en divers lieux particuliers, nous forcent de pousser un peu au delà de l'ordinaire l'étendue du lieu général qui les renferme ensemble et en constitue l'unité»<sup>3</sup>. L'auteur se libère de la contrainte des unités, en particulier, celle de lieu. A supposer que le spectateur ait une connaissance préalable de l'histoire d'Andromède et qu'il cherche au théâtre un divertissement exigeant des effets suprenants ou pittoresques, le changement de lieu satisfait alors son goût.

Quant à la musique, on allait au théâtre, à cette époque, moins

pour entendre la musique que pour la pièce elle-même. Ces quelques lignes résument la conception cornélienne de la pièce à machine :

Chaque acte, aussi bien que le prologue, a sa décoration particulière, et du moins une machine volante, avec un concert de musique, que je n'ai employé qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs, comme fait le combat de Persée contre le monstre. Mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à les instruire de quelque chose qui fût important.<sup>4</sup>

L'emploi que l'auteur fait de la musique se borne à souligner les effets dramatiques. On pourrait dire que les vers qui ne sont pas chantés sont des parties essentielles de l'action, alors que les vers chantés ne sont pas d'une grande nécessité.

De surcroît, le dramaturge se plie aux théories dramatiques en usage à son époque. On sait que la dramaturgie aristotélicienne battait alors son plein. Dans son travail, Corneille doit aussi tenir compte des exigences propres du spectacle, tout en suivant la conception d'Aristote qu'on se fait alors. Nous lisons au chapitre 6 de *La Poétique* : «le chant est le plus important des assaisonnements de la tragédie. Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique»<sup>5</sup>. Pour Corneille, la musique n'est considérée que comme un accessoire par rapport à l'action, autrement dit comme «un élément étranger au théâtre»<sup>6</sup>. L'œuvre ainsi créée s'adresse spécifiquement aux machines et à la musique.

Ouvrons maintenant le texte. L'œuvre est écrite en cinq actes avec 1772 vers dont environ 160 sont consacrés aux vers chantés. Si l'on parcourt ce texte, mêlés aux douze syllabes des alexandrins, apparaissent quelques vers libres, au sens ancien de cette expression. On ap-

pelait «vers libres» au XVII<sup>e</sup> siècle, des vers dont le syllabisme n'était pas préalablement fixé et qui s'enchaînaient librement. Ce sont les paroles des Dieux, les stances et les parties chantées. J'examinerai d'abord la fonction des chœurs, ensuite celle d'autres passages chantés. L'analyse de ces vers suffira à nous donner une idée de l'écriture dramatique de Corneille pour la musique.

## 1. Dans le chaos choral

Les chœurs existent depuis le théâtre grec le plus ancien. Selon Jacques Scherer, «le chœur, très en faveur au XVI<sup>e</sup> siècle, est abandonné par les auteurs dramatiques professionnels vers 1630»<sup>7</sup>. Cette pièce cependant contient un assez grand nombre de chœurs en tant qu'éléments spectaculaires. Corneille suit les idées aristotériennes. Aristote parlait ainsi du chant du chœur au chapitre 18 de *La Poétique* : «le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs; il doit faire partie de l'ensemble et participer à l'action»<sup>8</sup>.

Comme l'observe Julien Tiersot : «la distribution de la musique à travers l'action de la tragédie est d'une logique irréprochable, en même temps que d'un équilibre parfait»<sup>9</sup>. Or, quel sont les moments pour lesquels Corneille a-t-il recouru aux chœurs ? Ceux-ci sont présents dans les scènes suivantes : Prologue, Acte I, sc. 3 (apparition et disparition de Vénus); Acte II, sc. 2; Acte III, sc. 1, 3 (Combat et victoire de Persée contre le monstre); Acte IV, sc. 6 (célébration d'une alliance entre Andromède et Persée); Acte V, sc. 7 (apparition de quatre grands Dieux), sc. 8 (disparition de tous les personnages). Comment ces chœurs remplissent-ils leur fonction ?

Cette pièce s'ouvre par un prologue dans lequel Melpomène et le Soleil chantent ensemble un air écrit sur trois couplets de quintains dont le dernier est repris par le chœur de la musique :

Cieux, écoutez; écoutez mers profondes;  
Et vous, antres et bois,  
Affreux déserts, rochers battus des ondes,  
Redites après nous d'une commune voix :  
«Louis est le plus jeune et le plus grand des rois.»

(Prologue)

Ce chœur consacré à l'éloge de jeune roi Louis XIV, de la façon directe et symbolique, n'a pas de rapport avec l'action. On peut le rapporter à un genre très reconnaissable : «la louange».

On peut également citer un chœur de ce genre lors de l'apparition et la disparition des dieux. A la scène 3 de l'acte I, au moment où Vénus, dans son char, descend et remonte au ciel, le chœur chante un hymne écrit sur trois couplets de sixains de vers hétérométriques (ababcc, 8-10-8-8-12-6) (ddefef, 8-4-8-8-10-10). De même qu'au dernier acte, lorsque Jupiter descend du ciel, le chœur l'accompagne en huitains en mètres variés (abbacddc, 10-10-8-6-10-10-8-6). Puis, on retrouve le même genre de chœur à la fin qui sert de conclusion grandiose à la pièce (ababccdd, 10-10-8-12-10-10-10-10) :

Allez, amants, allez sans jalousie  
Vivre à jamais en ce brillant séjour,  
Où le nectar et l'ambrosie  
Vous seront comme aux Dieux prodigués chaque jour :  
Et quand la nuit aura tendu ses voiles,  
Vos corps semés de nouvelles étoiles,  
Du haut du ciel éclairant aux mortels,  
Leur apprendront qu'il vous faut des autels. (acte V, sc. 8)

On voit Jupiter «dans un trône tout éclatant d'or et de lumières, enfermé dans un nuage qui l'environne», Junon et Neptune sont à ses deux côtés dans «deux autres nuages». Ces vers sont volontiers pompeux et triomphaux. Pendant que les musiciens chantent, tous les personnages en scène remontent ensemble vers le ciel. Le spectateur est émerveillé par «le plus agréable spectacle de toute cette représentation».

Ce genre de chœurs est hors de l'action. D'autres, se greffent autour de l'intrigue et sont étroitement liés à l'action dramatique, c'est-à-dire, qu'ils sont destinés à en commenter le cours, et qu'ils font partie en quelque sorte de la narration. L'intervention musicale est donc de longueur relativement modeste. On prendra comme exemple, à la scène 3 de l'acte III, le chœur qui célèbre la victoire de Persée :

Le monstre est mort, crions victoire,  
Victoire tous, victoire à pleine voix;  
Que nos campagnes et nos bois  
Ne résonnent que de sa gloire.  
Princesse, elle vous donne enfin l'illustre époux  
Qui seul était digne de vous.

Vous êtes sa digne conquête.  
Victoire tous, victoire à son amour !  
C'est lui qui nous rend ce beau jour,  
C'est lui qui calme la tempête;  
Et c'est lui qui vous donne enfin l'illustre époux  
Qui seul était digne de vous. (acte III, sc. 3)

On remarque de nombreuses répétitions de mots comme «victoire», «l'illustre époux», «digne». Les deux derniers vers de chaque couplet sont comme une sorte de refrain. La répétition renforce l'élément que l'auteur veut mettre en valeur en lui donnant une chance supplémentaire d'être entendu, malgré, en quelque sorte, le «brouillage» musical. Ajoutons que l'auteur emploie des vers hétérométriques (abbacc, 8-10-8-8-12-8) et des rimes pour l'oreille tels que «voix» «bois», «époux» «vous», caractéristiques de la chanson. La musique contribue à rendre cette scène dramatique.

Un autre chœur est placé à la scène 6 de l'acte IV où l'assemblée du peuple célèbre l'alliance d'Andromède et du héros Persée. Ce chœur est consacré à la louange des plaisirs de l'amour :

Vivez, vivez, heureux amants,  
Dans les douceurs que l'amour vous inspire;

Vivez heureux, et vivez si longtemps,  
Qu'au bout d'un siècle entier on puisse encor vous dire :  
«Vivez, heureux amants.»

Que les plaisirs les plus charmants  
Fassent les jours d'une si belle vie;  
Qu'ils soient sans tache, et que tous leurs moments  
Fassent redire même à la voix de l'Envie :  
«Vivez, heureux amants.»

Que les peuples les plus puissants  
Dans nos souhaits à pleins vœux nous secondent;  
Qu'aux Dieux pour vous ils prodiguent l'encens,  
Et des bouts de la terre à l'envi nous répondent :  
«Vivez, heureux amants.» (acte IV, sc. 6)

Ce passage est écrit sur trois quintains de vers hétérométriques (abcba, 8-10-10-12-6) dans lesquels l'auteur utilise encore une fois la répétition et le refrain «Vivez, heureux amants».

Dans ces deux chœurs, Corneille recourt à de nombreuses répétitions de mots ou de phrases, comme pour nous faire part déjà d'une sorte musicale, simplement due à un effet d'écho. Par ce procédé, l'auteur met en relief certaines phrases afin d'insister sur ce que l'atmosphère peut avoir de dramatique. Si la technique de répétition trop fréquemment employée paraît parfois un moyen artificiel et mécanique, elle produit sur le spectateur un effet saisissant.

Certains vers s'expliquent par référence à un genre musical pré-existant. On peut prendre comme exemple un chœur de combattants. A la scène 3 de l'acte III, par merveille, Persée, monté sur le cheval Pégase, apparaît soudain dans le ciel pour sauver Andromède. Dans un combat héroïque, il terrasse le monstre et délivre la jeune fille. Ce chœur est chanté d'une manière répétitive pendant que Persée attaque le monstre :

Courage, enfant des Dieux ! elle est votre conquête;

Et jamais amant ni guerrier  
Ne vit ceindre sa tête  
D'un si beau myrte ou d'un si beau laurier.

Ces vers se répéteront encore une fois après qu'une voix seule a chanté :

Andromède est le prix qui suit votre victoire :  
Combattez, combattez;  
Et vos plaisirs et votre gloire  
Rendront jaloux les Dieux dont vous sortez. (acte III, sc. 3)

L'effet vocal rejoint la tention dramatique animant cette scène. Ce chœur présente un type musical bien défini : celui de la musique guerrière, la marche. Le mot marche, étymologiquement signifie «marque». Le traitement prosodique, fidèle au sens, veut ici prendre en charge le rythme binaire, à savoir le choix de césures. De plus, ces vers avec prédominance de voyelles plus aiguës expriment la clarté, en même temps que ceux-ci sont découpés syllabe par syllabe comme un son de cuivre. On pourrait imaginer que le son des instruments de cuivre et les tambours accompagnent ces vers. Ce chœur de combat d'un caractère agité est en rapport avec l'action. Le sens des mots compte donc moins, ici, que la reconnaissance musicale du genre, qui suffit à caractériser la scène. L'horreur du combat visible et audible sur le théâtre produit des émotions fortes chez le spectateur. Non seulement les mots, mais la musique sont là pour nous laisser sentir ce qui se passe dans cet instant.

La longueur des vers pour les chœurs est très variable mais relativement condensée et leur forme est rendue assez variée par la combinaison des différents mètres. D'une façon générale, dans les chœurs, on ne comprend pas toujours les paroles des ensembles vocaux à cause de l'évolution de la musique. Cependant il n'est pas nécessaire d'en saisir le sens car ce sont d'une certaine manière des parties



obligées, et qui s'épuisaient dans l'utilisation d'un genre littéraire ou musical. Lorsque la représentation visuelle entre en jeu, le spectateur subit l'image et le sens lui est donné. Les chœurs régis par un contenu préétabli sont susceptibles d'une seule interprétation. Leurs vers sont complètement fixés avant même d'avoir été prononcés, puisque tout le contenu en est déjà donné. Si le chœur est conçu comme une suspension de l'action qui est momentanément remplacée par un spectacle, le faste du spectacle devient la seule préoccupation des spectateurs. En effet, leur sens se bornent à donner une interprétation symbolique très simple. Les chœurs peuvent servir de révélateur à une situation dramatique, la musique recherchant l'effet extérieur, de sorte que les vers peuvent se contenter d'être inintelligibles.

## 2. Du tête-à-tête au monologue

Au deuxième acte, le traitement de la musique est considérable. Comme le remarque Écorcheville, «une seule fois le sentiment musical l'emporte sur tout autre et paraît au premier plan»<sup>10</sup>. Nous assistons au début d'une intrigue amoureuse entre Andromède et Phinée; dans un jardin délicieux, Andromède est accompagnée de ses nymphes qui tressent une guirlande dont elle veut couronner son fiancé, Phinée. Celui-ci sans être vu, s'approche avec un page, chante un air qui se compose de trois couplets de huitains de vers hétérométriques d'une double formule de rime embrassée (abbacddc 8-8-10-8-10-10-6-6). L'auteur utilise le langage traditionnel de la poésie amoureuse :

Qu'elle est lente, cette journée  
Dont la fin me doit rendre heureux !  
Chaque moment à cœur amoureux  
Semble durer plus d'une année.  
O ciel ! quel est l'heur d'un amant,  
Si quand il en a l'assurance,  
Sa juste impatience

Est un nouveau tourment ?

Je dois posséder Andromède :  
Juge, Soleil, quel est mon bien !  
Vis-tu jamais amour égal au mien ?  
Vois-tu beauté qui ne lui cède ?  
Puis donc que la longueur du jour  
De mon nouveau mal est la source,  
Précipite ta course,  
Et tarde ton retour.

Tu luis encore, et ta lumière  
Semble se plaire à m'affliger.  
Ah ! mon amour te va bien obliger  
A quitter soudain ta carrière.  
Viens, Soleil, viens voir la beauté  
Dont le divin éclat me dompte ;  
Et tu fuiras de honte  
D'avoir moins de clarté.

Après que Phinée a rejoint Andromède, celle-ci, pleine d'amour, appelle sa nymphe Liriope et lui ordonne de répondre. Liriope chante à son tour un air en trois couplets sur le même ton (effghhg 12-10-8-8-10-6-8-8) :

Phinée est plus aimé qu'Andromède n'est belle,  
Bien qu'ici-bas tout cède à ses attraits ;  
Comme il n'est point de si doux traits,  
Il n'est point de cœur si fidèle.  
De mille appas son visage semé  
La rend une merveille ;  
Mais quoiqu'elle soit sans pareille,  
Phinée est encor plus aimé.

Bien que le juste ciel fasse voir que sans crime  
On la préfère aux nymphes de la mer,  
Ce n'est que de savoir aimer  
Qu'elle-même veut qu'on l'estime ;  
Chacun, d'amour pour elle consumé,  
D'un cœur lui fait un temple ;  
Mais quoiqu'elle soit sans exemple,  
Phinée est encor plus aimé.

Enfin, si ses beaux yeux passent pour un miracle,  
C'est un miracle aussi que son amour,  
Pour qui Vénus en ce beau jour  
A prononcé ce digne oracle :  
Le ciel lui-même, en la voyant, charmé,  
La juge incomparable;  
Mais quoiqu'il l'ait faite adorable,  
Phinée est encor plus aimé.

Liriope exprime dans ces vers les grands sentiments d'amour d'Andromède. Corneille a recours, ici aussi, à un refrain, un des éléments purement musicaux. Peut-être veut-il différencier les vers de la chanson des stances. Dans *l'examen*, en effet, il fait explicitement référence aux stances du *Cid* : «les stances du *Cid* sont inexcusables et les mots de *peine* et *Chimène*, qui font la dernière rime de chaque strophe, marquent un jeu du côté du poète, qui n'a rien de naturel du côté de l'acteur»<sup>11</sup>.

Puis ces deux personnages se rapprochent.

PAGE.—Heureux amant !

LIRIOPE.—Heureuse amante !

PAGE.—Ils n'ont qu'une âme.

LIRIOPE.—Ils n'ont tous deux qu'un cœur.

PAGE.— Joignons nos voix pour chanter leur bonheur.

LIRIOPE.—Joignons nos voix pour bénir leur attente.

PAGE.— Andromède ce soir sera l'illustre époux

+LIRIOPE. Qui seul est digne d'elle, et dont seule elle est digne.

Préparons son hymen, où, pour faveur insigne,

Les Dieux ont résolu de se joindre avec nous.

PAGE.—Le ciel le veut.

LIRIOPE.—Vénus l'ordonne.

PAGE.—L'amour les joint.

LIRIOPE.—L'hymen va les unir.

PAGE.— Douce union que chacun doit bénir !

LIRIOPE.—Heureuse amour qu'un tel succès couronne !

L'union des deux voix, qui s'intègre dans le dialogue en musique, reproduit en chantant le couplet prononcé par Vénus au premier acte et que le chœur répète. Tiersot remarque que la musique dialoguée «est

plus intimement incorporée à la scène, et s'y place dans un esprit de parfaite convenance<sup>12</sup>. Il souligne aussi que ces paroles ne sont pas écrites pour que Phinée et Andromède exaltent leur propre amour. Ceux qui chantent ici n'expriment pas leurs sentiments personnels. Des personnages secondaires comme un page et une nymphe chantent sous l'ordre de leurs maîtres. Puisque ce passage chanté ne se rattache pas à l'action, ces vers n'ont pas la nécessité d'être intelligibles; ils sont consacrés à chanter purement et simplement l'amour en général. Les mouvements de l'âme, le sentiment amoureux peut se faire comprendre sans utiliser les mots. Dans ces vers, il n'y a qu'une seule information: Andromède et Phinée s'aiment. Les vers le répètent avec des mots chaque fois différents: autrement dit ces mots ne sont qu'une sorte de redondance. Corneille recourt à l'utilisation du genre à la fois littéraire de la poésie d'amour, et musical, de la sérénade.

De plus, l'effet musical sert à détendre l'esprit des spectateurs et ajoute de la couleur au texte. Corneille trouve un moyen de retenir notre attention, non seulement par la beauté de l'air<sup>13</sup>, mais aussi par l'éclairage projeté sur l'évolution psychologique des personnages. Dans une tragédie, combien il est agréable d'écouter de douces chansons d'amour! Encore une fois, Corneille recourt d'une certaine manière à un genre préétabli pour créer une atmosphère de scène amoureuse. La douceur de cette scène évoque celle des galantes pastorales. Il s'agit, peut-on dire, d'une sorte d'intermède lyrique, de divertissement. Dans la scène suivante, Timante annonce qu'Andromède sera choisie pour être livrée au monstre. L'acte qui commence par des chants tendres s'interrompt avec l'enlèvement d'Andromède. L'usage de la musique souligne ce contraste par la tristesse de la scène suivante.

Remarquons cependant qu'au début du troisième acte, dans la scène où Andromède, sur le rocher au pied duquel Cassiope se lamente, passe du sentiment du bonheur à celui du malheur, on trouve des stances d'Andromède qui ne sont pas chantées. Ces stances se

composent de cinq strophes de dixains de vers hétérométriques dont la dernière s'interrompt au milieu du vers. Ces stances sont un prélude à l'apparition du monstre.

Affreuse image du trépas  
Qu'un triste honneur m'avait fardée,  
Surprenantes horreurs, épouvantable idée,  
Qui tantôt ne m'ébranliez pas,  
Que l'on vous conçoit mal quand on vous envisage  
Avec un peu d'éloignement !  
Qu'on vous méprise alors ! qu'on vous brave aisément !  
Mais que la grandeur du courage  
Deviend d'un difficile usage  
Lorsqu'on touche au dernier moment !

. . . (acte III, sc. 1)

On peut imaginer que, pour Corneille ces vers doivent se faire entendre sans intervention musicale, parce que l'auteur de tragédie s'attache à dépeindre la détresse humaine d'Andromède devant la mort. La déchirante complainte de celle-ci revêt ainsi un caractère plus dramatique, en même temps que ces stances nous annoncent son sombre destin dont Andromède prend la décision. Cette scène est donc davantage dramatique que lyrique. On peut opposer la passion ou le sentiment à la raison ou l'intelligence. Puisque le langage est l'instrument de la raison et de l'intelligence, ces vers doivent être intelligibles. Ces stances sont traitées sur un plan intellectuel, alors que l'air est traité sur un registre plus sensible. De plus, Andromède est la protagoniste au sens grec, l'acteur qui joue le rôle principal, qui se détache du groupe des autres. Corneille a le pouvoir de nous faire éprouver les sentiments d'Andromède sans recourir à une autre musique que celle de ses vers. Les stances d'Andromède forment donc elles-mêmes une musique. Ces vers ne se laissent pas être enfouis dans un autre rythme, ni dans la musique ni dans les vers des alexandrins.

L'auteur lui-même écrit sur les stances dans l'*examen* :

les vers des stances sont moins vers que les alexandrins, parce que parmi notre langage commun il se coule plus de ces vers inégaux, les uns courts, les autres longs, avec des rimes croisées et éloignées les unes des autres, que de ceux dont la mesure est toujours égale, et les rimes toujours mariées . . . elles (les stances) n'ont pas bonne grâce à exprimer tout : la colère, la fureur, la menace, et tels autres mouvements violents, ne leur sont pas propres; mais les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accommode merveilleusement avec leurs cadences inégales, et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet. La surprise agréable que fait à l'oreille ce changement de cadences imprévu, rappelle puissamment les attentions égarées . . . Pour s'en écarter moins, il serait bon de ne régler point toutes les strophes sur la même mesure, ni sur les mêmes croisures de rimes, ni sur le même nombre de vers. Leur inégalité en ces trois articles approcherait davantage du discours ordinaire, et sentirait l'emportement et les élans d'un esprit qui n'a que sa passion pour guide, et non pas la régularité d'un auteur qui les arrondit sur le même tour.<sup>14</sup>

La douleur d'Andromède ne peut s'accommoder des rythmes d'alexandrins rigoureux et ordonnés. L'irrégularité des vers libres exprime les mouvements de l'âme d'Andromède. Ce traitement donne une impression de prose. La tendance à passer du vers à la prose dissimule le rythme qui installe la versification. Par ces vers, Corneille indique la place que la musique occupera dans l'opéra. Cette considération à propos des vers a déjà annoncé l'apparition de l'opéra en prose, deux siècles plus tard, si l'on pense à Debussy qui écrira une très belle musique sur un livret en prose.

Corneille écrit lui-même : «souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers . . . mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par délicatesse des passions . . . cette pièce n'est que pour les yeux»<sup>15</sup>. L'auteur confie le passage lyrique de son œuvre aux voix «anonymes

des chœurs» et des personnages secondaires et lui donne le rôle de créer une atmosphère de la scène. C'est-à-dire que la fonction essentielle de la musique est de produire un effet lyrique et spectaculaire. L'attention que l'auteur porte à la musique ne nuit jamais à notre intérêt dramatique. Les vers pour la musique «non nécessaires à l'intelligence de la pièce» appartiennent à des genres poétiques méconnus tels que la louange, l'épithalame, la poésie d'amour etc. Bien que Corneille utilise des éléments méconnus selon la tragédie classique; la musique, des machines et des vers libres, on y trouve plusieurs éléments des futures tragédies lyriques, particulièrement des effets scéniques spectaculaires. Ecorcheville conclut qu'*Andromède* est un «des accidents dans notre art classique»<sup>16</sup>. Mais cette œuvre ouvre la porte au futur opéra français. On peut dire que Corneille devient donc à la fois défenseur de la tragédie dramatique et précurseur de la tragédie lyrique. *Andromède* restera dans l'histoire à la fois littéraire et musicale comme une étoile dans les constellations.

#### NOTES

1. Pierre Corneille, *Andromède*, pp. 240-241.
2. Ibid. p. 243.
3. Ibid. pp. 243-244.
4. Ibid. p. 243.
5. Aristote, *La Poétique*, p. 57.
6. Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra Français de Corneille à Rousseau*, p. 178. Suivant les idées de Jules Ecorcheville sur la musique cornélienne considérée comme une «esthétique négative», Kintzler parle ainsi de l'*Andromède*: «la musique apparaît comme un obstacle au déroulement dramatique et à l'intelligibilité du texte». Quant à l'utilisation de la musique, elle ajoute que celle-ci est «tout juste bonne à occuper les oreilles des spectateurs pour couvrir le bruit d'une machine ou à les faire patienter entre deux actes, la musique ne pouvait pas entrer dans la morphologie même du texte poétique».
7. Jacques Scherer, *La Dramaturgie Classique en France*, p. 356.
8. Aristote, *La Poétique*, p. 99.
9. Julien Tiersot, *La musique dans la Comédie de Molière*, p. 23.

La fonction de la musique dans *Andromède* (MORITA)

10. Jules Ecorcheville, *Corneille et la Musique*, p. 13.
11. Pierre Corneille, op. cit., p. 246.
12. Julien Tiersot, op. cit., p. 24.
13. Marc-Antoine Charpentier réécrit la musique d'*Andromède* et la première représentation a lieu en juillet 1682. On trouve la transcription de la partie musicale du second acte (cité par Ecorcheville dans *Corneille et la Musique*, pp. 13-18).
14. Pierre Corneille, op. cit., p. 246.
15. Idib. p. 240.
16. Jules Ecorcheville, *Corneille et la Musique*, p. 23.

### BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE : *La Poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1980.
- CORNEILLE. Pierre : *Andromède*, Théâtre complet Tome II, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1950.
- ECORCHEVILLE, Jules : *Corneille et la Musique*, Impr. de .M. Fortin, Paris, 1906.
- KINTZLER. Catherine : *Poétique de l'Opéra Français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris, 1991.
- MAURICE-AMOUR. L : *Les Musiciens de Corneille 1650-1699* in *Revue de musicologie*, 37, 1955.
- SCHERER. Jacques : *La Dramaturgie Classique en France*, A. G. Nizet, Paris, 1986.
- TIERSOT. Julien: *La musique dans la Comédie de Molière* (1er chap. consacré à Crneille), Renaissance du Livre, Paris.

(Institut des sciences humaines, Section de langue)  
( et de littérature françaises, Cours de doctorat )