

CULTURAL DREAM STUDIES
KULTURWISSENSCHAFTLICHE TRAUM-STUDIEN
ÉTUDES CULTURELLES SUR LE RÊVE

Edited by
Herausgegeben von
Édité par

Bernard Dieterle
Manfred Engel

Band 4 – 2020

Mediating the Dream Les genres et médias du rêve

Edited by
Édité par

Bernard Dieterle
Manfred Engel

Königshausen & Neumann

A publication of the ICLA Research Committee



DreamCultures

The Cultural and Literary History of the Dream

Der Druck dieses Bandes wurde ermöglicht
durch eine Förderung der Fritz Thyssen Stiftung

Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2020

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Collage basierend auf Jean Boulanger, *Nausicaa's Vision* (ca. 1646)

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7209-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Contents / Table des matières

Préface / Preface 9

MANFRED ENGEL, Towards a Trans-Medial Poetics
of the Dream 31

I. Dream Reports / Récits de rêves

GREGOR Weber, Between Arcane Knowledge and Popularity:
The Dreambook from Antiquity to the Early Modern Period 67

ANDREAS BÄHR, Dream Reports in Early Modern Historiography 93

JACQUELINE CARROY, Écrire et publier des rêves –
notations, anecdotes et exemples : « Maury guillotiné » revisité 113

HANS-WALTER SCHMIDT-HANNISA, Another Life –
Another Diary: Dream Diaries by Swedenborg, Rudolf Leonhard,
and Detlev von Uslar 131

LAURA VORDERMAYER, Between Factual and Fictional Narration:
Literary Dream Reports in the Writings of William S. Burroughs,
Georges Perec, and Ingeborg Bachmann 159

II. Literature / Littérature

CHRISTIANE SOLTE-GRESSER, Genres littéraires et rêves
concentrationnaires ou les formes oniriques de l'innommable
(protocole – transcription littéraire – récit autobiographique –
poème – poème en prose – jeu du rêve – grotesque – roman) 181

DOROTHY FIGUEIRA, Dream in Classical Epics:
Representative Nightmares from Sanskrit, Greek, and
Latin Literature 219

plonger dans les rêves.

Avec Rimbaud, l'anarchie destructrice et la création ordonnée se complètent dans « un dérèglement de *tous les sens* ». ³⁶ Il a inventé un style discontinu, haché, anarchique, libéré de toutes les limitations qu'imposait le réel. Et c'est cette anarchie qui correspond parfaitement au récit de rêve dans la forme du poème en prose, inventé par Aloysius Bertrand et porté à son comble par Arthur Rimbaud.

4. Conclusion

Est-ce que le rêve a généré le poème en prose ? À travers l'œuvre de trois poètes, nous avons pu montrer que la découverte de ce genre hybride qui brise les règles de la grammaire, la concordance des temps et la cohérence textuelle est liée à la recherche du langage du rêve. Le poème en prose est capable de faire surgir de nouvelles cohérences complexes, avec des sauts imprévisibles, des discontinuités, des juxtapositions, des blancs sans transition – tout en formant une unité close sur elle-même. Cet espace poétique particulier s'ouvre aux domaines inconnus du rêve et de l'imaginaire, car il saisit les équivalents d'une expérience subjective hors du langage et qui s'avère précisément insaisissable, trouble, irrationnel, fragmentaire, bizarre et ainsi anarchique à son tour. Il n'est donc pas surprenant que le nouveau genre du poème en prose ait été inventé par un auteur à la recherche d'une forme littéraire capable d'accéder au monde onirique.

Aloysius Bertrand était en quête d'une forme qui lui permettrait de raconter les rêves et imaginations nocturnes. Dans *Gaspard de la nuit* (1842) il se livre à ses expérimentations dans une suite de tableaux d'inspiration à la fois romantique, gothique et picturale en évoquant des espaces oniriques peuplés de figures surnaturelles, effrayantes ou fascinantes.

Baudelaire attribue la paternité du poème en prose à Bertrand et se proclamera son disciple dans l'introduction de ses *Poèmes nocturnes* (1862). Baudelaire adapte le nouveau genre aux soubresauts de la conscience moderne. Le rêve permet de transformer le monde prosaïque du quotidien en un sésame pour la découverte des profondeurs fantastiques et poétiques.

Arthur Rimbaud réinventera à son tour le poème en prose (1872) pour s'approcher d'un discours poétique quasi pictural capable d'imiter le langage du rêve et des « fantaisies » oniriques. Le rêve apparaît ici comme un vertige, une sorte d'éruption d'images. Le poème en prose lui permet de briser les chaînes logiques du langage pour exprimer l'inexprimable, afin de recréer le monde onirique.

³⁶ Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard (13 Mai 1871) ». In : id (note 31), 248 s., ici 249.

SUSANNE GOUMEGOU

Le rêve sur scène

Réflexions génériques sur le songe dans le théâtre du XVI^e et XVII^e siècle¹

The period of French pre-classic theatre can be considered as a sort of laboratory where different forms of dream representation are experimented with. On this basis, the present paper intends to undertake a systematization of dream representation in drama. Analyzing three examples taken from Alexandre Hardy's *La mort d'Achille* (1607), Robert Garnier's *Hippolyte* (1573), and François Tristan L'Hermite's *Mariane* (1636), three main types can be distinguished: the scenic presentation representing a shade on stage, the monologic dream report, and the dream report in a dialogic situation, which may include extensive discussions about the value of dreams and their interpretation.

1. Le songe d'Achille dans *La mort d'Achille* : présentation scénique du rêve

Escoute ton destin, vaillant fils de Pelée,
Parauant que Phoebus quitte l'onde salée,
Que ce peu de la nuit s'escoule de tes yeux,
Assoupis des pauots d'vn somne gracieux ;
Reconnoy, reconnoy le geste, & le visage
De ton Patrocle cher, auteur de ce presage.²

C'est par ces paroles que s'ouvre la tragédie *La mort d'Achille* d'Alexandre Hardy (vers 1570–1632), représentée pour la première fois en 1607. Elles sont prononcées par l'ombre de Patrocle, qui apparaît sur scène peu avant le lever du soleil et qui s'adresse directement au « vaillant fils de Pelée », pris dans son sommeil, pour lui annoncer son destin. La pièce d'Hardy s'inspire bien entendu de l'*Iliade*, où l'ombre de Patrocle prédit dans une situation analogue la mort d'Achille. Un tel usage du songe prémonitoire n'a rien de particulier, ni dans le contexte de l'épopée, ni dans celui de la tragédie de l'Antiquité.³ Il n'est pas extraordinaire non plus que le rêveur se mé-

¹ Je remercie Nicolas Heslault d'avoir apporté le plus grand soin possible à la correction linguistique du présent article.

² Alexandre Hardy, *La mort d'Achille*. Paris : Quesnel 1626, t. 2, ici 1 s. ; cité par la suite comme MA.

³ Cf. par exemple, Robert Lennig, *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles,*

prenne, comme le fera Achille chez Hardy, sur le sens du rêve, tandis que ce dernier se révèle clairement au spectateur. Dans le cas présent, l'ombre de Patrocle annonce en des termes très nets la trahison qui causera la mort d'Achille :

Amour, ce tyran de nos ames,
[...]
Tranchera le beau fil de tes iours regrettez
[...]
Parques, hé ! faut-il, qu'vn si généreux homme
Que le Ciel, que la Terre, et l'Erebe renomme,
Périsses traistrement par le fer victime. (MA 2).

Euripides. Tübingen : Omnia 1969 ; Christine Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*. München, Leipzig : Saur 2001, ici 73–174. Cf. aussi bien pour la tragédie grecque que pour la tragédie italienne du XVI^e siècle Paola Consentino, « Sogni tragici/Sogni epici : Per uno studio del sogno nella tragedia cinquecentesca (primi sondaggi) ». In : Silvia Volterrani (éd.), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*. Firenze : Le Monnier 2003, 96–111. Cf. aussi : Peter Riemer, « Die dramaturgische Funktion der Träume in den Orest-Tragödien : Von Aischylos' *Orestie* bis zur *Taurischen Iphigenie* des Euripides ». In : Patricia Oster/Janett Reinstädler (éd.), *Traumwelten : Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Paderborn : Fink 2017, 177–194. – Pour le rêve dans le drame en général cf. : Theresia Birkenhauer, « Representation of Dreams – Representation of Theater [Calderón, Shakespeare, Moritz, Kleist, Grillparzer, Strindberg] ». In : Barbara Hahn/Meike G. Werner (éd.), *The Art of Dreams : Reflections and Representations*. Berlin, Boston : de Gruyter 2016, 45–60 ; Peter Csobádi et al. (éd.), *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*. Salzburg : Mueller-Speiser 2006 ; John R. J. Eyck, « Dreaming the Drama : Oneiric Representation in German Eighteenth-Century Tragedy ». In : Bernard Dieterle/Manfred Engel (éd.), *The Dream and the Enlightenment/Le Rêve et les Lumières*. Paris : Champion 2003, 261–276 ; Sonja Fielitz, « Träume im englischen Drama nach Shakespeare : Von John Webster bis John Dryden ». In : P. Csobádi, 147–159 ; Dorothy Figueira, « Dreams in Sanskrit Drama and Poetry ». In : Bernard Dieterle/Manfred Engel (éd.), *Historizing the Dream/Le rêve du point de vue historique*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2019 (Cultural Dream Studies 3), 37–51 ; Joachim Frenk, « Anmerkungen zu Shakespeares Träumen ». In : Oster/Reinstädler, 249–267 ; Herbert Fritz, *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama : Formen und Funktionen*. Frankfurt/M. : Vervuert 1996 ; Kristina Höfer, *Gespielte Träume und Traumspiele : Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn : Fink 2019 ; Wolfram Krömer, « Der Wirklichkeit werdende Traum und seine Funktion in wichtigen Dramen des europäischen Theaters ». In : P. Csobádi, 22–33 ; Achim Lenz, « Theater ». In : Alfred Krovoza/Christine Walde (éd.), *Traum und Schlaf : Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart : Metzler 2018, 120–132 ; Kazimierz Sabik, « La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII ». In : Romano Mádera (éd.), *Sogno e scrittura nelle culture Iberiche*. Roma : Bulzoni 1998, 109–121 ; Robert Stern, *Der Traum im modernen Drama*. Thèse de doctorat Wien 1950 ; Viatcheslav Vetrov, *Das Traummotiv im Yuan-Drama : Zur Semiotik der chinesischen Formelemente*. Wiesbaden : Harrassowitz 2010. – Pour le rêve dans l'opéra cf. la contribution de M. Bertola dans ce volume.

Celui-ci, cependant, n'établit après son réveil pas le moindre rapport entre son projet d'épouser la princesse troyenne Polixène et le songe qu'il vient de faire. Aveugle à l'avertissement reçu, il s'engage dans une voie fatale.

La particularité de l'exemple sélectionné ne réside certainement pas dans l'usage qui y est fait du rêve, mais dans la manière que l'auteur a choisie pour le présenter au spectateur. Non pas reléguée à un récit rétrospectif, l'apparition de l'ombre a lieu sur scène, comme si le rêve se déroulait devant les yeux des spectateurs. La pièce d'Hardy témoigne ainsi non seulement de la prédilection du théâtre humaniste et baroque pour les ombres sur scène, mais aussi de la fascination qu'exercent les apparitions de morts dans les songes. Tenues possibles depuis l'Antiquité, elles constituent un phénomène largement discuté à l'époque, par exemple dans les *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions* (1586/1605) de Pierre Le Loyer (1550–1634).⁴

Même si Hardy n'est pas le seul auteur à choisir ce mode dramatique, le nombre de cas privilégiant une telle présentation scénique du songe reste relativement limité. Dans les pièces de l'époque, il est beaucoup plus courant de présenter le songe à travers le récit qu'en fait le rêveur après son réveil. Il s'agit là d'un moyen classique axé sur la logique de la narration. Nous allons, dans ce qui suit, présenter et analyser plusieurs exemples de la représentation du rêve sur scène au XVII^e siècle et, ce faisant, nous entamerons une réflexion sur les effets que permettent les deux solutions – dramatique et narrative –, qui, quoique situées à des pôles opposés, peuvent aussi être combinées.

Pour ce faire, il convient en premier lieu de s'interroger sur la manière dont une telle présentation scénique du rêve a pu être réalisée au XVII^e siècle. Il serait en effet erroné de s'attendre à une suite d'actions ou de séries d'images bizarres et étranges, comme pourrait le faire le spectateur moderne. Dans la tragédie du XVII^e siècle, le rêve obéit à une autre logique, celle de la parole monologique.⁵ Les renseignements que nous possédons sur les représentations des tragédies à cette époque, quoique peu abondants, nous permettent d'imaginer Achille couché dans un lit sur scène pendant que l'ombre de Patrocle déclame son discours tout à fait co-

⁴ Pierre Le Loyer, *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et ames, se monstrans visibles aux hommes*. Paris : Buon 1605. Cette œuvre en quatre volumes, conçue par l'auteur comme une « science des spectres » (157), nous éclaire en même temps sur la conception humaniste du rêve. Plusieurs chapitres (XXII–XXVI) sont dédiés à ce sujet et puisent, pour présenter une somme du savoir de l'époque, dans les textes d'auteurs aussi bien antiques que contemporains.

⁵ Il serait intéressant d'examiner la présentation du songe dans les ballets du XVII^e siècle, qui semble obéir à d'autres principes. Cf. Françoise Lavocat : « Les fantômes du ballet de cour ». In : François Lecercle/Françoise Lavocat (éd.), *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes : Presses univ. de Rennes 2005.

hérent.⁶ Outre son côté prémonitoire, celui-ci fait, via le récit d'événements passés, également office d'exposition pour communiquer les renseignements dont le spectateur a besoin afin de comprendre la situation initiale de la pièce. L'apparition de l'ombre dépasse cependant le côté purement explicatif. Selon l'étude de Jacques Morel, les ombres revêtaient en général l'aspect d'un cadavre dont les os apparaissaient à travers la peau déchirée et le visage blanchi. Elles vacillaient et récitaient leur tirade « sur un ton élevé et d'une voix sifflante ».⁷ Sans savoir exactement si cela vaut aussi pour l'ombre de Patrocle, désignée plus tard comme « belle ombre aimée »,⁸ nous pouvons toutefois en conclure que, très souvent, l'ombre produit dès le début de la pièce un effet sur le plan affectif, à savoir une sensation d'horreur.⁹ Elle fait en même temps intervenir une instance surnaturelle, puisqu'elle signifie le retour d'un mort.

Sans analyser en détail ce long monologue, dont les paroles n'indiquent rien sur le jeu de l'ombre, nous allons surtout nous intéresser à la manière dont celui-ci prend fin. Puisque l'apparition a lieu au petit matin, c'est-à-dire à l'heure des rêves véridiques, elle se termine par la disparition de l'ombre au lever du soleil, phénomène dûment commenté : « Le Soleil remonté hors de l'onde chenuë/ Paroist incompatible aux nocturnes esprits ». Ainsi la nuit est finie et Achille se réveille. Sa première réaction, se situant encore à l'échelle du monde rêvé, est de s'adresser à l'ombre fuyante, dans laquelle il voit la figure de son ami :

Loyal Menetiade, atten belle ombre aimée.
Trompeuse ne te perds ainsi qu'une fumée :
De grâce tant soit peu prolonge ton parler (MA 2).

Sans se soucier du message que l'ombre essaie de transmettre, Achille regrette ici le caractère éphémère et le pouvoir trompeur du songe. Il associe ainsi deux aspects relevant d'un topos tout aussi ancien que celui du rêve prémonitoire, mais opposé à celui-ci. Même si, lorsqu'il est bien réveillé, le fils de Pelée demande à son songe de lui porter conseil, il lui échappe évidemment qu'il vient d'« écouter son destin ». Il nous fait voir ainsi que le pouvoir trompeur du songe n'est pas forcément dû au rêve lui-même, mais qu'il peut résulter d'un manque d'attention de la part du rêveur.

Ceci n'est pas extraordinaire non plus. La plupart des rêveurs dans le théâtre du XVII^e siècle sont tout aussi aveugles qu'Achille face aux messages véhiculés par leurs rêves. Tandis que celui-ci ne fait qu'effleurer le su-

⁶ Cf. Jacques Morel, « La présentation scénique du songe dans les Tragédies Françaises au XVII^e siècle ». In : *Revue de la société d'histoire du théâtre* 3 (1951), 153-161.

⁷ Ibid., 155.

⁸ En l'absence de témoignages des représentations, Morel s'appuie sur les descriptions que contiennent les textes dramatiques eux-mêmes. Rien ne prouve donc que cela vaille aussi pour l'exemple de Patrocle.

⁹ Cf. aussi P. Consentino (note 3), 96 f.

jet de la valeur qu'il convient d'accorder aux songes, il n'est pas rare de voir d'autres rêveurs engager une véritable discussion sur la problématique du statut épistémologique du rêve et de son interprétation. Surtout dans les cas où le rêve est transmis par le récit du rêveur, le fait de s'adresser à un interlocuteur semble tout naturellement soulever la question de son interprétation. C'est ainsi que le récit du rêve débouche souvent sur une discussion à ce sujet, qui peut être considérée, à côté de la présentation scénique et du récit du rêve, comme un troisième volet de la représentation du rêve sur scène. Il est par ailleurs assez courant de voir le message prémonitoire, qui est explicitement dénié dans les énoncés accompagnant l'interprétation du rêve, se réaliser au cours de la pièce.¹⁰ La fonction du rêve à l'intérieur de la pièce peut donc s'opposer au rôle établi sur le plan discursif, et c'est justement ce contraste qui sert dans beaucoup de cas de moyen dramaturgique efficace.

2. Remarques générales sur le rêve dans le théâtre préclassique français

Il est vrai que l'utilisation du rêve sur la scène française est plus traditionnelle et limitée que chez Calderón et Shakespeare qui, à la même époque, exploitent les analogies entre la vie et le songe, et font du théâtre le lieu du rêve. On a tout de même tort de reprocher aux auteurs français de se restreindre au songe prémonitoire et de l'utiliser de manière maladroite.¹¹ La présente étude vise à démontrer que le rêve dans le théâtre préclassique français vaut la peine d'être analysé de manière plus précise, et ceci pour deux raisons.

Premièrement, ce théâtre, qui n'est pas encore rigide et qui comprend la tragédie humaniste aussi bien que les formes théâtrales plus variées nées sous l'influence de la pastorale italienne et du théâtre espagnol, regroupées le plus souvent sous la notion de « théâtre baroque », semble expérimenter plusieurs possibilités de représentation du rêve sur scène. Il peut donc être considéré comme un laboratoire où différentes formes de présentation du rêve sont mises en œuvre. Cela concerne, outre la présentation scénique déjà évoquée, plusieurs types de récits oniriques faits par les personnages. Dans ce qui suit, nous chercherons à les mettre en perspective contrastive pour en dégager certains traits généraux, propices à initier une étude systématique sur les moyens dramatiques étant en mesure d'assurer la médiatisation du rêve sur scène.

Deuxièmement, la manière dont le rêve est représenté dépend non seulement de la tradition du genre dramatique, mais aussi de la conception

¹⁰ Cf. *ibid.* et W. Krömer (note 3).

¹¹ Cf. surtout Paul Pelckmans, « Le rêve dans le théâtre d'Alexandre Hardy ». In : *Neophilologus* 69 (1985), 34-45.

du rêve à l'époque. Celle-ci est assez hétérogène, reprenant surtout les éléments du savoir antique sur les rêves naturels et surnaturels. Elle oscille ainsi considérablement entre la tradition du songe prémonitoire d'un côté et un discours, d'origine antique lui aussi, qui gagne en importance suite au scepticisme du XVI^e siècle, de l'autre, qui accentue de plus en plus la conception du rêve comme phénomène éphémère, vain et trompeur.¹² Les auteurs jouent évidemment sur les contradictions qui en résultent et les exploitent esthétiquement. Augmenter l'incertitude par rapport au statut épistémologique du rêve accroît le suspense tout en permettant de garder l'indécision quant aux forces de l'illusion possiblement à l'œuvre dans les rêves advenus.

La période en question est d'une durée restreinte. Au fur et à mesure que le rationalisme cartésien prend de l'ampleur et que la doctrine classique s'impose, on observe la disparition des ombres de la scène et, en même temps, une baisse du nombre de rêves racontés.¹³ Les grands auteurs classiques ne s'en servent presque plus ; on repère seulement deux rêves dans les pièces de Pierre Corneille (1606–1684), celui de Camille dans *Horace* (1640) raconté de manière assez sommaire, et celui de Pauline dans *Polyeucte martyr* (1642). Jean Racine (1639–1699), pour sa part, ne l'utilise que dans ses dernières tragédies bibliques, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691). Ces rêves ne donnent plus lieu, comme dans les cas que nous allons étudier, à de grands débats sur la valeur qu'il convient de leur accorder.

À notre surprise, le sujet des rêves dans les pièces de théâtre des XVI^e et XVII^e siècles a été jusqu'à présent l'objet de très peu d'études spécifiques. La plupart des publications existantes l'intègrent dans un contexte plus large, ne s'intéressant guère aux conditions génériques et ne distinguant généralement pas les rêves dans le théâtre de ceux présentés dans d'autres genres littéraires.¹⁴ Les études qui se consacrent spécialement au théâ-

¹² Sur le savoir du rêve au XVII^e siècle cf. toujours Jean Luc Gautier (éd.), *Rêver en France au XVII^e siècle* ; *Revue des Sciences Humaines* 82 (1988) 211. Plus récemment, il faut se référer à Florence Dumora, *L'œuvre nocturne : Songe et représentation au XVII^e siècle*. Paris : Champion 2005 ; Claire Gantet, « Zwischen Wunder, Aberglaube und Fiktion : Der Traum als politisches Medium in Frankreich, 1550–1620 ». In : Peer Schmidt/Gregor Weber (éd.), *Traum und res publica : Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeit im Europa von Renaissance und Barock*. Berlin : Akademie 2008, 307–326. Pour l'argument du rêve, cf. aussi Jean-Pierre Cavallé : « « Veillé-je ou si je dors » : Une question sceptique, entre théâtre et philosophie ». In : Nathalie Dauvois et al. (éd.), *Songes et Songeurs (XVII^e–XVIII^e siècles)*. Laval : Presses de l'Univ. Laval 2003, 113–128.

¹³ J. Morel (note 6) a établi une liste des rêves dans le théâtre français allant de l'œuvre d'Alexandre Hardy jusqu'à l'*Athalie* de Racine, dont nous nous servons pour faire un peu de statistiques. Les chiffres sont concluants : sur les 73 rêves qu'elle contient, 57, c'est-à-dire 78 %, datent de la première moitié du siècle.

¹⁴ Nous nommerons tout d'abord l'étude approfondie *L'œuvre nocturne* (2005) de F. Dumora (note 12), dans laquelle elle cherche à démontrer que la France de Descar-

tre analysent surtout la fonction du rêve dans la pièce et son interprétation possible, négligeant le plus souvent la manière de le raconter.¹⁵ Même en élargissant la perspective à d'autres époques, on est surpris de voir que l'intérêt pour le motif du rêve prévaut de loin sur la manière de le présenter dans les différents genres. Christine Walde, par exemple, dans son travail sur les représentations du rêve dans la littérature de l'Antiquité, ne fait que quelques remarques éparses sur les conditions du genre dramatique dans le grand chapitre qu'elle consacre aux tragédiens attiques.¹⁶

Pour mieux analyser les spécificités du récit de rêve sur scène et ses moyens dramatiques, nous nous concentrerons sur deux exemples assez représentatifs, et les comparerons à la présentation scénique du songe étudiée plus haut. L'un, le songe d'Hippolyte de Garnier, privilégie un récit monologique du rêve tandis que l'autre, le songe d'Hérode dans la *Mariane* (1636) de Tristan L'Hermite, a recours à une présentation dialogique avec plusieurs interlocuteurs, ce qui permet de discuter largement le statut du rêve

tes n'est pas totalement à l'opposé de l'Europe de Shakespeare ou de Calderón. Dumora reconstruit, dans une première partie, le discours sur le rêve et s'intéresse, dans une seconde partie, à l'art de le raconter. Elle consacre un chapitre au rêve de Pauline dans *Polyeucte* de Corneille et un autre au rêve d'Athalie de Racine. Elle analyse en outre les *Songeurs éveillés* de Nicolas Brosse, pièce dans laquelle, il n'y a pourtant aucun rêve réel. Il n'y a cependant dans cette étude ni approche systématique du rêve théâtral ni prise en compte de la production de la première partie du XVII^e siècle. L'article de Georges Forestier, « Le rêve littéraire : du baroque au classicisme : Réflexes typologiques et enjeux esthétiques ». In : J.L. Gautier (note 12), 213–235, ne différencie pas non plus entre les genres littéraires. Même chose pour Bernhard Teuber, « Literarisches Träumen im Frankreich der Frühen Neuzeit : Inszenierung, Kritik und Apologie des Traums zwischen Ronsard und Racine ». In : Schmidt/Weber (note 12), 77–110. L'étude qui consacre le plus de place au théâtre préclassique, avec des chapitres sur Hardy et Rotrou, est celle de Paul Pelckmans, *Le rêve apprivoisé : Pour une psychologie historique du topos prémonitoire*. Amsterdam, New York : Rodopi 1986. Malheureusement, l'auteur part du concept freudien du rêve pour juger les productions de l'époque.

¹⁵ Cf. par exemple W. Krömer (note 3) ou les études qui envisagent un rêve en particulier, comme par exemple James Dauphine, « Le Songe d'Hippolyte dans l'Hippolyte de R. Garnier ». In : Françoise Charpentier (éd.), *Le Songe à la Renaissance*. Saint-Etienne : Univ. de Saint-Etienne 1990, 191–197, ou les nombreuses études sur le songe d'Athalie, dont nous ne citerons que Florence Dumora, « Le Songe d'Athalie ou le retour du même ». In : *Information Littéraire* 55 (2003) 4, 18–25 ; en ligne : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2003-4-page-18.htm> ; Buford Norman, « Les songes et les charmes : Le merveilleux et le spectaculaire dans *Esther* et *Athalie* ». In : Rainer Zaiser (éd.), *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVII^e siècle*. Tübingen : Narr 2007, 103–112.

¹⁶ C. Walde (note 3), 73–174. Même constat pour Martin Meiser, « Traumdarstellungen und Traumdiskurs in der griechisch-römischen Antike, im antiken Judentum und im antiken Christentum ». In : Oster/Reinstädler (note 3), 195–219, et pour P. Consentino (note 3), qui s'intéresse uniquement à la fonction et aux éléments-clés du rêve sans tenir compte de la structure du récit.

et son interprétation. Dans le but de mieux situer les exemples choisis dans leur contexte historique, il nous a paru indispensable de partir d'un corpus plus large à partir duquel nous présenterons quelques premiers constats et remarques générales, avant d'entrer dans les analyses de détail.

Pour ce faire, il a fallu établir une liste des rêves dans les pièces de théâtre de l'époque. Le plus simple a été de partir de la liste que Jacques Morel a établie en 1951 et qui comprend 73 rêves dans les tragédies du XVII^e siècle.¹⁷ Si celle-ci est, à notre connaissance, la plus exhaustive, elle ne comprend, toutefois, aucune œuvre du XVI^e siècle et se restreint au genre de la tragédie. Nous l'avons par conséquent complétée au fur et à mesure de nos recherches et avons ainsi obtenu une liste d'une centaine de rêves.¹⁸ Nous avons, dans un premier moment, sélectionné le corpus de travail suivant qui nous semble plus ou moins représentatif à différents égards :

(1) Robert Garnier (1544–1590), *Hippolyte* (1573), tragédie (Rêve d'Hippolyte au premier acte)

(2) Jean-Antoine de Baïf (1532–1589), *Le Brave* (1573), comédie (Rêve d'Émée, II,3)

(3) Alexandre Hardy (vers 1570–1632), *La mort d'Achille* (1607), tragédie (Rêve d'Achille, I,1)

(4) Jean de Schélandre (1584–1635), *Tyr et Sidon* (1628), tragi-comédie divisée en deux journées (Rêve de Cassandre, I,1)

(5) Jean de Mairet (1604–1686), *La Sylvie* (1626), tragi-comédie pastorale (Rêve de Macée, II,1)

(6) Georges de Scudéry (1601–1667), *Ligdamon et Lidias ou La ressemblance* (1631), tragi-comédie (Rêve d'Amérine, IV,1)

(7) François Tristan L'Hermite (1601–1655), *La Mariane* (1636), tragédie (Rêve d'Hérode, I,1-3)

(8) François Tristan L'Hermite, *Panthée* (1639), tragédie (Rêve de Panthée, II,2)

(9) Pierre Corneille (1606–1684), *Polyeucte, martyr* (1643), tragédie chrétienne (Rêve de Pauline, I,3).¹⁹

Ce corpus se compose de neuf rêves tirés presque exclusivement de tragédies et tragi-comédies créées entre 1573 et 1643. Il couvre le théâtre humaniste, le théâtre baroque ainsi que les débuts du théâtre classique. À cause de la rareté des rêves dans la comédie, il n'en contient qu'une seule, qui se distingue toutefois considérablement du modèle prédominant dans

¹⁷ Cf. J. Morel (note 6). Outre 14 rêves d'Hardy, il inclut 59 rêves tirées de tragédies publiées entre 1610 et 1691.

¹⁸ Cette liste, commençant par *Hippolyte* de Garnier (1573) et allant jusqu'à *Athalie* de Racine (1691) fait partie d'un projet de recherche plus vaste et n'est pas encore terminée.

¹⁹ Les dates indiquées sont celles des premières représentations des pièces.

la tragédie et la tragi-comédie, comme nous le verrons à la fin du présent article.

À la lecture des rêves contenus dans ces pièces, quelques premiers constats et remarques s'imposent :

(1) Les rêves se situent généralement au début de la pièce, le plus souvent même au premier acte. Cela se vérifie aussi dans la liste complète que nous avons établie : sur les 79 rêves que nous avons pu retrouver,²⁰ 28 se situent au premier acte et 22 au deuxième.²¹ Cet ordre confirme leur fonction prémonitoire. La plupart des songes dans les tragédies prédisent la mort d'un personnage. Dans le cas de la tragi-comédie, en revanche, la prédiction est plus complexe parce qu'elle doit préfigurer deux moments : le danger à traverser et le dénouement heureux.²²

(2) La plupart des rêves sont faits par des femmes. Pour le moment nous constatons ce phénomène sans pouvoir en proposer d'explication tangible. Il est vrai que, dans les traités démonologiques de l'époque, les femmes sont considérées comme étant plus enclines à la mélancolie et aux influences des démons. La même répartition des rêves par rapport au sexe se retrouve d'ailleurs dans la tragédie antique²³ et dans la tragédie italienne du XVI^e siècle.²⁴ Il se peut aussi que la tragédie privilégie les songes de personnages qui ne sont pas forcément destinés à faire des rêves comportant des messages véridiques.²⁵ Les princes qui rêvent sur scène sont souvent menacés de folie, comme Hérode, ou pris dans des conflits affectifs, comme Achille.

²⁰ Les tragédies qu'indique Morel ne sont pas toutes facilement disponibles. En particulier celles qui ne sont pas sur Gallica n'ont souvent pas pu être consultées à l'état actuel de nos recherches.

²¹ Les rêves sont surtout rares au troisième et cinquième acte (8 respectivement 7), le quatrième acte arrive, avec 14 rêves, en troisième position.

²² Selon l'étude de Daniela Dalla Valle, le rêve dans la pastorale française ne développe pas une logique propre au genre et ne fait qu'imiter le rêve de la tragédie. Cf. D. Dalla Valle : « La crise du rêve dans la pastorale dramatique. » In : F. Charpentier (note 15), 151–158.

²³ Parmi les rêves de tragédie qu'analyse C. Walde (note 3) dans son travail, la plupart sont faits par des personnages féminins (chez Eschyle : Atossa dans les *Persai*, Io dans le *Prométhée*, Clytemnestre dans l'*Orestie*, la même dans l'*Electre* de Sophocle, Hecabe dans la tragédie éponyme d'Euripide et Iphigénie). Comme rêveurs masculins, il n'y a qu'Étéocle dans les *Sept à Thèbes*, mais il ne raconte pas vraiment son rêve, et Ménélas dans l'*Orestie*. C'est dans l'épopée, dans l'*Iliade* surtout, avec les rêves d'Agamemnon et d'Achille que les rêves masculins sont plus fréquents. Cf. Christine Walde/Georg Wöhrle (éd.), *Schlaf, Traum und Gender in den Altertumswissenschaften*. Trier : WVT 2014.

²⁴ Cf. P. Consentino (note 3), 98.

²⁵ Pour la pratique d'interprétation des rêves de rois cf. Marianne Carbonnier Burkard, « Le Prédicant et le songe du roi ». In : *Études théologiques et religieuses* 62 (1987), 19–40.

(3) La plupart des rêves sont racontés par le rêveur ou la rêveuse à un confident ou à une confidente (la mère, la sœur, le frère, une amie, etc.). La présentation scénique du rêve, telle que nous l'avons observée chez Hardy, reste autant une exception que le récit de rêve monologique dont nous verrons un exemple dans *Hippolyte*. Il est en plus rare que le rêve soit raconté par un autre personnage que celui qui l'a fait.²⁶ Néanmoins, le récit de rêve dans la situation dialogique est presque toujours accompagné des réactions des auditeurs ou auditrices. Très souvent il suscite des questions d'interprétation, mais aussi des débats sur la provenance des songes. En règle générale, les personnages ne sont toutefois pas capables d'interpréter leurs propres rêves et ceux de leurs proches : ils les perçoivent le plus souvent comme énigmatiques et les soumettent au jugement de la personne qui écoute.

C'est surtout ce troisième point concernant le récit du rêve qui attire notre attention parce qu'il permet de réfléchir, de manière plus générale, sur la représentation du rêve sur scène. Après avoir donné cette première vue d'ensemble, nous continuerons par l'analyse détaillée des deux exemples choisis, avant d'aboutir, à la fin, à la détermination de quelques traits caractéristiques du récit de rêve dramatique.

3. Le songe d'Hippolyte dans *Hippolyte* : récit monologique d'un songe

L'*Hippolyte* (1573) de Robert Garnier (vers 1545–1590) imite de manière très similaire *Phèdre* de Sénèque (vers 1–65).²⁷ Pour le début de sa tragédie, l'auteur s'éloigne cependant du modèle et propose deux scènes originales, qui n'ont pas d'antécédent dans la pièce de Sénèque et qui entrent parfaitement dans le goût de l'époque. La première est celle de l'entrée en scène de l'ombre d'Égée, sortant de l'Achéron et annonçant les événements funestes qui vont se dérouler. L'ombre apparaît uniquement au public, sans la présence d'un dormeur et elle quitte la scène au moment du lever du soleil. La deuxième scène qui contient le songe d'Hippolyte est tout aussi originale par rapport au modèle sénéquan. Le jeune chasseur arrive en saluant Phébus et en le remerciant de l'avoir libéré des « songes vains » qui ont travaillé son esprit pendant la nuit sombre, qui, pour le spectateur,

²⁶ Cela vaut pourtant pour le rêve du roi Cabise dans *Oropaste, ou le Faux Tonaxare* (1663) de Claude Boyer, où le récit (très bref) est fait par un autre personnage bien après la mort du roi.

²⁷ Pour une comparaison des versions cf. Peter Davis, « Rewriting Seneca : Garnier's *Hippolyte* ». In : *Classical and Modern Literature* 17 (1997), 293–318. Pour une étude sur l'esthétique de Garnier, nous renvoyons à Judith Le Blanc, « *Hippolyte* de Robert Garnier, tremblés de la représentation dans le miroir de cruautés ». In : *albin* 20 (2008), 79–100 ; DOI : 10.3406/albin.2008.1109.

correspond à l'apparition de l'ombre d'Égée. Après un second salut à Phébus, Hippolyte se met à raconter son rêve, récit qui s'étend sur 65 vers (v. 157–222). Il commence par la formule onirique topique « il me sembloit » et nous présente le protagoniste dans son occupation quotidienne de chasseur, imprégnée toutefois d'une lueur singulière :

Il me sembloit dormant, que j'erroy solitaire
 Au creux d'une forest, mon esbat ordinaire :
 Descendu dans un val, que mille arbres autour,
 Le ceinturant espois, privent de nostre jour.
 Il y faisoit obscur, mais non pas du tout comme
 En une pleine nuit, qu'accompagne le somme.
 Mais comme il fait au soir, apres que le soleil
 A retiré de nous son visage vermeil,
 Et qu'il relaisse encore une lueur qui semble
 Estre ny jour ny nuit, mais tous les deux ensemble.²⁸

Dans ce paysage, Hippolyte et ses chiens tombent, à l'instar d'une descente aux enfers, sur une grotte d'où surgit un « grand Lion affreux » (v. 172). Celui-ci préfigure de manière plus qu'évidente le monstre marin qui effrayera les chevaux d'Hippolyte à la fin de la tragédie :

Dedans ce val ombreux estoit à droicte main
 Un antre plein de mousse, et de lambruche plein,
 Où quatre de mes chiens entrèrent d'avanture,
 Quatre Molossiens de guerriere nature.
 A grande peine ils estoient à la gueule du creux
 Qu'il se vient presenter un grand Lion affreux,
 Le plus fort et massif, le plus espouventable
 Qui jamais hebergeast au Taure inhospitable.
 Ses yeux estoient de feu, qui flamboyent tout ainsi
 Que deux larges tisons dans un air obscurci.
 Son col gros et charnu, sa poitrine nerveuse
 S'employent herrissonnez d'une hure crineuse :
 Sa gueulle estoit horrible, et horribles ses dents
 Qui comme gros piquets apparoissoient dedans.
 Mes chiens, bien que hardis si tost ne l'avisèrent,
 Quef saisis de frayeur, dehors ils s'élancerent :
 Accoururent vers moy tremblant et pantelant,
 Criant d'une voix foible, et comme s'adeulant (H v. 167–184)

Pour le spectateur averti, la valeur prémonitoire du songe est ainsi assurée dès le début, même si Hippolyte ne semble pas l'appréhender, si l'on fait exception de la vague impression de mauvais présage qu'il ressent. Dans notre analyse des techniques du récit, il ne nous importe pas de retracer en

²⁸ Robert Garnier, *Théâtre complet*. Éd. par Jean-Dominique Beaudin. T. II : *Hippolyte*. Paris : Garnier 2009, v. 157–166 ; cité par la suite comme H.

détail les correspondances entre les événements vécus en rêve et le déroulement de la pièce.²⁹ Nous nous intéressons plutôt à la manière dont Hippolyte raconte son rêve. Nous pouvons souligner d'emblée que son récit est complètement maîtrisé sur le plan narratif, sans la moindre indication d'incertitude sur les événements racontés. Il contient peu d'éléments irréels, ceux-ci se limitant à la lumière spéciale et au lion présenté de manière hyperbolique. En plus, Garnier ne profite que très peu des possibilités qu'offre la scène. Raconté au Dieu du soleil pour exorciser le mauvais présage, le récit de rêve reste purement monologique. Il commence, comme nous avons vu, par la présentation du paysage du rêve et l'apparition du lion. Si dans cette première partie, Hippolyte n'est que spectateur dans son rêve, un passage à l'action s'opère au moment où il essaie de faire retourner les chiens dans la grotte. Ce moment coïncide, au niveau du récit, avec le passage au présent historique :

Si tost que je les voy si esperdus, je tâche
De les rencourager : mais leur courage lâche
Ne se rassure point, et tant plus que je veux
Les en faire approcher, ils reculent peureux
Comme un grand chef guerrier, qui voit ses gens en fuitte,
Et plusieurs gros scadrons d'ennemis à leur suite,
A beau les enhorter, les prier, supplier
De retourner visage, et de se rallier :
A beau faire promesse, a beau donner menace,
C'est en vain ce qu'il fait : ils ont perdu l'audace,
Ils sont sourds et muets, et n'ont plus autre soing,
Que de haster le pas et de s'enfuir bien loing (H v. 185-196).

C'est après cet échec, qui préfigure évidemment la désobéissance des chevaux à la fin de la pièce, qu'Hippolyte prend l'initiative d'attaquer lui-même le lion avec son épieu, entreprise audacieuse, mais à l'issue peu glorieuse :

J'empoigne mon espieu, dont le fer qui flamboye
Devant mon estomach, me découvre la voye :
Je descens jusqu'au bord, où soudain j'apperçoy
Ce grand Lion patu qui décoche sur moy,
Degorgeant un tel cry de sa gueule beante,
Que toute la forest en resonance tremblante,
Qu'Hymette en retentist, et que les rocs, qui sont
Au bord Thriasien, en sourcillent le front.
Ferme je me roidis, adossé d'une souche
Avancé d'une jambe, et à deux bras je couche
Droit à luy mon espieu, prest de luy traverser
La gorge ou l'estomach, s'il se cuide avancer

²⁹ Pour une interprétation qui va jusqu'à considérer les différentes étapes du rêve comme une mise en abyme des cinq actes de la tragédie, nous renvoyons à l'étude de J. Dauphine (note 15).

Mais las peu me servit cette brave assurance !
Car luy sans faire cas du fer que je luy lance,
Non plus que d'un festu que j'eusse eu dans la main,
Me l'arrache de force, et le rompt tout soudain :
Me renverse sous luy, me trainace et me boule,
Aussi facilement qu'il eust faict d'une boule (H v. 197-214).

Il nous paraît important de souligner que le récit des événements est relaté comme un témoignage distancé, sans évoquer le moindre sentiment de la part du rêveur. Ceci vaut aussi pour la situation dangereuse qui en résulte et qui provoque finalement, à la place de la mort, un cri et le réveil en sursaut :

Ja ses griffes fondoyent dans mon estomach nu,
L'escartelant sous luy comme un poulet menu
Qu'un Milan a ravy sous l'ælle de sa mere,
Et le va deschirant de sa griffe meurtriere :
Quand vaincu de tourment je jette un cry si haut,
Que j'en laisse mon songe, et m'éveille en sursaut,
Si froid et si tremblant, si glacé par la face,
Par les bras, par le corps, que je n'estoy que glace (H v. 215-222).

La réaction affective au danger vécu dans le rêve ne devient ainsi visible que dans l'état corporel que constate le rêveur après son réveil.

Le monologue d'Hippolyte ne s'arrête pourtant pas là. Après le récit du rêve proprement dit, il rapporte aussi l'effet que le rêve a produit sur lui. Outre la réaction corporelle déjà mentionnée, il décrit aussi son état mental et psychique :

Je fu long temps ainsi dans mon lict estendu,
Regardant çà et là comme un homme esperdu,
Que l'esprit, la memoire, et le sens abandonne,
Qui ne sçait ce qu'il est, ne connoist plus personne,
Immobile, insensible, elourdé, qui n'ha plus
De pensement en luy qui ne soit tout confus (H v. 223-238).

Ces vers le décrivent comme privé de sa raison et de sa capacité d'agir tant qu'il est sous l'emprise du rêve. Par la suite, il tient cependant à souligner que son malaise ne résulte pas seulement de l'effet du rêve. Hippolyte se considère assurément comme trop fort pour se fier à un songe, qui est souvent trompeur, argument qu'il développe de manière exhaustive :

Mais las ! ce n'est encor tout ce qui m'espouvante,
Tout ce qui me chagrine, et mon ame tourmente
Ce n'est pas cela seul qui me fait tellement
Craindre je ne scay quoy de triste evenement !
J'ay le cœur trop hardy pour estre faict la proye
D'un songe deceveur, cela seul ne m'effroye.
» Le songe ne doit pas estre cause d'ennuy,
» Tant foible est son pouvoir quand il n'y a que luy.

- » Ce n'est qu'un vain semblant, qu'un fantôme, une image
- » Qui nous trompe en dormant, et non pas un presage (H v. 229–238).

Si Hippolyte, malgré les allusions qu'il fait au pouvoir trompeur du songe, ajoute foi à son rêve, c'est parce qu'il a reçu d'autres mauvais augures qui renforcent le présage de celui-ci. Le rêve prémonitoire s'insère par conséquent dans une série d'autres signes funestes. C'est pourquoi sa valeur n'est finalement pas sérieusement mise en doute, même si l'argument du « songe déceveur » est cité.

Sans aucun signe d'incertitude par rapport à son contenu et complètement maîtrisé sur le plan narratif, le récit de rêve contient trois moments. Dans une première partie, le monde rêvé est constitué par la présentation d'un paysage qui oscille entre le quotidien et l'allégorie et dont lumière est décrite comme très particulière. La deuxième partie raconte la rencontre avec le lion, et ceci sans qu'aucune réaction affective ne soit mentionnée. La troisième partie est consacrée au réveil, à la réaction physique et psychique du rêveur face au danger du rêve ainsi qu'à la tentative de rationaliser les tourments de l'âme qui en résultent par l'argument du songe trompeur.

4. Le rêve d'Hérode dans *Mariane* : récit dialogique d'un songe

François Tristan L'Hermite (1601–1655) choisit dans la tragédie *Mariane* (1636)³⁰ une toute autre manière pour présenter le songe d'Hérode, valorisant le dialogue entre plusieurs interlocuteurs et se servant en plus d'éléments proches de la présentation scénique du songe employée par Hardy. Le rêve, réparti en trois scènes, occupe entièrement le premier acte. Après une présentation demi-scénique du rêve par le biais du dormeur qui parle dans la première scène, s'ensuit une discussion entre Hérode et son frère Phéroro sur le poids à accorder aux rêves (I, 2) avant que ne soit fait place au récit du rêve que fait Hérode à son frère et à sa sœur Salomé (I, 3). Dans

³⁰ Nous renvoyons aux études suivantes sur le songe dans cette pièce : Daniela Dalla Valle, *Il teatro di Tristan L'Hermite : Saggio storico e critico*. Torino : Giappichelli 1964, 188–207 ; ead., « Sognare Aristobulo : *Marianna, Mariane, Mariamne* : A proposito del sogno nel teatro italiano e francese, dal XVI al XVIII secolo ». In : Enrica Galazzi/Giuseppe Bernadelli (éd.), *Lingua, cultura e testo : Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*. Milano : Vita e Pensiero 2003, t. II.1, 313–324 ; ead., « El hado et le songe dans *El mayor monstruo del mundo* de Calderón et dans la *Mariane* de Tristan ». In : *Cahiers Tristan l'Hermite* 25 (2003), 70–74 ; Francesco Orlando, « Il sogno di Erode e i motivi della *Marianne* ». In : *Saggi e ricerche di letteratura francese* 2 (1961), 31–79. De manière plus générale cf. Charles Mazouer, « La vision tragique dans *La Mariane*, *La mort de Sénèque* et *La mort de Chrispe* ». In : *Cahiers Tristan l'Hermite* 22 (2000), 5–16.

cet exemple, nous verrons tout le profit qu'un auteur peut tirer de la situation théâtrale.

Au début de la pièce, nous assistons, tout comme dans *La mort d'Achille* d'Alexandre Hardy, à un rêve sur scène. L'ombre n'apparaît pourtant pas aux yeux du spectateur comme dans la pièce d'Hardy ; c'est le rêveur Hérode qui est présenté au public parlant en rêve à un fantôme :

Fantôme injurieux qui troubles mon repos,
Ne renouvelle plus tes insolents propos ;
Va dans l'ombre éternelle, ombre pleine d'envie,
Et ne te mêle pas de censurer ma vie :
Je suis assez savant en l'art de bien régner,
Sans que ton vain courroux me la vienne enseigner.
Et j'ai trop sûrement affermi mon Empire
Pour craindre les malheurs que tu me viens prédire :
Je donnerai bon ordre à tous les accidents,
Qui n'étant point prévus, perdent les imprudents.³¹

Les spectateurs assistent ainsi quasiment « en direct » au rêve que fait Hérode, sans pourtant obtenir une idée claire de son contenu. Ils l'entendent parler à l'ombre qu'il voit et dont l'identité ne sera révélée que deux scènes plus tard. Apparemment, Hérode se défend contre des reproches assénés par l'ombre, qui restent toutefois inconnus du public, et rejette les présages que celle-ci lui annonce. Ses premières paroles, adressées au fantôme « qui trouble son repos », indiquent qu'il est conscient du fait que l'apparition a lieu pendant son sommeil. Mais c'est seulement à l'arrivée de son frère Phéroro (indiquée par une didascalie) qu'il se réveille :

Mais quoi ? Le front me sue, et je suis hors d'haleine ;
Mon âme en ce repos a trouvé tant de peine
À se désabuser d'une fâcheuse erreur,
Que j'en suis tout ému de colère et d'horreur (M v. 11–14).

Tout comme Hippolyte, il décrit son état corporel et affectif au réveil. Même après son réveil complet, il reste anéanti par le rêve. Au cours du dialogue avec son frère, qui a lieu dans la deuxième scène, Hérode désigne son rêve comme « la vision la plus mélancolique / Qui puisse devancer un accident tragique » (v. 19 f.) Ce faisant, il se réfère aussi bien à une tradition médicale qui associe le rêve au tempérament mélancolique qu'au rêve prémonitoire. Ainsi, le rêve n'est pas uniquement ancré dans le domaine du surnaturel. Cela le distingue du songe d'Hippolyte. Si celui-ci peut facilement être perçu comme un présage surnaturel auquel s'ajoutent d'autres mauvais augures, le caractère du rêve agité d'Hérode est moins évident. La

³¹ François Tristan L'Hermite, *Mariane : Tragédie* [4^e éd. 1644]. Éd. par Ernest et Paul Fièvre ; en ligne : Théâtre classique 2016, www.theatre-classique.fr/pages/pdf/TRISTAN_MARIANE.pdf, ici v. 1–10 ; cité par la suite comme M.

personnalité du rêveur y est pour quelque chose. Tandis qu'Hippolyte représente le héros innocent qui, à la suite du rêve, accomplit consciencieusement les rites exigés dans un tel cas par les dieux, Hérode est, pour sa part, un tyran qui, à la fin de la pièce, sombre dans la folie. Le rêve pourrait par conséquent être un signe annonciateur de celle-ci. Cela n'empêche pas le protagoniste d'interpréter son rêve comme « un avant-coureur de quelque adversité » (v. 29), tandis que Phéroré défend la perspective opposée selon laquelle les rêves sont « des visions qui n'ont jamais d'effet » (v. 25). Ce dernier les décrit de la manière suivante :

Ces apparitions sont comme les images
Qu'un mélange confus forme dans les nuages ;
C'est un sombre tableau d'hommes et d'animaux
Qui ne fait arriver ni des biens ni des maux (M v. 31-34).

Il reprend ainsi la comparaison courante du songe avec les nuages, qui renvoie non seulement à la confusion, mais aussi au peu de consistance qu'il faut attribuer au rêve. Celui-ci est, selon le raisonnement de Phéroré, éphémère et obscur (« un sombre tableau ») et par conséquent sans valeur pour l'avenir. Par la suite s'engage un véritable débat dans lequel sont repris les arguments les plus répandus à l'époque concernant le statut épistémologique du rêve. Tandis qu'Hérode fait valoir qu'il a déjà fait des rêves prémonitoires, Phéroré continue à désacraliser les songes. Pour donner plus de poids à son propos, il cite un rabbin qui lui aurait expliqué que les rêves sont causés par les humeurs du corps et qu'ils n'ont aucune signification prémonitoire. Il continue en admettant que les mœurs sont un second élément qui influencent le rêve, et en expliquant que l'usurier rêve d'argent et l'amant d'amour. Cette théorie concerne évidemment les rêves naturels, auxquels est accordée une grande place dans les théories de l'époque et qui sont censés être provoqués soit par des phénomènes corporels, soit par des préoccupations psychiques. Hérode contredit ces explications et fait appel aux « songes importants que Joseph expliquait » (v. 78), à savoir aux rêves envoyés par Dieu, dans ce cas-là en s'appuyant sur un exemple biblique.

Cet échange entre les deux personnages reprend ainsi les arguments les plus importants et les plus cités dans les discussions sur le rêve sans que le débat ne soit tranché. Informé, le spectateur est par la suite censé se forger son propre jugement, car les deux propositions permettent d'expliquer le songe en question. Selon l'interprétation d'Hérode, il s'agirait d'un message surnaturel, tandis que les arguments de Phéroré permettraient de voir dans le rêve d'Hérode l'effet de son tempérament mélancolique, qui le poussera finalement à la folie, ainsi que de ses préoccupations psychiques : l'assassin rêve en effet de celui qu'il a assassiné.

C'est seulement après ce débat sur la valeur des songes qu'Hérode se met à raconter le sien dans la troisième scène du premier acte. Outre son frère Phéroré, sa sœur Salomé souhaite également écouter ce récit :

Vous plaît-il que j'entende aussi cette aventure,
Qui n'est à bien parler qu'une vaine peinture,
Qu'un énigme confus sur le sable tracé ? (M v. 83-85).

Sans trop croire au message du rêve, elle semble néanmoins trouver du plaisir à l'écoute du récit, car elle considère le rêve avant tout comme une production esthétique ressemblant à un récit d'aventure ou à « une vaine peinture ». Hérode lui permet certes d'écouter, mais il lui demande de ne pas l'interrompre. Le récit du rêve jouit ainsi d'une mise en scène élaborée. Nous retrouverons dans ce récit des éléments déjà rencontrés dans le songe d'Hippolyte, comme par exemple l'indication selon laquelle il s'agit d'un rêve matinal ou le placement du rêveur solitaire dans un paysage obscur et terrible :

HÉRODE.

Ne m'interromps donc pas quand j'aurai commencé.
La lumière et le bruit s'épandaient par le monde :
Et lorsque le soleil qui se lève de l'onde
Élevant au cerveau de légères vapeurs,
Rend les songes qu'on fait plus clairs et moins trompeurs :
Après mille embarras d'espèces incertaines,
De rencontre sans suite, et de chimères vaines,
Je me suis trouvé seul dans un bois écarté,
Où l'horreur habitait avec l'obscurité,
Lorsqu'une voix plaintive a percé les ténèbres,
Appelant MARIANE avec des tons funèbres,
J'ai couru vers le lieu d'où le bruit s'épandait,
Suivant dans ce transport l'amour qui me guidait ;
Et qui semblait encor m'avoir prêté ses ailes,
Pour atteindre plutôt ce miracle des Belles (M v. 86-100).

Ainsi dévoilé, le rêve est explicitement distingué des « chimères vaines » qui l'ont précédé et est situé dans un endroit précis au caractère hautement symbolique qui n'est pas sans rappeler les forêts d'aventures des chevaliers errants. Le motif d'une femme appelant au secours est courant dans les rêves à l'époque, surtout sous l'influence de la réception du *Roland furieux* (1516-1532) de L'Arioste (1474-1533), où il apparaît dans le rêve de Roland.³² Chez Tristan L'Hermite, le cri guide le rêveur vers un étang rouge de

³² Pour la réception de L'Arioste en France cf. toujours Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*. Paris : Presses Modernes 1939, et plus récemment : Risanna Gorris-Camos (éd), *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*. Paris : Rue d'Ulm 2003. Pour une étude de son influence sur le théâtre cf. Thomas Roth, *Der Einfluss von Ariost's « Orlando furioso » auf das französische*

sang qui donne lieu à l'apparition de l'ombre, identifiée maintenant comme étant le jeune Aristobule, le beau-frère d'Hérode, assassiné par ce dernier quelques années auparavant :

Mes pas m'ont amené sur le bord d'un étang,
Dont j'ai trouvé les eaux toutes rouges de sang ;
Il est tombé dessus un éclat de tonnerre ;
J'ai senti sous mes pieds un tremblement de terre,
Et dessus ce rivage, environné d'effroi,
Le jeune Aristobule a paru devant moi (M v. 86–106).

L'auteur se plaît à accompagner l'apparition de l'ombre de signes terrifiants, comme « l'éclat de tonnerre » et « un tremblement de terre ». Mais apparemment cela ne lui suffit pas pour mettre en exergue l'horreur de la scène, c'est pourquoi Salomé et Phérore interrompent leur frère :

SALOMÉ.

Ô cieux ! Je serais morte étant en votre place ;
Le sang à ce récit dans mes veines se glace.

PHÉRORE.

Je sens la même horreur dans mes os se couler (M v. 107–109).

Cette interruption ne découpe pas seulement le rêve en deux parties, la première en détaillant les conditions et mettant en scène l'ombre, la seconde contenant la description de cette dernière ainsi que les paroles qu'elle prononce. Elle permet aussi de suppléer, par l'intermédiaire des interlocuteurs, la réaction affective qu'Hérode – tout comme Hippolyte dans l'exemple précédent – ne fournit pas. Ainsi, la verbalisation de l'horreur suggère au public d'imiter la réaction des personnages sur scène et contribue à déclencher l'épouvante.

Hérode, sans parler de ses propres émotions, rappelle à Salomé et à Phérore qu'il ne faut pas l'interrompre et continue par une description détaillée d'Aristobule, mettant en contraste ce personnage encore vivant et l'image de son cadavre noyé vu en rêve :

HÉRODE.

Écoutez donc le reste, et me laissez parler ;
Il n'avait point ici la tiare à la tête
Comme aux jours solennels de notre grande fête,
Où tirant trop d'éclat d'un riche vêtement,
Il obligeait les Juifs à dire hautement,
Qu'une si glorieuse, et si noble personne

sche Theater. Leipzig : Deichert 1905 ; repr. Genève : Slatkine 1971. Pour les rêves dans l'œuvre cf. Susanne Goumegou, « Traum und Illusion in Ludovico Ariostos *Orlando furioso* ». In : Dietrich Scholler/Juan Xing (éd.): *Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Calderón*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, Mainz UP 2020 (à paraître).

Méritait de porter la mitre et la couronne,
Je ne l'ai reconnu qu'à la voix seulement :
Il semblait retiré de l'onde fraîchement,
Son corps s'était enflé de l'eau qu'il avait bue,
Ses cheveux tous mouillés lui tombaient sur la vue,
Les flots avaient éteint la clarté de ses yeux,
Qui s'étaient en mourant tournés devers les cieux ;
Il semblait que l'effort d'une cruelle rage
Avait laissé l'honneur peinte sur son visage,
Et que de sang meurtri tout son teint se couvrit,
Et sa bouche était morte encor qu'elle s'ouvrit (M v. 110–126).

Cette description obéit évidemment à une esthétique de l'horreur. Les paroles de cette ombre à l'aspect effrayant ne sont cependant pas rendues directement. Elles sont amèrement paraphrasées à travers les jugements d'Hérode qui montrent qu'il n'accepte pas les reproches :

Ses propos dès l'abord, ont été des injures,
Des reproches sanglants : mais tous pleins d'impostures.
Il a fait contre moi mille imprécations,
Il m'est venu charger de malédictions,
M'a parlé des rigueurs sur son père exercées,
M'imputant tous les maux de nos guerres passées (M v. 127–132).

Ce passage rejoint donc la première scène de la pièce où Hérode, dormant, se défend contre l'ombre. Grâce à ce récit, le spectateur est désormais en mesure d'attribuer un sens aux paroles inintelligibles du début.

Le rêve se termine par la tentative d'Hérode de frapper l'ombre et par le constat de l'immatérialité de celle-ci, deux éléments assez fréquents dans les rêves de l'époque qui provoquent le réveil en sursaut presque obligatoire dans de telles situations :

Bref voyant qu'il osait ainsi s'émanciper,
À la fin j'ai levé le bras pour le frapper :
Mais pensant de la main repousser cet outrage,
Je n'ai trouvé que l'air au lieu de son visage :
Ainsi de violence, et d'horreur travaillé,
Avec un cri fort haut je me suis éveillé (M v. 133–138).

Le récit se clôt finalement par une formule explicite, accompagnée d'une invitation adressée aux interlocuteurs afin qu'ils donnent leurs avis. Ceux-ci renouvellent l'expression de leur effroi et Salomé, contrairement à son attitude avant le début du récit, affirme qu'il doit s'agir d'un « avis du ciel » :

Voilà quel est mon songe : et bien que vous en semble,
Salomé, qu'en dis-tu ?
SALOMÉ.
Moi ! Je dis que j'en tremble.
PHÉRORE.

Je ne cèlerai pas que j'en suis effrayé.

SALOMÉ.

C'est quelque avis du ciel qui vous est envoyé (M v. 139-143).

Il s'ensuit un dialogue entre Hérode et Salomé sur une éventuelle interprétation de ce songe. Ils partagent l'avis qu'il est difficile à déchiffrer, évoquent un éventuel changement au sein de l'État et réfléchissent à des options pour agir. Phéroré n'intervient plus dans cette discussion, mais les explications qu'il a données dans la scène précédente sont encore si présentes qu'elles peuvent inciter le spectateur à expliquer le rêve selon le modèle suggéré. De surcroît, les renvois implicites au rêve du protagoniste dans le *Roland furieux*, renforcent l'idée selon laquelle le rêve se présenterait comme le premier signe de la folie dans laquelle Hérode sombrera à la fin de la pièce.³³

Nous pouvons donc constater que Tristan l'Hermite exploite plusieurs possibilités de représentation du rêve sur scène. Au début, il emprunte quelques éléments à la présentation scénique du songe quand il nous montre Hérode endormi, se disputant avec l'ombre dont il rêve. Une vive discussion s'engage ensuite sur la valeur qu'il convient d'accorder à ce rêve, qui reproduit les principales théories de l'époque. Ce n'est qu'après cette préparation du spectateur que le rêve est raconté dans un récit rétrospectif, interrompu par les interventions de ceux qui écoutent. Celles-ci contribuent non seulement à structurer le récit, mais elles aident aussi à renforcer l'horreur et les sentiments d'effroi que suscite le rêve, phénomènes dont le personnage qui rêve semble en revanche exempt. Finalement, après la présentation semi-scénique du rêve, le débat théorique et le récit dialogique qui suivent, des essais d'interprétation sont fournis par Hérode et Salomé. Contrairement au récit monologique d'Hippolyte dans la pièce de Garnier, Tristan l'Hermite profite ainsi pleinement des possibilités qui s'offrent grâce à la mise en scène du rêve dans une situation théâtrale et dialogique.

5. Traits caractéristiques du rêve sur scène dans le théâtre du XVI^e et XVII^e siècle

Résumons, pour conclure, les possibilités de mise en scène du rêve dans le théâtre préclassique. Nous partirons des exemples que nous avons étudiés en détail et élargirons la perspective, grâce aux œuvres de notre corpus de travail, pour présenter des tendances générales. Pour ce faire, il importe avant tout de distinguer trois possibilités : la présentation scénique du rêve, le récit monologique et le récit dans une situation de communication dia-

³³ Le rêve que fait Roland au 8^e chant du *Roland furieux* et qui le mène à quitter l'armée de Charlemagne marque le premier pas vers la folie dans laquelle il va sombrer. Pour une étude plus approfondie cf. S. Goumegou (note 32).

logique. Dans l'exemple du songe d'Hérode, nous n'avons pas seulement pu observer un dialogue intensif avec plusieurs interlocuteurs, mais aussi sa combinaison avec une présentation semi-scénique du songe.

Le récit monologique, tel que nous l'avons analysé dans *Hippolyte* de Garnier, ne profite que peu des possibilités théâtrales, tout au plus par l'ambiance créée par l'ombre d'Egée qui précède l'entrée en scène du protagoniste. Le récit s'adresse explicitement au Dieu Phoebus et est surtout destiné au spectateur qui pourra, contrairement à Hippolyte et en conformité avec l'ironie dramatique, clairement reconnaître la valeur prémonitrice de ce songe. Ce choix est plutôt rare : dans notre corpus de travail, seul le songe de Cassandre dans *Tyr et Sydon* (1628) de Schélandre suit ce modèle. Il se situe également au début de la pièce et sert à présenter un rêve symbolique dont la signification échappe à celle qui l'a fait.

Les deux autres possibilités sont beaucoup plus intéressantes pour la question des genres et des médias du rêve. La présentation scénique des images vues dans le rêve, comme nous l'avons observée dans l'exemple d'Hardy, semble être le choix le plus théâtral, même si le monologue de l'ombre de Patrocle n'épuise certainement pas toutes les possibilités inhérentes à cette option-là. Cette variante pourrait aboutir au genre du « dream-play », une voie qui n'est pourtant pas suivie dans le théâtre français de l'époque.³⁴ Ce n'est que dans les ballets que l'on peut trouver des « dramaturgies de l'ombre ». ³⁵ Le dormeur rêvant sur scène, comme nous l'avons observé dans le cas d'Hérode, s'approche de la présentation scénique, même si le spectateur ne voit pas les images du rêve, mais uniquement les réactions du rêveur, qui demeurent toutefois énigmatiques pour ce dernier.

La théâtralité du rêve ne se restreint cependant pas à la présentation scénique de celui-ci. Dans la plupart des cas (dans notre corpus de travail, cela vaut pour six rêves sur neuf : n° 2, 5, 6, 7, 8 et 9), les auteurs se servent du récit de rêve dans une situation dialogique, ce qui leur permet de profiter d'autres moyens qu'offre le théâtre. Dans ces cas-là, le rêve est raconté à un autre personnage, qui souvent incite même le rêveur à raconter son rêve et exprime éventuellement le plaisir de l'écouter, comme le fait Salomé dans l'exemple étudié.³⁶ Les interlocuteurs interrompent parfois, mais pas toujours (cela se produit trois fois : n° 2, 5 et 7) le personnage qui raconte. Leurs commentaires structurent ainsi le récit et suggèrent au public une possible réaction, par exemple en soulignant l'épouvante qu'il convient

³⁴ Cf. la contribution de Monika Schmitz-Emans dans ce volume.

³⁵ Cf. le titre correspondant de Lecercle/Lavocat (note 5).

³⁶ Un certain désir d'écouter le rêve se fait aussi sentir chez la mère d'Amérine dans *Ligdamon* et *Lidis* (1631) de Georges de Scudéry. Après l'avoir qualifié d'« ombre décevante » sortie des vapeurs du cerveau, elle s'intéresse cependant au rêve de sa fille et considère son récit apte à occuper un moment libre : « Mais durant ce loisir dépeignez m'en l'idée » (IV,1 v. 1368-1372).

d'éprouver ou en accentuant des effets qui risqueraient sinon de passer inaperçus. La fin du récit de rêve est parfois marquée par une formule conclusive comme « Voilà mon songe » (cf. n° 7, 8 et 9), qui peut être suivie d'une demande d'interprétation explicite ou implicite. La problématique de savoir si le songe est trompeur ou prémonitoire est présente dans tous les cas de présentation du rêve, même si l'ampleur du débat peut varier entre une scène complète, comme dans *Mariane*, et quelques vers plutôt allusifs, comme dans le cas d'*Hippolyte*.

En ce qui concerne le récit onirique proprement dit, en nous appuyant sur notre corpus de travail, nous pouvons également relever certains traits communs. Le début du rêve est souvent marqué soit par le marqueur « il me semblait que »,³⁷ soit par l'effet qu'il a produit sur le rêveur.³⁸ L'heure matinale du rêve est en général mentionnée (n° 1, 3, 4, 5, 6, 7 et 8), souvent aussi le paysage et la lumière rêvés. L'apparition d'un personnage ou d'objets terrifiants est très fréquente et est le plus souvent liée à des présages. L'immatérialité de l'apparition onirique se manifeste souvent dans l'échec d'un contact corporel. Le récit proprement dit se termine en général par le réveil, qui a lieu dans de nombreux cas en sursaut (cinq incidences dans notre corpus de travail : n° 1, 4, 6, 7 et 8). Il est presque toujours suivi (ou précédé) de la description des effets du songe sur le rêveur, tant au niveau de sa réaction corporelle que sur le plan affectif après le réveil, qui se caractérise surtout par la terreur, la crainte et l'épouvante. Dans son rêve, cependant, le rêveur ne semble que rarement éprouver des émotions. Le récit distancé qu'il en fait semble évacuer l'horreur ressentie dans le rêve. Celle-ci peut cependant être reportée sur les interlocuteurs, comme nous l'avons vu dans l'exemple du rêve d'Hérode.

Nous pouvons ainsi parler d'un schéma que suivent bon nombre de récits de rêves. Celui qui s'en écarte le plus dans notre corpus, est le rêve d'Émée dans *Le Brave* de Jean-Antoine de Baïf (1532–1589), une adaptation du *Miles Gloriosus* de Plaute (vers 254–184 av. J.-C.). Le récit de rêve, fait par une jeune femme qui a été observée avec son amant, sert, dans ce cas-là, à faire croire à celui qui l'a vue qu'Émée aurait une sœur jumelle. Le récit renonce à mentionner des détails circonstanciels et atmosphériques, et se concentre sur la prétendue confusion entre les deux sœurs, que le rêve aurait anticipée. Ce faisant, le texte joue sur la rime songe / mensonge ainsi que sur la confusion entre rêve et réalité, et intègre dans son récit la discussion sur la vérité du songe. Il est aisé de voir que la fonction du rêve dans la tragédie et la comédie n'est pas la même.

³⁷ Cf. l'exemple du songe d'Hippolyte. Expression semblable dans *La Sylvie* (1626) de Jean de Mairet : « Il m'a semblé de voir » (II,1).

³⁸ Nous citerons comme exemples le cas de Cassandre dans *Tyr et Sidon* (1608) de Jean de Schélandre (« Un songe cette nuit m'a brouillé le cerveau » ; I,1) et celui d'Amérine dans *Ligdamon et Lidias* : « Certaine vision me trouble et m'épouvante » (IV,1 v. 1366).

Nous aimerions terminer par un autre récit de rêve tiré d'une comédie classique, qui constitue presque une parodie du schéma que nous avons dégagé. Dans *Le mariage forcé* (1668) de Molière (1622–1673), Sganarelle se met à raconter un rêve, car il espère en tirer des prédictions pour ses projets de mariage :

SGANARELLE.— Il m'est venu, depuis un moment, de petits scrupules sur le mariage. Avant que de passer plus avant, je voudrais bien agiter à fond cette matière ; et que l'on m'expliquât un songe que j'ai fait cette nuit, et qui vient tout à l'heure de me revenir dans l'esprit. Vous savez que les songes sont comme des miroirs, où l'on découvre quelquefois tout ce qui nous doit arriver. Il me semblait que j'étais dans un vaisseau, sur une mer bien agitée ; et que...

GÉRONIMO.— Seigneur Sganarelle, j'ai maintenant quelque petite affaire, qui m'empêche de vous ouïr. Je n'entends rien du tout aux songes.³⁹

Ce bref échange contient bon nombre des éléments présents sur la scène préclassique. Sganarelle met en avant de manière assez stéréotypée l'idée du songe prémonitoire ainsi que la nécessité de le raconter et de l'interpréter. Il commence son récit, comme il se doit, par la formule « Il me semblait que » ainsi que par l'évocation d'un lieu à caractère hautement symbolique. Seulement, il a mal choisi son interlocuteur. Celui-ci n'entre pas du tout dans le débat, confesse son ignorance par rapport au sujet des songes et s'en va avant que Sganarelle n'ait pu entrer dans les détails de son récit. C'est ainsi que cet exemple, tout en citant le schéma établi, coupe court à la présentation et à l'interprétation du rêve sur scène.

³⁹ Molière, *Œuvres complètes*. Éd. par Georges Forestier. Paris : Gallimard 2010, ici t. 1, 945.