

Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du xvii^e siècle

Different Representations of the *Songe* in the 17th Century

“Tragédie en Musique”

Claudia Schweitzer

Volume 18, numéro 2, automne 2017

À la croisée des chemins

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1066436ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1066436ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schweitzer, C. (2017). Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du xvii^e siècle. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 18(2), 11–20. <https://doi.org/10.7202/1066436ar>

Résumé de l'article

Le songe est un élément que l'on trouve dans un certain nombre d'oeuvres dramatiques musicales à la fin du xvii^e siècle. Sa fonction et sa mise en scène sont pourtant soumises à différents facteurs. Le corpus d'étude de cette recherche est constitué par les songes de Renaud dans *l'Armide* (Jean-Baptiste Lully, 1686), celui d'Atys (dans l'oeuvre lullienne du même nom, 1689) et celui d'Ulysse dans *Circé* (Henri Desmarests, 1694).

La comparaison de ces trois songes montre que les différences peuvent être expliquées par le recours des librettistes et des compositeurs, soit à une certaine matrice littéraire ancienne, soit aux caractéristiques du genre de la pastorale musicale. La source de référence pour la mise en scène du songe fournit au compositeur différents moyens d'expression. Le recours à un texte littéraire crée la possibilité de laisser participer le spectateur à une mise en scène du songe comme une sorte d'illusion. L'utilisation des éléments de la pastorale, en revanche, dissocie les actions, exposant *a priori* tranquillement le dormeur pour relater ensuite le contenu de son rêve.

L'analyse du rôle de ces traditions, complétée par celles de la place du songe dans la trame de l'histoire et des éléments dramatiques et théâtraux concrets qu'engagent les compositeurs, fait ressortir deux grandes lignes : plus le songe s'inscrit dans la tradition de la pastorale dramatique, plus il joue sur l'allégorique. Le recours à une matrice littéraire entraîne cependant une concentration sur les questionnements humains.

Il est ainsi possible de confirmer, mais aussi d'affiner un lien qu'établit Michel Brenet en 1883 dans *Le Ménestrel* entre la tragédie lyrique *Circé* de Desmarests et *l'Armide* de Lully et de placer *Atys* dans ce contexte.

Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du XVII^e siècle

Claudia Schweitzer
(Université Paul Valéry, Montpellier 3)

Dans une série d'articles consacrés au compositeur baroque Henri Desmarests et parus en 1883 dans le journal *Le Ménestrel*, la musicologue française Michel Brenet¹ explique que

dans la partition de *Circé* nous distinguerons la scène [...] du sommeil d'Ulysse (sc. II du troisième acte) pour laquelle Desmarests s'inspira évidemment du sommeil de Renaud, dans l'*Armide* de Lully. Il put compléter et faire ressortir davantage le charme de cette peinture musicale, par le contraste des *Songes funestes*, succédant aux *Songes heureux* (Brenet 1883, 314).

L'évolution attestée par Brenet concerne la peinture musicale du songe, inséré dans la tragédie musicale. À titre de comparaison, l'auteur établit un lien entre l'œuvre de Desmarests et celle de son aîné, Jean-Baptiste Lully. En effet, depuis le début du XVII^e siècle, le songe peut être regardé comme une véritable forme littéraire avec des cadres déterminés, basés sur une spatialité (un autre monde) et une temporalité (en dehors du temps réel et conscient) singulières. Puis, à la fin du XVII^e siècle, il constitue également un élément apprécié dans les œuvres dramatiques musicales. L'idée de réfléchir sur la peinture musicale du songe semble alors justifiée et intéressante.

Jouant sur le poétique comme sur le pathétique, le songe suscite généralement un moment privilégié dans le récit. L'abandon de la temporalité linéaire en faveur du moment intermédiaire, représenté par le rêve, offre d'une part la possibilité d'une prolepse, c'est-à-dire d'une perspective sur ce qui attendra le songeur. D'autre part, il donne au personnage l'occasion de s'interroger sur ses objectifs et sur les moyens d'y parvenir. Le songe peut alors jouer un rôle très important sur le plan du déroulement de l'intrigue.

La peinture musicale qui lui est consacrée constitue un point essentiel pour le compositeur d'une tragédie lyrique. Pourtant, comme le montre la citation de Brenet, elle peut prendre différentes formes.

Mon corpus d'étude se compose des deux songes mentionnés par Brenet, celui de Renaud dans l'*Armide* (Lully 1686), et celui d'Ulysse dans *Circé* (Desmarests 1694), complétés par celui d'Atys (Lully 1676). L'ajout d'Atys se justifie par deux faits. D'abord, à part *Armide*, *Atys* est la seule tragédie en musique dans laquelle Lully met véritablement en scène un songe et non seulement une scène de sommeil. Le deuxième argument est historique : Le Cerf de la Viéville (1704, 59) aborde justement, dans son éloge de Lully, les deux songes du compositeur et le « sommeil de Circé », très probablement donc l'œuvre de Desmarests³.

Cette étude se distingue des travaux effectués sur la représentation et les mises en scène dans la tragédie musicale (par exemple Broglin 2003 ; Grosperin 2003 ; ou Naudeix 2004) en ce qu'elle s'appuie notamment sur les sources littéraires choisies par les librettistes/compositeurs, qu'elle lie avec des analyses musicales et des réflexions sur des mises en scène concrètes. La raison en est simple : évidemment, le librettiste a dû prévoir la présence de la musique et de la mise en scène de son œuvre (Naudeix 2006). Dans ce sens, le livret tout seul n'est qu'une « matière poétique inachevée » (Escande 2013).

La comparaison des trois songes du corpus montre que les différences peuvent être expliquées par le recours des librettistes et des compositeurs soit à une matrice littéraire ancienne, créant la place pour la mise en scène d'une sorte d'illusion à laquelle participe le spectateur, soit aux caractéristiques du genre de la pastorale musicale. En effet,

¹ Michel Brenet (1858-1918), de son vrai nom Marie Bobillier, est une des premières musicologues françaises. Elle a consacré un important travail à la musique ancienne, de plus en plus en vogue à son époque. On pense, pour ne donner que deux exemples en France, à l'exposition universelle de 1889 à Paris où l'on présente d'anciens instruments (et des innovations inspirées par eux) et aux interprètes comme Wanda Landowska (1879-1959), personnage important dans la renaissance du clavecin et de la musique qui lui est destinée.

² « Rien n'est au-dessus du sommeil d'Atys & des Sourdisines d'Armide. Vous ne parlez point du sommeil de Circé, dit Mr. Le Comte du B... On ne se souvient pas de tout, Monsieur ; mais je vous remercie de citer pour moi celui-là, qui ne doit pas être oublié » (Le Cerf de la Viéville 1704, 59).

³ C'est au moins la seule référence que j'ai trouvée sur le sujet du couple formé par Circé et Ulysse.

la source à laquelle ils puisent pour la mise en scène du songe — la pastorale dramatique, une matrice littéraire grecque ou ses réécritures romaines ou plus tardives — leur fournit différents moyens d'expression.

Après une brève description des songes dans les œuvres du corpus étudié, suivie par celle de leur rôle et de leur mise en scène⁴, je propose dans cet article de réfléchir sur les aspects de la dramaturgie et de la théâtralité qui les caractérisent. J'aborderai enfin le rôle du schème antique ou renaissant déterminant chacun des songes.

Le rôle des trois songes dans *Atys*, *Armide* et *Circé*

Dans l'ordre chronologique, la tragédie lyrique *Atys* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), sur un livret de Philippe Quinault (1635-1688), est la première œuvre du corpus. Elle a été créée en 1676 pour le divertissement de Louis XIV et de sa Cour. Elle présente un sujet que l'on trouve dans le quatrième livre des *Fastes* d'Ovide où le rêve est déjà associé au songe, à la prémonition et à la révélation d'événements autrement cachés. Quinault respecte le déroulement de l'histoire comme elle est racontée chez Ovide, mais il l'étoffe largement, créant par exemple un couple supplémentaire, notamment pour dramatiser l'action: *Atys*, héros phrygien ayant renoncé à l'amour, tombe amoureux de *Sangaride*, destinée à épouser le roi *Célénus*. La déesse *Cybèle* pour sa part dévoile dans un rêve son amour à *Atys*. Jalouse de *Sangaride*, elle incite le héros à tuer sa bien-aimée. Lorsque *Atys* retrouve la raison, il veut se suicider, mais *Cybèle*, pour éviter ce sort, le transforme en pin.

Le songe se situe au centre du divertissement du troisième acte. Au début de l'acte, on voit le personnage principal un peu inquiet, puis il s'endort et le théâtre change pour montrer l'ancre et les Dieux du Sommeil. Le songe se déroule en trois étapes: la première peint le sommeil et le repos. Il montre les Dieux du Sommeil, *Morphée*, *Phobétor* et *Phantase*, ainsi qu'une scène figurative, notamment avec des petits ruisseaux dont le doux bruit murmurant ensommeille le personnage. Ce *topos* revient à Ovide («*Métamorphose XI*», 592-649). Chez Quinault et Lully, il se traduit notamment par un grand silence et une ambiance léthargique, moyens effectivement aptes à peindre l'état d'un songeur. Dans un deuxième temps, *Atys*, endormi sur le fond d'une musique lancinante et répétitive, se voit transporté dans un autre lieu où il apprend par la voix des Songes agréables l'amour que *Cybèle* éprouve pour lui. Dans un dernier temps pourtant, comme une prémonition de la catastrophe finale, les Songes funestes lui imposent de répondre à cet amour.

L'état d'abandon du dormeur, et la douceur de cette situation que chante et dessine la musique, sont les conditions indispensables pour que le songe puisse se développer. Le rêve constitue le pivot de l'intrigue, le nœud dramatique de la tragédie. Ce moment se caractérise par une ambiance extraordinaire qui enchante et transporte non seulement le personnage, mais aussi l'auditeur ou le spectateur.

Armide, dernière tragédie lyrique née de la collaboration de Lully et de Quinault, fut représentée pour la première fois en 1686 au théâtre du Palais-Royal à Paris. L'œuvre raconte l'histoire de l'amour porté par la magicienne *Armide*, nièce du roi syrien *Hidraot*, au chevalier chrétien *Renaud* qui, sort fatal, appartient à l'armée des croisés. Si, au cours de l'opéra, elle ensorcelle *Renaud*, le chevalier chrétien arrivera pour sa part à se libérer du sortilège et à s'enfuir, laissant *Armide* désespérée. Le sujet se réfère cette fois à un épisode (le chant XIV) de la *Jérusalem délivrée* (1581), roman sur la première croisade de l'auteur italien *Le Tasse* (1544-1595). D'un récit secondaire, Quinault développe un drame particulier, avec une héroïne «en quelque manière coupable» (Naudeix 2006) d'être tombée amoureuse et d'agir contre son devoir. L'histoire amoureuse est considérablement travaillée et colorée, de sorte que la croisade ne joue plus qu'un rôle secondaire.

Le deuxième acte de la tragédie lyrique s'ouvre sur l'opposition entre, d'une part, *Hidraot* et *Armide* (le premier cherche un moyen pour se venger de *Renaud* pour avoir libéré ses camarades de leur captivité) et, d'autre part, *Renaud* (endormi au bord d'une rivière, entouré de naïades, de bergers et de démons déguisés en nymphes). Dans son rêve, les naïades et le chœur promettent à *Renaud* un avenir calme, plein de tendresse et d'amour et ils le prient de ne pas hésiter de jouir de ce bonheur.

Dans la scène suivante, le spectateur voit *Armide* s'approcher de *Renaud*, un dard à la main et décidée à tuer l'ennemi. Elle tombe pourtant tout d'un coup amoureuse de *Renaud*. Suit le long et célèbre monologue d'*Armide* dans lequel elle exprime son tourment intérieur, évoquant selon la chronologie des événements d'abord sa rage, puis son hésitation et enfin son amour naissant qui la fait renoncer à la vengeance. Le songe constitue l'événement qui change profondément le sort des personnages. Lully et Quinault jouent sur l'onirisme, exprimé par exemple dès le début par l'utilisation des sourdines par les instruments à archet⁵ qui accompagnent la voix de *Renaud* dans un rythme berçant et avec une mélodie douce et apaisante (voir l'Exemple 1⁶).

⁴ Nous précisons que le terme ne renvoie ici pas au rôle du «metteur en scène» moderne, mais au travail des auteurs du livret et du compositeur pour «montrer» le songe.

⁵ Voir la citation de *Le Cerf* de Viéville en note de bas de page 2.

⁶ Tous les exemples musicaux sont tirés du site IMSLP Petrucci Music Library (<https://imslp.org>, consulté le 24 mars 2019).

Exemple 1 : J.-B. Lully, *Armide*, acte II, scène 3, mes. 1-6.

ARMIDE, TRAGÉDIE.
SCÈNE III.
Il faut jouer cesy avec des sourdines. RENAUD seul.
PRELUDE.
Flûtes.
RENAUD.
BASSE-CONTINUE.

Il règne une ambiance ambiguë qui caractérise d'ailleurs le spectacle entier.

Circé de Henri Desmarests (1662-1741) — musicien à la Cour de Louis XIV comme Lully — repose sur un livret de Louise-Geneviève de Saintonge (1650-1718). Datant de 1694, l'opéra traite de la magicienne Circé qui tombe amoureuse d'Ulysse, alors que celui-ci est sur le chemin du retour vers sa patrie. Le sujet se trouve chez Homère (*Odyssée*, chant X), source primaire à laquelle recourt la librettiste, malgré une longue tradition littéraire fondée sur la version postérieure d'Ovide. Le pouvoir magique de Circé, belle déesse dotée d'une voix humaine séduisante, fille du Soleil et de l'Océanie, lui permet d'opérer des métamorphoses. Elle utilise sa beauté et son pouvoir magique, d'une part pour charmer Ulysse et, d'autre part, pour transformer les autres Grecs en monstres — tout cela dans le but de retenir Ulysse près d'elle.

Comme dans *Atys*, la scène du songe occupe une position centrale dans l'opéra. Elle se distingue par son ambiance calme et statique. L'instrumentation — deux flûtes, violons et basse continue — crée une sonorité douce et tendre, un peu éloignée du monde réel, évoquant l'onirisme. Desmarests vise à hypnotiser le spectateur par différents moyens musicaux. On peut citer les rythmes doux et réguliers, soutenus par des notes liées (les liaisons sont indiquées dans la partition) et de faibles développements mélodiques : la mélodie se démarque par une préférence remarquable pour les mouvements chromatiques (voir l'Exemple 2).

S'y ajoutent de nombreuses répétitions. Pour ne donner qu'un exemple : la basse implique toutes les quatre mesures une modulation de la tonique à la dominante, car elle repose sur un motif répété de quatre notes diatoniques

Exemple 2 : H. Desmarests, *Circé*, acte III, scène 3, mes. 1-6, flûtes et violons.

ACTE III. SCÈNE III.
SCÈNE III.
ULISSE endormy, PHÆBETOR, PHANTASE,
Un Songe agreable, Troupe de Songes funestes.
Flûtes.
Flûtes.
Avec des Sourdines.
PRELUDE POUR LE SOMMEIL.
Il faut couper le Son de la Noite.
BASSE-CONTINUE.

descendantes, un modèle de chaconne ou de passacaille (voir l'Exemple 3). Desmarests crée ainsi un mouvement harmonique et rythmique extrêmement calme et équilibré.

La deuxième partie du sommeil d'Ulysse se voit cependant troublée par un petit moment d'inquiétude dans lequel le Dieu Phantasos, sur une musique plus mouvementée, évoque les « secrettes allarmes » des amoureux. Cela ne représente toutefois que l'introduction d'un véritable spectacle noir : les Songes funestes s'imposent et demandent impérativement à Ulysse de partir.

Somme toute, le récit met en place un jeu psychologique bien rendu par la musique. Certes, après son réveil, le héros identifie le cauchemar pour ce qu'il est. Pourtant, préparé par l'observation du spectacle, il peut se lancer dans un discours argumentatif, soutenu par un autre personnage dans l'état de veille. Effectivement, après le songe, le héros se voit transformé. L'amant relativement insouciant qui montre des réactions tout à fait humaines (bien qu'il soit entre les mains d'une magicienne et sous ses charmes ensorcelants) se transforme en un héros, à nouveau en possession de ses forces. Le songe éloigne donc le personnage du monde

Exemple 3 : H. Desmarests, *Circé*, acte III, scène 3, mes. 1-6, basse.

Il faut couper le Son de la Noite.
BASSE-CONTINUE.

réel et le spectateur est invité à assister à son voyage. Par conséquent, il glisse encore plus loin dans l'enchantement lyrique de l'œuvre musicale.

La mise en scène des songes

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, le songe est devenu une partie sérieuse et très appréciée des tragédies lyriques ; il peut prendre une place importante, même parfois centrale, dans la structure qui organise sa trame. Manifestation commandée généralement par une divinité, le rêve sert à montrer ce qui va à l'encontre de la vraisemblance. Comme le remarque Kintzler,

il est presque impossible que le merveilleux soit absolument et totalement anecdotique sur la scène lyrique puisqu'on doit partir du principe que le spectateur s'y attend, étant donnée la nature des personnages. On s'attend à ce que Circé se livre à des enchantements comme on s'attend à ce que Renaud, personnage légendaire, s'exprime autrement qu'un homme ordinaire, par le chant, et que sa suite évolue en dansant (1991, 231).

À ce type de « merveilleux faible », le songe, créant un lieu à part, peut substituer un « merveilleux fort », de nature poétique, qui ne choque pas dans cet horizon d'attente du spectateur (Kintzler 1991, 231). Comme le note Gropstein (2003), le songe forme un élément statique dans l'intrigue, destiné à enchanter et à mener le spectateur dans un autre monde. Ce faisant, il peut jouer un rôle important dans ce que Duron désigne comme « un jeu théâtral, très neuf à l'époque pour la musique » (2007, 63). L'auteur l'explique par l'alternance de « différentes formes du plaisir : la délectation du retour, la surprise, l'étonnement, la découverte, la redécouverte, mais aussi le leurre » et il cite au titre d'exemple le « long et si beau "Sommeil" d'Atys » (2007, 63). Le songe est donc généralement élaboré et placé avec beaucoup de soin dans le déroulement pour produire un maximum d'effets.

On observe pourtant que l'introduction du songe se fait de manière très différente dans les œuvres considérées. Saintonge et Desmarets placent immédiatement le spectateur au milieu de la scène, car « le théâtre », c'est-à-dire le rideau, s'ouvre pour le « Prélude [sic] pour le sommeil » sur un nouveau décor, mettant de cette façon en avant le lieu particulier dans lequel se déroule le songe. Quinault et Lully, au contraire, préparent leurs songes par une sorte de coup de fatigue du personnage et un glissement musical dans un autre registre. Personnages et spectateurs sont hypnotisés et transportés ensemble dans l'empire des rêves. Le lien entre les différentes parties du songe est cependant moins souligné dans *Atys*, où la nouvelle scène commence par un prélude instrumental qui implique un changement de rythme, de tonalité et d'instrumentation par rapport au récit qui le précède. On passe d'une mesure

à 3 temps à une mesure à 2 temps, de *si* bémol majeur à *sol* mineur et d'une voix soliste accompagnée par le continuo à l'orchestre complet.

Renaud, pour sa part, glisse littéralement dans le sommeil pendant l'introduction instrumentale, liée étroitement à ce qui suit, car la partition indique expressément que la quatrième scène devrait commencer « sur la dernière notte [sic] » de la pièce instrumentale qui clôt la troisième. Mesure, tonalité et instrumentation restent inchangés : le songe y est tissé dans la texture même.

Le sommeil de Renaud fait partie d'une longue séquence à suspense mettant en scène, à part les protagonistes Armide et Renaud, une nymphe ainsi que des bergers et bergères « héroïques ». Au milieu de ce passage se situe un moment de tension (l'irruption d'Armide) qui est encadré par la magie de la scène. Musicalement, cette ambiance s'exprime par un changement subtil entre les tonalités de *sol* majeur et de *sol* mineur, une texture souvent homophone et l'utilisation d'airs et de formes de danse simples (voir l'Exemple 4). En effet, si la deuxième moitié de la scène, le monologue d'Armide, présente un conflit psychologique, son objectif reste l'enchantement du personnage.

Exemple 4 : J.-B. Lully, *Armide*, acte II, scène 4, « Petit air d'une nymphe », mes. 1-6, exemple pour la structure homophone.

SCENE IV.
Une Nymphe des Eaux. Troupe de Bergers & Bergeres heroïques.
LA NYMPHE.
Au temps heureux ou l'on se fait plaisir Qu'il est doux d'aimer tendrement ! Pour-

BASS-CONTINUO

Les autres œuvres montrent également une bipartition, mais elles s'ouvrent sur le Songe agréable et se terminent sur des images destinées à susciter l'épouvante. Il semble toutefois que, généralement, Lully met l'accent sur l'enchantement, puisque, si la dernière partie du songe dans *Atys* est menaçante, elle est toutefois très courte et fonctionne comme une chimère : l'apparition des Songes funestes n'a pas été préparée. Tout change : on passe d'une mesure de 3 noires (3) à une mesure de 4 noires (C), de *sol* mineur à *si* bémol majeur, de la forme d'un air à celle d'un

récit, et enfin la voix, d'abord accompagnée par l'orchestre, se trouve ensuite seule avec le continuo. Suit l'entrée en scène des Songes funestes, encore une fois accompagnée d'un changement de mètre (♩) et d'instrumentation (retour de l'orchestre), et finalement le chant du chœur des Songes funestes, passant à une mesure de 3/2 et une structure complètement homophone qui soulignent la gravité du message. Les changements sont extrêmement rapides et, en quelques secondes, les fantômes disparaissent. Il ne reste que le souvenir d'un cauchemar.

Circé, en revanche, met en avant la part vouée à l'horreur et à l'avertissement. Là où Quinault et Lully tendent à effacer les « tensions affectives et morales » (Grosperin 2003, 189) par le glissement, à la fois scénique et musical, du songeur dans le sommeil et ensuite dans le rêve, Saintonge et Desmarests les provoquent intentionnellement pour faire agir le héros. Les voix qui chantent sensiblement plus haut et une mélodie qui utilise des intervalles plus larges appellent le héros à la catharsis. Mais à quoi servent concrètement les images fascinantes et alarmantes dans les différentes œuvres ?

Après son réveil, Atys, épouvanté par les images, est bientôt confronté à la voix de Cybèle qui lui rappelle la puissance des rêves. La scène du songe réactive des rites antiques et festifs décrits chez Ovide. Il s'agit d'un grand divertissement inséré dans la trame narrative, montrant *l'autre monde*. Les images influenceront certes sur la décision du personnage : en faisant miroiter des visions négatives, les Songes funestes déterminent un tournant dans la vie d'Atys. Cependant, le rêve reste un spectacle, limité à un cadre bien précis et éloigné de la réalité humaine. Les différents airs de danse donnent notamment l'occasion de présenter tout le luxe associé à l'opéra de l'Ancien Régime. Ils emportent le spectateur et soulignent l'éloignement du monde du songe par un élément statique au niveau de l'action dramatique⁷. Aussi Renaud, l'autre protagoniste de Quinault et Lully, est-il enlevé, avec Armide, par les Zéphirs et éloigné du spectacle présenté sur la scène. Enchanté, il quitte le lieu où le spectateur de la tragédie lyrique, peu de temps auparavant, a assisté au grand monologue d'Armide, départ qui illustre son conflit intérieur. Le songe ne change finalement pas l'état initial des deux protagonistes masculins, Atys et Renaud ; il le renforce plutôt. À l'opposé, chez Saintonge et Desmarests, le héros, Ulysse, est horrifié après son réveil ; cependant il commence rapidement à tirer des conclusions. Le personnage gagne en consistance et en complexité. Il devient un acteur actif, prenant son sort en main. Le songe a sur lui un effet salutaire, même s'il le qualifie tout de suite de chimère, tout comme le fait le héros de Quinault et Lully dans *Atys*.

On peut distinguer un traitement spécifique du songe chez Quinault et Lully, différent de celui employé par Saintonge et Desmarests. Et pourtant, malgré les apparences, *Armide* se rapproche de *Circé* par un détail important : durant le sommeil de Renaud, le spectateur assiste d'abord à une scène onirique, puis à une action primordiale pour le déroulement du drame, soit le changement d'attitude d'Armide. Finalement, c'est elle qui se trouve psychologiquement transformée par le songeur. De ce fait, le songe a un effet comparable à celui qu'ont conçu Saintonge et Desmarests. Dans les trois œuvres considérées, d'*Atys* à *Circé*, en passant par *Armide*, le songe inséré dans la tragédie lyrique joue donc un rôle de plus en plus important dans la caractérisation psychologique des personnages. Ce fait est d'autant plus important que contrairement à ce qui peut être accompli au théâtre, à cause d'un texte beaucoup plus court, « l'opéra ne pouvait se permettre les développements psychologiques où s'illustre la tragédie parlée contemporaine » (Naudeix 2006, 151). Le songe fait partie de cet « enseignement incarné dans la splendeur des formes esthétiques et musicales » que constitue, d'après Broglin (2003, 174) la tragédie lyrique.

Dramaturgie et théâtralité

Les songes installent un espace particulier situé dans le monde du sommeil, du rêve, rendu sensible au spectateur par la présence même du songeur. Les observations sur le paramètre temporel, installé par le songe, sont similaires. Pendant le sommeil du personnage, le temps du récit principal et celui du récit enchâssé, vécu par le dormeur, se rapprochent, tout en restant strictement séparés et distincts. Contrairement à ce qui survient dans *Armide*, les tragédies lyriques *Atys* et *Circé* mettent véritablement en scène un rêve et présentent par conséquent une similitude évidente.

Sur un autre plan, pourtant, le songe d'*Atys* se distingue des deux autres. Ici, l'histoire se déroule devant les yeux du spectateur qui devient en conséquence un voyeur, intégré dans les événements malgré sa position à l'extérieur de la représentation. Son regard est fixé sur le tableau vivant présenté devant ses yeux et il a la possibilité de réfléchir sur les images que la scène lui offre. Le songe dynamise ainsi fortement la suspension propre au divertissement dans lequel il est inséré. Mais le spectateur n'est pas le seul à observer les protagonistes que sont Ulysse et Renaud. Si l'on ne tient pas compte des personnages mythiques qui entourent les dormeurs, on peut mentionner, dans *Circé*, Eolie qui se cache sur la scène et à laquelle Ulysse va révéler son rêve. Dans *Armide*, plusieurs autres personnages sont aussi présents et même intégrés dans le spectacle (ou bien dans le récit), prenant un rôle soit d'acteur, soit d'interlocuteur.

⁷ Sur le rôle du songe comme point de basculement dans *Atys*, voir Grosperin (2003, 195).

L'ordre d'affinité des trois œuvres retenues se présente alors comme suit :

Atys — Circé — Armide.

De gauche à droite, on note un accroissement de l'activité des autres personnages sur scène. On passe d'un songeur solitaire à des interlocuteurs, prêts à discuter avec le songeur sur son expérience. Le songe devient un événement partagé.

Par ailleurs, les dormeurs dans *Atys* et dans *Circé* se voient entourés de troupes de Songes (agréables et funestes) et de trois figures majeures de la mythologie associées au rêve : les frères Morphée, Phobétor et Phantasos. Pourtant, la fonction de ces personnages dans les différentes œuvres doit être bien distinguée. Contrairement à *Circé*, les danseurs qui personnifient les Songes chez Lully assistent au grand spectacle sans prendre la parole. Quant à Ulysse, il est entouré de Songes qui s'expriment et qui s'adressent même à lui de façon active et directe. La même opposition se trouve au niveau des chœurs constitués par les personnages sur la scène. Le chœur fait office de véritable instrument de commentaire et de réflexion chez Saintonge et Desmarets : il installe ainsi une référence au théâtre antique⁸. Quinault et Lully le laissent également participer, mais sans interpréter véritablement l'action en cours. Dans *Armide*, le chœur intervient deux fois dans la quatrième scène : lui est confié une ritournelle⁹, constituant une sorte de commentaire général comparable à la première interaction du chœur dans *Circé*. Dans *Atys*, le chœur n'intervient qu'à la fin : il redouble simplement la menace, sans apporter de nouveau matériau. Si l'on veut classer cette fois le rôle du chœur, on peut établir une autre progression des trois œuvres musicales :

Circé — Armide — Atys.

De gauche à droite, on note un accroissement du caractère représentatif du chœur, tandis que sa fonction de commentaire et son rôle dramatique s'affaiblissent.

Notons encore une autre parenté entre les deux premières œuvres de ce classement. *Armide* montre de fait un procédé musical qui annonce *Circé* : la scène du songe est liée par des procédés musicaux, soit par une transition tonale (les différentes pièces n'alternent qu'entre *sol* majeur et *sol* mineur), soit par un regroupement des airs et des danses instrumentales. La scène du sommeil de Renaud est d'une symétrie parfaite : après l'introduction, une section en *sol*

mineur en mesure composée (6/4) est encadrée par deux parties en *sol* majeur dans une métrique binaire simple (2). La musique assure ainsi une grande unité à toute l'action et installe une sorte d'aller-retour. Desmarets va encore plus loin. Chez lui, la musique joue non seulement un rôle important lors des transitions et des glissements d'un état à l'autre, mais elle soutient aussi concrètement la progression dramatique et renforce le développement psychologique des personnages. Toutes ces observations confirment le constat de Kintzler que « la fonction du rêve dans la tragédie est [...] plus psychologique que symbolique, magique ou spectaculaire. La pastorale, au contraire, a pour objet le rêveur lui-même » (1991, 174).

On voit que le lien entre *Armide* et *Circé* mis en valeur par Brenet est bien perceptible, tant au niveau de la forme littéraire que musicale. Les parallèles entre *Circé* et *Atys* se situent notamment au niveau de la dramaturgie. Dans cette optique, un bref regard sur la biographie croisée des deux compositeurs est révélateur.

Desmarets et Lully : des rivaux ?

De toute évidence, Desmarets connaissait Lully, lequel occupait, depuis 1680, le poste d'« ordinaire de la musique » du Roi. À cette époque, Desmarets est lui-même « page de la musique du Roi » (Fétis 1866) et, selon Wood (2001), il assiste à des représentations d'œuvres dirigées par Lully. La musique italienne fascine le jeune compositeur français, et il envisage un voyage dans ce pays. Titon du Tillet relate l'histoire comme suit :

amoureux de son art, et rempli du désir de perfectionner ses talents, Desmarets voulait [...] se rendre in Italie, où il comptait se remettre à l'école de quelque maître célèbre ; déjà il avait obtenu l'assentiment du Roi : mais il avait compté sans Lully (cité dans Brenet 1883, 306).

Lully s'oppose à ce voyage qui n'aura donc pas lieu¹⁰.

Quelques années plus tard, Desmarets sera une deuxième fois déçu par Lully. Cette fois, c'est Fétis¹¹ qui nous raconte l'événement en question. Selon lui, Desmarets « concourut, en 1683, pour l'une des quatre places de maître de la chapelle du roi ; mais Louis XIV le trouva trop jeune et lui donna une position pour le dédommager » (Fétis 1866, 5). On imagine facilement une certaine amertume du jeune compositeur face aux réactions du grand Lully. Le bref commentaire de Marpurg (1756, 240) sur le destin de Desmarets à la Cour va

⁸ Voir Bertrand et collab. sur le chœur et l'acteur dans la tragédie grecque : « il l'entourait, le soutenait, l'interrogeait, il participait sans agir, il glosait l'action » (1996, 21).

⁹ Voici le texte de la ritournelle : « Ah ! quelle erreur ! quelle folie ! / De ne pas jouir de la vie ! / C'est aux Jeux, c'est aux Amours / Qu'il faut donner les beaux jours ».

¹⁰ L'histoire est reprise par Girardon (1954), Anthony (1980), Schneider (2016) et Wood (2001).

¹¹ Voir aussi Wood 2001 et Schneider 2016. Par ailleurs, pour Sébastien de Brossard, Desmarets « était un génie tout propre à remplacer le fameux Lully, les opéras de *Circé*, d'*Iphigénie*, etc. en sont une preuve plus que suffisante » (cité dans Schneider 2016).

dans ce sens : il constate qu'il n'avait tout simplement pas de protecteur...

Quoi qu'il en soit, ses six tragédies en musique (*Circé* est la deuxième) ont été composées entre 1693 et 1698, donc sensiblement après la mort de Lully en 1687. *Circé* montre que Desmarets a trouvé un vrai modèle dans l'œuvre du Florentin pour dynamiser le mythe antique par le songe : il se sert de la puissance hypnotisante de la musique, tout en activant l'aspect explicatif du songe.

Le rôle de l'héritage littéraire et musical

Dans les trois œuvres commentées ici, le songeur est toujours le personnage principal masculin. Conformément à la tradition de la pastorale dramatique française, très en vogue notamment dans la première moitié du XVII^e siècle et qui contient très souvent des scènes d'illusion (Kintzler 1991, 173), la scène dans *Armide* est peuplée de troupes de bergers et de bergères héroïques, dans un décor idyllique. Le genre se caractérise certes par la présence d'intrigues amoureuses et l'accent est mis sur des éléments magiques, mais il joue notamment sur l'idylle (au sens premier du terme) : les motifs printaniers, le chant des oiseaux et les beautés de la nature y sont omniprésents. D'après Kintzler, dès la naissance du genre de la tragédie lyrique avec *Cadmus et Hermione* de Quinault et Lully en 1673, un grand nombre d'éléments de la pastorale est repris. On peut mentionner à titre d'exemple le caractère galant de l'intrigue (comme les scènes en tête à tête entre les couples), la plainte et, point important ici, la scène du sommeil (Kintzler 1991, 177). Mais, contrairement à la pastorale qui utilise un procédé diégétique en montrant sur scène un dormeur et en relatant ensuite le contenu de son rêve, la tragédie lyrique présente le songe comme une sorte d'illusion à laquelle participe le spectateur : il s'agit donc d'un procédé mimétique. On passe du récit à une véritable « mise en scène », dans le sens expliqué plus haut ou, autrement dit, de la diégèse¹² à la mimèsis¹³.

Ainsi, dans *Armide*, ce sont les bergers qui deviennent les acteurs de l'enchantement de Renaud durant son sommeil. Le protagoniste peut simplement s'allonger en pleine nature dans un décor bucolique typique de la pastorale, au bord d'une rivière, entouré d'oiseaux et de fleurs. Dans *Atys* et dans *Circé*, la création d'une scène de rêve est nécessaire. À ces fins, Lully et Desmarets se servent de l'ancre du sommeil qui permet, d'une part, d'insérer logiquement dans le livret les personnages des différents songes qui apparaissent selon le *topos* introduit par Ovide (« Métamorphose XI », 592-649,

voir plus haut) et, d'autre part, de dramatiser les images oniriques.

Dans *Atys*, Quinault et Lully installent de manière subtile une inquiétude qui s'oppose profondément à l'ambiance paisible du sommeil, mise en avant dans *Armide*. Cette inquiétude prend son point de départ dans un texte composé dans des mètres de plus en plus irréguliers (et dans lequel d'ailleurs les vers ne sont régularisés qu'à l'entrée des Songes funestes). Musicalement, la tonalité utilisée, *sol mineur*, est, d'après Charpentier, associée à un caractère sérieux et magnifique, celle de *si bémol majeur* à un caractère magnifique et joyeux¹⁴ (1690, s. p.). Comme le rythme du texte, l'attribution des tonalités semble en quelque sorte étrange (et joue donc sur l'ambiguïté), car les Songes agréables s'expriment en *sol mineur*, et les Songes funestes ensuite en *si bémol majeur* (voir les Exemples 5 et 6).

Exemple 5 : J.-B. Lully, *Atys*, acte III, scène 4, « Entrée des Songes agréables », mes. 1-11.

The image shows a musical score for the entrance of the agreeable songs in Act III, Scene 4 of *Atys*. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a vocal line and a basso continuo line. The music is characterized by a steady, somewhat somber rhythm with frequent rests, reflecting the 'inquiétude' mentioned in the text.

Exemple 6 : J.-B. Lully, *Atys*, acte III, scène 4, « Entrée des Songes funestes », mes. 1-6.

The image shows a musical score for the entrance of the funereal songs in Act III, Scene 4 of *Atys*. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a vocal line and a basso continuo line. The music is more rhythmic and features more active melodic lines, contrasting with the previous example.

¹² Il s'agit de l'univers spatio-temporel dans lequel se déroule l'histoire.

¹³ Voir Schaeffer 1995.

¹⁴ La caractérisation des tonalités change, parfois profondément, d'un auteur à l'autre. Nous avons choisi ici Charpentier, car sa description correspond au cadre temporel et spatial de nos œuvres.

L'ambivalence créée par les propos des songes est ainsi fortement soutenue. Le recours aux *topos* ovidien ajoute largement à la fascination de la scène et au transfert du personnage — comme du spectateur — dans l'autre monde, c'est-à-dire, dans l'imaginaire. Contrairement à ce qui a cours généralement dans la pastorale, le rituel autour de l'ancre du sommeil joue un rôle actif, dans le sens qu'il crée un lieu et une temporalité à part. Ce n'est qu'ici que l'in vraisemblable (car surnaturel) devient important dans la trame dramatique sans que le spectateur en soit gêné.

En ce qui concerne *Circé*, on peut pousser l'interprétation plus loin encore. Par la mise en scène du rêve, l'intrigue se resserre. Dans un lieu à part, le songe montre certes l'in vraisemblable, c'est-à-dire l'inconvenant par rapport à la définition de l'intrigue classique. Autrement dit, il garantit l'équilibre du « vraisemblable » et du « merveilleux »¹⁵. Mais il met également à nu la vanité humaine et les valeurs sociales. À l'instar de ce que proposent certains poètes de la Renaissance, l'intrigue se voit alors intégrée dans le monde actuel. On observe ce procédé par exemple dans *Les Regrets* de Du Bellay (1558) ou dans *Les Amours* de Ronsard (1552) : les auteurs s'y servent volontairement du fond mythique des récits ovidiens, mais travaillent aussi sur l'opposition de deux mondes, l'imaginaire et le réel¹⁶.

En tant qu'élément déclencheur, le songe se révèle comme point central de l'intrigue de Saintonge et Desmarets. Pour tirer le héros des charmes ensorcelants de Circé, la raison et l'honneur interviennent. L'insertion du songe fournit ici une explication logique et raisonnable pour la suite des événements. Un rappel de l'ordre « réel » du monde (qu'il soit réaliste ou mensonger) fait basculer le déroulement de l'intrigue. On quitte le tableau figé des narrations inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide pour leur substituer un aspect moralisateur, mettant en jeu l'honneur et la maîtrise des passions : le livret de Saintonge se réfère d'ailleurs à la première source homérique, et non à la tradition ovidienne du même sujet.

Sur ce plan, la tragédie lyrique *Circé* se rapproche d'*Armide* : le dialogue intérieur de la première des deux œuvres rappelle le fameux monologue du personnage principal féminin dans *Armide*.

Le recours à la version plus sobre d'Homère entraîne effectivement dans *Circé* la possibilité d'une psychologisation plus profonde des personnages, entre autres par le moyen du songe. Non seulement le comportement du personnage change-t-il, l'état extraordinaire créé par le songe permet au spectateur de découvrir une autre facette du personnage.

En outre, une abondante présence d'intertexte, de figures de style et d'allégorisation, crée un lien intense entre les poètes de la Renaissance (Ronsard notamment), *Circé* et *Armide*. La scène du songe et son message font effectivement partie d'une dimension beaucoup plus dense qui concerne toute l'œuvre. Dans son étude sur les images de la séduction féminine dans *Atys*, Vickermann-Ribémont (2009) relève par exemple un important jeu sémantique sur le mot flèche, créant un lien entre les contextes guerrier (la flèche d'un arc) et amoureux (la flèche de Cupidon) : l'intertexte est un procédé important dans l'écriture. En comparaison avec les deux autres œuvres, le songe joue donc un rôle très différent dans *Armide*. Et c'est pour cette raison qu'il peut déjà être situé dans le deuxième acte. Grosperin remarque à cet égard :

[D]ans *Armide*, [...] Quinault a pu d'ailleurs s'employer à superposer l'onirisme et le drame, et donc à diffuser le régime ambigu du songe sur l'ensemble d'un spectacle qui orchestre le triomphe esthétique de l'illusion des sens et de l'imagination en même temps que sa ruine morale (2003, 202-203).

Le songe n'y prend pas la place d'un pivot condensant la trame dramatique, comme c'est le cas dans les deux autres tragédies musicales. Néanmoins, il joue un important rôle grâce au fait qu'il imprègne l'ensemble d'une atmosphère onirique. En quelque sorte, le songe usurpe l'œuvre dans son intégralité. La fin de *Circé* se caractérise par un effet comparable : tout d'un coup, le monde théâtral disparaît.

La recherche confirme ainsi une filiation entre les œuvres de Lully et de Desmarets. La parenté entre *Armide* et *Circé*, établie par Brenet, concerne la densité de l'action au niveau du matériau et de sa mise en œuvre. Le songe focalise ces éléments et constitue par conséquent un moment décisif dans l'intrigue. *Atys* et *Circé* se ressemblent sur un autre plan : ces deux œuvres reprennent explicitement une

¹⁵ Voir aussi Pabst 1956, 154.

¹⁶ Du Bellay évoque Circé dans *Les Regrets*, parmi les sonnets qui font allusion au voyage de retour de la magicienne, de l'Italie vers la France. Circé qui, selon une tradition antique habitait au Monte Circeo, en Italie, fait pour Du Bellay partie des aventures et de la fascination de ce pays. Il se compare donc lui-même à Ulysse, le héros admiré, dans le fameux sonnet cxxx des *Regrets* : « Et je pensais aussi ce que pensait Ulysse [...] » (1558, 31). Comme le remarque Maréchaux, « les figures de la mythologie deviennent chez [Du Bellay] des emblèmes qu'il double parfois d'une interprétation comme il est d'usage dans le commentaire », établissant dans ce cas précis une « équivalence entre Circé et le vice » (1994, 283). Il s'agit donc d'un procédé de mise en abyme du vécu de l'auteur (Du Bellay) dans celui du personnage (Ulysse). Le sonnet LXV des *Amours* de Ronsard (1552) reprend un décor mythique de l'amour, mais il exprime également la fascination de cet autre monde en évoquant en quatorze vers seulement, un maximum d'objets magiques (le « vin empoisonné » de la déesse ; « Moly par Mercure ordonné » ; la « bague de Roger », des objets pour l'enchantement) ainsi que l'enchantement de la magicienne. Le monde mythique s'oppose alors à « ma raison » aveuglée dans « ma faute » (vers 14). Un changement du temps verbal (entre le passé simple, éloigné dans le temps, et le présent) souligne l'existence distincte de deux mondes.

source plus ancienne. De cette source, les librettistes/compositeurs reprennent toutefois un matériau différent. La version d'Homère, plus « neutre » et « ouverte », permet une concentration du propos sur les questionnements humains. Le sujet entier peut être enrichi et étoffé au niveau de la caractérisation psychologique des personnages. Le songe joue un rôle remarquable dans ce processus.

Conclusion

À l'issue des réflexions menées, on constate que dans les tragédies lyriques, les songes puisent à des sources qui représentent des traditions littéraires différentes : l'Antiquité mythique selon la tradition d'Homère ou d'Ovide, ou encore les œuvres des auteurs de la Renaissance. Grâce à ces différentes sources, le librettiste d'une tragédie lyrique dispose de moyens d'expression très variés. Ce ne sera pourtant qu'au xvii^e siècle que le songe entrera dans le récit des tragédies et tragi-comédies.

Au cours des siècles, le texte d'Ovide est l'objet de nombreuses traductions et réinterprétations dans lesquelles on assiste notamment au figement de certains détails. Les œuvres qui utilisent un texte dans la tradition ovidienne sont riches en allusions et images mythologiques qui jouent des rôles décisifs dans l'histoire (*Atys*).

Au théâtre, lieu privilégié de l'illusion dramatique, l'astuce de « l'âme en vacances » pendant le songe donne à l'auteur la possibilité de montrer un personnage, sans les contraintes conventionnelles et situationnelles. C'est ce qui arrive à Ulysse dans la tragi-comédie *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé* de Claude Boyer (1648), œuvre dans laquelle le motif du sommeil et du rêve intègre le récit antique. Dans la dédicace (*l'Epistre*), l'auteur se réfère directement au « *Prince des Poètes* », à Homère, chez qui l'on ne trouve pourtant aucune trace de songe. Toutefois, en expliquant la raison des changements qu'il effectue par rapport à la source antique, en l'occurrence le rapprochement entre le Prince de Conty, auquel le livre est dédié, et le prince antique Homère, Boyer établit une filiation concrète entre les deux œuvres. Dans l'ensemble, les œuvres qui se réfèrent à la matrice homérique, comme *L'Ulysse* de Boyer, témoignent d'une nouvelle manière d'étoffer l'épopée antique. La rationalisation qui en découle se remarque fortement dans la tragédie lyrique *Circé*. La particularité du songe d'Ulysse chez Saintonge et Desmarets se manifeste justement dans son inscription dans cette tradition littéraire reposant sur Homère, mais aussi dans son appartenance à ce genre musical.

D'un point de vue général, on trouve des particularités qui reposent sur l'insertion d'un songe dans une intrigue musicale, et notamment dans celle de la pastorale dramatique. Plus cet élément est développé, moins le songe contribue au corps

dramatique de l'œuvre. Il joue alors sur l'allégorie, comme c'est le cas dans *Armide*. La tragédie musicale offre aux compositeurs un certain cadre qui semble fixé pour le songe au plus tard depuis *Atys*, et qui permet à Lully de jouer dans *Armide* sur les éléments allégoriques et leur mise en valeur.

Ce mariage explique peut-être une observation déjà faite par Lionel de la Laurencie il y a 100 ans. Il note que le sommeil d'Ulysse « s'inspire évidemment du sommeil de Renaud dans l'*Armide* de Lully ; mais Desmarets possède une énergie concentrée, une vigueur soutenue, que n'a pas toujours le Florentin » (Laurentie 1929, 1368). Il semble que la remarque de Brenet, reprise par Laurencie, à l'effet que Saintonge et Desmarets se soient inspirés du songe d'*Armide* (Brenet 1883, 314 ; cité dans Laurentie 1929, 1368), pourrait être nuancée sur ce point¹⁷.

Si cet article comprend une réflexion littéraire, il repose toutefois notamment sur une étude pluridisciplinaire du songe dans trois tragédies en musique. L'étude se fonde sur l'examen de leurs livrets et de la mise en musique des songes. Même si cela semble être une évidence, on ne peut pas assez souligner le constat de Françoise Escande : « l'étude d'un livret de tragédie lyrique ne saurait donc en définitive être isolée de celle de la musique » (2013, 28). Évidemment, la remarque est vraie aussi dans l'autre sens.

Sur le plan musical, l'analyse des trois songes dans les œuvres de Lully et de Desmarets confirme et affine les propos de Wood qui relevait les éléments suivants pour montrer comment le travail de Desmarets se distingue de celui de son modèle Lully : le développement orchestral du récitatif accompagné, l'utilisation de rythmes obsessionnels, un goût prononcé pour les registres graves, et l'innovation que représente l'insertion d'oracles et d'esprits dans la tragédie lyrique (Wood 2001).

Au regard de ces faits, le traitement du songe chez Saintonge et Desmarets s'intègre dans un développement plus général qui concerne l'ensemble de l'opéra français. Dans la deuxième moitié du xviii^e siècle, Marmontel proposera une réécriture de Quinault dans le but d'adapter le modèle de l'opéra italien à la tragédie lyrique française ; on passe alors d'une « dramaturgie de situations » à une « peinture de caractères » (Dratwicki 2007, 128). Avec *Circé*, on est encore loin de ces changements profonds. L'aspect psychologique ajouté dans les œuvres de tradition homérique (comme le présente justement *Circé*) l'annonce pourtant.

¹⁷ Il est d'ailleurs curieux que Brenet mentionne les Songes affreux (c'est-à-dire funestes) et agréables sans mentionner l'œuvre *Atys* (1883, 314).

RÉFÉRENCES

- ANTHONY, James R. (1980). «Desmarets Henry», dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Londres, Macmillan.
- BERTRAND, Dominique et Jean-Louis HAQUETTE (1996). *Le Théâtre*, Rosny, Bréal.
- BOYER, Claude (1650). *Ulysse dans l'isle de Circé, ou Euriloche foudroyé : Tragicomédie*, Paris, Quinet.
- BRENET, Michel (1883). «Un compositeur oublié du XVII^e siècle: Henri Desmarets (1662-1741)», *Le Ménestrel*, p. 305-307, 313-315, 321-323 et 329-331.
- BROGLIN, Étienne (2003). «L'opéra des Dieux», *Histoire, économie et société*, n° 2, p. 153-175.
- CHARPENTIER, Marc Antoine (1690). *Règles de composition*, Paris.
- DESMARETS, Henry (1694). *Circé*, Paris, Ballard.
- DRATWICKI, Benoît (2007). «Traditions et modernités à l'Académie royale de Musique: L'exemple de la tragédie lyrique enquinadée», dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Mardaga, Wavre, p. 113-138.
- DU BELLAY, Joachim (1558). *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Paris, Morel.
- DURON, Jean (2007). «Cette musique charmante du siècle des héros», dans Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Mardaga, Wavre, p. 51-78.
- ESCANDE, Françoise (2013). «À propos du livret d'opéra: La tragédie lyrique comme objet d'étude pluridisciplinaire, l'exemple de *Callirhoé* de Roy et Destouches», *Littératures*, n° 67, p. 189-203.
- FÉTIS, François-Joseph (1866-1868). «Henri Desmarets», *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 3, Paris, Firmin-Didot, p. 4-5.
- GIRARDON, Renée (1954). «Desmarets», dans Friedrich Blume (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 3, Kassel, Bâle, Bärenreiter.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe (2003). «Le songe et le moment: Sur la dramaturgie du songeur dans la tragédie lyrique», dans Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Grosperrin (dir.), *Songes et songeurs (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Laval, Presses de l'Université Laval, p. 187-203.
- HOMÈRE (1996). *Odyssée*, Paris, Le livre de poche. Traduction par Victor Bérard.
- KINTZLER, Catherine (1991). *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve.
- LAURENCIE, Lionel de la (1929). *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 2, Paris, Delgrave.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Louis (1704). *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, Foppens.
- NAUDEIX, Laura (2004). *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion.
- NAUDEIX, Laura (2006). «Stratégies narratives dans les livrets de tragédies en musique: Hypothèse des "univers imaginaires de référence"», *Biblio*, vol. 17, n° 168, p. 149-159.
- LULLY, Jean-Baptiste (1676). *Atys*, Paris, Ballard.
- LULLY, Jean-Baptiste (1686). *Armide*, Paris, Ballard.
- MARÉCHAUX, Pierre (1994). «Le masque d'Ovide: Figures de l'imaginaire élégiaque dans les *Regrets* et dans les *Poemata de Du Bellay*», dans Yvonne Bellenger (dir.), *Du Bellay et ses sonnets romains*, Paris, Champion, p. 271-296.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm (1756). *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, vol. 2, Berlin, Lange, p. 237-241.
- OVIDE (1992). *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard. Traduction par Jean-Pierre Néraudeau.
- PABST (1956). «Funktionen des Traumes in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 66, p. 154-174.
- RONCARD, Pierre de (1981). *Les Amours*, Paris, Garnier-Flammarion. Édité par Marc Bensimon et James L. Martin.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). «Temps, mode et voix dans le récit», dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- SCHNEIDER, Herbert (2016). «Desmarets, Henry», dans Laurenz Lütteken (dir.), *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50820>, consulté le 24 juin 2019.
- VICKERMANN-RIBÉMONT, Gabriele (2009). «Nouvelles images de la séduction féminine: *Armide* de Quinault et ses reprises en peinture», *Littératures classiques*, n° 2, p. 205-225.
- WOOD, Caroline (2001). «Desmarets, Henry», dans Stanley Sadie et John Tyrell (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, Oxford, Oxford University Press.

À la croisée des chemins

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial: « À la croisée des chemins »	7
Jean Boivin	
Les différentes représentations du songe dans la tragédie lyrique du xvii ^e siècle	11
Claudia Schweitzer	
Le départ du premier contingent des zouaves en 1868: Un moment marquant de la vie musicale	21
québécoise au 19 ^e siècle	
Paul Cadrin	
Design sonore ou musical, problématisation provisoire: Réflexions sur le projet <i>Subway Symphony</i>	31
de James Murphy	
Frank Pecquet	
La fricassée: Aspects d'un genre original	39
Vita Kim	
Découper l'histoire: Sur la périodisation de la vie et de l'œuvre de Joseph Haydn	59
Sarah-Ann Larouche	
Rāga et imagination: Phénoménologie de l'expérience de la représentation interne d'une mélodie	67
Jonathan Voyer	

Comptes rendus	77
Résumés	83
Abstracts	85
Les auteurs	87

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
 Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 Case postale 8888, succursale Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 1440, rue Saint-Denis, local F-4485
 Montréal (Québec) H2X 3J8
 Téléphone : 514-987-3000, poste 4075
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2017
 Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
 Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
 ISSN 1929-7394 (En ligne)
 ISBN 978-2-924803-15-8

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Automne 2017, Copyright 2019
 Tous droits réservés pour tous les pays.