



**HAL**  
open science

# Les costumes des divinités dans Psyché de Molière : études des costumes réalisés pour les mises en scène contemporaines de la pièce

Lisa Gurini

► **To cite this version:**

Lisa Gurini. Les costumes des divinités dans Psyché de Molière : études des costumes réalisés pour les mises en scène contemporaines de la pièce. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03394943

**HAL Id: dumas-03394943**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03394943>**

Submitted on 22 Oct 2021

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

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



# **Les costumes de divinités dans *Psyché* de Molière**

**Étude des costumes réalisés pour les mises en scène  
contemporaines de la pièce**

**Lisa  
GURINI**

Sous la direction de Alice FOLCO

UFR LLASIC

---

Mémoire de master 2 mention Création Artistique - 30 crédits

Parcours : Arts de la Scène

Année universitaire 2020-2021



### **DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

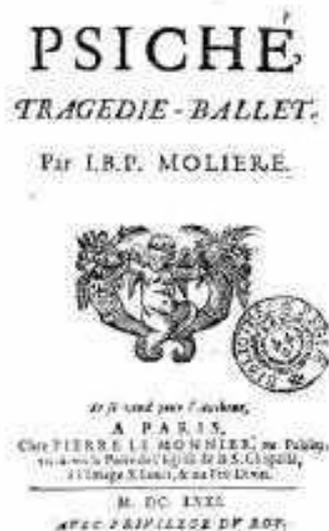
PRENOM : ...Lisa.....

NOM : ...Gurini.....

DATE : ...02/07/2021.....

# Mémoire de recherche : Les costumes des divinités dans *Psyché* de Molière

ÉTUDE DES COSTUMES RÉALISÉS POUR LES MISES EN SCÈNE CONTEMPORAINES DE LA  
PIÈCE



# Remerciements

En premier lieu, mes remerciements vont à Alice Folco qui m'a dirigée dans ce travail. Je souhaitais lui exprimer toute ma gratitude pour son aide, ses remarques, son accompagnement et les discussions, toujours très éclairantes, qui ont guidé mon travail et ma réflexion afin de mener à bien ce projet de recherche. Merci, aussi, de m'avoir guidée, conseillée et de m'avoir ouvert le chemin d'un avenir riche en découvertes.

Je remercie aussi Yan Duffas pour le temps qu'il a bien voulu accorder à mes questions, et ses réponses qui ont fait mûrir mon travail.

Je tiens aussi à remercier Kathinka Salzmann pour la rapidité de ses retours et la gentillesse avec laquelle elle a su répondre à mes demandes.

Un grand merci aussi à mon entourage, qui m'a accompagné et soutenu tout au long de ce travail. Merci d'avoir su écouter mes questionnements, d'avoir partagé mes découvertes, et de vous être réjouis avec moi quand je vous parlais de documents dont vous ne soupçonniez même pas l'existence. Et merci d'avoir corrigé et relu ce mémoire.

# Table des matières

Introduction .....	5
État de l'art .....	7
Corpus.....	10
I Les divinités en lien avec leur environnement scénique .....	18
1) Quelle distinction entre les mortels et les divinités ? .....	18
a) <i>Des différences marquées</i> .....	18
b) <i>Des différences effacées</i> .....	21
c) <i>Un effet miroir</i> .....	22
2) Quelle temporalité représentée ? .....	25
a) <i>L'époque « de la mythologie »</i> .....	25
b) <i>Le XVIIIe siècle</i> .....	27
c) <i>Une époque différente</i> .....	28
d) <i>Un temps hybride</i> .....	30
3) Quels effets scéniques pour donner à voir ces personnages ?.....	31
a) <i>Le théâtre à machines</i> .....	31
b) <i>Une scène plus dépouillée</i> .....	35
II Les divinités en lien avec leur environnement social.....	39
1) Quel lien entretiennent-elles avec leur entourage direct ? .....	39
a) <i>l'entourage leur apporte de l'importance</i> .....	40
b) <i>L'entourage fait apparaître un décalage</i> .....	43
2) Quelle interaction possible dans une société basée sur les apparences ? .....	46
a) <i>Entretenir les apparences</i> .....	46
b) <i>Des relations basées sur l'incompréhension</i> .....	49

3) Des personnages en marge de la société ?.....	52
a) <i>La nudité</i> .....	52
b) <i>Un monde différent de celui des humains</i> .....	55
III Les divinités en lien avec leurs attributs mythologiques .....	58
1) Des références assumées ? .....	59
a) <i>Amour</i> .....	59
b) <i>Jupiter</i> .....	61
c) <i>Vénus</i> .....	64
2) Des attributs qui traduisent des liens entre les personnages ?.....	65
a) <i>Transfert Amour/Psyché : annonce d'un destin commun ?</i> .....	65
b) <i>Transfert Jupiter/Vénus : une beauté empreinte de pouvoir</i> .....	68
3) Des attributs détournés ? .....	71
a) <i>Pour créer un effet extraordinaire</i> .....	71
b) <i>Des images modernisées</i> .....	74
IV Les divinités en lien avec leur environnement naturel .....	77
1) Des divinités qui puisent leur force dans la nature ?.....	78
a) <i>Les divinités naturelles secondaires</i> .....	78
b) <i>Les divinités naturelles principales</i> .....	82
2) Quel rapport à l'âge ? .....	86
a) <i>L'âge, révélateur de leur puissance</i> .....	86
b) <i>La jeunesse d'autres personnages en contraste</i> .....	90
3) Psyché, une transformation ?.....	93
a) <i>Des indices sur son destin</i> .....	93
a) <i>Les épreuves</i> .....	96
Conclusion .....	100
Bibliographie.....	102

Table des illustrations .....	109
Annexe 1 : Génériques des mises en scène étudiées.....	113
Annexe 2 : entretien avec Yan Duffas .....	116
Annexe 3 : Histoire de la mode.....	128
Annexe 4 : Références picturales.....	132
Annexe 5 : Références littéraires .....	139
Annexe 6 : Référence culture populaire.....	142

## INTRODUCTION

Dans un texte, intitulé « Pourquoi Brecht ? » écrit en 1955, Roland Barthes dit la chose suivante :

« nous vivons trop nombreux dans l'idée que le jeu d'acteur, les techniques de l'éclairage, du décor, du costume ou de la mise en scène sont d'humbles faits artisanaux situés en deçà des problèmes d'engagement politique[...] Or, cela est faux : l'artisanat dramatique est lui aussi engagé, toutes les techniques, même les plus « naturelles » signifient toujours quelque chose : il y a un art révolutionnaire ou progressiste de l'acteur, une façon responsable de placer ici ou là un réflecteur, de mettre un rideau à la place d'un décor peint. Brecht a bien pensé cette responsabilité des techniques : le maquillage est lui aussi un acte politique, sur lequel nous devons prendre parti, et qui (...) participe du même combat révolutionnaire que le texte<sup>1</sup>. »

Cette affirmation de Roland Barthes est particulièrement stimulante, parce qu'elle invite à porter une attention particulière à des éléments du spectacle qui sont souvent considérés comme moins dignes d'être observés - et donc analysés - que la mise en scène, le décor ou encore le jeu. Ce mémoire est né de l'envie d'étudier les costumes de scène et de chercher à en comprendre les enjeux et les significations, en se posant une question qui à première vue semble assez simple : que dit un costume du personnage qui le porte sur scène ? Sans aller jusqu'à dire que chaque choix de costumes est forcément un acte politique, on peut ainsi s'interroger sur le sens des costumes, leurs utilisations et les indices qu'ils donnent sur les personnages et tenter de comprendre quels référents utilisent les artistes et artisans pour créer ces costumes. Il est intéressant aussi de les observer en lien avec les sociétés : qu'ils s'agissent des organisations sociales et politiques décrites dans les pièces, qu'elles soient historiquement inspirées ou majoritairement inventées, ou de celles auxquelles appartiennent les metteurs en scène et costumiers.

Ce travail se nourrit aussi de l'idée que costumer un être qui, par essence, n'est pas humains, peut représenter un défi supplémentaire pour la caractérisation de ce personnage, mais que, d'autre part, une plus grande liberté dans les formes peut être employée. En effet, un personnage qui n'est pas humain peut revêtir une silhouette complètement différente, étrange, et qui s'éloigne des représentations habituelles des personnages humains dont les

---

<sup>1</sup> Barthes, R. « Pourquoi Brecht ? », *Écrits sur le théâtre*, Points Seuil, 1955, p.165

frontières de la silhouette restent assez limitées au principe du corps humain. Le cas choisi dans le cadre de cette étude est donc celui des personnages de divinités de la mythologie gréco-romaine, utilisés dans des pièces du XVII<sup>ème</sup> siècle. Ces personnages sont intéressants pour plusieurs raisons. D'abord, ils peuvent avoir une apparence humaine, mais les récits de métamorphoses de ces divinités en d'autres éléments, que ce soit des animaux ou même des plantes, sont assez nombreux. Il en découle donc que ces personnages sont maître de leur propre apparence et qu'ils peuvent en changer assez facilement. Ensuite, on peut signaler qu'ils incarnent, dans cette mythologie, des notions assez importantes de la vie et de la société : le pouvoir, la beauté, l'amour, la fertilité, voire même un océan ou un fleuve par exemple. Ils sont les représentants de ces notions et de ces éléments. Ils les portent en eux, ils les incarnent et, par leur présence, les donnent à voir. Il semble alors intéressant de chercher à voir comment, dans différentes époques, ces divinités sont costumées pour incarner au mieux ces notions. Cela peut nous montrer ce qui, à ces époques, conférait à un individu le pouvoir, ou bien la beauté et comment chaque société se représentaient ces notions. Cette étude est centrée sur des mises en scène du XXI<sup>ème</sup> siècle car cela nous permet d'interroger directement les créateurs.

Parmi les pièces du XVII<sup>ème</sup> siècle qui contiennent des divinités nous avons choisis d'étudier *Psyché* de Molière pour plusieurs raisons. D'abord, parce que les divinités sont centrales dans la pièce, elles ne font pas des apparitions, mais tiennent vraiment des rôles, ont des caractères qui leur sont propres et sont présents tout au long de la pièce, ce qui leur permet aussi d'évoluer, psychologiquement, et parfois aussi, nous allons le voir, physiquement. La deuxième raison de ce choix est que Psyché est le seul personnage, de toute la mythologie gréco-romaine, qui subit une transformation et passe d'être complètement humaine à être une divinité. En effet, d'autres personnages accèdent au statut de divinités, mais ils sont eux même au départ soit des demi-dieux soit des êtres qui appartiennent déjà au monde merveilleux. La troisième raison est que, sur la période étudiée, la pièce a peu été montée. En effet, sur des plateformes comme Data BNF, il n'est fait mention que de quatre versions de la pièce depuis 2000. Cela nous permet, d'étudier les quatre mises en scène et de porter un regard plutôt exhaustif sur «les mises en scène contemporaines de *Psyché*» en n'ayant pas à choisir parmi un trop grand nombre de spectacles pour le corpus de l'étude.

Le mythe de Psyché, sur lequel sera basée cette étude, raconte l'histoire d'une jeune fille au destin très singulier. Elle est particulièrement belle et des hommes du monde entier

la courtisent et louent sa beauté qui serait «divine». Vénus, la déesse de la beauté, voyant les hommes se détourner d'elle décide de se venger sur cette jeune fille. Elle envoie donc son fils, Amour, faire tomber Psyché amoureuse de l'être le plus monstrueux qui soit. L'effet ne fut pas celui escompté, car Amour tombe amoureux de Psyché quand il la voit. Avec l'aide de Zéphyr, il décide de l'enlever et de l'épouser secrètement. Psyché est emmenée dans le palais d'Amour et il lui est proposé d'y vivre une très belle histoire, heureuse et choyée, à la seule condition qu'elle ne sache jamais qui est son mari. Pendant un certain temps, elle se tient à cette règle, mais, poussée par ses sœurs, qui jalouent secrètement son bonheur, une nuit, elle enfreint cette règle et découvre le vrai visage de son mari. Dans la version originale, elle n'a pas le droit de le voir et ils ne se rencontrent qu'à la faveur de l'obscurité. Pour le voir elle utilise donc une lampe, mais une goutte d'huile tombe sur Amour et le réveille. Celui-ci, blessé et vexé, s'enfuit et laisse Psyché seule, abandonnée à son sort. Vénus revient alors et décide de se venger elle-même. Elle fait subir à Psyché différentes épreuves qu'elle juge impossibles à réaliser. Psyché, aidée dans chacune d'elle par un phénomène surnaturel réussit toutes les épreuves. Cependant, la dernière épreuve lui est fatale. Vénus lui avait demandé de descendre aux enfers pour lui rapporter l'élixir de beauté de Proserpine, reine des enfers. En ramenant la boîte (ou le flacon) qui contient cet élixir, Psyché, rongée par la curiosité, l'ouvre, allant à l'encontre des conseils de la reine des enfers, et tombe inanimée. Amour, soigné et toujours amoureux de Psyché plaide alors sa cause auprès de Jupiter. Il le menace même de ne plus jamais rendre qui que ce soit amoureux. Le roi des dieux cède et fait de Psyché la déesse de l'âme.

## ÉTAT DE L'ART

Les textes fondateurs de ce mythe tel qu'on le connaît sont tout d'abord le récit d'Apulée, au II<sup>ème</sup> siècle dans ses *Métamorphoses*, qui est la première trace écrite de l'histoire de Psyché. Une version de Jean de La Fontaine, en 1669, remet les aventures de Psyché au goût du XVII<sup>ème</sup> siècle. Puis, deux années plus tard, la pièce proposée par Molière, aidé de Corneille, Quinault et mise en musique par Lully, en 1671, il s'agit de la version sur laquelle est basée notre étude. Bien qu'elle ne raconte pas vraiment les différentes épreuves de Psyché, elle reste, dans les grandes lignes, fidèle au mythe tel que nous venons de le raconter. L'adaptation théâtrale nécessite toutefois des modifications, comme l'explique Yan Duffas, l'un des metteurs en scène dont nous étudierons le travail,

durant un entretien que nous avons pu réaliser avec lui en avril 2020<sup>2</sup>. Il est difficile, au théâtre, de faire tenir un secret à l'obscurité dans laquelle se rencontrent les personnages. Il relève le choix fait par Molière de matérialiser, dans le texte, cette obscurité par l'ignorance de Psyché du nom de son mari. Le metteur en scène soulève que cette solution est « une belle adaptation<sup>3</sup> » qui utilise le texte et les mots comme un réel ressort de l'intrigue.

Dans le cadre de notre mémoire de recherche, deux ouvrages en particulier nous ont permis d'étudier les différentes représentations et interprétations du mythe à travers le temps. Il s'agit tout d'abord de *Les métamorphoses de Psyché, essai sur la décadence d'un mythe* de Jean de Palacio, publié en 2000 aux éditions Séguier, qui fournit une étude du mythe sous le prisme du mouvement littéraire et artistique du décadentisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des différentes versions qui en découlent, que ce soit dans la littérature ou dans la peinture. Nous nous sommes également appuyés sur, *L'invention d'un mythe : Psyché Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, de Véronique Gély publié chez Champion en 2006, qui retrace l'histoire littéraire du mythe, l'étudie sous différents prismes comme celui de l'allégorie ou encore celui d'une étude théologique du mythe. Ces différentes lectures nous ont été très utiles pour comprendre plusieurs visions de la figure de Psyché et ouvrir le champ des possibles de ce mythe, qu'elle soit représentée tantôt sous les traits d'une jeune fille ingénue tantôt sous ceux d'une « fille légère<sup>4</sup> ». Jean de Palacio nous fait comprendre qu'elle est parfois une combinaison des deux facettes d'une même pièce. Étant chez les uns l'opposé de ce qu'elle est chez les autres, il le résume de la façon suivante :

« Psyché est un personnage partagé : mythologie ou merveilleux, fracture savante ou populaire, hellénisme ou latinité, christianisme ou paganisme, encens ou urine, et, pourquoi ne pas le dire, âme ou corps, la ligne de fracture apparaît diverse selon les cas, mais néanmoins permanente<sup>5</sup>. »

Pour ce qui est des costumes, un article très intéressant, de Jérôme de la Gorce, intitulé *Les costumes d'Henry Gissey pour les représentations de Psyché*, paru en 1984, dans le soixante-sixième numéro de la *Revue de l'Art*, présente et décrit des dessins produits par Henry Gissey pour les costumes de la pièce *Psyché* de Molière en 1671. Ces dessins sont conservés au Musée National de Stockholm : ils n'avaient jamais été proprement

---

<sup>2</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2, pp.116-127

<sup>3</sup> *Ibid* p.127

<sup>4</sup> De Palacio, J., *Les métamorphoses de Psyché, essai sur la décadence d'un mythe*, 2000, p.230

<sup>5</sup> *Ibid*, p.27

identifiés aux costumes de la pièce et n'avaient jamais été reproduits. Ces dessins, et leurs descriptions, sont une source d'information exceptionnelle pour l'étude des costumes du spectacle de Molière. La découverte de cet article a été un des éléments qui ont aidé à fixer cette étude sur les costumes de *Psyché*. Certains des costumes de la pièce sont aussi décrits dans les «inventaires après décès» des comédiens. C'est le cas des habits portés par Armande Béjart, qui interprète Psyché. Ils sont décrits dans l'inventaire réalisé suite au décès de Molière, qui incluait aussi un inventaire des costumes de son épouse, comme « l'ensemble estimé le plus cher de l'inventaire <sup>6</sup> » :

« consistant en une jupe de toile d'or, garnie de trois dentelles d'argent, avec un corps en broderies et garni d'un tonnelet et manches d'or et d'argent fin ; une autre jupe de toile d'argent, dont le devant garni de plusieurs dentelles d'argent fin, avec une mante de crêpe garnie de pareille dentelle, et une autre jupe de moire vert et argent, garnie de dentelle fausse, avec le corps en broderie ; le tonnelet et les manches garnis d'or et d'argent fin ; une autre jupe de taffetas d'Angleterre bleu, garni de quatre dentelles d'argent fin ; prié le tout ensemble 250 livres <sup>7</sup>. »

Et on retrouve, dans l'inventaire réalisé après le décès d'Armande Béjart, un ensemble pour la pièce *Psyché* qui contient « quatre jupes, deux corps ainsi que deux tonnelets<sup>8</sup> » qui ne sont pas décrits, mais qui, en nombre, correspondent à la description présente dans l'inventaire après décès de Molière. Enfin, nous nous sommes beaucoup appuyés sur les travaux de Christian Delmas relatifs à la question du mythe dans le théâtre au XVII<sup>ème</sup> siècle ainsi que sur ses études plus précises du cas de *Psyché* (lien de la pièce avec le type de théâtre dans lequel elle s'inscrit, avec la musique et les machineries, etc.).

Sur la question de l'étude des costumes, d'autres textes présentent un grand intérêt pour ce travail. Trois ouvrages publiés aux éditions Lamsaque retiennent notre attention. Le premier : *L'habit de théâtre, histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII<sup>ème</sup> siècle* de Anne Verdier, publié en 2006, permet de poser des questions très concrètes (qui les finance, qui les fabrique, qui les conserve une fois que la pièce n'est plus jouée...) tout en permettant de saisir les enjeux des costumes du XVII<sup>ème</sup> siècle. Cet ouvrage regroupe de surcroît un nombre impressionnant de sources relatives aux costumes

---

<sup>6</sup> A, Verdier, *l'habit de théâtre, histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII<sup>ème</sup> siècle*, Lamsaque, p.173.

<sup>7</sup> Inventaire après décès de Molière, Arch. Nat. Min. Cent. XLV, 266 ; texte dans E. Soulié, *Recherches sur Molière*, 1863, 278-279

<sup>8</sup> A, Verdier, *op. cit.* p.173

de cette époque. Le deuxième ouvrage, publié en 2007, s'intitule *Arts et usages du costume de scène*, sous la direction d'Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue. Ce sont les actes du colloque «L'habit de théâtre et son double : us et usages du costume de scène» organisé en 2005 par les universités de Nancy 2 et de Metz. Il porte sur le costume tant dans ses techniques et méthodes de fabrication que sur le prisme de la réception par le spectateur. Le troisième ouvrage, que l'on peut articuler avec le précédent correspond lui aussi aux actes d'un colloque, ayant eu lieu en 2013 et intitulé « Le Costume de scène, objet de recherche». Il y est question de la façon dont plusieurs champs de recherche peuvent s'emparer des costumes de scène et comment leur étude peut se faire à la fois à travers l'histoire de l'art ou bien à travers le champ de la sociologie, en tant qu'image, qu'un objet du quotidien ou au contraire en tant qu'objet «extra-quotidien». Ces trois ouvrages présentent des méthodologies sur l'étude du costume très intéressantes et sur lesquelles se baseront beaucoup des analyses de ce travail.

Lorsque nous étudions les costumes de différentes mises en scène, il faut aussi garder à l'esprit que ceux-ci servent, ou peuvent servir, le travail dramaturgique du metteur en scène. Ils portent un sens, qui permet d'éclairer les souhaits de ces derniers. Colette Huchard, une costumière, explique dans un article publié dans la revue *Études théâtrales* en 2010, que « donner au vêtement sa fonction dramaturgique sur un plateau est un travail complexe où se mêlent simplicité et sophistication<sup>9</sup>. ». Nous étudierons donc ces costumes à la lumière de ce qu'en disent les créateurs, que ce soit lors d'entretiens que nous avons réalisés avec eux ou qu'ils ont pu donner à d'autres personnes ou bien au travers différents dossiers de presse, de production ou pédagogique.

## CORPUS

Nous avons pu constater que la pièce *Psyché* de Molière avait depuis sa première création et jusqu'à la fin du XXème siècle, assez peu été mise en scène, en effet nous pouvons estimer à trois ou quatre le nombre de fois où la pièce a été jouée dans une version longue laissant comprendre toute l'intrigue et pas simplement quelques fragments. On observe toutefois une recrudescence des mises en scène de la pièce entre 2000 et 2017, période durant laquelle elle a été mise en scène quatre fois. Il est intéressant de voir cette réapparition de la pièce et du mythe sur les scènes de théâtre et de se demander pourquoi

---

<sup>9</sup>Huchard, Colette. « Le costume : évolution et transformation d'un langage », *Études théâtrales*, vol. 49, no. 3, 2010, p.163

les metteurs en scène contemporains réinvestissent cette pièce au moment où ils le font. Notre étude cherchera donc à comprendre comment, au XXI<sup>ème</sup> siècle, les artistes costumant les personnages de divinités du mythe de Psyché présents dans la pièce éponyme de Molière.

De manière assez logique, les différentes divinités présentes dans la pièce ne sont probablement pas représentées de la même façon au XXI<sup>ème</sup> siècle et au XVII<sup>ème</sup> siècle lors de la création de la pièce. Dans un premier temps, il va de soi que la mode a bien évidemment évolué, et que les acteurs des mises en scène actuelles des pièces du XVII<sup>ème</sup> siècle, ne sont plus vêtus des mêmes costumes qu’ont pu admirer les spectateurs du XVII<sup>ème</sup>. Les modes, les techniques et les goûts ont évolué. On peut en plus imaginer que les costumes des personnages de divinités subissent des changements encore plus importants entre les différentes époques, car ils incarnent des notions ou des éléments dont les représentations évoluent aussi en fonction des modes, des techniques et des goûts de la société. Ces personnages ancrés dans le merveilleux, représentaient au XVII<sup>ème</sup> une certaine vision du monde. Au XXI<sup>ème</sup> siècle ils traduisent aussi une vision du monde mais qui est, différente, propre à l’époque et que nous souhaitons interroger.

On peut ajouter que l’utilisation des divinités et des thèmes mythologiques est intéressante, car, déjà au XVII<sup>ème</sup>, elle invite à porter un regard sur un passé et une société très lointaine, sur des croyances et sur un système hiérarchique que l’on ne peut qu’imaginer, et se représenter à travers les quelques traces qui en restent. Mettre en scène ces pièces et ces personnages aujourd’hui, c’est porter un regard sur cette époque passée (le XVII<sup>ème</sup>) qui observait déjà un passé encore plus lointain (l’Antiquité) et tenter d’en donner une représentation qui nous semble juste. Nous chercherons ainsi à comprendre comment ces retours en arrière s’opèrent à travers les costumes des mises en scènes contemporaines de la pièce.

Pour cette étude, nous travaillerons sur quatre spectacles, tous les quatre créés au XXI<sup>ème</sup> siècle, par des équipes artistiques francophones. Trois ont été créés en France et le quatrième en Suisse.

Le premier est une mise en scène proposée par Yan Duffas, en 2000, au théâtre de l’Athénée Louis Juvet de Paris. C’est la première pièce que Yan Duffas ait mise en scène à sa sortie du Conservatoire, Initialement, il s’agissait d’une sorte de projet de fin d’études. La direction du théâtre de l’Athénée, qui venait de rénover sa salle à l’Italienne, a contacté

le metteur en scène pour lui proposer de monter son spectacle dans leur salle. En effet, le théâtre cherchait des pièces à machines qui incluraient aussi des passages avec de la musique jouée en direct. Le projet de fin d'étude a donc été retravaillé pour s'adapter à la salle et en exploiter les ressources. Yan Duffas explique avoir, au départ, choisi cette pièce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que c'est une œuvre collective, la seule ralliant Molière et Corneille et qu'il était intéressé par l'écriture qui s'en dégageait. Ensuite, parce que c'est une pièce qui, au vu des descriptions qui en restent, des frais engagés par Molière et sa troupe, de sa longueur, et de la complexité des décors et machineries, avait reçu une réputation de pièce particulièrement « immontable ». Le challenge était donc pour lui de travailler le texte de la pièce dans une version « simplifiée » de la mise en scène originale. La dernière raison de ce choix, et probablement la plus importante pour le metteur en scène, est qu'il voyait « un parcours initiatique<sup>10</sup> », celui de Psyché, une jeune femme qui découvre l'amour et le « plaisir charnel<sup>11</sup> », à travers une écriture qu'il qualifie comme empreinte de « sensualité<sup>12</sup> ». Il a donc voulu travailler particulièrement sur ce parcours initiatique et sur le destin de la jeune femme. Pour cette mise en scène, nous disposons d'un entretien que nous avons pu réaliser avec Yan Duffas, en avril 2020<sup>13</sup>, dans lequel il s'exprime sur ses choix de mise en scène et de création des costumes. Nous n'avons pas d'image ou de captation, mais les intentions du metteur en scène sont bien expliquées et nous donnent une idée assez claire de l'aspect de la pièce.

La deuxième mise en scène que nous étudierons est une version proposée par Julien Balajas et Claire Bodin, à l'Opéra de Toulon en 2009. Elle inclut, en plus du texte, des éléments musicaux des partitions de Lully. La partition correspond à la fois à la version collective de 1671, ainsi qu'à la version proposée par Lully en collaboration avec Thomas Corneille, sous la forme d'une tragédie lyrique en 1678. Claire Bodin juge important de signaler que « les intermèdes musicaux du *Psyché* de 1671 seront intégralement repris dans cette tragédie<sup>14</sup>. » Ce spectacle est donc empreint d'un univers musical baroque tout en affirmant le souhait, du metteur en scène et de la directrice musicale, de ne pas être une reconstitution des spectacles de l'époque. Il est basé sur le travail collectif d'une troupe théâtrale et d'une troupe de musiciens, rappelant le travail collectif de Molière et Lully pour

---

<sup>10</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2, p.117

<sup>11</sup> *Ibid.* p.118

<sup>12</sup> *Ibid.* p.125

<sup>13</sup> *Ibid.* pp. 116-127

<sup>14</sup> Dossier pédagogique du spectacle : [http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle\\_vivant\\_opera/dossiers\\_pedagogiques/DOSSIER\\_PEDAGOGIQUE\\_PSYC\\_HE.pdf](http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_opera/dossiers_pedagogiques/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_PSYC_HE.pdf) p.8

la version de 1671. Un des grands changements de cette mise en scène est de déplacer l'action dans les années 1900-1920, une époque qui, pour les créateurs, illustre un des éléments les plus importants de la pièce : la place des femmes dans la société, et la question de l'émancipation féminine. Pour eux également, l'un des éléments les plus importants de la pièce est la découverte de l'amour et la sensualité des personnages de Psyché et d'Amour ainsi que leur passage à l'âge adulte. Pour cette mise en scène, les sources sont seulement quelques images, ainsi que des éléments de communication et un dossier pédagogique de la pièce.

La troisième mise en scène étudiée pour ce travail est celle proposée en 2013 par Véronique Vella à la Comédie-Française. Elle propose, elle aussi, une version mise en musique, par un musicien présent sur scène. L'idée était pour elle de travailler sur plusieurs points<sup>15</sup>. D'abord les rapports entre les personnages, ceux plutôt compliqués qui lient les divinités entre elles, et d'autres, plus simples et moins conflictuels, comme la très belle relation père/fille entre Psyché et le roi. Elle souhaitait aussi travailler sur l'imaginaire, autour de la pièce et de sa réputation «immontable» ainsi qu'autour d'un imaginaire lié à l'enfance, à une joie enfantine éprouvée au moment de découvrir un spectacle, travailler sur l'idée qu'« il existe toujours un spectacle dans notre vie qui, tout d'un coup, pour toutes sortes de raisons, produise en nous une joie d'enfant, nous rappelle l'émotion ressentie la première fois qu'on a vu tel ou tel autre spectacle<sup>16</sup> » un peu comme si elle voulait travailler à créer un spectacle «Madeleine de Proust». Un autre élément important dans sa mise en scène est l'idée d'utiliser la salle Richelieu de la Comédie-Française sans la dissimuler par un décor qui la ferait disparaître, mais plutôt en l'utilisant comme directement intégrée au décor<sup>17</sup>. Un autre élément qui a motivé le choix de cette pièce pour la metteuse en scène, et qui rejoint en ce point les deux premières mises en scène, est le fait qu'elle traite de la naissance d'une première histoire d'amour qui ferait basculer les personnages de l'adolescence à l'âge adulte. Les sources disponibles pour l'étude de ce spectacle sont des photographies, un entretien donné à Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française<sup>18</sup>, ainsi que des éléments de communication autour de la pièce.

La dernière œuvre du corpus est une mise en scène proposée par Omar Porras, en 2017 au Théâtre Kléber-Méleau, à Renens (Suisse). Ce metteur en scène est très intéressé

---

<sup>15</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

<sup>16</sup> *Idem*

<sup>17</sup> *Idem*

<sup>18</sup> *Idem*

par la notion de mythe, sa transmission et les différentes versions qui peuvent en exister. Il s'intéresse à ces questions dans sa version de *Psyché* qu'il titre *Amour et Psyché*, comme un mélange entre les différents titres des textes qu'il convoque : *Les amours de Psyché et Cupidon*, de Jean de La Fontaine ou encore la pièce *Psyché* de Molière. Il dit, dans sa note d'intention : « A l'origine de mon désir de mise en scène, il y a donc le mythe et la manière de le transmettre<sup>19</sup>. » Cette question, comme il le précise, est au cœur de son travail de metteur en scène et de ses choix de pièces. Il s'intéresse à l'origine du mythe et cherche à le représenter à travers des images liées aux arts premiers, qui remontent bien plus loin que le XVII<sup>ème</sup> siècle de Molière. Il est, lui aussi, attiré par l'histoire entre Psyché et Amour, une relation interdite, qui ne devrait pas exister. Il s'intéresse aux moyens que trouve cet amour pour exister malgré tout, au parcours de Psyché qui « accepte ce voyage et ces épreuves, pas forcément comme souffrance, mais comme chemin<sup>20</sup> » et qui finira par accéder à l'amour qu'on lui interdisait. Omar Porras envisage, lui aussi, le parcours de Psyché comme un « rite initiatique<sup>21</sup> ». Nous pourrions appuyer notre étude de cette mise en scène sur de nombreuses photographies, une captation mise à disposition par le théâtre TKM, des dossiers pédagogiques ainsi qu'un dossier de presse.

Un certain nombre de points communs sont donc repérables entre les œuvres du corpus. Par rapport au texte original de la pièce de Molière, tous ont opéré des coupures. Certains ont même ajouté des éléments de textes comme ceux de La Fontaine ou d'Apulée, s'autorisant une assez grande liberté avec l'œuvre. Véronique Vella explique que « comme la versification est extrêmement complexe, parfois même farfelu, passant de l'alexandrin à des vers de huit, de sept, de dix, les coupes étaient donc plus faciles à faire qu'à l'intérieur d'une œuvre très pure<sup>22</sup>. » Tous ont cherché à conserver l'intrigue en opérant des coupes dans le texte pour l'alléger, et rendre la pièce moins longue. Aucun des metteurs en scène n'a souhaité procéder à une reconstitution du spectacle baroque tel qu'il a été présenté en 1671. Ils s'autorisent donc tous une grande liberté par rapport au texte initial tout en conservant les principaux épisodes. Les quatre mises en scène interrogent le destin de Psyché sous le prisme du parcours initiatique, de la découverte de l'amour, du passage à

---

<sup>19</sup> Omar Porras, note d'intention, dossier de production, p.5

<sup>20</sup>*Idem*

<sup>21</sup>*Idem*

<sup>22</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

l'âge adulte. Toutes les mises en scène font appel à de la musique : qu'elle soit enregistrée ou jouée en direct. Elle garde une place privilégiée dans les spectacles. Elle peut prendre la forme d'interprétations assez fidèles des partitions proposées par Lully dans la version de Julien Balajas et Claire Bodin ou encore d'une « Kora africaine<sup>23</sup> » pour celle de Yan Duffas. À l'inverse, la danse présente dans la version de 1671, n'est plus utilisée de façon systématique dans les versions contemporaines. Seuls Julien Balajas et Claire Bodin font appel à « une danseuse chorégraphe symbolisant l'omniprésence de la danse à la cour de Louis XIV<sup>24</sup> », Sarah Berreby. La version de Véronique Vella fait, elle aussi, mention d'un « travail chorégraphique<sup>25</sup> » réalisé avec Elliot Jenicot. Les autres génériques ne comptent pas de danseurs, de danseuses ou de chorégraphes.

Sur le plan méthodologique, cette étude se base essentiellement sur des études de photographies ou de descriptions des costumes réalisés pour les mises en scène. Ceux-ci sont étudiés dans leurs formes plastiques, d'un point de vue iconographique, ainsi qu'en lien avec l'histoire du vêtement. Ils sont aussi étudiés d'un point de vue technique, par rapport aux choix de tissus et de matériaux des créateurs. Nous pourrions rencontrer des photographies de costumes mais aussi des croquis de travail, qui nous donnent une idée des intentions des créateurs pour les personnages. Les costumes de chaque mise en scène sont étudiés en lien avec les autres costumes de la même mise en scène mais aussi avec les costumes du même personnage des autres mises en scène. Pour certains personnages, grâce à l'article de Jérôme de la Gorce, cité plus haut, les dessins des costumes sont disponibles. Les costumes de ces personnages pourront donc aussi être comparés aux dessins des costumes du spectacle de Molière. Les costumes sont aussi étudiés en lien avec d'autres éléments comme le reste de la scénographie ou des éléments d'histoire de l'art.

Très concrètement, notre étude s'intéresse aux divinités, à leurs costumes et aux liens que ceux-ci peuvent traduire, entre les divinités, mais aussi avec les mortels. La pièce présente des divinités dites « principales » de la mythologie romaine : Jupiter, Vénus, Amour, et d'autres, dites « secondaires » : Zéphyr, Flore, ou encore Vertumne. Nous

---

<sup>23</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2 p.122

<sup>24</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.7

<sup>25</sup> Dossier de presse de la pièce p.1

étudierons ces personnages et leurs costumes sous différents axes et dans différents environnements. Nous suivrons une progression qui nous permettra d'étudier les divinités en élargissant notre horizon à chaque partie. L'idée serait de suivre une réflexion qui aille de la première découverte des personnages en les étudiant en lien avec la représentation dont ils font partie, et en éloignant, à chaque fois, le référent par rapport auquel on les étudie, allant vers des choses, chaque fois, plus extérieures à la représentation et plus éloignées d'eux.

D'abord, nous verrons comment se comportent ces costumes dans leur environnement scénique. L'ensemble visuel est-il harmonieux ? Sont-ils cohérents entre eux ? Avec les autres personnages ? Ou, au contraire, les personnages détonnent-ils dans la scénographie proposée ? Nous étudierons ainsi les costumes par rapport aux décors, aux autres personnages (d'un point de vue purement visuel) et aux différentes temporalités représentées par les metteurs en scène. Cela correspondra à une première analyse des personnages, en scène, dans leur « ici et maintenant » de la représentation.

Ensuite, nous étudierons les personnages dans leur environnement social, dans leurs liens directs et hiérarchisés avec les autres personnages, la hiérarchie est-elle visible ? Quels effets produisent les divinités sur les autres personnages ? Et les mortels sur les divinités ? Quel genre de relations entretiennent-ils ? L'idée sera ici d'étudier les personnages d'un point de vue relationnel et de voir si ces relations sont visibles à travers les costumes des personnages. Nous verrons ainsi une deuxième strate de la construction de ces personnages dans leur propre positionnement vis-à-vis des autres membres de leur histoire.

Puis nous verrons les divinités en lien avec leur environnement iconographique. Leurs costumes font-ils référence à des œuvres d'art ? Reprennent-ils les codes des attributs mythologiques ? Ces attributs traduisent-ils des relations entre les personnages ? Nous chercherons à voir si ces personnages s'inscrivent dans une tradition visuelle et iconographique. Nous nous demanderons aussi quels effets de telles références peuvent produire. Ici, nous nous éloignerons encore de la scène et de l'intrigue, de l'« ici et maintenant » des personnages, pour replacer leurs costumes dans une histoire de l'art qui dépasse les frontières de la représentation scénique.

Enfin, nous terminerons en étudiant les divinités sous le prisme de leur lien à leur environnement naturel. Sont-ils des êtres en accord avec la nature ? Leur donne-t-elle leur force ? Quel est leur rapport à l'âge et au temps qui passe ? Nous verrons ainsi comment

chaque metteur en scène choisit de lier, ou non, ces divinités à la nature et aux lois de cette dernière. Dans cette partie, nous pourrions étudier les personnages et leurs costumes à travers des enjeux plus grands encore, qu'ils ne voient pas forcément et qui les dépassent. Que ce soient les enjeux de la pièce ou encore des éléments sur lesquels ils n'ont pas de prise et ne peuvent pas intervenir. Cela nous permettra d'étudier le sens de leurs caractères, de qui ils sont et de pourquoi ils font ce qu'ils font, en dehors des enjeux purement dramatiques de l'intrigue la pièce.

# I LES DIVINITÉS EN LIEN AVEC LEUR ENVIRONNEMENT SCÉNIQUE

Parce que les costumes de théâtre ne fonctionnent pas seuls, mais sont intégrés à tout un environnement avec lesquels ils entrent en relation, nous avons choisi de présenter, dans un premier temps, les scénographies dans lesquelles ils s'inscrivent. Ce choix, de commencer par présenter le cadre du spectacle, avant de se concentrer sur les costumes, nous a paru d'autant plus important dans le cas d'intrigues incluant des éléments fantastiques, mythologiques et qui s'éloignent du réalisme. En effet, la scénographie – et par extension les costumes – doit alors donner à voir et à comprendre ces éléments hors du commun. On étudiera donc ici les scénographies dans lesquelles s'inscrivent les costumes à travers différents axes. D'abord, nous observerons quelles différences visuelles sont mises en place avec les mortels. Ensuite, nous verrons quelle temporalité est créée sur scène. Puis nous verrons dans quel cadre est utilisé « le théâtre à machines ». Ces observations nous permettront de définir quel est l'ici et maintenant des divinités dans ces mises en scène.

## 1) QUELLE DISTINCTION ENTRE LES MORTELS ET LES DIVINITÉS ?

Dans une pièce mettant en scène des divinités et des mortels, une des réflexions à mettre en place pour les metteurs en scène et les costumiers avec qui ils travaillent est de savoir si, et comment, ils souhaitent mettre en place des différences entre ces deux catégories de personnages ; et s'ils veulent que les dieux et les humains se ressemblent ou bien s'ils veulent qu'ils soient très différents les uns des autres. Nous verrons dans les paragraphes suivants les choix faits par les metteurs en scène des spectacles contemporains, par quels procédés, mise en scène permet de différencier les mortels des divinités ?

### a) Des différences marquées

Dans son livre *Théâtre et musique, Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Bérénice Louvat-Molozay explique que les thèmes mythologiques étaient nombreux dans les pièces à machines, car la présence de chants permettait de différencier les divinités et les mortels. Les parties chantées étaient attribuées aux divinités et les parties parlées aux mortels.

« Surtout, la présence de la musique est à rattacher aux sujets choisis par les auteurs, soit des sujets mythologiques, qui nécessitent la présence de divinités et poussent les dramaturges à rechercher des moyens d'expression propres à

distinguer les dieux des simples mortels. Autant que les machines, le chant ou les vers mêlés, mais également certains instruments tels que les trompettes sont alors les attributs des dieux ou des demi-dieux<sup>26</sup> »

Elle place ici les machines au même rang que la musique pour marquer ces différences, celles-ci permettant des déplacements qui ne pourraient pas avoir lieu autrement, comme des vols ou, dans le cas de *Psyché*, la scène de l'enlèvement de Psyché par Zéphyr. Les machines sont l'apanage des divinités et de leurs actions, laissant les êtres humains sur le sol de la scène. Les humains n'accèdent pas seuls aux machines qui permettent de matérialiser les pouvoirs des divinités et leurs capacités surhumaines.

Lors de l'entretien mené avec Yan Duffas, celui-ci explique qu'il a voulu marquer une différence entre les divinités et les mortels par le biais des costumes. Cette différence tient en plusieurs points. D'abord les couleurs utilisées pour chaque groupe : il utilise des couleurs chaudes, ocres, marrons, beige pour les mortels et des couleurs plutôt froides, bleus, gris pale ou des nuances de blanc pour les divinités. Ensuite, il fait aussi une différence sur les matières utilisées : il dit vouloir utiliser pour les mortels des matières comme des ficelles, des cordages, et pour les costumes des divinités des tissus comme le lycra. On peut observer que ces différentes matières ont des textures très distinctes, on pourrait définir les ficelles et cordages comme des matières rugueuses, rêches, alors que les lycras son plus lisses, doux. Instinctivement, on peut penser que les costumes des divinités étaient plus confortables, avec un contact sur la peau plus agréable. Il dit aussi avoir utilisé des fausses fourrures pour les divinités. Encore une fois, cette matière peut être rattachée à l'idée de douceur et de confort. La troisième différence qu'il a voulu marquer tenait aussi dans le lien avec les apparences. En effet, il explique qu'il a souhaité que les mortels semblent très concernés par leur apparence, quitte à en arriver à un point un peu ridicule<sup>27</sup> et qu'au contraire les divinités ne cherchent pas vraiment à se conforter à d'éventuelles règles qui régiraient les apparences et les façons de se vêtir. Ils ne s'encombrent pas de carcans d'une société des apparences à laquelle ils ne semblent pas s'intéresser outre mesure.

---

<sup>26</sup> Bérénice Louvat-Molozay, *Théâtre et musique de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris : Champion, 2002., p.367

<sup>27</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2 p.125

Omar Porras utilise, lui aussi, les couleurs pour différencier les personnages



Figure 1 : Psyché et Amour, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
@Mario del Curto

humains et divins : les divinités sont toutes en blanc et les mortels portent parfois des couleurs. En effet, Amour, pour se déguiser en mortel, se couvre de couleurs. Dans la photographie, ci-contre, on voit Amour revenir dans son palais après la rencontre entre Psyché et ses sœurs. Son costume est semblable à celui qu'il porte dans les scènes précédentes. Il porte toutefois une chemise supplémentaire et la

couleur de sa perruque qui était, au départ, châtaine est maintenant blanche. On voit qu'il porte donc une longue et large chemise bleue, de la même couleur que la robe passée par Psyché pour rencontrer ses sœurs, sur une culotte et des bas dans des tons bruns. En dessous de cette chemise, il en porte d'autres qui ont une apparence de sous-vêtements. Il est, avec les princes que l'on rencontre au début de la pièce, le seul personnage qui fait un usage aussi poussé des couleurs. On peut alors voir le rapport au déguisement de ce personnage qui ressent le besoin de pousser le trait humain de son habillement. En effet, les autres personnages humains restent, comme il le fait lors de sa première apparition, dans des nuances d'une même couleur pour les différents éléments de leurs costumes. Les Princes sont ainsi dans des teintes de marrons et de bruns, les sœurs de Psyché dans des nuances l'une de jaunes et l'autre de roses, très claires, s'approchant du blanc. Amour, dans ce costume est le seul qui allie deux couleurs différentes avec le bleu et le brun. Il utilise les couleurs comme aucun autre personnage de la pièce, se plaçant en contradiction avec les autres divinités et êtres surnaturels tous vêtus de blanc. Dans l'esthétique et la scénographie de cette mise en scène, l'usage de deux couleurs en simultané peut être ressentie comme un «excès» de couleur, notamment, car les autres personnages ne mélangent pas les couleurs.

## b) Des différences effacées

D'un autre côté, Véronique Vella semble chercher d'autres types de différences. Elle n'explore pas particulièrement des différences marquées dans les couleurs, les formes ou l'attitude des divinités. Les divinités ne portent pas un type de costume particulier, et les mortels non plus, chacun exprime plus ou moins sa personnalité à travers son costume. Prenons, par exemple, le cas de Vénus, celle-ci n'est ni vêtue à l'antique comme cela peut être le cas dans la mise en scène d'Omar Porras, ni ne détourne les attributs classiques que l'on peut voir de la déesse comme le fait Yan Duffas – nous étudierons plus amplement ces éléments plus tard –, elle n'est donc ni classique, ni en rupture avec les conventions. Elle n'est toutefois pas vraiment identique aux femmes mortelles de la pièce. En effet, son costume ne s'inscrit pas dans les mêmes inspirations que les autres costumes féminins. Véronique Vella propose, pour Vénus et Jupiter, principalement, des inspirations différentes de celles des costumes des mortels et d'Amour déguisé en mortel. Pour Vénus, elle semble opérer un déplacement géographique dans ses inspirations, le costume de la déesse semble, en effet, imaginé sur des images orientalisantes, tout en volupté, sensualité et légèreté que l'on peut voir dans l'utilisation de tissus fins et aériens que suggère le croquis de son costume (ci-dessus). Cette légèreté des tissus que l'on peut identifier à des voiles ou du tulle en couches nombreuses, ainsi que les bijoux très nombreux et avec une esthétique orientalisante, peuvent faire penser au thème de la danse des sept voiles et à ce qu'elle implique de séduction. Le dessin ressemble assez au personnage de Salomé dans le tableau *Salomé dansant devant Hérode* peint par Gustave Moreau en 1876<sup>28</sup>. Le tableau illustre l'épisode de la danse de Salomé face à son beau-père, qu'elle cherche à séduire pour obtenir de lui la tête de Jean-Baptiste. Évidemment Salomé est très belle et elle le sait, elle se sert de ses charmes et de l'effet qu'elle peut avoir sur les hommes de son entourage pour arriver à ses fins. On peut voir ici un parallèle entre les deux personnages, toutes deux très belles, confiantes, souhaitant se venger et prêtes à tout pour obtenir ce qu'elles veulent. Le croquis du costume peut donc



Figure 2 : Croquis du costume de Vénus, *Psyché*, Véronique Vella 2013-2014  
© Dominique Louis

<sup>28</sup> Voir Annexe 4 p.132 figure 60

mettre en avant cette ressemblance et parer Vénus des sept voiles de la danse de Salomé, Nous verrons toutefois plus loin que le costume final de Vénus est moins aérien mais tout aussi sensuel.

Julien Balajas et Claire Bodin de leur côté ont plutôt cherché à déplacer l'action dans le temps pour aborder l'intrigue sous un prisme différent, centrant leur spectacle sur le parcours initiatique de Psyché, sa découverte de l'amour et de sa féminité. Ils déplacent donc l'action dans les années 1900-1920, qu'ils définissent comme une période propice au développement d'une destinée féminine. Ils ont souhaité un environnement plus proche des spectateurs, ainsi les divinités ne sont pas des représentations antiques, mais des figures contemporaines des caractéristiques qu'ils incarnent. Les deux artistes choisissent une époque qui, selon eux, permet de « faire coexister le réel et l'onirique<sup>29</sup> ». Les divinités sont dépouillées de leurs caractéristiques « magiques » et de leurs dons. Ils incarnent pourtant toujours ces pouvoirs, mais à travers des images plus contemporaines de ces capacités : Zéphir est un pilote d'avion, Vénus une actrice faisant face à son propre vieillissement etcétera. Les costumes des divinités actualisent donc les images utilisées pour montrer les pouvoirs des divinités, et utilisent des éléments plus contemporains que les attributs mythologiques qu'on leur associe habituellement.

### c) Un effet miroir

Dans le dossier pédagogique de son spectacle Julien Balajas dit de la pièce de Molière : « Tel un miroir, dans ce XVII<sup>e</sup> siècle qui adorait le merveilleux, le monde des Dieux reflète celui des humains (et vice-versa !)<sup>30</sup> ». On peut donc se demander si, parmi les personnages une construction en effet miroir est présente et quelles peuvent être les paires créées.

---

<sup>29</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.6

<sup>30</sup> *Ibid.* p.3

La première « paire » que l'on peut facilement imaginer est celle formée par Vénus et Psyché. C'est d'ailleurs le fait qui est à l'origine du mythe, les deux sont très belles, et incarnent deux facettes de la beauté. L'une est une beauté confiante, sûre d'elle et tout à fait consciente de ses attraits. L'autre est une beauté naïve, jeune et pleine de grâce. Contrairement à Vénus, Psyché ne se considère pas comme particulièrement belle et ne profite pas de l'effet qu'elle peut faire autour d'elle.

Comme si cette paire n'était pas suffisante, les sœurs de Psyché peuvent s'inclure dans la notion de beauté. Elles cherchent, par tous les moyens, à surpasser en beauté leur cadette et à appliquer à la lettre les préceptes de beauté de la société dans laquelle elles s'inscrivent. L'étude de leur costume pourra donc nous informer sur les injonctions de la beauté de l'époque dans laquelle se situe la pièce. Dans toutes les versions, elles cherchent

des moyens de ressembler à l'idéal de beauté humain : elles sont un peu le thermomètre de ce qui est beau à travers les époques. Très ironiquement, dans sa version, Porras propose de faire jouer les sœurs de Psyché par deux hommes : Jonathan Diggelmann et Philippe Gouin, qui interprète aussi l'Amour. Les deux sont habillés de très belles robes,



Figure 3 : Aglaure, Psyché et Cidippe, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
© Mario del Curto

portent des perruques, un maquillage ainsi que des masques très travaillés. Il en ressort que les sœurs de Psyché manquent de naturel, comme si elles cherchaient à paraître féminines sans y arriver complètement. Elles forment donc une paire avec Psyché et Vénus – une paire de duos – entre la beauté naturelle et la beauté feinte, recherchée et travaillée.

La paire suivante est celle formée par Jupiter et le père de Psyché, le roi de la ville. Tous deux doivent faire appliquer les lois – qu’ils ont probablement pour certaines édités eux-mêmes – et font preuve de beaucoup d’autorité. On s’attend donc à les voir richement



Figure 4 : Psyché et son père, le Roi, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
© Alain Richard Photographe

habillés, portant des couleurs rappelant la royauté, des matières riches et nobles. Ils peuvent aussi, comme c’est le cas du père de Psyché dans la version de Véronique Vella, être vêtus comme des combattants, des chefs de guerre portant armes et armures. Il est intéressant de constater qu’avant le visionnage de la captation de la mise en scène d’Omar Porras, une mégarde m’avait fait confondre les personnages de Jupiter et du Roi. En effet dans cette mise en scène, la

divinité est, paradoxalement, habillée plus simplement que son « double » mortel. On peut imaginer, à travers cet élément, que les mortels cherchent à incarner, dans leur réalité physique, les notions que les divinités incarnent de fait. Ainsi, quand les divinités ne s’intéressent pas vraiment à leurs apparences, les mortels peuvent être traités comme les révélateurs des attributs divins.

Enfin, on peut voir un parallèle entre Amour et les deux prétendants de Psyché, Cléomène et Agénor, que l’on rencontre çà et là dans la pièce. Les deux princes parlent régulièrement d’une même voix et semblent indissociables l’un de l’autre. Véronique Vella pousse d’ailleurs ce trait à l’extrême en proposant deux personnages qui



Figure 5 : Cléomène, Psyché et Agénor, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
© Brigitte Enguérand

partagent, littéralement, les décorations de leur(s) costume(s). Ceux-ci sont ornés de dentelles sur une épaule, l’un sur la droite, l’autre sur la gauche. Il en va de même pour les autres décorations de leurs costumes, comme s’ils étaient les deux faces d’un même personnage. Chez Véronique Vella, on peut donc réellement parler de la paire

Amour/Prince(s) puisque les deux personnages ne font qu'un. Dans la version de Porras, ce trait n'est pas poussé à cet extrême, toutefois les deux princes portent des costumes qui se ressemblent. Aucun n'est nommé et on ne sait pas exactement lequel est Cléomène et lequel est Agénor. On ne peut donc les traiter que comme un ensemble. Les costumes des princes peuvent ainsi éclairer celui de l'Amour, le représentant divin de la séduction, qu'ils cherchent auprès de Psyché.

Les différences entre les personnages mortels et divinités, sont donc présentes, d'une façon ou d'une autre, dans les mises en scènes contemporaines. Ces différences peuvent identifier les divinités comme un groupe, ou bien en leur donnant une identité bien particulière. Ils ont aussi, parmi les mortels, des doubles. En étudiant ces paires plus précisément, nous pourrions voir comment les divinités sont distinguées (ou assimilées) à leur penchant mortel, mais aussi des facettes différentes des notions incarnées par les divinités.

## 2) QUELLE TEMPORALITÉ REPRÉSENTÉE ?

Un autre élément qui fait une grande partie de l'univers scénique d'un spectacle est la temporalité dans laquelle il s'inscrit. Un des avantages du théâtre est que les artistes peuvent y représenter des temporalités très différentes de celle contemporaine de la mise en scène. Les artistes peuvent aussi décider de ne pas fixer dans une époque particulière leur intrigue, ou bien de multiplier les références à plusieurs époques pour illustrer, à travers plusieurs prismes, l'histoire qu'ils veulent mettre en scène. Quels choix temporels font les metteurs en scène des spectacles de notre corpus ?

### a) L'époque « de la mythologie »

Dans un premier temps, on peut penser que c'est l'époque racontée, c'est-à-dire l'antiquité, qui est représentée. *Psyché* est un conte mythologique apparu pour la première fois au II<sup>ème</sup> siècle, mais le personnage faisait déjà une apparition chez Platon au V<sup>ème</sup> siècle avant notre ère. Molière lui-même, dans les costumes de son spectacle<sup>31</sup>, utilise des images rappelant l'Antiquité. En effet, la plupart des personnages portent des tonnelets que l'on définit comme « Vêtement[s] de scène court, en usage au XVII<sup>ème</sup> siècle, porté[s] par les hommes et donné[s] comme évoquant l'antiquité<sup>32</sup>. » D'autres personnages, comme

---

<sup>31</sup> Voir De La Gorce, J. « les costumes d'Henri de Gissey pour les représentations de Psyché », in *Revue de l'art*, n°66, 1984, pp. 39-52.

<sup>32</sup> Définition du tonnelet : <https://www.cnrtl.fr/definition/tonnelet>

Jupiter, dont nous étudierons le costume plus tard, portent aussi, dans la version de 1671, des habits faisant appel aux représentations de la mythologie.

Dans les versions contemporaines, celle d'Omar Porras, est celle qui fait le plus



Figure 6 : le palais de Jupiter, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

référence à l'époque antique.

Dans sa mise en scène, il utilise des références aux figures mythologiques dites « classiques ». La première que nous allons étudier est en lien avec les divinités et êtres surnaturels «secondaires».

On peut constater que Zéphir, ainsi que les autres anges et

personnages à la suite des divinités principales, portent des ailes et des costumes très moulants, de couleur chair, rappelant la silhouette des statuts de nus que l'on connaît de la période antique. Ils adoptent assez facilement des positions qui ressemblent à celles que pourraient prendre les modèles des ateliers de dessin ou de sculpture. Cet effet est appuyé par le fait que, la plupart du temps, lorsqu'ils ne parlent pas, ces personnages restent immobiles dans ces positions. Par exemple, dans la scène représentée dans la photographie ci-dessus, seul Jupiter et Vénus bougent et se déplacent, les autres personnages sont immobiles, suivant l'action du regard. Certaines divinités, dont Jupiter, sont même maquillées sur l'entièreté du corps, éclaircissant leur peau et leur donnant un aspect blanc qui ressemble à la couleur des statues de marbre représentant les divinités que l'on peut rencontrer dans un musée.

Chez Omar Porras, toujours, le costume de Vénus est aussi d'inspiration antique. C'est une longue robe, blanche faite dans un tissu en apparence naturel (il ne brille pas, n'accroche pas particulièrement la lumière comme peuvent le faire les matières synthétiques) que l'on pourrait identifier à une toile de coton. Pline l'Ancien (Ier siècle) atteste de l'utilisation de ce matériau – assez rare mais existant – dans son *Histoire naturelle*<sup>33</sup>. Le costume semble fabriqué très simplement à partir de rectangles de tissus assemblés pour couvrir son corps et laisser passer sa tête et ses bras. C'est donc un costume

<sup>33</sup> Pline l'ancien, *Histoire naturelle* Livre XIX

construit sur un modèle simple, dans une matière naturelle, comme l'étaient les vêtements des femmes à l'antiquité. Il ressemble au premier élément de vêtements que portaient les femmes romaines : la tunique. Sorte de sous-vêtement, elle pouvait toutefois être apparente au niveau des jambes, un peu comme un jupon. Les femmes romaines la portaient comme un sous-vêtement, mais la tunique était le seul vêtement des esclaves et des classes les plus pauvres de la société.

## b) Le XVIIIe siècle

Dans d'autres mises en scène, c'est l'époque d'écriture de la pièce qui est privilégiée. Yan Duffas, lors de l'entretien, explique qu'il a cherché à utiliser les formes des vêtements du XVIIIème siècle dans ses costumes. Il a toutefois modifié leur utilisation en choisissant des éléments qui, au XVIIIème siècle, étaient des sous-vêtements, et que le metteur en scène souhaite, lui, utiliser comme des vêtements. Il a voulu conserver :

« La structure qui fait le costume du XVIIIe, mais pas la robe qu'on mettait par-dessus un panier, par-dessus un corset par exemple, je voulais qu'on voie les corsets, je voulais qu'on voie les éléments qui existent dessous<sup>34</sup> »

Il mêle ces références au XVIIIème siècle avec des formes plus contemporaines, tant dans le choix des formes que dans celui des matières qu'il utilise. Il mélange ainsi des vêtements, ou sous-vêtements, propres au XVIIIème siècle avec des tissus contemporains, pour créer une esthétique qui correspond à sa vision du monde des divinités et du mythe qu'il représente. Il place, par exemple, des corsages à baleines sur des robes droites en lycra. Il crée, à travers ces mélanges, sa propre image du mythe.

---

<sup>34</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe p.120

Omar Porras, quant à lui, utilise aussi, pour Amour, des formes qui s'approchent du XVII<sup>ème</sup> dans une tenue très négligée toutefois. Le *Portrait de Louis XIV en tenue de sacre*, peint par Hyacinthe Rigaud en 1701<sup>35</sup> est l'image la plus connue du monarque. Dans le costume d'Amour, on retrouve les chaussures avec des grosses boucles, la perruque volumineuse, les jarretières qui maintiennent les bas de chausse. La chemise, évoque, en moindre mesure, mais tout de même, le volume du costume de Louis XIV. On imagine qu'Omar Porras a souhaité créer un parallèle entre son personnage et le monarque ainsi que les courtisans de son époque. Il est le seul personnage de cette mise en scène qui fait appel aux références du XVII<sup>ème</sup> siècle mêlant ainsi plusieurs époques. Nous verrons un peu plus tard ce que ce choix peut montrer du travail d'Omar Porras.



Figure 7 : Amour, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

### c) Une époque différente

Les costumes d'Amour et des princes proposés par Véronique Vella correspondent tout à fait à « l'habit<sup>36</sup> » des hommes du XVIII<sup>ème</sup>. Ils se composent d'une chemise, un gilet et un «habit» à la Française, semblables à ceux à la mode à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>37</sup>. Ils pourraient s'approcher des costumes du XVII<sup>e</sup>, mais le bas se composant d'une culotte dénote de l'habit «à la française» plus que du costume de courtisan de la cour de Louis XIV. Toutefois, on peut quand même remarquer que les bottes que porte Amour ne correspondent ni au XVII<sup>ème</sup> siècle, ni au XVIII<sup>ème</sup>, car les bottes étaient alors réservées à l'équitation et à la chasse. On peut aussi remarquer que le pantalon des princes, lui non plus, ne correspond pas à des formes historiques du XVIII<sup>ème</sup>, ni du XVII<sup>e</sup>, mais s'approchent plus des pantalons portés par les hommes aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles.

---

<sup>35</sup> Voir Annexe 4, p.133 figure 61

<sup>36</sup> Voir Annexe 3, p.128 figure 55

<sup>37</sup> *Idem*

Toujours dans la mise en scène de Véronique Vella, les robes des sœurs, quant à elles, font penser aux robes et manteaux de ville, avec des manches «gigot» de la Belle époque, période qui s'étend de 1880 à 1914. Celles-ci sont extrêmement bouffantes et ont un volume assez impressionnant. Elles ressemblent aux gravures de mode représentant ces robes et manteaux<sup>38</sup>. Ces gravures, à l'instar des photographies de nos magazines de mode actuels, étaient travaillées pour modifier la silhouette et exagérer ces modifications. Les images que nous avons actuellement des manches dites «gigot» de la belle époque sont majoritairement



Figure 8 : Psyché, Cidippe, et Aglaure, Psyché, Véronique Vella, 2013-2014 © Brigitte Enguérand

ces gravures. On sait pourtant que certaines étaient structurées par des paniers de manches, qui ressemblent à ceux que nous voyons sur la photographie du spectacle. Psyché, quant à elle, ne porte pas ce genre de manches très structurées, elle porte une robe plus simple, comportant beaucoup de tissus, laissée libre, et qui accompagne ses mouvements plutôt que de sculpter sa silhouette.

Julien Balajas et Claire Bodin, eux aussi, opèrent un déplacement temporel. Ils

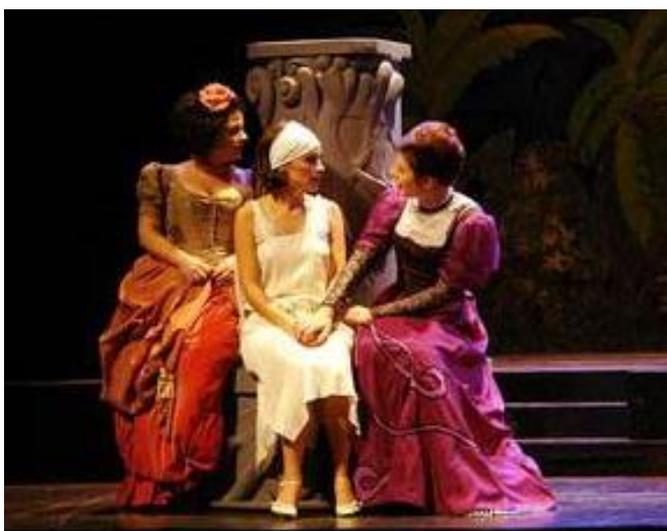


Figure 9 : Psyché et ses sœurs, Psyché, Julien Balajas et Claire Bodin, 2009

choisissent de placer leur intrigue dans les années 1920, donc Julien Balajas dit que c'est une époque qui « témoigne d'une réelle émancipation de la Femme, plus significative encore que dans les années soixante<sup>39</sup> ». Les personnages de femmes mortelles adoptent donc deux silhouettes différentes qui matérialisent cette

<sup>38</sup> Voir Annexe 3 p.129 figure 56

<sup>39</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.6

idée d'émancipation des femmes : Psyché porte des vêtements plutôt longilignes typiques des années 1920, avec la taille abaissée au niveau des hanches. Ses sœurs, au contraire, portent des costumes plus proches de l'esthétique «belle époque» que nous avons vue, juste avant, dans la mise en scène de Véronique Vella, retenant leurs silhouettes dans l'esthétique de la mode précédente, moins émancipatrice, plus «vieux jeu» pour l'époque que les metteurs en scène choisissent. Ces choix de costumes font apparaître un penchant féministe de la pièce opposant la figure plus moderne de Psyché à celle conservatrice de ses sœurs. Les metteurs en scène choisissent, dans leur spectacle, de se concentrer sur le parcours initiatique du personnage de Psyché et sur l'émancipation des femmes.

#### d) Un temps hybride

On constate alors que la plupart des metteurs en scène de notre corpus utilisent au moins deux époques, voire plus, dans l'esthétique de leur spectacle. Ces mélanges d'époques –antiquité, XVIIIe, époque contemporaine ou autre – sont faits pour donner à voir ces personnages à travers des références plus compréhensibles pour les spectateurs, mais aussi pour éclairer la pièce sous une autre perspective.

Pour Véronique Vella, mélanger des références historiques semble être une ligne directrice de son travail théâtral. Elle dit, lors de son entretien avec Laurent Muhleisen :

« Une ligne de force m'a toujours guidée également dans mon travail d'actrice : elle consiste à faire voir les « trois temps de la représentation » : le temps dont cela parle – c'est-à-dire un Olympe gréco-romain, le temps où cela a été écrit – c'est-à-dire le XVIIIe siècle français –et le temps où nous le représentons – c'est-à-dire 2013<sup>40</sup>. »

Nous avons vu que les références visuelles, présentes dans les costumes de sa mise en scène, sont plutôt des références au XVIII, et pas au XVII. On peut toutefois noter que cette analyse se base sur des images et photographies du spectacle, que nous n'avons pas pu visionner. Il est alors envisageable que les costumes ou bien les décors fassent référence au XVIIIème ou bien à l'antiquité. On constate toutefois qu'elle mêle des images

---

<sup>40</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

historiquement et géographiquement déplacées à d'autres. On le voit par exemple à travers



Figure 10 : Cidippe, Jennifer Decker, *Psyché*,  
Véronique Vella, 2013-2014  
© Alain Richard Photographe

cette image du costume de Phaene, présente au côté de Vénus au début de la pièce, qui semble inspiré d'images orientalisantes à travers le turban et les décorations de la robe. La taille de la robe semble assez haute, ce qui pourrait faire penser à de robes des années 1900-1910 notamment des maisons Paule Poiret ou Callot Sœurs<sup>41</sup> inspirées par la mode «empire» qui donnera son nom à cette tendance des robes avec une taille haute. Cette robe fait penser à une robe du soir, on peut donc imaginer que Phaene, faisant partie de la suite de Vénus, cherche l'inspiration pour sa robe dans des images orientales, synonymes de séduction et de sensualité et donc à reproduire les éléments vus quelques paragraphes

plus tôt, du costume de Vénus qui s'inspirent eux-mêmes d'images orientalisantes.

### 3) QUELS EFFETS SCÉNIQUES POUR DONNER À VOIR CES PERSONNAGES ?

Un costume peut s'étudier comme un élément signifiant en lui-même, complètement indépendamment d'autres éléments du spectacle, toutefois il prend bien plus de sens lorsqu'on le regarde en lien avec ces autres éléments du spectacle. Dans un premier temps, voyons comment les personnages s'inscrivent dans le décor construit pour eux. Est-ce que le décor dans lequel évoluent les personnages dit quelque chose d'eux ? Y-a-t-il des effets, des machineries ou des éléments de décor qui servent à faire comprendre les personnages ?

#### a) Le théâtre à machines

Ce procédé, utilisé dans le spectacle d'origine de Molière, était assez répandu parmi les spectacles de son époque. Notamment lorsqu'il s'agissait de mettre en scène des récits mythologiques. Christian Delmas, dans le chapitre « théâtralité du théâtre à machines (1650-1671) » de son ouvrage *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)* explique que : « particulièrement sous sa figuration mythologique, par l'astronomie

<sup>41</sup> Voir annexe 3 p.130 figures 57 et 58

mécaniste : l'axe continu se transforme en dualité de plan<sup>42</sup> ». Ainsi, les machines utilisées sur scène permettent de représenter en même temps, le monde des humains et celui des dieux. *Psyché* n'est pas la première pièce dans laquelle Molière fait appel à ce procédé. Elle est toutefois « le spectacle le plus joué de toute l'histoire de la compagnie<sup>43</sup> » et fut même jouée quatre-vingt-deux fois, « avec un remarquable remplissage de la salle<sup>44</sup> ». Le théâtre à machines consistait à actionner, par des effets de machinerie, des éléments de décors, le faisant se déplacer dans différentes directions : s'élever vers les cintres ou en descendre, traverser la scène de part en part. Elles étaient particulièrement utilisées dans les ballets et pièces dont l'intrigue contenant des éléments féériques et mythologiques, probablement pour en accentuer le caractère fantastique et « magique ». D'autres créateurs comme Corneille sont encore plus connus pour leurs pièces à machines. Molière, utilise ici les recours du théâtre à machines pour faire voler certains personnages : Zéphyr par exemple. Il les utilise aussi pour des entrées : Vénus et Jupiter, ou encore pour faire évoluer le décor<sup>45</sup>. Ce procédé était très apprécié du public à cette époque. Les pièces à machines, qui étaient souvent agrémentées de chants, lorsqu'elles représentaient des faits mythologiques, faisaient partie des divertissements les plus courus de la cour du roi. Hélène Visentin, dans un texte intitulé « la tragédie à machines ou l'art d'un théâtre bien ajusté » précise que le théâtre à machine, « dès son éclosion<sup>46</sup> », « connaît un vif succès et un large public, tant celui de la Cour que celui du peuple<sup>47</sup> » Molière, dans son spectacle fait appel à ces machines à maintes reprises.

---

<sup>42</sup> Delmas, C. « théâtralité du théâtre à machines (1650-1671) » in *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Droz, 1985, p.34

<sup>43</sup> John S. Powell « Histoire des représentations des comédies-ballets de Molière depuis leur création jusqu'en 1700 : le témoignage des registres de la compagnie » in *Littérature Classiques* n°95 « La question du répertoire au théâtre » 2018. p.123

<sup>44</sup> Naudex, L. « notice » in Molière, *Œuvres complètes*, t.2, p.1495

<sup>45</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020 CF Annexe, il décrit « des nuages qui descendaient des cintres »

<sup>46</sup> Visentin, H. « la tragédie à machines ou l'art d'un théâtre bien ajusté » in, Népote-Desmarres, F. (dir.) *Mythe et histoire dans le théâtre classique – hommage à Christian Delmas*, Honoré Champion, 2002, p.417

<sup>47</sup> *Idem*

Omar Porras pour sa part n'a recours qu'une fois aux effets de «machineries». C'est lors de l'enlèvement de Psyché que l'on peut voir un vol de personnage. Sur la photographie, ci-contre, on peut voir cette scène. On voit Psyché, soulevée dans les airs et éloignée du rocher sur lequel elle avait pris place. Dans la pièce, son enlèvement est décrit de la façon suivante « Elle est enlevée en l'air par deux Zéphires<sup>48</sup>. » On voit bien chez Omar Porras qu'aucun personnage n'est présent pour emporter Psyché dans les airs.



Figure 11 : enlèvement de Psyché, Jeanne Pasquier, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017 @ Mario del Curto

Zéphyr étant la personnification du vent du même nom, on peut voir une forme d'utilisation des pouvoirs du personnage de Zéphyr. Celui-ci a pu déclencher un «coup de vent» pour enlever la jeune fille sans être vu et ainsi dissimuler sa participation à cet événement.

Yan Duffas, quant à lui, explique qu'il a cherché à utiliser les machineries du Théâtre de l'Athénée Louis Jovet qui venait juste d'être rénové<sup>49</sup>. Il a, en revanche, voulu simplifier les décors et les effets de machinerie utilisés sur scène pour alléger la scénographie et aller à l'encontre de la réputation de la pièce décrite comme « immontable<sup>50</sup> ». Il a donc imaginé une scénographie basée sur l'utilisation d'une grande voile, actionnée sur scène par les acteurs eux-mêmes, et qui permettait, en jouant avec son positionnement ainsi que la lumière, de recréer les différents décors de la pièce. Cette voile permettait aussi de faire évoluer le décor rapidement et par exemple de faire apparaître sur scène l'écroulement du palais d'Amour, matérialisant l'effondrement du monde dans lequel Psyché vivait avec son mari. Cet effondrement est rendu possible par un système d'électro-aimants<sup>51</sup> qui maintiennent la voile dans les cintres et, lorsqu'ils sont désactivés, la laissent tomber sur la scène. À travers cette scénographie, le metteur en scène cherche à créer un environnement aérien, léger à l'opposé de ce que Yan Duffas décrit comme la lourdeur « de la représentation de l'époque<sup>52</sup> » baroque dont il ne voulait pas. Il montre donc qu'au XXI<sup>ème</sup> siècle, on peut reprendre cette pièce dans un théâtre à machines en laissant de côté

<sup>48</sup> Molière, *Psyché*, Acte II, Scène IV

<sup>49</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2 p.122

<sup>50</sup> *Ibid.* p.121

<sup>51</sup> *Ibid.* p.125

<sup>52</sup> *Ibid.* p.117

la lourdeur et l'aspect imposant de la réputation de la pièce. La scène est allégée, dans un décor qui se constitue d'une voile et de jeux de lumière.

Omar Porras propose aussi une mise en scène qui utilise les moyens techniques de machinerie tout en allégeant, pour ainsi dire, la scénographie. Prenons par exemple le traitement de l'épisode des aventures de Psyché aux enfers. Il nous propose d'y assister comme au récit d'une histoire, racontée par Zéphyr et un autre ange/amour. Ces deux personnages se placent devant une toile qui, éclairée de face, représente un ciel nuageux en avant-scène, et éclairée par l'arrière, laisse voir à travers ce qui se passe sur scène. Les scènes se découpent donc en deux temps. Un premier durant lequel Zéphyr et l'autre ange



Figure 12 : Zéphyr et un Amour, *Amour et Psyché*, Omar Porras 2017

introduisent les différentes épreuves que Vénus donne à Psyché. La toile est alors éclairée de face et montre donc le ciel. Dans le deuxième temps, la scène est éclairée par l'arrière et laisse voir Psyché et Vénus jouer les différentes épreuves dans des ambiances différentes avec des images schématiques et des jeux de lumière. Pendant que l'on voit Psyché et Vénus sur scène, on peut encore

entendre les voix de Zéphyr et de son acolyte raconter l'essentiel des aventures. Ce choix, pour représenter les différentes épreuves de Psyché permet d'éviter de changer trois fois de décor tout en créant trois atmosphères différentes. Il permet aussi de montrer un autre aspect du mythe important pour le metteur en scène. Porras dit : « Un mythe est le résultat d'un phénomène extraordinaire, naturel ou surnaturel, qui a été raconté de génération en génération<sup>53</sup> ». On peut donc voir ici la volonté de replacer le mythe dans une tradition orale, désignant ainsi Zéphyr et son compagnon comme les conteurs de cette histoire surnaturelle véhiculée par le mythe.

---

<sup>53</sup> Omar Porras, «note d'intention», dans le dossier de production, p.5

## b) Une scène plus dépouillée

Au contraire, d'autres mises en scène, ou d'autres moments de ces mises en scène, font le choix d'une scénographie plus épurée. Lors d'un entretien avec Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, Véronique Vella dit en parlant de la réputation «immontable» de la pièce : « C'est de cette réputation que je suis partie : puisque la pièce ne peut pas être montée, partons du fait que nous allons *imaginer* le faire<sup>54</sup>. » Elle part donc du fait que la pièce est réputée impossible à monter pour créer un espace différent. Elle propose une mise en scène comme une forme de transgression faite par « le monde de Psyché qui n'a jamais le droit de sortir<sup>55</sup> » : le tout doit donc être assez simple pour être facilement démontable si le « pompier de garde<sup>56</sup> » faisait un tour de garde plus rapide que prévu. En effet, elle explique que le temps de représentation est pensé pour correspondre aux deux heures trente que dure le tour de garde du pompier. Le décor se compose donc de toiles de fond et semble alors beaucoup moins figuratif, on ne voit pas de palais, pas d'enfer. Seulement quelques éléments de mobilier qui sont là pour donner une idée des lieux dans lesquels se déroulent les scènes. En effet dans la photographie, ci-contre, on voit bien que la scène, autour des personnages, semble presque vide avec seulement un lit. On peut toutefois imaginer que ce meuble suggère le palais d'Amour et le lit conjugal du couple. L'idée est donc de suggérer un espace plus que de le représenter à partir d'objets faciles à déplacer ou bien d'éléments mobiles propres à l'illusion théâtrale déjà présents dans la salle du théâtre.



Figure 13 : Amour et Psyché, *Psyché*, Véronique Vella 2013-2014  
©Alain Richard Photographe

<sup>54</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

<sup>55</sup> *Idem*

<sup>56</sup> *Idem*



Figure 14 : Amour et Psyché, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
 © Alain Richard Photographe

Un autre élément de cette mise en scène semble nous montrer la volonté de Véronique Vella de simplifier et d'épurer la scénographie. Lors de ce qui paraît être la scène finale, des «maquettes» de planètes sont pendues aux cintres. On peut y voir l'évocation du dernier ballet de la pièce, lors duquel de nombreuses divinités paraissent sur scène pour chanter les louanges d'Amour, du couple qu'il forme avec Psyché et de l'harmonie retrouvée entre ces deux personnages et Vénus. En effet, les différentes planètes du système solaire ont été nommées d'après certaines des divinités

romaines. Ici, on peut voir deux planètes, une jaune et une bleue. Deux interprétations se proposent, elles peuvent être : soit le soleil et la lune, les représentations des jumeaux Apollon et Diane. Dans la mythologie romaine, Apollon est le dieu du soleil et sa sœur la divinité de la lune. Cette interprétation peut être appuyée par le fait que dans le texte de la pièce, Apollon est le premier dieu à se présenter lors du final, qui viendrait ici, pour ainsi dire, avec sa sœur. La planète jaune pourrait aussi représenter Jupiter, en effet la couleur en est jaune, ou du moins ocre, toutefois dans cette hypothèse la planète bleue représenterait une divinité qui n'est pas présente dans la pièce, à savoir Uranus, Neptune ou Pluton respectivement divinités du ciel, des océans et des enfers. On peut donc privilégier la première hypothèse sachant que, dans la pièce, Jupiter est déjà représenté parmi les acteurs et n'a donc pas forcément besoin d'une autre apparence. Lors de son entretien, Véronique Vella explique tenir à la présence de la musique dans la pièce, même si elle y a pratiqué de nombreuses coupes, tout comme dans le texte, pour raccourcir la pièce. Ainsi, cette façon de montrer des divinités peut simplifier la mise en scène, dans le sens où, elle évite de faire intervenir des acteurs pour le ballet qui ne nécessiterait alors que les acteurs présents sur scène accompagnés de musique.

Omar Porras, bien qu'il utilise des effets de scénographie qui peuvent s'apparenter à des effets de machinerie, opte aussi, à d'autres moments, pour une mise en scène bien plus dépouillée. Cela se remarque notamment dans la scène où Agénor et Cléomène, les

princes qui courtoisaient Psyché, impuissants face à son enlèvement, décident de se suicider tous les deux pour la rejoindre dans l'au-delà :

“AGÉNOR

Nous la perdons de vue. Allons tous deux chercher

Sur le faite de ce rocher,

Prince, les moyens de la suivre.

CLÉOMÈNE

Allons-y chercher ceux de ne lui point survivre<sup>57</sup>.

Porras décide, pour représenter cette scène, de faire sortir ses deux acteurs de leur rôle. À travers un jeu de lumière, il suggère que le théâtre est victime d'une panne d'électricité. Les deux acteurs paraissent alors sur scène, dans le noir, avec des lampes frontales. Un peu à la manière de Zéphyr et son compagnon que l'on étudiait précédemment, ils se mettent à raconter le suicide de leurs deux personnages. Par ce procédé, ils expliquent que les deux princes se jettent dans le vide, ce qui aurait été difficile à mettre en scène de façon crédible sans faire appel à des machineries. Ainsi, le metteur en scène simplifie au maximum la mise

en scène de ce passage, et on assiste à une scène où comme le dit Sandrine Blondet dans l'article « Admirez avec moi ce merveilleux spectacle » sur *Andromède*, la *Toison d'or* et *Psyché* « ce que la vue ne peut supporter, le vers l'assume<sup>58</sup> ». Il utilise aussi tout au long de la pièce des jeux avec l'obscurité.



Figure 15 : *Psyché et Amor*, *Amour et Psyché*, Omar Porras 2017

Il place la majorité de l'action de la pièce au centre de la scène, qu'il éclaire en laissant le reste de l'espace dans l'obscurité. Il s'en sert alors pour faire des entrées ou sorties de personnages, pour marquer des différences de positionnement entre eux. On en voit, par exemple, l'utilisation dans la figure ci-contre, qui représente l'entrée d'Amor dans son palais après que Zéphyr y ait déposé Psyché, endormie sur une méridienne. Il se découpe alors comme une silhouette sur le fond de la scène, ce qui donne l'impression qu'il arrive

<sup>57</sup> Molière, *Psyché*, Acte II, scène IV

<sup>58</sup> Blondet, S.. « Admirez avec moi ce merveilleux spectacle ». Sur *Andromède*, *La Toison d'or* et *Psyché* In : *Pratiques de Corneille* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012.

de loin, d'un monde différent. Il apparaît après avoir traversé des nuées d'étincelles qui font presque entièrement disparaître la scène dans un éclair de lumière.

On voit donc, à travers les différents choix faits pour les scénographies des représentations contemporaines de la pièce, que les metteurs en scène cherchent à simplifier l'esthétique de leur spectacle. Ils font des choix différents, qui peuvent être de simplifier – mais d'utiliser quand même – des effets de machinerie faisant signe vers le spectacle de Molière, ou bien au contraire de passer par des décors, images, événements suggestifs ou bien épisodes contés.

On voit donc que les metteurs en scène choisissent majoritairement de traiter les divinités comme des personnages qui se différencient fortement des mortels, mais aussi du décor dans lequel ils évoluent. Chaque metteur en scène cherche à créer une image particulière qui corresponde à sa propre vision du monde mythologique, dans lequel, comme le dit Véronique Vella « nous [ne] sommes allés ni les uns ni les autres<sup>59</sup> ! » et qu'ils peuvent donc créer complètement. Ils utilisent donc des effets de scène, différentes modes et différentes époques pour donner une identité forte et complexe à leurs versions des divinités.

---

<sup>59</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

## II LES DIVINITÉS EN LIEN AVEC LEUR ENVIRONNEMENT SOCIAL

Dans la mythologie, les divinités sont louées, sacrées et vénérées par les mortels. Ils leur demandent des services, font des vœux en les priant. Évidemment, les mortels respectaient les divinités, et craignaient de leur déplaire. Les mortels leur font donc des offrandes et certains cultes sont même connus pour le dévouement des prêtres et prêtresses. On peut citer par exemple le culte de Vesta, déesse du foyer – celui du feu et celui de la famille – : des femmes appelées les Vestales, vivaient dans le temple de la déesse et entretenaient le feu éternel. Elles étaient recrutées enfants et étaient chargées, pendant trente ans, d’entretenir ce feu et de servir le culte de Vesta. Ces femmes avaient un statut particulier et jouissaient d’un respect très fort. On leur confiait des documents très importants comme les testaments, car elles étaient considérées comme très pures. Elles tenaient ce respect de la déesse qu’elles servaient et dont elles étaient les représentantes. Elles étaient des femmes si particulières qu’on ne pouvait pas les tuer (même en application d’une peine) sans offenser les dieux. En effet, il était impossible de faire couler leur sang. Lorsqu’une vestale commettait une faute qui aurait pour conséquence de la faire condamner à mort, elle était plutôt emmurée vivante, avec des vivres. Cela montre bien le respect et la place très particulière qu’obtenaient ces femmes par leur statut de prêtresses de Vesta. Comme si le respect dû à la déesse s’étendait à elles. À travers les nombreux cultes rendus aux divinités, on peut voir que celles-ci étaient au sommet de la hiérarchie. Nous pouvons alors nous demander comment, sur scène, cette hiérarchie est rendue visible ? Quels liens entretiennent avec cet entourage ? Quelles sont les interactions que nous montrent les metteurs en scène ? Quel effet produit-elle sur le regard du public sur les divinités ? Nous verrons donc ici dans quelle société vivent les divinités des mises en scène de notre corpus.

### 1) QUEL LIEN ENTRETIENNENT-ELLES AVEC LEUR ENTOURAGE DIRECT ?

On peut, dans un premier temps se demander quel lien les divinités entretiennent-elles avec leur entourage, que ce soit l’entourage proche, qui se compose aussi de divinités même secondaires, ou bien un entourage plus élargi dans lequel entrent des mortels. Nous nous demanderons ici quel effet cela produit-il pour les divinités d’avoir un entourage, une sorte de cour, qui gravite autour d’elles ? Et en quoi cela semble essentiel pour montrer qui elles sont ?

### a) l'entourage leur apporte de l'importance

Dans un premier temps, nous allons voir que leur entourage le plus proche, que nous nommerons ici leur « suite », est présent à leurs côtés pour montrer leur importance, leur caractère divin, royal et souverain.

Dans le spectacle de 1671, les entrées des divinités et de nombreuses scènes où les dieux sont présents, sont accompagnées de corps de ballet, qui agissent comme la cour de la divinité, comme les courtisans qui suivent un roi (ou un personnage royal) dans tous ses déplacements. Les costumes des danseurs sont construits de deux manières différentes. Ils sont imaginés soit à partir des attributs de la divinité qu'ils incarnent si celle-ci est définie : c'est le cas de Flore<sup>60</sup> par exemple, qui fait partie de la suite de Vénus et qui est vêtue de ses propres attributs, mais agit comme une dame de compagnie de la déesse. Si la divinité qu'ils incarnent n'est pas définie, ils sont alors représentés comme des extensions de la divinité qu'ils accompagnent. C'est le cas notamment des Amours, qui entrent au troisième intermède et accompagnent Amour. Leur costume se compose de ses attributs : un arc, des flèches, un carquois et des ailes, il est aussi couvert de « cœurs enflammés<sup>61</sup> » qui est un symbole qui ne relève pas de la mythologie, mais qui représente l'amour. De même, lorsque Jupiter entre sur scène, ce sont de nombreuses divinités de l'Olympe, dont il est le roi, qui entrent en scène en même temps que lui. Molière propose ainsi que lorsqu'une divinité entre sur scène sa suite l'accompagne et procède à une forme d'envahissement de l'espace scénique, marquant ainsi l'importance de la divinité.

Nous avons vu, dans la partie précédente que, dans la mise en scène D'Omar Porras, des personnages anonymes sont dans le palais de Jupiter. Ces personnages portent des vêtements blancs, ou couleur chair, ce qui laisse beaucoup voir leurs peaux, qui pour certains, est couverte de maquillage blanc. Leurs cheveux sont de la même couleur que ceux des divinités. Leurs costumes nous indiquent donc qu'ils sont des divinités secondaires. Porras utilise ces personnages régulièrement dans la pièce. Dans la toute première scène où l'on rencontre Vénus et alors que celle-ci exprime sa colère, elle est accompagnée de ces divinités secondaires. Dans le palais d'Amour, celui-ci aussi est

---

<sup>60</sup> Voir Annexe 4 p.134, figure 62

<sup>61</sup> Description du costume d'un Amour dans J. De La Gorce, « les costumes d'Henri de Gissey pour les représentations de Psyché », in *Revue de l'art*, n°66, 1984, p.45

accompagné de sa propre suite, dans laquelle on reconnaît Zéphyr. On peut remarquer que ces personnages, après être entrés en scène, et avoir servi Amour et Psyché, se figent dans des postures de statues comme on peut le voir dans la photographie ci-contre. Celui qui est tout à gauche, au



Figure 16 : Psyché Amour et sa suite, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
@Mario del Curto

dernier rang, semble porter un plumeau pour faire le ménage. Celui derrière Psyché semble servir à boire. On comprend donc que ces personnages font partie du «personnel» d'Amour. Certains, toutefois, semblent aussi profiter des fruits et de la nourriture placés sur la petite table entre eux. C'est le cas des trois qui sont devant Amour et Psyché, dont fait partie Zéphyr, ce qui montre qu'ils sont aussi présents comme des compagnons d'Amour, des amis. Ces personnages, lorsqu'ils apparaissent dans le palais d'Amour, sont donc à la fois des compagnons de la divinité et des entités à son service. Dans les deux cas, on peut dire que c'est la scène dans laquelle Psyché découvre le palais d'Amour et que celui-ci cherche probablement à lui montrer le faste qui est le sien et l'influence qu'il peut avoir.

Dans la mise en scène de Véronique Vella, ce procédé est utilisé principalement



Figure 17 : deux membres du Chœur et Jupiter, *Psyché*, Véronique Vella 2013-2014  
@Brigitte Enguérand

avec le personnage de Jupiter. Dans la distribution et sur des images, ces personnages sont désignés comme le chœur. On peut voir dans l'utilisation de ce «chœur» une référence au théâtre antique et voir ici une référence, comme le dit la metteuse en scène, au « temps dont ça parle<sup>62</sup> » dans le sens où l'antiquité s'approche de la mythologie qui est le temps «raconté». Ils sont six, tous habillés de

<sup>62</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

la même façon : ils portent un costume bleu, accompagné d'un long manteau de la même couleur et un chapeau melon, bleu lui aussi. Ils portent une petite valise dans la main gauche et des chaussures noires, très élégantes. Leur tenue fait plutôt référence aux XIX<sup>ème</sup> ou XX<sup>ème</sup> siècles à travers des éléments comme le chapeau melon ou bien le long manteau qui peut ressembler à un manteau de voyage de cette époque. Ils forment une sorte de masse uniforme en présence de laquelle Jupiter se distingue et ressort. L'attention du spectateur se porte vers lui, car il est placé devant le chœur et son costume noir ressort donc devant le bleu de leurs costumes.

On voit donc que les divinités ont une suite qui les met en avant, qui leur permet de ressortir et d'attirer l'attention des spectateurs. Les divinités correspondent à la classe régnante de leur propre société, jouissent des privilèges qui y sont liés, sont entourés, admirés et craints. Cependant, on peut noter qu'un roi, un président, ou quelque représentation du pouvoir et d'autorité que ce soit, disons un dieu, exerce sa souveraineté sur un peuple, qui est présent à ses côtés. Sans personne sur qui régner il n'est plus le roi de rien du tout, il n'a plus de pouvoir. Les dieux ont donc besoin de leur suite pour faire comprendre qu'ils sont puissants, qu'ils ont du pouvoir et qu'ils sont des personnages importants. Sans leur suite, ils perdent de l'intérêt, ils n'ont plus personne sur qui exercer leur pouvoir et sont donc bien moins impressionnants. Le positionnement des personnages de la suite de Jupiter ou d'Amour, dans la mise en scène d'Omar Porras, est alors très intéressant : en plus de les faire ressembler à des statues, leur calme indique qu'ils sont très attentifs à ce que dit et fait le dieu qu'ils accompagnent. Dans le palais de Jupiter, leur attitude n'est ni très enthousiaste ni, à l'inverse, très négative envers le dieu. On voit donc qu'ils ne sont ni face à un tyran qui les effraierait et régnerait par la force et la terreur, ni face à un manipulateur qui leur raconterait ce qu'ils veulent entendre pour qu'ils l'aiment et le choisissent comme chef. Cette attitude montre, dans cette mise en scène, que le dieu a des comportements que ses sujets jugent justes et logiques. Il est donc un souverain qui s'éloigne de l'image du roi fou, du despote qui ne s'intéresse qu'à lui au détriment de son propre peuple. Il représente plutôt un pouvoir positif. À l'inverse, la suite de Vénus, qui apparaît dans la toute première scène, est très agitée, mouvante et regarde la déesse par-dessous, semblant la craindre, comme si elle encourageait une forme de folie parmi ses sujets, ce qui montrerait que sa propre quête est empreinte de folie.

De manière générale, ces suites accompagnent les divinités, les entourent et peuvent agir comme une extension de leur propre état d'âme. Par l'attention que ces personnages

portent aux divinités, ils invitent le spectateur à faire de même. On peut donc dire qu'ils sont présents pour appuyer l'importance des dieux, attirer l'attention du spectateur sur eux, montrer que les divinités sont les personnages centraux de la pièce et donner une idée du comportement des divinités.

## b) L'entourage fait apparaître un décalage

Nous venons de parler des personnages anonymes qui entourent les divinités et avons cherché à comprendre l'utilité d'employer ce type de personnages. Qu'en est-il des personnages dont on connaît l'identité et qui font partie de l'entourage des divinités ?

Nous allons ici étudier principalement les personnages de l'entourage de Psyché, qui ne commence pas la pièce en tant que divinité mais acquiert ce statut à la fin de la pièce. On a vu dans la première partie que Psyché et ses sœurs peuvent être étudiées comme un duo de représentations de la beauté feinte et de la beauté naturelle. Dans toutes les mises en scène du corpus, Psyché est très souvent habillée de façon décalée avec ses sœurs. En effet, celles-ci sont, la plupart du temps, très apprêtées alors que Psyché porte des vêtements plus simples. Les références utilisées pour construire ces personnages peuvent montrer un premier décalage. Julien Balajas et Claire Bodin choisissent de représenter les sœurs de Psyché comme « des jeunes filles complexées et mal dans leur peau<sup>63</sup> » et s'inspirent des images des sœurs des héroïnes de contes de fées, Yan Duffas les compare aux sœurs de Cendrillon. Dans le conte de Cendrillon, ses sœurs incarnent des complexes féminins, elles tentent, par leur tenue, de ressembler à la « norme » de beauté de la société, contraignent leur corps. Dans la version du conte de Perrault, on peut lire « On rompit plus de douze lacets à force de les serrer, pour leur rendre la taille plus menue<sup>64</sup> » lorsqu'il parle des préparatifs pour le bal auquel elles vont assister. Les metteurs en scène reprennent ces idées de personnages féminins qui incarneraient des complexes. Yan Duffas dit notamment à propos des sœurs après les avoir comparées à Anastasie et Javotte, qu'il a voulu les représenter :

« une un peu petite et forte, travaillés avec des costumes qui la grossissaient, avec des perruques qui lui faisaient des cheveux courts, bouclés alourdis, et l'autre qui était immense, avec une espèce de queue-de-cheval dressée sur la tête toute droite, qui était plus grande<sup>65</sup> »

---

<sup>63</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.6

<sup>64</sup> Perrault, C. *Histoires ou Contes du temps passé*, Paris : Claude Barbin, 1697

<sup>65</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020 CF Annexe 2 p.124

Elles sont chacune, dans un extrême ou dans l'autre, «trop» : trop ronde, trop fine, trop grande, trop petite, et leur costume accentue ces traits physiques. Elles semblent, encore une fois «trop» travaillées, trop maquillées, trop apprêtées. Le metteur en scène explique que par le fait de les travailler ainsi, il a souhaité qu'elles soient d'avantage ridicules que laides ou disgracieuses. Chez Julien Balajas et Claire Bodin, c'est probablement dans le discours que transparaissent ces complexes, car les costumes ne semblent pas particulièrement travaillés pour retranscrire des traits jugés disgracieux. Dans cette conception des costumes des sœurs en lien avec les sœurs de Cendrillon, on peut imaginer que Psyché soit elle-même comparée à Cendrillon et qu'elle soit donc belle et gracieuse habillée de vêtements très simples qui créent un contraste avec ceux de ses sœurs.

Dans d'autres mises en scène, le décalage entre Psyché et ses sœurs passe plutôt par la distribution des rôles. On peut remarquer qu'Omar Porras les fait interpréter par des hommes. Ces deux acteurs portent des masques et des perruques qui augmentent des traits «féminins» (maquillage, coiffures complexes...) qui là aussi, leur donnent un côté un peu «ridicule». Les personnages sont empreints d'une féminité surjouée, un peu caricaturale et forcée qui ne correspond pas à la beauté naturelle qu'incarne leur sœur. On dirait qu'elles en font trop, à la fois dans leurs costumes qui sont chargés de différentes teintes de tissus, différentes matières, des détails<sup>66</sup>, et aussi dans leurs attitudes qui sont particulièrement



appuyées et surjouées. Véronique Vella s'éloigne, pour Psyché et ses sœurs, de l'idée de «jeunes filles», à travers sa distribution. En effet, elle choisit des actrices qui ont entre trente et un et quarante-neuf ans au moment de la mise en scène. On ne peut pas dire que ce soit des âges de jeunes filles. En plus de cela, Psyché porte les cheveux courts, ce qui durcit son visage et lui donne un air

encore moins jeune. On aurait presque l'impression que les deux sœurs Aglaure et Cidippe sont plus jeunes que leur cadette (ce qui est le cas pour l'une d'entre elle). Il se crée ici un

Figure 18 : Aglaure et Cidippe, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014

© Alain Rochard Photographe

décalage qui est différent de celui de la mise en scène d'Omar Porras. Chez

<sup>66</sup> Voir figure 3, partie I

Véronique Vella, Psyché semble plus sage et réservée que ses sœurs qui ont l'air de profiter plus de la vie et des fêtes auxquelles elles peuvent assister, d'être plus désinvoltes et exubérantes. Dans ce sens-là, elles sont bien différentes des sœurs dans la mise en scène d'Omar Porras qui sont si souvent assises qu'elles ont un tabouret incrusté dans leur robe pour pouvoir s'asseoir n'importe où. On ressent plutôt une forme d'amusement dans le comportement des sœurs de la mise en scène de Vella. Cet amusement passerait aussi par un costume plus chargé, et plus travaillé, ainsi que des changements de costumes plus récurrents que leur cadette.

Le personnage d'Amour aussi marque une forme de décalage avec son «double» mortel. Dans la mise en scène d'Omar Porras, il prend, comme nous l'avons vu dans la

première partie l'image du courtisan du XVIIème, et est traité comme un personnage nonchalant. Il ne porte pas de vêtements serrés, mais plutôt une très longue chemise, l'équivalent d'un sous-vêtement de l'époque. En le comparant aux deux prétendants de Psyché, on voit donc un décalage entre leurs habits et le sien. Il est bien plus décontracté qu'eux. Leurs costumes ne correspondent pas à la même époque, ils portent des gilets sur des pantalons assez simples. Les pattes de



Figure 19 : Les prétendants, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

boutonnage et les épaulettes font un peu penser aux justaucorps du XVIIème siècle, mais la comparaison s'arrête là. La matière et les formes ne faisant pas plus que ça penser à cette époque. On peut se rapprocher plus facilement du XIXème et XXème siècles. On pourrait même penser que ces pantalons ont été achetés dans le commerce et à peine modifiés pour la pièce. Les deux prétendants sont habillés de façon très serrée, ont une attitude très retenue et s'opposent donc à Amour qui porte des chemises très larges et a une attitude désinvolte.

L'entourage des divinités (ou future divinité) peut donc aussi faire apparaître un décalage entre eux et les divinités. Dans le cas de Psyché, on peut voir ici une sorte d'annonce de sa destinée de divinité par le fait qu'elle ne ressemble pas à ses sœurs et détient naturellement une forme de beauté qu'elles cherchent à imiter, dont elles sont jalouses et qu'elles pourraient qualifier de surhumaine.

## 2) QUELLE INTERACTION POSSIBLE DANS UNE SOCIÉTÉ BASÉE SUR LES APPARENCES ?

L'intrigue de Psyché est fondée sur des questions relatives à l'apparence. Vénus se sent menacée par la beauté de Psyché. Ses sœurs sont jalouses d'elle car elle est plus courtisée qu'elles ne le sont. Ses prétendants ne l'aiment que parce qu'elle est belle, ils ne la connaissent pas et n'ont pas vraiment eu l'occasion de discuter avec elle. Amour se déguise en mortel pour pouvoir aimer Psyché. Psyché perd Amour et doit affronter des épreuves car elle a voulu en connaître la véritable identité. Les apparences sont donc très importantes dans la société de Psyché, on peut donc se demander quel type d'interaction les personnages des divinités peuvent entretenir dans cette société où les apparences priment ? Quel rapport aux apparences les metteurs en scène choisissent de montrer ? Comment les personnages se comportent face à ces apparences ?

### a) Entretenir les apparences

Dans un premier temps, on peut noter que les divinités cherchent à entretenir les apparences car, pour certains, elles sont ce qui leur confère leurs pouvoirs, et pour d'autre ce qui leur permet de vivre leur histoire. Nous étudierons ici principalement Vénus et Amour.

Commençons par Vénus. Elle tient littéralement ses pouvoirs de son apparence, du fait qu'elle soit belle, séduisante et désirable, car elle est la déesse de la beauté, de la séduction et de l'amour charnel. Quoi de plus logique pour elle que de chercher à entretenir cette apparence et de juger les autres sur la leur ? Vénus est, régulièrement, le seul personnage à porter des bijoux, ou celle qui porte les bijoux les plus volumineux. Ainsi, dans la mise en scène d'Omar Porras elle porte un collier qui semble littéralement fait de feuilles couvertes de métal doré ou directement coulées dans le métal. Ce collier suit le col de sa robe et se place aussi sur ses épaules, il est donc plutôt volumineux. Elle porte aussi un bracelet, assez massif. Ses bijoux sont volumineux, voyants et d'aspect plutôt «brut». Les bijoux peuvent être considérés comme des ornements, des rajouts pour agrémenter une tenue et lui donner un «petit plus». Dans cette mise en scène, elle est le seul personnage à en porter, ce qui peut nous faire comprendre qu'elle est le seul personnage qui se soucie de son apparence et qui la soigne jusque dans les détails. Les bijoux, et spécifiquement ceux en or, peuvent aussi être considérés comme des signes de richesse, de pouvoir et de réussite (les médailles les plus prestigieuses sont celles en or), qui peuvent être des éléments que Vénus cherche à affirmer et à s'approprier.

Dans la mise en scène de Véronique Vella, la tenue de Vénus est encore plus ornementée, elle porte de nombreux bracelets et bagues, de nombreuses pierreries au niveau de l'encolure de sa robe et qui peuvent ressembler à un collier de perles. Elle porte aussi, dans les cheveux, une couronne très travaillée, pleine de pierreries elle aussi. Tous les bijoux sont



Figure 20 : Vénus, Sylvia Berger, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
©Alain Richard Photographe

dorés, couleur qui, comme dans la mise en scène d'Omar Porras, peut affirmer le pouvoir et la souveraineté de Vénus. Chez Vella, les sœurs de Psyché portent, dans certaines scènes, de petits colliers plutôt argentés et bien moins volumineux. On peut voir qu'elles semblent chercher à travailler les détails de leurs tenues, mais pas de façon aussi voyante et imposante que fait Vénus.

Un autre élément qui montre que Vénus aime entretenir les apparences se trouve dans le croquis de son costume pour la mise en scène de Julien Balajas et Claire Bodin. On peut signaler que son costume est entièrement doré, en reprenant l'interprétation précédente de cette couleur, elle affirme par son costume, plus que dans les autres mises en scène, qu'elle possède le pouvoir, la richesse et qu'elle compte bien «gagner» dans le conflit qui l'oppose à Psyché. Dans le croquis il est aussi fait mention du « nombrilisme<sup>67</sup> » du personnage. Cet aspect de sa personnalité est suggéré par l'utilisation d'une pierre bleu de Prusse placée sur son nombril et qui contraste fortement avec la couleur dorée de la robe qu'elle porte, attirant l'attention sur son nombril. On peut comprendre ici qu'elle cherche à être au centre de l'attention, visible pour tous et qu'elle apprécie cette situation. Le dos de la robe, sur le dessin, est fait de plumes de paon. Chez les paons, ce sont les mâles qui possèdent ces plumes chatoyantes et ils les utilisent pour faire leur parade nuptiale auprès des femelles. On peut imaginer que cet élément du costume de Vénus est présent pour montrer qu'elle n'évolue pas simplement au milieu des autres personnages, mais qu'elle

---

<sup>67</sup> Dessin pour le costume de Vénus, Gabriel Vacher, dans un Programme de la pièce : <http://data0.eklablog.com/rdvopera/perso/pdf/psyche.pdf>

parade, cherche à séduire son entourage et à affirmer son ascendant sur les autres personnages.

Pour ce qui est d'Amour, il doit, pour sa part, entretenir les apparences liées à la société lorsqu'il est déguisé en mortel pour vivre aux côtés de Psyché sans qu'elle ne sache qui il est. Les apparences lui permettent, dans le contexte dans lequel il se trouve, de vivre son histoire d'amour. Dans la mise en scène d'Omar Porras, on peut presque voir qu'il en fait «trop», dans le sens où son attitude semble feinte, forcée et presque surjouée, et que, lorsqu'il se révèle finalement à Psyché et aux dieux, il s'est défait de cette apparence de mortel qu'il cherchait à entretenir absolument. Parmi les éléments qui permettent de le montrer, on peut citer les deux différentes perruques qu'il porte : une avec des cheveux châtain et l'autre avec des cheveux blancs, toutes les deux avec une forme très prononcée. On peut aussi citer le maquillage très marqué qu'il porte et les manières qu'il emploie et dont il se sépare en même temps que de son déguisement de mortel. Ces éléments le font presque ressembler aux sœurs de Psyché. Comme nous l'avons vu plus tôt, ces deux dernières, dans la version d'Omar Porras, représentent une beauté feinte, une apparence étudiée pour correspondre aux attentes de la société dans laquelle elles vivent et on peut dire qu'Amour, à sa façon, utilise les mêmes ressorts pour correspondre à une image préconçue du «jeune homme mortel» qu'il cherche à imiter.

Dans la version de Véronique Vella, il opère à peu près le même schéma (nous ne jugerons toutefois pas des manières du personnage puisque nous n'avons pas pu voir de



Figure 21 : Zéphyr et Amour, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
© Brigitte Enguérand

captation du spectacle). Il porte un costume et un maquillage qui correspond à l'image qui semble ressortir du jeune homme humain dans la société dans laquelle il s'inscrit. Cette image est donnée par les costumes que portent les princes : un habit du même style et qui correspond lui aussi à cette image de jeune homme. Zéphyr semble lui aussi adopter cet «habit à la Française». Le sien semble toutefois plus court que ceux des princes et d'Amour, et un peu moins bien fermé, ce qui lui donne un aspect un peu plus âgé et

nonchalant. Il peut avoir l'apparence d'un ami ou un confident d'Amour, un peu plus expérimenté que lui, qui le conseillerait à propos de son histoire avec Psyché.

## b) Des relations basées sur l'incompréhension

Ainsi, les sœurs de Psyché, malgré ce qu'elles semblent vouloir lui faire croire, ne l'aiment pas. Elles entretiennent donc avec elle une relation basée sur un mensonge, et sur le ressentiment qu'elles éprouvent envers elle. Elles sont, profondément, jalouses de leur cadette. Cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs et se traduit aussi à travers les costumes des trois jeunes filles.

Dans un premier temps, comme Véronique Vella le signale, la relation entre Psyché et son père est très belle. Elle dit : « C'est un discours infiniment moderne sur la parentalité<sup>68</sup> » et on peut voir, à travers le discours du père qu'il a appris à aimer une fille dont il ne voulait pas (il en avait déjà deux) :

« Je reçus d'eux en toi, ma fille,  
Un présent que mon cœur ne leur demandait pas;  
J'y trouvais alors peu d'appas,  
Et leur en vis sans joie accroître ma famille.  
Mais mon cœur ainsi que mes yeux  
S'est fait de ce présent une douce habitude:  
J'ai mis quinze ans de soins, de veilles, et d'étude,  
À me le rendre précieux, [...]   
À lui j'ai de mon âme attaché la tendresse,  
J'en ai fait de ce cœur le charme et l'allégresse,  
La consolation de mes sens abattus,  
Le doux espoir de ma vieillesse<sup>69</sup>. »

---

<sup>68</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

<sup>69</sup> Molière, *Psyché*, Acte II, scène 1

Il est en colère contre les dieux qui lui retirent ce qu'il ne leur a pas demandé. Il a appris à connaître cette fille, à travers des années de discussions et c'est pour ça qu'il l'aime tant. Ses sœurs sont probablement au courant de cette relation privilégiée et la jalourent. On voit que

Véronique Vella met en scène cette très belle relation entre le père et sa fille aussi par leur comportement. En effet, dans d'autres mises en scène, le père semble distant de sa fille alors que dans sa mise en scène, ils sont très proches. Sur la photographie, ci-contre, on peut voir que Psyché regarde son père avec des yeux attendris, montrant que l'affection que lui porte son père est



Figure 22 : Psyché et son père, *Psyché*, Véronique Vella, 2017  
© Brigitte Enguérand

réciproque. Dans la scène précédemment citée, bien que ne parlant pas, les sœurs de Psyché sont présentes, témoins de l'affection de leur père pour leur cadette. De manière générale, les sœurs sont souvent les témoins de marques d'affection faites à Psyché, que ce soit de la part de leur père ou bien des princes venus courtiser Psyché et qui ne leur portent pas la moindre attention.

Psyché ne semble pas, pour sa part, se rendre compte de ces relations privilégiées, ni des honneurs que lui font les princes. En effet, elle dit régulièrement aux princes de lui préférer ses sœurs qu'elle considère « capables de plaire<sup>70</sup> ». Elle demande à ses sœurs « Rendez-vous toutes deux l'appui de sa vieillesse<sup>71</sup> » alors que, dans la scène précédente, le roi plaçait justement ses espoirs de vieillesse dans Psyché. Sans le vouloir, elle leur propose toujours d'être là pour la remplacer, pour prendre la seconde place, être le second choix. On peut donc imaginer qu'Aglaure et Cidippe soient jalouses de leur cadette, espérant de temps en temps être remarquées et appréciées pour ce qu'elles sont et pas simplement en remplacement de Psyché.

---

<sup>70</sup> *Ibid.* Acte I, scène 3

<sup>71</sup> *Ibid.* Acte II, scène 2

Dans le texte, les sœurs ne sont jamais nommées par les autres personnages, de telle façon que, sur scène, on ne peut pas vraiment différencier, sans avoir le texte sous les yeux, ou une distribution précise, laquelle est laquelle. Pour accentuer cet effet, elles sont presque toujours coordonnées dans leurs costumes, s'accordant et n'exprimant pas vraiment leur



Figure 23 : Les Sœurs et les princes, *Psyché*, Julien Balajas et Claire, 2009  
©Anne-Christine Poujoulat

individualité dans leur costume, comme si elles étaient interchangeables. C'est d'ailleurs souvent le même effet que produisent les princes

qui ne sont, eux non plus, pas nommés, et considérés comme un même personnage. Sur la photographie ci-dessus, on voit les deux sœurs de Psyché avec les deux princes, mais on ne peut pas les nommer avec certitude, ni les unes ni les autres. Elles peuvent sembler s'unir face à Psyché, la mettre de côté, mais on peut aussi penser qu'elles recherchent l'une auprès de l'autre, l'attention que personne d'autre ne leur donne. Dans la première scène du quatrième acte, elles se racontent leur quotidien, auprès de leurs maris respectifs qui, encore une fois, ne semblent pas les apprécier, ni l'une ni l'autre. Elles découvrent le palais dans lequel vit leur sœur et le bonheur dans lequel elle semble plongée. Leur vengeance contre Psyché peut alors se «justifier» par le manque d'attention qu'elles subissent et le fait qu'elles imaginent que, si leur sœur n'est plus là, son amant se tournerait vers elles, ou au moins l'une d'elle. Cette apparente mauvaise relation entre Psyché et ses sœurs, qui mène la cadette à vivre de terribles épreuves, mais qui, dans le mythe originel du moins, mène ses sœurs à la mort, semble basée sur l'incompréhension par Psyché de la situation dans laquelle se trouvent ses sœurs et le malaise qui est le leur de la voir si choyée quand elles sont ignorées.

Les apparences de la société traduisent donc différentes situations, dans lesquelles les divinités se déguisent, jouent avec les apparences, mais elles sont aussi la source de relations très conflictuelles entre des personnages mortels et d'autres, divinités ou future divinité, par exemple comme le cas des sœurs qui ne semblent pas comprendre les éloges faits à leur sœur qui leur est toujours préférée.

### 3) DES PERSONNAGES EN MARGE DE LA SOCIÉTÉ ?

Les divinités restent très différentes des autres personnages, dans les choix faits par les metteurs en scène pour leurs costumes, pour leurs comportements et aussi dans leurs liens à la société d'apparence dans laquelle ils vivent. Ici, nous allons voir comment les metteurs en scène font une emphase sur ces différences, à travers quels éléments des costumes, des éléments de décor, de mise en scène et créent, ou non, une société des divinités en marge de celle des mortels.

#### a) La nudité

Le premier élément intéressant qui peut être étudié ici est le rapport à la nudité des personnages de divinités. C'est un élément assez récurrent dans les mises en scène du corpus. Nous verrons ici comment les metteurs en scène le suggèrent ou le montrent plus directement.

Chez Véronique Vella, *Amour* nous est montré sous les traits d'un jeune premier,



Figure 24 : *Psyché et Amour*, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
© Brigitte Enguérand

propre sur lui, portant, au début de la pièce, un costume qui le couvre entièrement, et qui correspond en tout point au costume d'un jeune homme du XVIIIème siècle. Il porte une chemise, une veste et une cape par-dessus, son cou est orné d'un foulard, une tenue qui correspond bien à celle d'un homme plutôt fortuné. En étudiant des photos de la représentation, on comprend que petit à petit, *Amour* se libère de cette image d'homme du monde, retirant sa cape, sa veste et son foulard. Comme si petit à petit il laissait de côté les apparences un peu trop contraignantes dans lesquelles il était pour dévoiler ses sentiments

envers *Psyché* et «se mettre à nu» devant elle. Nous verrons quelques lignes plus loin qu'une autre mise en scène fait aussi le jeu de cette «mise à nu» et de façon encore plus évidente.

Lorsqu'on l'interroge sur le costume de *Psyché* en tant que divinité Yan Duffas explique qu'il ne l'a pas mis en scène, mais qu'il l'imagine s'affranchir des règles, des

carcans des costumes et vivre nue parmi les autres divinités. Il explique d'ailleurs que dans la dernière scène du spectacle, lorsque les dieux apparaissent, il a voulu que ceux-ci semblent s'être couverts rapidement, pour ne pas paraître nus devant d'éventuels mortels. Dans son imaginaire, ils vivent nus la plupart du temps<sup>72</sup> :

« Jupiter débarquait avec une bande de dieux, on s'est amusé à faire une espèce de tableau comme ça avec des manteaux de fausse fourrure et de laine qui étaient vraiment très très lourds, et ils étaient à poil en-dessous, avec le manteau qui leur tombait sur l'épaule, on sentait que c'était comme des grosses couvertures qu'ils avaient choppés pour débarquer mais que la plupart du temps ils vivent à poil<sup>73</sup>. »

On peut alors voir l'évolution du costume de Psyché comme un révélateur du destin de celle-ci. Elle commence la pièce dans une tenue qui couvre son corps, mais dans laquelle on voit déjà son désintéret pour les apparences et son refus d'une tenue trop contraignante : « Psyché débarquait elle, complètement libre, son corset pas attaché, sa redingote non plus, elle le portait comme une espèce de grand gilet<sup>74</sup>. » Pour Yan Duffas, ce soucis des apparences, qui ne semble pas atteindre Psyché, serait une chose toute humaine dont les divinités ne se soucieraient pas. Cela, dès le début de la pièce, approche Psyché du monde des divinités en la mettant en marge de la société humaine à laquelle elle appartient. Elle ne se soucie pas des mêmes choses qu'eux. Lors de son passage dans le palais d'Amour, elle revêt une chemise de ce dernier par-dessus une « culotte de danseuse<sup>75</sup> » qu'elle porte négligemment. Yan Duffas explique que, par ce costume, il voulait montrer que le couple avait fait l'amour. C'est dans cette tenue, salie et déchirée par les épreuves, qu'elle termine la pièce.

---

<sup>72</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2 p.126

<sup>73</sup> *Ibid.* p.126

<sup>74</sup> *Ibid.* p.124

<sup>75</sup> *Ibid.* p.125

La nudité est aussi un des attributs des divinités chez Omar Porras. La plupart d'entre eux portent pour unique vêtement un drap, une culotte, une tunique, parfois, mais qui laisse toujours entrevoir leurs peaux, leur torse, leurs jambes comme on peut l'observer sur la photographie ci-contre. Vénus semble être la divinité qui, au naturel, est la plus habillée, on ne voit d'elle que ses bras et ses pieds, ce qui peut être



Figure 25 : Divinités secondaires, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

surprenant quand on connaît l'iconographie de cette dernière. En effet, dans l'art pictural elle est très largement représentée nue ou à moitié nue, cachant son intimité derrière ses cheveux ou un objet qu'elle porte. Ici, sa robe est très droite, ne laissant entrevoir ni son corps ni ses formes, contrastant avec le costume de Psyché qui porte une robe dont le haut est fait de tissu transparent, comme le justaucorps d'une danseuse ou d'une patineuse, dans lequel des fleurs sont cousues, couvrant sa poitrine et parsemant ses bras. La jupe de sa robe est fendue, laissant régulièrement passer sa jambe nue. Ce costume, sans la montrer, suggère la nudité de Psyché. Comme chez Yan Duffas, si la nudité est, pour Omar Porras, une spécificité des divinités, on voit dans le costume de Psyché une divinité en devenir.

Quelques lignes plus haut, nous disions que, dans la mise en scène d'Omar Porras, Vénus est la divinité la plus vêtue « au naturel ». On peut alors souligner qu'Amour, lors de la plus grande partie de la pièce, porte des vêtements qui cachent sa peau, de grandes chemises, des guêtres, des chaussures – il est le seul personnage de toute la pièce à en porter – et même des gants ! Son visage est lourdement fardé et maquillé et il porte une perruque énorme qui cache sa véritable chevelure. Mais il faut aussi souligner que, lorsqu'il paraît habillé de la sorte, il est en réalité déguisé en mortel pour que Psyché ne le reconnaisse pas. Il n'est donc pas dans son état « naturel » et c'est lors du dernier acte (photographie ci-contre) qu'il retrouve son



Figure 26 : Psyché et Amour, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
© Mario del Curto

apparence divine, ne portant, à ce moment-là, plus qu'un caleçon long, le torse-nu, ses cheveux courts et naturels, et le visage sans fard, livrant ainsi son vrai visage à son entourage.

On peut donc dire que, dans trois des mises en scène du corpus, les divinités ont un rapport à la nudité bien plus décomplexé que les personnages mortels. Ils ne se reconnaissent pas forcément dans les codes vestimentaires de la société dans laquelle ils vivent et semblent plus à l'aise sans tous les attirails des mortels. Ils ont ainsi une prestance naturelle qu'ils n'ont pas besoin d'exprimer à travers des tenues trop sophistiquées. Lorsqu'ils sont entre eux, ils tendent à se libérer du carcan des apparences et à se dévêtir.

### b) Un monde différent de celui des humains

On peut donc dire que les divinités forment un groupe de personnages différents des autres, qui ont besoin des mortels pour exister, mais qui ne s'identifient pas vraiment à ces derniers. Ils s'inscrivent comme des dirigeants de leur société, mais nous allons voir maintenant comment, en définitive, ils restent en dehors de celle-ci et ne se mélangent pas facilement aux autres personnages.

Dans la mise en scène d'Omar Porras, les scènes des épreuves de Psyché se passent, comme nous l'avons décrit dans la première partie, derrière un voile remplaçant le rideau d'avant-scène. La vision de ces épreuves par le spectateur est ainsi un petit peu floutée, rendue étrange et lointaine au spectateur. À la fin de ces épreuves, lorsque la scène se déplace dans ce que l'on peut identifier comme le palais de Jupiter, ce voile se lève. Zéphyr et son compagnon, qui racontaient les aventures de Psyché, ne sont plus en lien aussi direct avec l'audience à laquelle ils semblaient s'adresser, c'est une forme de retour à la



Figure 27 : Scène d'ouverture, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

représentation après un passage par le récit. Le voile présent pendant les épreuves de Psyché permettait de conserver une distance entre les personnages divins et les spectateurs. Le retour à la représentation permet de retrouver cette distance sans avoir besoin de la matérialiser par un voile. Toutefois, on sent bien que les

mondes des divinités et des mortels sont bien différents. Le metteur en scène utilise aussi le recours à un voile dans les toutes premières scènes de la pièce, tendu en travers de la scène par deux personnages de divinités secondaires, le voile crée un jeu d'ombres et de lumières qui donne un aspect très étrange à l'ambiance. On voit certains personnages de la pièce assez distinctement : Vénus, les sœurs de Psyché, Zéphyr et Psyché elle-même qui apparaît quelques minutes plus tard. Un personnage prend la parole, annonce que l'on va assister à l'histoire de Psyché et, avec son bâton, frappe sur le sol, annonçant le début de la représentation, et donc, que les personnages qui l'entourent font partie de cette représentation et vont être donnés à voir à travers le prisme de cette dernière. Les personnages commencent à s'agiter autour de lui, prennent la parole, cachés derrière un énorme masque qu'ils se transmettent. Ils restent derrière le voile tout le long de cette première scène, instituant ainsi une première fois une distance avec les spectateurs, qui rencontrent les personnages à travers ce voile, et en ont une image floue et distante. Le metteur en scène montre ainsi que l'histoire qui va avoir lieu, ses personnages, et notamment les personnages de divinités, et les lieux qui seront représentés, sont loin et différents de la réalité des spectateurs et de leurs quotidiens.

Julien Balajas et Claire Bodin aussi choisissent de dépeindre une société des divinités en marge de celle des mortels. Les divinités sont, dans leur version, des personnages qui, pour certains, ont des professions un peu excentriques, éloignées du quotidien des mortels. Ils choisissent de placer leur spectacle dans une période qui peut « encore faire coexister le réel et l'onirique<sup>76</sup> ». On peut comprendre ici qu'ils appliquent le « réel » aux personnages mortels et « l'onirique » aux divinités. La magie ne semble toutefois pas faire partie du spectacle, les dieux ne peuvent ainsi pas, comme dans les récits mythologiques, se transformer ou faire apparaître des objets dont ils ont besoin. La notion de « rêve » qui les qualifie tient plutôt dans la nouveauté de leurs métiers ainsi que dans l'excitation et la fascination qu'ils peuvent exercer sur les autres personnages. On peut imaginer qu'une vedette de cinéma, dans les années 1920, puisse exercer une fascination sur son entourage, au même titre que le cinéma en lui-même, qui permet de montrer des choses, des événements empreints de magie. Dans la même idée, l'aviation est encore, en 1920, une technologie assez nouvelle, fascinante, excitante. Elle peut même être un peu effrayante puisque l'une de ses premières utilisations de masse a été, pendant la Première Guerre mondiale, à des fins militaires. Ainsi, la figure de l'aviateur est teintée de fascination,

---

<sup>76</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.6

d'aventure et de danger. Ces personnages sont donc bien particuliers, à la pointe des technologies et des découvertes scientifiques de leur temps. Dans cette version, lorsqu'il rencontre Psyché, Amour est un étudiant. Le personnage perd la superbe du dieu et devient un jeune homme qui découvre l'amour et s'oppose à la volonté de sa mère pour la première fois.

Le monde des divinités reste ainsi différent de celui des mortels, ils ne leur ressemblent pas vraiment, ne réagissent pas comme eux, ne sont pas montrés de la même façon. Ils sont les dirigeants de la société, mais savent aussi qu'ils ne peuvent pas exister sans les mortels. C'est d'ailleurs le plus gros problème de Vénus dans la pièce, elle est inquiète que les mortels ne se détournent d'elle pour adorer Psyché à sa place. Lorsque Jupiter propose de transformer la jeune fille en divinité, Vénus se calme presque instantanément, et fini par accepter Psyché et l'amour que lui porte son fils.

### III LES DIVINITÉS EN LIEN AVEC LEURS ATTRIBUTS MYTHOLOGIQUES

Les divinités mythologiques sont très souvent représentées avec leurs «attributs». Ce sont, comme définit dans le CNRTL, des « Signe distinctif conventionnel, souvent peint, sculpté ou brodé et utilisé à des fins artistiques, qui accompagne une figure mythologique ou allégorique, un personnage, une chose personnifiée, etc<sup>77</sup>. ». Ils ont différentes origines : animales, végétales, éléments naturels, il peut s'agir aussi d'objets fabriqués par l'homme. On peut citer par exemple l'aigle ou l'éclair de Jupiter, l'œillet de Vénus, l'arc d'Amour, ou bien les ailes de papillon de Psyché. On peut imaginer que ces attributs étaient familiers au public des spectacles de cour du XVIIème siècle, Jean Nocret, par exemple, dans *L'assemblée des Dieux*<sup>78</sup>, tableau peint en 1670, représente la famille de Louis XIV en les représentant sous leurs propres traits, mais peint chacun avec des attributs qui le lie à une divinité en particulier. Jean-Pierre Néraudau, dans son ouvrage *L'Olympe du Roi-Soleil* fait une description précise de chaque personnage présent sur le tableau et des attributs qui lui sont associés<sup>79</sup>. Il explique que les liens de parenté entre les divinités ne sont pas vraiment respectés, il s'agit plutôt d'une sorte de réinterprétation :

« Nocret introduit dans l'Olympe Royale des inconséquences graves au regard de la mythologie. [...] L'utilisation de la mythologie est donc désinvolte, et ne tend pas, semble-t-il, à servir de modèle à la cour de Louis XIV. C'est que le roi s'était accaparé les rôles divins qu'il incarnait tous<sup>80</sup> »

On voit néanmoins que les attributs des divinités étaient bien connus au XVIIème siècle par Louis XIV et sa cour ce qui permettait de les utiliser lors du spectacle. Cette connaissance a néanmoins évolué au fil des siècles, et on peut imaginer que les spectateurs d'aujourd'hui sont moins à même d'identifier immédiatement tel ou tel attribut. On peut donc se demander si, et le cas échéant, comment, ces attributs sont toujours utilisés dans les mises en scène contemporaines. Cela nous permettra d'étudier les divinités en lien avec leur dimension iconographique, et de les inclure dans l'histoire de l'art.

---

<sup>77</sup> Définition de attribut : <https://www.cnrtl.fr/definition/attribut>

<sup>78</sup> Voir Annexe 4 p.135 figure 63

<sup>79</sup> J.P. Néraudau, *L'olympie du Roi-Soleil*, Paris : les Belles lettres 2013, p.112-114

<sup>80</sup> *Ibid*, p.117

## 1) DES RÉFÉRENCES ASSUMÉES ?

Lorsque l'on souhaite mettre en scène une divinité, on peut représenter le personnage avec ses attributs mythologiques pour qu'il soit plus facilement reconnaissable. Voyons alors quels éléments des mises en scène contemporaines peuvent être des références assumées aux attributs divins. Pour quels personnages sont-ils utilisés dans les spectacles de notre corpus ? Quels aspects des personnages mettent-ils en avant ?

### a) Amour

Le premier personnage qui, chez la plupart des metteurs en scène, est affublé de ses attributs mythologiques est Amour. Ses attributs, traditionnellement, sont un arc, des flèches avec un carquois ainsi que des ailes. Il est aussi souvent entouré de fleurs sans qu'une variété spécifique ne soit identifiable. De surcroît, il est souvent représenté comme un enfant, voir un bébé, ce qui sur un plateau soulève évidemment des questions spécifiques. Nous allons voir comment chaque metteur en scène utilise ces attributs, lesquels ils choisissent et l'effet qui s'en dégage.

La première représentation que nous étudierons est celle de Véronique Vella. Dans



Figure 28 : Amour, Benjamin Jungers, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
© Alain Richard Photographe

sa mise en scène de la pièce, Amour porte un costume qui se rapproche de « l'habit à la Française<sup>81</sup> » du XVIIIème siècle et qui se compose d'une chemise, d'un gilet, sur lesquels il porte une veste longue. Sur le bas du corps, il porte un pantalon bleu et des bottes hautes (figure 28). La partie qui nous intéresse pour l'étude des attributs mythologiques est le haut de son costume. La veste qu'il porte est blanche, recouverte de plumes qui lui couvrent le dos et retombent jusqu'au sol. Cette veste fait donc bien évidemment référence aux ailes d'Amour et constitue un premier indice pour le spectateur sur son identité. Le devant de la veste ainsi que le gilet sont brodés de fleurs : comme nous l'avons vu un peu plus tôt, ces dernières sont un autre des attributs de cette divinité.

<sup>81</sup> Voir Annexe 3 p.128 figure 55

Dans l'image suivante, on peut voir Amour en train de jouer avec des poupées, que l'on peut reconnaître comme étant Psyché et lui-même, dans un théâtre miniature. Il semble jouer, ou rejouer, sa propre histoire d'amour avec Psyché. Il est ici montré dans une attitude assez enfantine et on peut supposer que la metteuse en scène a cherché à jouer avec l'âge de ce personnage qui n'est finalement ni un enfant, ni un adulte et qui pourrait, sous les traits d'un jeune homme avoir des résurgences de comportements enfantins.



Figure 29 : Amour, Benjamin Jungers, *Psyché*,  
Véronique Vella, 2013-2014  
@Alain Richard Photographe

Dans la mise en scène d'Omar Porras, Amour apparaît aussi dans quelques scènes avec des ailes, cette fois-ci bien visibles et pas seulement suggérées comme sur la cape de la mise en scène de Véronique Vella. Elles sont mobiles et il ne les conserve pas tout au long de la pièce, toutefois, il est régulièrement entouré d'autres personnages semblant appartenir au monde des divinités, qui eux portent des ailes ou bien des coiffes faites de plumes. Ces personnages apparaissent dans des scènes qui ont lieu dans son palais, ils sont donc rattachés à lui et peuvent être considérés comme une forme d'extension de lui-même, dans le sens où ils sont à son service. Ils pourraient être comparés aux troupes d'Amours, danseurs de la pièce de 1671 qui eux aussi portaient des costumes comportant des ailes, des flèches, un carquois et des arcs. Leurs costumes étaient aussi couverts de motifs de « cœurs enflammés<sup>82</sup>» qui ne sont pas des attributs mythologiques d'Amour, mais qui sont des représentations universellement compréhensibles de ce sentiment.

En dehors des ailes d'Amour, dans la mise en scène d'Omar Porras, autre attribut apparaît lors de sa première rencontre avec Psyché. En effet, le personnage porte son arc armé d'une flèche. Il s'en défait juste après avoir rencontré Psyché et le donne à Zéphyr qui le porte ensuite dans de nombreuses scènes. On sait que c'est avec son arc et ses flèches



<sup>82</sup> Description du costume d'un Amour dans J. De La Gorce, « les costumes d'Henri de Gisse pour les représentations de Psyché », in *Revue de l'art*, n°66, 1984, p.45

qu'Amour déclenche des sentiments amoureux chez les personnes qu'il vise. Cet arc et cette flèche peuvent alors matérialiser son propre amour pour Psyché. Cette idée peut être appuyée par le fait que Zéphyr et Amour agissent comme des amis dans la pièce. C'est à Zéphyr qu'Amour demande d'enlever Psyché, il est donc son complice et s'expose aux représailles de Vénus en l'acceptant. Ainsi, on pourrait comprendre qu'Amour confie le secret de ses sentiments pour Psyché à son ami Zéphyr et que celui-ci porte ce secret et, en est, en quelque sorte, le gardien tout au long de la pièce.

À travers ces deux mises en scène, tous les attributs d'Amour sont, d'une manière ou d'une autre utilisés pour représenter ce personnage.

## b) Jupiter

Jupiter aussi a le droit de porter certains de ses attributs mythologiques sur scène, mais de façon peut-être un peu plus détournée. Dans les représentations picturales et dans les récits mythologiques, ses attributs sont : l'éclair et la foudre, le sceptre, l'aigle et le chêne.

Le dessin du costume de Jupiter utilisé pour la représentation donnée par Molière en 1671 est présent dans l'article intitulé *les costumes d'Henry de Gissey pour les représentations de Psyché* de Jérôme de la Gorce<sup>83</sup>. Il est le seul des quatre personnages majoritairement étudiés dans ce travail dont on ait conservé le croquis du costume. Ce dernier nous permet de voir quels éléments de l'iconographie du dieu ont été privilégiés pour le montrer sur scène, à l'époque de la création de la pièce. En effet, sur le croquis, ci-contre, on peut voir Jupiter, accompagné d'un aigle (était-il sur scène avec lui ? vivant ?) et portant dans sa main droite un sceptre fait de foudre. Il est vêtu d'un habit « à la romaine<sup>84</sup> » a priori richement brodé. On n'a pas la description des couleurs mais on peut supposer que le costume était dans des tons de rouge, de violet, qui a longtemps été un



Figure 31 : Croquis pour le costume de Jupiter, Henry de Gissey, 1670  
© Stockholm, National Museum

<sup>83</sup> J. De La Gorce, « les costumes d'Henry de Gissey pour les représentations de Psyché », in *Revue de l'art*, n°66, 1984, p.47

<sup>84</sup> *Idem*

pigment rare et donc réservé à la population riche, et peut-être de bleu qui est une couleur associée à la royauté, et orné de doré. Il porte aussi une couronne faite de plumes (peut-être que sur scène la référence à l'aigle était justement ces plumes ?) qui ajoutent de la majesté et de la prestance à sa silhouette déjà royale. On voit donc que dans la version de Molière, Jupiter condense ses attributs les plus emblématiques, l'aigle et la foudre, ainsi que les attributs royaux de l'iconographie de l'époque à travers un vêtement à l'apparence très riche et une couronne.

Parmi les mises en scène contemporaines, c'est dans celle d'Omar Porras qu'est faite une première référence à ces attributs. La photographie ci-dessous représente la scène



Figure 32 : Psyché, Vénus, Amour et Jupiter, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
© Mario Del Curto

finale dans laquelle Amour implore sa mère et Jupiter de redonner la vie à Psyché et où Jupiter décide de lui donner le statut de déesse. Jupiter porte une sorte de couronne, mais pas de sceptre ou de foudre et il n'est pas accompagné d'un aigle. Toutefois, dans les deux pots que l'on voit aux angles de l'estrade sur laquelle il se trouve avec Vénus, on

peut voir des bouquets de feuilles de chêne dorées qui suggèrent que l'on est bien en sa présence. Lors du changement de scène qui nous fait entrer dans ce moment de la pièce, la scène s'éclaire d'une lumière blanche très vive, rappelant d'une certaine façon la couleur et la puissance lumineuse d'un éclair qui serait, en quelque sorte, permanent, rappelant encore une fois la présence et la puissance de Jupiter. Certains des attributs sont donc transportés dans la scénographie plutôt que matérialisés directement dans le costume ou par des accessoires.

Une autre façon de trouver les attributs de Jupiter est d'étudier les costumes de son double, le roi, qui dans la sphère des mortels tente de reproduire le pouvoir et l'autorité de Jupiter que ce dernier a naturellement et ne semble donc pas avoir besoin de montrer ou de rappeler par son costume. Ainsi, nous pouvons nous demander quels sont les attributs de Jupiter qui sont en quelques sortes transportés sur le roi dans les différentes mises en scène. La version

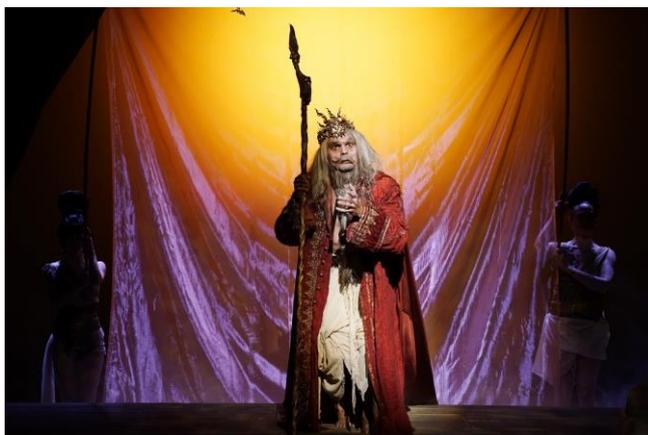


Figure 33 : Le Roi, Yves Adam, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
 @Mario Del Curto

de Véronique Vella présente un homme richement habillé, de façon assez militaire son costume étant constitué d'une cape en cuir et d'un plastron en métal, mais qui ne porte pas d'attributs propres à Jupiter. Omar Porras dote, quant à lui, son roi d'un sceptre et d'une couronne. Il est aussi vêtu d'un grand manteau rouge presque pourpre. Michel Pastoureau explique que les étoffes et vêtements pourpres étaient perçus de la façon suivante par les peuples de l'antiquité gréco-romaine :

« [étaient]Signes de richesse et de pouvoir, on les considérait comme des trésors, on en vêtit les rois, les chefs, les prêtres, on en habillait même les statues des dieux<sup>85</sup> »

Il ajoute que « La pourpre apparaît à tous comme une matière vivante et magique<sup>86</sup>. » Il est donc assez logique de voir le roi vêtu d'un manteau de cette couleur. Ce manteau est aussi agrémenté de broderies dorées sur les poignets et le long des pattes de boutonnage – autant d'éléments qui rappellent la richesse du personnage et l'importance de son rang dans la société.

Les attributs de Jupiter sont donc bien présents dans les différentes mises en scènes mais on remarque qu'il les partage avec son personnage «miroir» parmi les mortels, le roi, qui se doit d'incarner le pouvoir.

<sup>85</sup> M. Pastoureau, *Rouge, histoire d'une couleur*, Paris : Seuil 2016, p.46

<sup>86</sup> *Ibid*

### c) Vénus

Vénus de son côté compte de nombreux attributs : la rose, l'œillet, le myrte, le pavot, la pomme, le miroir, la ceinture, la colombe et le coquillage. On peut aussi constater qu'elle est très souvent représentée nue dans les Beaux-Arts – ce qui, comme dans le cas de la juvénilité d'Amour, pose des questions spécifiques dans le cas d'une mise en scène.

On peut dire que dans aucune des mises en scène contemporaines son costume n'est agrémenté de façon permanente de l'un de ses attributs mythologiques, elle est même assez peu dénudée laissant en général ses bras apparents, mais rarement plus. Il est intéressant de faire le constat que les éléments représentant la beauté et permettant de l'incarner, au XXI<sup>e</sup> siècle, ne sont donc, à priori, pas les mêmes que dans les périodes précédentes.

On peut toutefois noter que, dans la mise en scène d'Omar Porras, dans les scènes évoquant les épreuves de Psyché aux enfers dictées par Vénus, celle-ci porte un miroir à la main, comme un rappel que cet élément se rapporte à elle. Cela étant dit, une autre hypothèse donne un sens un peu différent à cet objet. En effet, l'entourage de Psyché est régulièrement comparé à la famille de Cendrillon et d'autres princesses de contes de fées : Yan Duffas dit, lors de l'entretien, « elles [les sœurs de Psyché] avaient des perruques un peu grotesques, un peu travaillées comme les sœurs de Cendrillon, Javotte et Anastasie<sup>87</sup> » - Julien Balajas quant à lui explique : « Psyché est à la fois un conte (on retrouve dans l'histoire des similitudes avec Cendrillon, Blanche-neige et La Belle et la Bête) et une étude de mœurs<sup>88</sup> » ; Véronique Gély, dans l'article dédié à Psyché du *dictionnaire des mythes féminins*<sup>89</sup> compare aussi elle Psyché à Cendrillon et Blanche-neige, et leur marâtre à Vénus. Vénus est alors l'égale des belles-mères maléfiques des contes, chez qui l'apparence est des plus importantes. Dans le cas du conte de Blanche-neige, la belle-mère cherche absolument à surpasser toutes les autres femmes par sa beauté, quitte à faire appel à un miroir magique. Elle l'utilise pour se rassurer sur ses propres charmes et pour être prévenue lorsqu'une « concurrente » apparaît.

---

<sup>87</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2 p.124

<sup>88</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.6

<sup>89</sup> Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Editions du Rocher. 2002, p. 1599-1605

Dans le cas de Vénus, on imagine que ce n'est pas son miroir qui l'a prévenue de l'existence de Psyché, mais bien le fait que les hommes se détournent d'elle. On peut,



Figure 34 : Vénus, Emmanuelle Ricci, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

cependant, voir la présence de ce miroir comme une tentative de la déesse de se rassurer sur sa propre beauté lorsqu'elle se retrouve face à Psyché, elle-même marquée par les épreuves que lui impose Vénus, salie, les vêtements déchirés. Vénus utilise ainsi le

miroir pour confirmer, et faire comprendre à Psyché qu'elle est la plus belle, pour la rabaisser et exercer sur elle son contrôle. Lorsqu'elle l'envoie chercher de l'eau à la fontaine de jeunesse, (photographie ci-dessus), en se regardant dans son miroir, avec un air très cruel, elle dit : « Moi, je suis éternellement belle, je suis Vénus la déesse de l'amour et de la beauté, et toi, tu n'es rien <sup>90</sup> » elle affirme ainsi sa suprématie sur Psyché.

## 2) DES ATTRIBUTS QUI TRADUISENT DES LIENS ENTRE LES PERSONNAGES ?

Les attributs des divinités sont donc des moyens de les reconnaître, de les identifier et de les différencier les uns des autres. On a vu avec l'exemple de l'arc d'Amour qu'un attribut, sur scène, confié par un personnage à un autre peut créer un lien entre eux, en l'occurrence un lien de connivence entre Amour et Zéphyr. On peut donc se poser les questions suivantes : si dans les costumes de certains personnages apparaissent certains attributs d'une autre divinité, qu'est-ce que cela peut vouloir dire ou montrer ? De la même manière, des transferts d'attributs peuvent-ils cacher des transferts de traits de caractère ou bien annoncer une relation ?

### a) Transfert Amour/Psyché : annonce d'un destin commun ?

Psyché n'a pas d'attributs connus en dehors d'ailes de papillon, dans certaines représentations, qui n'apparaissent qu'une fois qu'elle est devenue la déesse de l'âme. Cet

---

<sup>90</sup> *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017, captation réalisée par Ana Acosta, Carlos Ibañez, Damien Molineaux et Juan Lozano, 01:10:20

attribut n'est pas visible dans les mises en scène que l'on étudie puisque la pièce nous raconte son histoire avant qu'elle ne soit une divinité.

Toutefois, on peut étudier son costume en se demandant si certains de ces éléments font référence à des attributs divins qui ne seraient pas les siens. Ainsi, dans la mise en scène d'Omar Porras, cette dernière, tout au long de la pièce, porte des fleurs, que ce soit en bouquet, dans ses cheveux, une fleur unique qui lui est offerte, ou encore le tissu même de sa robe qui est orné de fleurs. Dans un premier temps, on peut se dire que le fait de l'associer aux fleurs peut être une façon de rappeler sa fraîcheur, sa jeunesse, sa beauté et sa pureté. C'est un motif qui est très répandu dans les arts (littérature, peinture), on peut citer de nombreux poèmes de Ronsard<sup>91</sup>, d'Apollinaire dans ses *poèmes à Lou*<sup>92</sup> et des tableaux comme ceux de Monet<sup>93</sup> qui représentent ensemble des femmes et des fleurs. En effet, dans la mise en scène de Véronique Vella aussi, Psyché porte des robes avec des détails de fleurs brodés. Les sœurs aussi, d'ailleurs, ornent leurs tenues soit d'imprimés fleuris soit d'une fleur dans leurs cheveux en fonction de la mise en scène. Mais, ce qui peut suggérer, surtout chez Porras, que ces fleurs sont aussi là pour nous donner une autre information est le choix des variétés et des couleurs utilisées.

Dans la photographie, ci-contre, on voit Psyché et ses sœurs, dans la mise en scène d'Omar Porras, lors de la première scène ou apparaît Psyché. On voit bien que Psyché est un personnage «fleuri» : elle porte un bandeau de fleurs dans les cheveux, des fleurs brodées sur sa robe et



Figure 35 : *Le ravissement de Psyché*, William Bouguereau, 1895



Figure 36 : Psyché et ses sœurs, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

un rameau de fleurs dans les mains. Sa robe est construite

pour donner l'impression que les fleurs en constituent le corsage, cachent son corps. Celles qu'elle porte dans les mains sont violettes. Le violet est une couleur qui s'apparente à la noblesse, mais qui porte aussi une notion de rêve, d'onirisme et de spiritualité, ce qui, pour la future déesse de l'âme, est assez à propos. Cette utilisation

<sup>91</sup> Voir Annexe 5 p.139

<sup>92</sup> Ibid pp.140-141

<sup>93</sup> Voir Annexe 4 p.135 figure 65

de la couleur violette est très répandue dans l'œuvre de William Bouguereau, (1825-1905), peintre français qui a beaucoup représenté Psyché. En général, quand il choisit de peindre Psyché, il l'entoure d'un voile violet. On le voit notamment dans le tableau ci-contre : *Le Ravissement de Psyché*, ou encore dans les tableaux *L'Amour et Psyché*, 1889, *Psyché et l'Amour enfants*, 1889, le portrait *Psyché*, 1892 et *l'Amour et Psyché*, 1899<sup>94</sup>. C'est donc une représentation «courante» de faire porter du violet à Psyché pour marquer son destin de divinité de l'âme.

Lors de l'arrivée de Psyché dans le palais d'Amour (représenté dans la Figure 4) Zéphyr, probablement pour plaire à Amour, lui place dans la main une rose orange. Dans le langage des fleurs, les roses orange représentent le désir charnel que l'on peut ressentir pour quelqu'un : peuvent représenter le désir d'Amour pour Psyché et les sentiments qu'il a pour la jeune fille. Le fait que ce soit Zéphyr qui place là la fleur n'est pas si étonnant si l'on en croit la complicité évoquée entre Zéphyr et Amour que nous avons déjà évoquée. Dans la photographie étudiée, la fleur est orange, mais dans la captation visionnée pour étudier la pièce cette fleur est blanche. Le sens que l'on peut alors lui donner est que Zéphyr souhaite rappeler à Amour la pureté de Psyché, qu'il s'apprête à rencontrer. L'utilisation des fleurs n'est pas moins significative, et les deux couleurs, dans la configuration de la scène, ont un sens qui semble légitime.

À la fin de la pièce, lorsque Amour retrouve Psyché et plaide sa cause aux autres divinités, (photographie ci-contre) on aperçoit, à leurs pieds, quelques fleurs qui pourraient être des platycodons ou des pétunias. Dans le premier cas, elles signifient un amour sans limites, honnête, le retour d'une amitié<sup>95</sup>, que l'on peut identifier ici à la complicité des deux amants, qui se retrouvent après de nombreuses épreuves. Quant à eux, les pétunias signifient l'apaisement ressenti en présence de l'être aimé<sup>96</sup>. Amour ayant pour attribut les fleurs, on peut soupçonner que le personnage en connaisse les



Figure 37 : Psyché, Vénus, Amour et Jupiter, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017 ©Mario del Curto

<sup>94</sup> Voir annexe 4 p.136-137 figures 65 à 68

<sup>95</sup> Dans le langage des fleurs Hanakotoba, <https://hanakotoba.com/the-language-of-flowers/>

<sup>96</sup> *Idem*

différentes significations et soit sensible à leur présence. Ces fleurs sont encore une fois violettes, comme portant la trace de Psyché et des sentiments de cette dernière qui, dans cette scène, s'apprête à devenir la divinité de l'âme.

De manière générale, dans la mise en scène d'Omar Porras, les fleurs sont largement associées à Psyché, finalement plus qu'à Amour. Les fleurs sont plutôt associées aux femmes, à la féminité, probablement un héritage des nombreuses œuvres artistiques, comme si la fleur était devenue, en définitive, l'attribut de la féminité, son expression dans la nature. Ainsi, les fleurs deviennent, en quelque sorte, dans cette mise en scène, l'attribut de Psyché, ou bien un attribut partagé entre les deux personnages, que le couple utilisera pour communiquer et se faire passer des messages. Les fleurs sont alors un attribut qui développera la complicité entre le jeune couple qui aspire à passer l'éternité ensemble. Cet attribut partagé montre alors dès le début de la pièce le lien qui éclora entre ces deux personnages et leur destinée commune.

#### b) Transfert Jupiter/Vénus : une beauté empreinte de pouvoir

Vénus, que ce soit à travers une sophistication très importante ou dans la simplicité de sa tenue, semble capable d'exercer une attirance sur les autres personnages et s'impose, naturellement, comme une figure faisant autorité, chargée d'une forme de pouvoir.

Omar Porras semble vouloir dépeindre une Vénus qui inspire la crainte de son entourage, en étant cruelle et colérique. Lors de la scène finale, elle est montrée avec les mains et le coin de la bouche couverts du sang de Psyché, gisant à ses pieds, comme pour appuyer sa culpabilité. Cette image nous présente une Vénus particulièrement cruelle. Dans cette mise en scène, d'autres éléments semblent vouloir nous montrer une Vénus qui n'hésite pas à faire preuve de cruauté et à utiliser son ascendant



Figure 38 : Vénus et Psyché, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
@Mario del Curto

sur les autres personnages pour parvenir à ses fins. Elle est très souvent sur une estrade, placée en hauteur ce qui symbolise sa supériorité. Sur l'image ci-dessus elle semble même anormalement grande par rapport à Psyché placée à côté d'elle. Par ces différentes positions elle marque le pouvoir qu'elle détient.

Dans la figure 37, étudiée précédemment, on voit même que c'est Vénus qui est assise sur un trône, au centre de la scène et pas Jupiter comme on pourrait s'y attendre. Il est intéressant de voir comment Vénus, dans la mise en scène de Porras, s'éloigne de ses attributs habituels pour se rapprocher de ceux de son père. En effet, ses cheveux sont coiffés dans une forme qui rappelle celle d'une couronne, lui donnant un côté royal, accentué par le fait qu'elle est assise sur le trône que l'on soupçonne d'être celui de Jupiter, comme nous l'indiquions plus tôt. De plus, elle arbore des bijoux dorés autour du cou qui ressemblent à des feuilles entièrement faites d'or, rappelant le mobilier qui l'entoure, lui aussi doré. Elle se fond, pour ainsi dire, dans le décor du palais de Jupiter comme si elle essayait de lui ressembler, incarnant ainsi une beauté destructrice et empreinte d'autorité.

Dans la mise en scène de Véronique Vella, Vénus porte une robe qui semble allier



Figure 39 : Vénus, Sylvia Bergé, *Psyché*,  
Véronique Vella, 2014-2014  
© Alain Richard Photographe

différentes teintes de rouges et d'orangées, agrémentée de touches de doré dans ses bijoux ainsi que de pierreries qui ornent sa tenue. Le tissu de la robe semble fait de plusieurs textures différentes complexifiant la tenue et rappelant le côté sensuel de la déesse. Elle accroche aussi très bien la lumière ce qui lui permet d'attirer le regard et l'attention de tous. Les couleurs de la robe, la font ressembler à une flamme, rappelant bien évidemment l'amour et la passion qu'elle suscite chez les autres personnages. Ces couleurs sont aussi celles que l'on a vu précédemment rattachées à la figure de Jupiter, du roi et donc des personnages exerçant le pouvoir. Encore une fois, le bijou qu'elle porte sur la tête

rappelle une couronne et abonde donc dans le sens d'un personnage royal.

Pour la Vénus de Julien Balajas et Claire Bodin, la couleur aussi est importante. Cette version de la déesse est entièrement vêtue de doré. Cette couleur correspond très bien au personnage de Vénus tel que les deux artistes l'envisagent. C'est une actrice vedette de cinéma, qui cherche à attirer les regards. Cette couleur, attrapant particulièrement bien la lumière, lui permettra donc de capter l'attention de tous. Cette impression est poussée à l'extrême, car elle semble presque avoir été coulée dans l'or, s'apparentant ainsi à une statue. Celles-ci étaient les représentations privilégiées des divinités à l'époque antique, et pourquoi pas des statuette distribuées lors des cérémonies de remises de prix telles que les Oscars, Césars ou encore les Molières si on l'observe sous le prisme de la vedette de Cinéma. La plupart des statues antiques étaient réalisées en sculptant le marbre, le bronze, l'argent, la terre cuite ou bien le bois, toutefois on peut voir ici un parallèle avec les statues chrysiléphantines, une technique bien particulière de sculpture de l'antiquité. Cette dernière était réservée aux personnages les plus importants de la société, voir principalement aux divinités car elle était très coûteuse et utilisait des matériaux très nobles. Cette technique consistait à sculpter les personnages dans des plaques d'ivoire et d'or, l'ivoire étant la peau et l'or les vêtements et accessoires. Il ne reste actuellement plus d'originaux de ces statues, les matériaux étant très coûteux elles ont été pillées mais on sait par exemple qu'il en existait une de Zeus, d'Athéna ou bien d'Apollon<sup>97</sup> dans leurs temples respectifs. Ici on ne voit pas d'ivoire mais les vêtements et bijoux sont presque entièrement dorés. On peut donc, à travers cette comparaison aux statues chrysiléphantines, voir Vénus comme l'égale des divinités les plus puissantes : Jupiter le roi des dieux, Minerve la déesse de la stratégie de guerre et Apollon le dieu des arts. Encore une fois Vénus étant une vedette de Cinéma on peut voir un lien avec Apollon, le cinéma étant considéré comme le septième art, on imagine bien qui si Apollon existait en même temps que lui il en serait la divinité

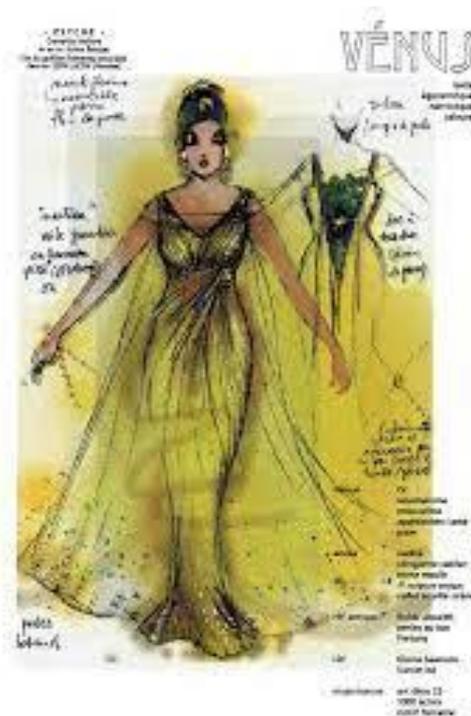


Figure 40 : Croquis du costume de Vénus, Gabriel Vacher, pour *Psyché*, Julien Balajas et Claire Bodin, 2009

<sup>97</sup> Respectivement les équivalents grecs de Jupiter, Minerve et Apollon (celui-ci porte le même nom dans les deux mythologies)

privilegiée. Les éléments du costume qui ne sont pas dorés sont en réalité des plumes de paon, qui est dans la mythologie l'animal préféré de Junon, l'épouse de Jupiter et par conséquent la reine des dieux. Donc dans le costume de Vénus on voit apparaître des références à des divinités très importantes de l'Olympe : son père, sa belle-mère et deux de ses frères et sœurs partageant par la même occasion leurs pouvoirs et leur importance.

### 3) DES ATTRIBUTS DÉTOURNÉS ?

À d'autres moments des mises en scène, les attributs, ou les éléments très marquants qui définissent les personnages dans la culture iconographique sont détournés par les metteurs en scène. Ils cherchent à déconstruire des idées préconçues sur les personnages et à créer de nouvelles images, parfois plus modernes, parfois plus détonantes des divinités qu'ils mettent en scène, pour actualiser le mythe et l'adapter aux images contemporaines.

#### a) Pour créer un effet extraordinaire

Nous utiliserons ici le mot «extraordinaire» dans son sens premier : ce qui est «hors» de l'ordinaire et non dans le sens de «fantastique», «fantaisiste», «plein de magie». En effet, les divinités sont, par définition, extraordinaires, car elles sont, dans le monde de la mythologie, des êtres par lesquels s'explique la nature qui entoure les mortels.

Un des premiers éléments détournés que nous étudierons est la beauté du personnage d'Amour. Même si celle-ci ne fait pas partie de ses attributs, il est toujours représenté avec des traits harmonieux, doux, exprimant une beauté qui sied particulièrement au dieu. Ainsi le choix de l'acteur semble déjà un parti-pris pour représenter le personnage. Yan Duffas dit, en parlant de son choix d'acteur pour incarner Amour :

« au lieu d'aller chercher un acteur magnifique, beau, qui incarne l'amour, la beauté etcetera, on a travaillé avec un acteur, François Gentil, qui était complètement bizarre, qui était petit, qui avait une grosse tête, il était chauve aussi, il était un peu enfantin, mais il avait quelque chose de maléfique, on a détourné un petit peu les codes, les références qu'on avait pour essayer de recréer un peu un monde mythologique et divin tel qu'on l'a imaginé nous<sup>98</sup> »

---

<sup>98</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2 p.122

Il cherche donc la beauté d'Amour dans son étrangeté, et essaye de le faire correspondre à sa propre idée des divinités. Pour lui, une beauté divine ne répond pas systématiquement aux attentes des humains. Le fait qu'il cherche un physique qui ait « quelque chose de maléfique<sup>99</sup> » est intéressant aussi, car si Amour est le dieu à l'origine des plus beaux sentiments, certaines de ses flèches peuvent aussi emplir leur cible de haine et sentiments négatifs. Cette notion de maléfice est aussi à garder à l'esprit dans cette pièce, car Amour est décrit, dans l'oracle livré aux parents de Psyché de la façon suivante :

« Un monstre dont on a la vue empoisonnée  
Un serpent qui répand son venin en tous lieux,  
Et trouble dans sa rage et la terre et les cieux<sup>100</sup>. »

Il peut donc avoir des traits très effrayants et faire naître la crainte à travers un physique intrigant et en ce sens, extraordinaire, pour ce personnage habituellement gracieux et empreint de beauté.

Yan Duffas fait de même avec Vénus. Il s'inspire de nombreuses représentations de la déesse et constate qu'un des éléments qui transforme une femme très belle en déesse de la beauté est ses cheveux, qui, dans l'iconographie classique, font partie des attributs principaux de la déesse. Comme il le dit lors de notre entretien : la Vénus de Botticelli est « très en cheveux<sup>101</sup> ». Yan Duffas a voulu travailler cet élément pour construire sa propre Vénus ; il a souhaité rompre avec ces images et propose donc une Vénus complètement chauve, qui « se rasait la tête tous les soirs avant la représentation<sup>102</sup> ». Il accentue ainsi l'idée d'une beauté propre aux divinités qui s'éloigne des représentations de la beauté des mortels.

---

<sup>99</sup> *Idem*

<sup>100</sup> Molière, *Psyché*, Acte I scène V

<sup>101</sup> Entretien téléphonique avec Yan Duffas, 04/04/2020, voir Annexe 2 p.121

<sup>102</sup> *Idem*

Un élément qui caractérise, cette fois Psyché, comme un être extraordinaire, est la couleur de ses cheveux dans la mise en scène d'Omar Porras. Tous les personnages ont les cheveux soit blond, soit blancs, soit, lorsqu'Amour porte une perruque (il en a deux) châtain. Psyché quant à elle, a les cheveux qui oscillent entre le rose et le violet – encore une fois, le violet revient pour caractériser Psyché – ce qui dénote des autres personnages. En ce sens, Psyché, ne s'apparente à aucun groupe de personnage, ni humaine, ni divinité. La couleur de ses cheveux n'est pas naturelle comme peut l'être celle de tous les autres personnages, dont elle se différencie ainsi. On peut voir cet élément comme une annonce de son statut hors du commun – même au niveau des autres personnages de la mythologie puisqu'elle est la seule mortelle qui devienne une divinité. Elle est donc extraordinaire aux yeux de tous, d'un côté pour les mortels qui trouvent sa beauté hors du commun et d'un autre côté pour les divinités auprès de qui son destin est hors normes.



Figure 41 : Psyché et Amour, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

Nous avons vu que Julien Balajas et Claire Bodin avaient choisi de représenter certaines divinités non pas sous leurs attributs mythologiques, mais à travers des images contemporaines de l'époque dans laquelle ils choisissent de mettre en scène la pièce, à savoir les années 1920. Toutefois, en observant les quelques images trouvées de la pièce, et à travers différentes critiques écrites, on comprend que ces personnages aux costumes un peu «farfelus» se démarquent des autres personnages, humains, vêtus à la mode des années 1920. En effet « Zéphyr arbore la tenue des pilotes pionniers<sup>103</sup> », Vénus est « une vedette de cinéma<sup>104</sup> ». Les deux sont des individus qui, de toute évidence, ne font pas partie de la société ou du moins de l'entourage habituel des personnages mortels. Ils incarnent toutefois bien leurs rôles mythologiques habituels, Zéphyr est un vent : qui de mieux placé qu'un aviateur pour en porter les traits ? Vénus est admirée de tous, louée pour sa beauté, et se

<sup>103</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.19

<sup>104</sup> *Idem*

sent mise en danger par une jeune femme dont la jeunesse et la beauté marquent les esprits. On comprend aisément pourquoi les créateurs ont décidé de la représenter comme une actrice, vedette de cinéma pour qui l'apparition d'une jeune femme correspondant plus aux canons de la beauté de son époque peut signer la fin d'une carrière et justifier ainsi la haine qu'elle porte à Psyché.

## b) Des images modernisées

Les actualisations des costumes permettent aussi au spectateur du XXIème siècle de comprendre qui sont ces personnages même s'ils ne connaissent pas en détail les attributs divins.

Une des images qui apparaît en cherchant des informations autour du spectacle de Julien Balajas et Claire Bodin est celle que nous allons étudier maintenant. On y voit un facteur, dans un uniforme assez reconnaissable des employés des postes<sup>105</sup> du début du XXème siècle avec sa bicyclette, une casquette avec une bande rouge, une veste bleue marine, tenant ce qui semble être une besace en cuir dans laquelle se trouverait le courrier qu'il doit



Figure 42 : image du spectacle, *Psyché*, Julien Balajas et Claire Bodin, 2009 distribuer. Si l'on suit l'idée que les créateurs ont souhaité utiliser des images plus contemporaines pour représenter les divinités et les êtres surnaturels, on peut imaginer que ce facteur, qui semble en pleine distribution de courrier, soit en fait l'oracle par lequel le destin de Psyché se noue, et que dans cette version modernisée, les artistes n'aient pas souhaité faire appel à des images en lien direct avec la mythologie. Dans cette même optique, on peut rappeler ici que Zéphyr, le personnage qui, dans le mythe, enlève Psyché en s'envolant dans les airs, soit incarné par un aviateur qui permet cet enlèvement sans aucune forme de magie, mais à travers les évolutions de la technologie.

---

<sup>105</sup> Voir Annexe 3 p.131 figure 59

Une des actualisations les plus récurrentes dans les différentes mises en scène est celle du personnage de Jupiter. Même si l'on a vu plus haut que ses attributs sont parfois utilisés tels quels, on ne peut s'empêcher de voir que des références bien plus modernes composent aussi son costume. Ainsi, dans la mise en scène d'Omar Porras, son costume se constitue principalement d'une jupe rappelant les formes antiques, mais surtout d'une veste de costume blanche tout à fait moderne (voir figure 37). Au XXI<sup>ème</sup> siècle, cet élément est synonyme à la fois d'élégance, de raffinement – c'est la tenue que choisissent en majorité les hommes pour assister à des soirées ou des événements importants tels que les mariages, les anniversaires ou d'autres fêtes de famille – mais aussi de sérieux, de travail et, en quelque sorte, d'une position élevée dans la société. On comprend alors bien l'utilisation de cet élément de costume pour Jupiter, qui, aux yeux des spectateurs, peut tout-fait s'apparenter à un chef de gouvernement et serait difficile à prendre au sérieux s'il ne portait que le bas du costume imaginé pour lui. Le roi<sup>106</sup> quant à lui, utilise une autre représentation contemporaine du pouvoir. Il ressemble à un mage de film ou de dessin animé fantastique, construit entre plusieurs images populaires. Un mélange entre Gandalf de l'univers de Tolkien, le père Fouras de l'émission Fort Boyard ou encore de Maestro *d'il était une fois...*<sup>107</sup> ces références sont profondément ancrées dans la société actuelle dans laquelle Porras monte sa pièce. Ces trois personnages sont assez différents mais inspirent tous le respect. Gandalf, pour commencer, est un mage, il utilise les forces de la nature pour pratiquer son art. Il est aussi porteur d'un savoir ancestral. Il n'hésite toutefois pas à se battre, physiquement, lorsque cela est nécessaire. Il incarne une puissance issue de la nature, respectée de tous, profondément positive et bienfaitrice. Le Père Fouras porte plutôt une image neutre, ni bonne ni mauvaise, il est assez mystérieux. Il se distingue par son intelligence et l'étendue de son savoir. Maestro, quant à lui, porte aussi ce lien à la connaissance, toutefois, contrairement au Père Fouras qui pourrait chercher à piéger les candidats de l'émission avec ses énigmes, Maestro transmet son savoir. C'est sa seule mission, transmettre ses connaissances et éduquer. Le public, s'il reconnaît dans le roi, une ou plusieurs de ces figures, peut donc instinctivement comprendre que ce personnage est important dans la société et qu'il détient du pouvoir.

---

<sup>106</sup> Qui est rappelons-le une figure dérivée de Jupiter

<sup>107</sup> Voir Annexe 6, p.132 figures 71, 72 et 73

Véronique Vella donne, elle aussi, à sa version de Jupiter un habit élégant, un costume de soirée noir et blanc, un peu plus ancien que la veste de costume de Porras, mais que l'on identifie très bien, et qui peut même lui donner un peu plus d'élégance, car c'est un costume plus complexe qui s'apparente vraiment à une tenue de soirée mondaine. Toutefois, l'actualisation la plus flagrante que fait Véronique Vella tient dans le choix de casting pour le personnage.



Figure 43 : Le chœur et Jupiter, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014

@ Brigitte Enguérand

À la question, « le pouvoir est-il un attrait masculin ? » Elle répond que non, elle choisit Claude Mathieu pour incarner Jupiter affirmant ainsi qu'une femme peut incarner le pouvoir et en être l'image au même titre qu'un homme, elle renverse ainsi un cliché en révélant le visage féminin de Jupiter. Elle ancre sa mise en scène dans une société moderne qui a vu des femmes occuper les postes les plus hauts placés et des fonctions comme celles de cheffes d'États. Ces femmes incarnent un pouvoir fort et respecté. On peut citer aussi, les différentes reines, qui exercent, elles aussi, les plus hautes fonctions de l'État, elles exercent plutôt un rôle de représentation de leur pays. Elles sont très respectées, notamment parce que, justement, elles tiendraient leur «pouvoir» et leur fonction, directement de droit divin, dont elles seraient, selon les textes et les lois qui régissent les différentes monarchies, investies au moment de leur couronnement. En 2013-2014, Véronique Vella propose donc une Jupiter. Elle allie ainsi les deux aspects de pouvoir que nous venons de décrire, elle est à la fois une représentante des dieux, et une cheffe d'État respectée. Elle incarne un pouvoir fort, élégant et respectable.

On a donc vu que les attributs des divinités sont utilisés dans les différentes versions de la pièce étudiées. Ils peuvent être utilisés en tant que tels pour aider à l'identification du personnage, transférés à d'autres pour créer du lien entre différents personnages, ou bien transformés pour faire apparaître les divinités sous de nouveaux jours. Ils restent des éléments reconnaissables, principalement visuels ce qui permet leur utilisation sur scène et, selon le degré de connaissance mythologiques du public, plusieurs niveaux de compréhension des différents personnages sont possibles.

## IV LES DIVINITÉS EN LIEN AVEC LEUR ENVIRONNEMENT NATUREL

Les récits mythologiques grecs et romains étaient bien souvent construits pour expliquer un phénomène naturel, astrologique ou encore météorologique que la science ne pouvait pas expliquer. On peut citer par exemple le mythe de Proserpine (Perséphone chez les Grecs), qui fait une rapide apparition dans notre pièce. Cette dernière était la fille de Cérès (Déméter chez les Grecs), divinité de l'agriculture et des moissons. Le mythe raconte que Pluton (Hadès chez les Grecs), roi des enfers, tombe amoureux de Proserpine, il l'enlève et secrètement l'épouse. Avant que Pluton n'enlève Proserpine, les terres étaient rendues fertiles toute l'année par Cérès qui vivait très heureuse avec sa fille. Après l'enlèvement de Proserpine, Cérès désespérée, cesse de bénir les terres des mortels et les rend infertiles. Les hommes commencent à mourir de faim et implorent les dieux de les aider. Les dieux, sensibles au destin des mortels qui souffrent énormément de cette situation, décident de leur venir en aide. Jupiter (Zeus chez les Grecs), Cérès, Pluton et Proserpine négocient et il est ainsi décidé que Proserpine partagerait son temps entre les enfers et l'Olympe. Elle passerait six mois dans les enfers aux côtés de son mari, pendant lesquels la tristesse de sa mère ferait mourir toutes les plantations (représentant l'automne et l'hiver) et six mois sur l'Olympe aux côtés de sa mère permettant à cette dernière de redonner vie à la nature (le printemps et l'été). Ainsi, le mythe de Proserpine cherche à expliquer le phénomène des saisons avant que les hommes ne lui trouvent une explication scientifique. De même, les éclairs représentaient, pour les Grecs et les romains, la colère de Jupiter. Ainsi lorsqu'un orage éclatait, accompagné d'éclairs ou qu'un lieu ou un individu était foudroyé, la population pensait subir la colère du dieu, qu'ils auraient offensé d'une façon ou d'une autre. Puisque les divinités grecques et romaines incarnent et expliquent certains phénomènes naturels, on peut alors les étudier sous le prisme de leurs liens avec la nature, aux phénomènes naturels qu'ils incarnent, mais aussi l'effet que peut avoir la nature sur ces personnages, en lien notamment avec le passage du temps. Cette dernière strate de notre étude nous permettra de regarder les divinités dans un environnement encore plus élargi, ce qui nous permettra de toucher à leur essence en tant qu'individu ainsi qu'à l'essence de leurs intrigues.

## 1) DES DIVINITÉS QUI PUISENT LEUR FORCE DANS LA NATURE ?

D'abord, nous étudierons un premier rapport que peuvent entretenir les divinités avec la nature : ils en font partie et incarnent des phénomènes naturels. Ils sont alors un élément de la nature personnifié. Nous verrons de quelles façons les metteurs en scène et les costumiers donnent à certains personnages la possibilité de puiser leurs forces dans la nature et d'expliquer leurs pouvoirs par cette dernière.

### a) Les divinités naturelles secondaires

Dans cette première analyse nous étudierons les personnages secondaires qui tirent leurs pouvoirs de la nature. Nous pouvons les définir comme «secondaires» à travers deux critères : d'une part, ils sont des divinités mineures de la mythologie gréco-romaine, et d'autre part, ils ne font pas partie, dans l'intrigue de la pièce, des personnages principaux. Nous verrons donc comment sont costumés ces personnages.

Les divinités secondaires qui incarnent un élément naturel, sont, dans la version de 1671 nombreuses : Flore, Palémon, Vertumne Zéphyr ou encore le Fleuve dans lequel

Psyché tente de se noyer. L'article de Jérôme de la Gorce <sup>108</sup> nous présente les dessins des costumes proposés pour ces personnages qui ont été conservés. Chacun des costumes est orné d'éléments très en lien avec la nature et qui représentent les divinités, Flore et ses nymphes sont couvertes de fleurs. Palémon, dieu des eaux est couvert d'algues, de coraux et de coquillages. Vertumne dieu des arbres et des fruits porte un habit de jardinier qui est orné de « grappes de fruits <sup>109</sup> ». Le fleuve porte un costume qui se rapproche de celui de Palémon, mais est « entièrement composé de plantes aquatiques <sup>110</sup> » avec un seul coquillage. Zéphyr,



Figure 44 : Dessins du costume de Zéphyr par Henry Gisse, 1670

<sup>108</sup> J. De La Gorce, « les costumes d'Henri de Gisse pour les représentations de Psyché », in Revue de l'art, n°66, 1984, pp. 39-52

<sup>109</sup> Ibid. p.41

<sup>110</sup> Ibid. p.46

interprété par Molière lui-même, est un vent personnifié, il en porte même le nom. Son costume contient des ailes « [faites] de gaze d'argen pailletée<sup>111</sup> » et est orné de nombreux motifs qui les rappellent. Son costume est fait de matières très légères qui doivent, lorsqu'il bouge, accompagner ses mouvements avec beaucoup de douceur et rappeler son caractère aérien.

Dans les mises en scène contemporaines, ces personnages ne sont pas tous représentés. Dans le générique<sup>112</sup> de la version de Véronique Vella il est fait mention de Vertumne, Palaemon, Phaëne et Aegiale, Zéphyr ainsi que deux Grâces présentes dans la version de 1671. Dans la version d'Omar Porras, Zéphyr est le seul de ces personnages à être mentionné. Dans le générique de la version de Julien Balajas et Claire Bodin le Fleuve et Zéphyr sont présent. Finalement, pour la version de Yan Duffas, les informations que nous avons trouvées ne sont pas complètes et ne font mention que de Zéphyr. Lors de l'entretien que nous avons pu réaliser, le metteur en scène n'évoque pas non plus les personnages de divinités «secondaires». Toutefois, pour toutes les versions que nous étudions, le seul de ces personnages cités aux génériques qui revient dans toutes les mises en scène est Zéphyr. Il est

aussi le seul pour lequel nous avons des images et des informations. Nous étudierons donc les costumes proposés pour Zéphyr et pas les autres personnages de divinités secondaires liées à la nature. Comme nous l'avons vu à travers le



Figure 45 : Zéphires, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

costume de la version de 1671, Zéphyr, du fait qu'il est un vent, est un personnage aérien. Cet élément est repris de plusieurs façons par les metteurs en scène contemporains. Omar Porras utilise l'image d'un personnage ailé, assez proche des représentations classiques de la divinité. Botticelli par exemple, fait apparaître Zéphyr dans son célèbre tableau<sup>113</sup>. C'est

<sup>111</sup> *Ibid.* p.45

<sup>112</sup> Voir Annexe 1 pp. 113-115

<sup>113</sup> Voir Annexe 4 p.138 figure 70

le personnage le plus à gauche, enroulé dans un vêtement bleu, qui porte des ailes et qui a les joues gonflées car il souffle. Dans un entretien mené par Brigitte Prost pour l'Avant-scène théâtre, intitulé *De la perruque et du postiche, pour l'exaltation du personnage*<sup>114</sup>, Véronique Soulier-Nguyen, en charge des perruques de la pièce parle « des Zéphires<sup>115</sup> » pour désigner, semble-t-il, l'ensemble des personnages de la suite d'Amour. C'est aussi le nom donné, dans le texte de la pièce publié dans le même numéro de l'Avant-Scène Théâtre<sup>116</sup>, à certains des personnages anonymes qui apparaissent dans la pièce, notamment parmi ceux visibles sur l'image ci-dessus. La scène représentée est l'intermède « Suivre la tendresse !<sup>117</sup> ». Le texte fait mention d'« un petit Zéphires<sup>118</sup>, un petit Amour<sup>119</sup> » comme personnages, mais lors de la représentation, on voit quatre personnages et pas deux. Le générique de cette même mise en scène ne fait mention que d'un Zéphire et nomme « ange<sup>120</sup> » les personnages anonymes. On peut donc imaginer que dans cette scène les notions de « Petit Zéphire », « Petit Amour » ou « Ange » sont mêlées et se confondent pour créer un groupe dans lequel des individus peuvent se différencier les uns des autres : il est possible de faire une différence entre le personnage tout à droite et celui tout à gauche, mais ils ne sont pas identifiés comme des individus à part entière, n'ont pas de noms qui leur sont propres, les quatre personnages se partagent les répliques initialement prévues pour deux. C'est aussi le cas des deux personnages qui racontent les épreuves de Psyché dans les scènes deux et trois du cinquième tableau de la pièce<sup>121</sup> dans laquelle les personnages ont un nom « générique » : « les Zéphires » et se partagent les répliques sans indications précises dans le texte. Dans la scène de l'intermède, trois des personnages portent des ailes et le quatrième une coiffe faite de plumes. Leurs costumes sont blancs, clairs et simples dans leurs formes, ces éléments évoquent la légèreté et le caractère aérien de ces personnages. Ils semblent faire partie d'un ensemble que l'on pourrait qualifier autant de « petits Zéphires », « petits Amours » ou encore « Anges ». Ils sont toutefois très liés à l'image de Zéphyr visible dans *La naissance de Vénus* de Botticelli, aérien, léger, et ailé.

---

<sup>114</sup> Boumendil, A.C. (dir.) et Celik, O. (dir.) L'Avant-scène théâtre, « Amour et Psyché, d'après Molière, Mise en scène Omar Porras », mai 2017, n°1423. pp.78-79

<sup>115</sup> *Ibid.* p.79

<sup>116</sup> *Ibid.* pp.10-65

<sup>117</sup> *Ibid.* pp.40-41

<sup>118</sup> Plusieurs orthographes ont pu être rencontrées. Pour notre étude nous sommes fixés sur « Zéphyr », toutefois lorsqu'un metteur en scène évoque, dans un entretien, le personnage avec une autre orthographe nous avons conservé l'orthographe choisie par l'artiste

<sup>119</sup> *Ibid.* p.40

<sup>120</sup> *Ibid.* p.4

<sup>121</sup> *Ibid.* pp.52-59

Véronique Vella utilise aussi la notion de personnage aérien pour caractériser



Figure 46 : Zéphyr, Jérôme Pouly, *Psyché*,  
Véronique Vella, 2013-2014  
@Brigitte Enguérand

Zéphyr. Elle le fait toutefois sans utiliser des ailes ou la nudité. Elle propose une image de personnage aérien qui passe par les formes, couleurs et matières utilisées pour son costume. Il porte un vêtement bleu, qui peut rappeler la couleur du vêtement de Zéphyr dans le tableau de Botticelli. Ce vêtement, notamment sa chemise et son foulard sont faits de matières légères, aériennes comme des tulles ou des voiles. Cet habit est aussi moins près du corps et moins «bien fermé» que ceux portés par Amour et les deux princes. Il semble plus nonchalant et décontracté qu'eux, portant un vêtement qui semble moins contraignant et donc plus léger que les leurs. On peut voir aussi que ses cheveux sont travaillés pour donner une impression de légèreté et un caractère aérien au personnage, ils semblent mousseux et chargés d'électricité statique.

Julien Balajas et Claire Bodin eux aussi choisissent de caractériser Zéphyr par son lien avec la nature et le fait qu'il soit un vent. En effet, comme nous en parlions plus tôt, dans cette mise en scène, les divinités peuvent être rattachées à des figures, ou des métiers qui symbolisent leurs pouvoirs ou ont un lien avec leurs statuts dans les récits mythologiques. Ici, Zéphyr est un aviateur. Cette redistribution de pouvoirs dans des métiers ou des activités qui s'exercent en lien avec l'élément caractéristique de la divinité permet deux choses différentes. D'abord, cela permet au spectateur d'identifier facilement les personnages et de les replacer dans leurs contextes, en effet, en 2009, on peut supposer qu'une partie du public qui est amenée à voir la pièce ne sache pas que Zéphyr est le dieu du vent. Et cela d'autant plus que les metteurs en scène expliquent que la pièce a été conçue pour être « plus accessible à tous publics, en particulier ceux constitués par des adolescents<sup>122</sup> ». L'identification de Zéphyr avec des éléments aériens est donc simplifiée par l'image de l'aviateur. La deuxième chose que cela permet, est de simplifier la mise en scène et de ne plus avoir besoin de recourir à des effets de machineries. En effet, dans cette version, les envols de Zéphyr, avec Psyché puis avec ses sœurs, sont donnés à comprendre par des sons de moteurs d'avion qui interviennent après que les acteurs aient quitté la scène. Ce procédé permet tout à fait de comprendre que les personnages s'envolent, sans avoir

<sup>122</sup> Dossier pédagogique de la pièce p.7

recours à des machines et sans même avoir besoin de voir un avion en scène, ce sont des sons reconnaissables, d'autant plus que le costume du personnage est assez «caricatural» utilisant des éléments particulièrement reconnaissables des pilotes du début du XXème siècle comme les lunettes «d'aviateur».

Dans les mises en scènes contemporaines, Zéphyr est donc le représentant des divinités secondaires liées à la nature et c'est un élément que les metteurs en scène choisissent pour son costume. Il est associé à un caractère aérien, léger, que ce soit dans son costume ou à travers son activité professionnelle.

## b) Les divinités naturelles principales

Voyons maintenant comment sont représentées les divinités principales liées à la nature. Nous étudierons ici Vénus et Jupiter, dont les pouvoirs leurs sont conférés par la nature, que ce soit un élément naturel ou bien un trait physique hérité de la nature.

Commençons avec Vénus. Elle est la déesse de la beauté, de la séduction et de l'amour charnel. Son pouvoir réside donc dans le fait qu'elle est belle et dans sa capacité à séduire. La question se pose alors de définir ce qu'est la beauté, ce qui fait qu'une femme est jugée belle ou non, et dans le cas de Vénus les éléments qui font que l'on peut dire d'elle « c'est la Beauté ». On peut dire qu'être beau ou belle, correspondre aux critères de beauté d'une époque – ou à ses propres critères de beauté, mais nous y reviendrons un tout petit peu plus loin – est soit une chose avec laquelle on naît, on vient au monde beau, soit quelque chose que l'on peut travailler par les vêtements, le maquillage, la façon de se comporter. A priori, Vénus, en tant que déesse de la beauté est au-dessus de ça, puisqu'elle incarne ce qui est beau, elle est l'idéal, le canon de beauté. C'est sa propre apparence qui fixe le canon de beauté et pas l'inverse. Elle n'est donc bien évidemment pas représentée de la même façon dans toutes les sociétés, à toutes les époques. Georges Vigarello, dans son ouvrage *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir, de la renaissance à nos jours*<sup>123</sup> décortique les différents critères de beauté depuis la Renaissance. Il résume ses différentes recherches lors d'une conférence organisée à la Maison des Sciences de l'Homme (MSH) de l'UGA le 12 janvier 2016 et disponible en ligne<sup>124</sup>. Il confirme que les évolutions des canons de la beauté « étaient aussi un miroir de leur société<sup>125</sup> ». Il montre que l'histoire de

---

<sup>123</sup> Vigarello, G. *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir, de la renaissance à nos jours*, Paris : Seuil, 2004.

<sup>124</sup> Georges Vigarello, *Les transformations du corps et de la beauté*, dans le cadre d'un cycle de conférences organisées par la MSH Alpes, animé par Luc Gwiazdzinski, le 12 janvier 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=U17x4\\_PUeI4](https://www.youtube.com/watch?v=U17x4_PUeI4)

<sup>125</sup> *Idem*

la beauté, de ce que chaque société a trouvé beau, est parti d'une beauté idéale, rationalisée, avec par exemple l'utilisation de la géométrie, de nombres d'or dans la construction des images de corps beaux, dans la recherche d'une perfection. Puis, la beauté a été recherchée dans les détails, les éléments propres à une personne en particulier, il cite par exemple des auteurs du XVIIIème siècle comme Jean-Jacques Rousseau qui, dans *Julie ou la nouvelle Héloïse* fait remarquer et aimer les petits « défauts » de son héroïne à son amant, ces « défauts » sont ce qui la rend unique et qui fait qu'il l'aime elle et pas une autre. Il explique que, au fil des époques, l'idée de beauté va donc de plus en plus vers une beauté de l'individu déterminée par ses propres critères, vers une affirmation de l'individualité de chacun. Il est conscient que toutes les « normes » n'ont pas disparues pour autant, la société du XXIème siècle a toujours ses idéaux de beauté, mais il affirme que les individus de cette société font face à un paradoxe car ils doivent à la fois correspondre à ces idéaux et s'affirmer en tant qu'individu unique et indépendant. Il résume ça de la façon suivante : « Pendant très longtemps c'est l'habit qui commande l'anatomie, alors que maintenant quoi qu'on en dise c'est l'anatomie qui commande l'habit<sup>126</sup>. » Dans cet état d'esprit d'une société où la beauté passe par une affirmation de soi, de sa propre identité et non pas forcément par le fait de suivre une « recette » il semble évident que toutes les Vénus du XXIème siècle ne vont pas être identiques puisque le concept de beauté est de plus en plus subjectif. Des éléments peuvent se répéter, mais on ne pourra pas dire « elle est maquillée de telle façon et porte tel vêtement donc elle est belle ». En plus d'éléments qui mettent en valeur la personne, le XXIème siècle prend en compte des attitudes, des façons d'être et d'agir pour déterminer la beauté d'un individu.

Les différents metteurs en scène vont donc chercher des images qu'ils trouvent eux-mêmes belles pour représenter la déesse. Dans sa note d'intention Omar Porras écrit la chose suivante au sujet de la déesse : « Je veux chercher Vénus parmi la paille, l'argile, l'or brut, le tressage des joncs ; la trouver dans un totem témoignant de la création de l'humanité<sup>127</sup> ». Ainsi, il cherche à donner à voir cette beauté au travers des éléments naturels et non au travers d'artifices qui modifieraient son apparence. En ce sens, Yan Duffas le rejoint. Tous deux optent pour une robe simple, sans trop d'éléments décoratifs, qui forme une silhouette rectiligne, dans un coloris simple. Pas de travail sur les formes du corps, pas d'ajout de panier ou de corset pour modeler la figure, son corps se devine dans

---

<sup>126</sup> *Idem*

<sup>127</sup> Note d'intention d'Omar Porras dans le dossier de production de la pièce p.5

les mouvements et la transparence du tissu. Elle est belle comme elle est. Elle est belle parce qu'elle sait qu'elle est belle. Elle ne triche pas, ne cherche pas à modifier son apparence. Sa beauté vient avant tout de sa confiance en elle-même, de son état d'esprit et du fait qu'elle est elle-même. On peut donc voir ici une première définition de la beauté, correspondant assez à ce que Georges Vigarello explique, à savoir la beauté comme l'affirmation de soi, de son identité propre et personnelle. C'est une représentation de la beauté sans artifices, sans modifications et donc «au naturel». Ainsi, les différentes versions de Vénus chez Omar Porras et Yan Duffas puisent leurs beautés de leurs propres natures.

Dans la même note d'intention, Omar Porras dit aussi qu'il cherche la beauté de Vénus « dans des compositions symboliques et géométriques<sup>128</sup>. » C'est assez intéressant parce que, dans son costume, on ne retrouve pas spécifiquement ces compositions. Toutefois, l'intention fait penser à ce que Vigarello décrit, dans la conférence citée plus tôt, comme des éléments de la « beauté unique », recherchée par des peintres de la Renaissance comme Léonard de Vinci ou Albrecht Dürer. Ceux-ci cherchaient à travailler avec la géométrie, des proportions et aussi avec le nombre d'or dans l'idée que « si on retrouve le chiffre, on retrouve le geste divin qui a créé l'idéal de la beauté<sup>129</sup> ». Il est donc intéressant que le metteur en scène parle de cette notion de géométrie dans ses inspirations pour rechercher la beauté. Elle renvoie à une façon de voir la beauté liée à la Renaissance, qui ne fait, a priori, pas partie des images qu'évoque le personnage de Vénus une fois sur scène dans son costume. On peut toutefois décemment imaginer qu'Omar Porras parle de « compositions géométriques » qui n'ont rien à voir avec la renaissance et qui se rapportent plus à des arts premiers et des cultures indigènes d'Amérique Latine dont il se sent proche comme « par exemple celle des peuples Yagua ou Desena<sup>130</sup> » qui sont des peuples que l'on peut localiser au Brésil, en Colombie, pays dont il est originaire, ou au Pérou. Ces cultures indigènes donnent une grande place à la nature, sans laquelle ils ne peuvent pas survivre, et il ne serait donc pas étonnant que leurs rituels de beauté, bijoux et ornements utilisent des éléments naturels.

Voyons maintenant ce que choisissent les metteurs en scène pour le personnage de Jupiter. Il est le roi des dieux, et comme nous l'expliquions un peu plus tôt, le dieu de la foudre. Il est le plus puissant et son pouvoir se manifeste à travers un élément

---

<sup>128</sup> *Idem*

<sup>129</sup> Georges Vigarello, *Les transformations du corps et de la beauté*, dans le cadre d'un cycle de conférences organisées par la MSH Alpes, animé par Luc Gwiazdzinski, le 12 janvier 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=U17x4\\_PUeI4](https://www.youtube.com/watch?v=U17x4_PUeI4)

<sup>130</sup> Note d'intention d'Omar Porras dans le dossier de production de la pièce p.5

météorologique tout aussi puissant. Il puise et exprime donc son pouvoir à travers la nature et des phénomènes naturels très impressionnants. Comment les metteurs en scène et costumiers transmettent ça dans ses différents costumes ?

Nous avons vu dans la partie précédente que les attributs de Jupiter qui le lient à la nature (foudre, aigle, chêne) ne sont pas particulièrement présents, dans les mises en scène contemporaines, dans ses costumes. Pour rappel, ils sont presque tous présent dans son costume conçu par Henry Gissey pour la version de 1671. Dans les versions contemporaines, ils peuvent toutefois être utilisés dans la scénographie qui l'entoure. On se souviendra par exemple, dans la mise en scène d'Omar Porras, des pots contenant des feuilles de chêne installés dans son palais et des changements de lumière rappelant un éclair lors de son entrée en scène.

On peut toutefois remarquer que d'autres éléments naturels sont utilisés pour confectionner les costumes des différentes versions de Jupiter. Nous allons voir maintenant quels sont ces éléments et ce qu'ils peuvent dire du personnage. Pour rester dans la version d'Omar Porras, on peut signaler que la couronne du dieu semble faite de bois, des branches qui, à l'instar des feuilles du collier de Vénus de la même mise en scène, auraient été coulées dans le métal. La couronne du dieu est le seul élément qui permette de marquer son pouvoir et sa position dans cette mise en scène et le fait qu'elle soit faite d'un matériau naturel est plutôt intéressant. Cela, lié aux effets de scénographie de la mise en scène nous rappelle que c'est la nature qui confère ses pouvoirs au dieu, et qu'il nourrit et apprécie le lien qu'il entretient avec elle.

La mise en scène de Yan Duffas utilise aussi un matériau naturel pour costumer Jupiter : la fourrure. Cette matière est utilisée dans l'habillement depuis le début de l'humanité, elle tient chaud, est résistante et constitue l'un, voir le premier tissu utilisé par l'humain. De ce fait il renvoie une image primitive du dieu, comme s'il était là depuis la nuit des temps, nous renvoyant à nos ancêtres les plus lointains et situant le début de son règne à leur époque. La fourrure, une fois d'autres tissus découverts et développés, est devenue une matière luxueuse, chère et par conséquent utilisée pour habiller les plus hautes sphères de la société. Associée au pouvoir elle orne, au cours de différentes époques, les vêtements des rois, des magistrats de nombreux pays, mais aussi de militaires gradés. C'est aussi une matière qui peut être utilisée pour «montrer» sa richesse. Le fait que Jupiter porte un manteau fait de fourrure peut se raccrocher à toutes les idées que nous venons d'associer

à cette matière, c'est le roi des dieux, leur chef militaire, le juge de leurs discordes et il peut le montrer en portant de la fourrure. Cette matière nous rappelle aussi, malgré tout, sa force surnaturelle – il a peut-être chassé la bête dont il porte la peau – et son lien à la nature, qui lui donne cette force et ce pouvoir.

Les deux divinités sont donc, à travers ces éléments des différentes mises en scène, liées à la nature, et les metteurs en scène nous rappellent qu'ils tirent leurs pouvoirs de cette dernière. Vénus est belle sans avoir recours à des artifices, elle n'a pas besoin d'agréments. Pour Jupiter, on peut voir à travers ces deux versions que les éléments qui marquent son pouvoir, ou les vêtements qu'il enfle lorsqu'il doit apparaître face à des humains, sont assez liés à des éléments naturels, qui rappellent la source de ses pouvoirs.

## 2) QUEL RAPPORT À L'ÂGE ?

L'âge, et le fait de vieillir, sont des composantes naturelles de la vie, de l'évolution de chacun. Les divinités sont-elles soumises aux prises du temps ? En réalité, cela varie d'une divinité à l'autre. Certaines vieillissent, comme c'est le cas d'Amour dont les représentations varient d'un bébé à un jeune homme. Des histoires racontent même ces évolutions, même si on ne le voit jamais sous les traits d'un homme âgé. D'autre comme Vénus n'ont pas vraiment d'âge défini. Dans le tableau *La naissance de Vénus*<sup>131</sup>, sans doute le plus connu la représentant, elle naît sous les traits d'une femme, à l'apparence jeune certes, mais d'une femme tout de même. Les différentes histoires qui dépeignent Vénus ne font pas mention de son âge ni du fait qu'elle aurait pu être une enfant ou qu'elle puisse vieillir. Dans cette perspective, il est intéressant de voir comment les metteurs en scène ont choisi de traiter l'âge des divinités et si celui-ci peut avoir un impact sur leur apparence.

### a) L'âge, révélateur de leur puissance

Jupiter, est un des plus vieux dieux existants, il a combattu dans de nombreuses batailles contre les titans, ce qui lui a valu d'être le roi des dieux. Cette représentation est bien contemporaine, car lorsqu'on s'intéresse aux différents tableaux ou statues qui le montrent, le temps ne semble pas avoir laissé de traces sur son visage, du moins pas autant que sur le visage du vieil homme que l'on se figure actuellement. Ses cheveux, dans les différents tableaux, semblent être bruns ou châtain, rarement blanc. De nos jours, dans la

---

<sup>131</sup> Voir Annexe 4 p.138 figure 70

culture contemporaine, il possède une image que l'on pourrait définir comme celle du «vieux sage», représenté avec des cheveux blancs ou gris, une longue barbe, elle aussi grise. Il est le gardien de la sagesse, d'une connaissance ancestrale, mais aussi d'une puissance incroyable qui force le respect de quiconque ayant affaire à lui. Il s'apparente, dans l'imaginaire collectif, aux chamans, aux sorciers et mages puissants des univers fantastiques. Ces figures, pour la plupart, puisent leurs forces et leurs pouvoirs dans la nature, comme nous l'avons vu pour Jupiter dans les paragraphes précédents, et partagent avec lui des caractéristiques morales, ils sont puissants, craints et écoutés de tous. Nous avons vu plus tôt que ses costumes, chez Omar Porras et Yan Duffas, appuient son statut de divinité naturelle et que certaines matières utilisées comme la fourrure, lui donnent aussi un aspect ancestral, c'est sur cet aspect du personnage que nous allons nous pencher maintenant.

La vieillesse, et le fait de «prendre de l'âge», portent une connotation double. C'est, d'une part, la perte de capacités physiques et intellectuelles, la dégradation de l'être et un glissement vers la mort, mais c'est aussi, d'autre part, la sagesse de l'expérience, le savoir qui peut se transmettre. Dans un article intitulé *La vieillesse dans le monde antique : aspects démographiques et conséquences sociales* paru en 2018 dans la revue *Cahier des études anciennes*<sup>132</sup> Jean-Nicolas Corvisier dit que « Dans le monde romain, on retrouve ce conflit entre vieillesse respectée et vieillesse moquée<sup>133</sup>. » En effet il explique que, certes, la vieillesse est rare dans le monde antique, mais qu'elle n'est pas hors du commun, citant des études démographiques qui estiment que, en période de paix et de prospérité, 6 à 8 pour cent de la population avait plus de 60 ans<sup>134</sup>. Il était courant que ces personnes de plus de soixante ans occupent des fonctions importantes, mais il souligne toutefois que leur rôle était plus souvent de conseiller que de décider, laissant les choix à des personnes plus jeunes et en pleine possession de leurs moyens. Les personnes âgées avaient donc le rôle de transmettre leur savoir, de conseiller les plus jeunes générations, mais pas de prendre des décisions pour la société. Dans une perspective plus négative, l'auteur explique qu'ils pouvaient aussi, si leur santé et leurs capacités étaient plus réduites, représenter un véritable fardeau pour leurs familles, qui étaient responsables d'eux, aux yeux de la loi. Ils avaient donc un statut double à la fois d'aide, de mémoire, et à la fois de poids pour leurs familles.

---

<sup>132</sup> Corvisier, J.N. « La vieillesse dans le monde antique : aspects démographiques et conséquences sociales », in, *Cahiers des études anciennes*, LV, 2018, 17-36. Consulté en ligne.

<sup>133</sup> *Idem*

<sup>134</sup> *Idem*

Cette connotation négative peut expliquer pourquoi, à l'époque antique et plus tard dans les représentations «classiques», Jupiter n'est pas représenté comme vieux<sup>135</sup>. En effet son statut de roi des dieux et des hommes implique que son jugement et ses décisions ne peuvent être contestés ou remis en question comme le seraient, peut-être, ceux d'un homme âgé. Dans un autre article, intitulé *Vieillesse* accessible en ligne dans le *Dictionnaire historique de la Suisse, DHS* écrit par François Höpflinger et traduit par Ursula Gaillard<sup>136</sup>, l'auteur montre que, après la période antique, la part de la population âgée de plus de soixante ans diminue considérablement, et ne dépassera celle de la période antique qu'à partir du XVIIIème siècle<sup>137</sup>. En parcourant son article, on comprend que plus le temps avance et plus les sociétés s'intéressent à leurs populations âgées. À travers des soins médicaux qui se développent et des systèmes sociaux qui peuvent les prendre en charge, cette population gagne en indépendance. Cette évolution permet à la vieillesse de tendre de plus en plus vers une connotation positive, celle de la mémoire, de la sagesse et de l'expérience, laissant de côté les aspects plus négatifs de la décrépitude qui est de plus en plus retardée par la médecine notamment. Il explique d'ailleurs qu'à partir des années 1970 la société assiste « à un "rajeunissement" social et culturel des personnes âgées : elles voyagent, font du sport, continuent à se former, portent des vêtements à la mode, toutes choses autrefois considérées comme les privilèges de la jeunesse<sup>138</sup>. »

Les Jupiter d'Omar Porras et de Véronique Vella ont les cheveux blancs, symbole de vieillesse. Dans ces mises en scène, on peut alors associer l'idée de vieillesse avec la description de «vieux sage» précédemment évoqué. Ce personnage est immédiatement écouté par ses congénères, lorsqu'il parle le silence se fait, et ses décisions ne sont pas remises en question. Il a l'expérience liée à son âge, qui lui permet de prendre des décisions éclairées et sages, et il est aussi en pleine possession de ses moyens physiques et intellectuels. Dans le cas de Jupiter, et probablement des autres divinités aussi, il est intéressant de noter que la connotation négative liée à l'âge, à savoir la perte de moyens et le glissement vers la mort, ne peut pas s'appliquer puisqu'il est immortel, il ne souffre pas non plus des maux humains qui pourraient le diminuer physiquement ou intellectuellement. Le temps ne peut donc avoir sur lui qu'une emprise positive. Donc, l'idée de le représenter

---

<sup>135</sup> Voir Annexe 4 p.138 figure 69

<sup>136</sup> Höpflinger, François : "Vieillesse", in : *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 25.03.2015, traduit de l'allemand. Online : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/002826/2015-03-25/>, consulté le 12.06.2021

<sup>137</sup> *Idem*, les données sont établies pour la Suisse mais on peut supposer que la situation était passablement semblable en France

<sup>138</sup> *Idem*

sous des traits de personne âgée sert aux metteurs en scène à souligner et magnifier la sagesse, et par extension, la justesse du jugement du dieu. Nous n'avons pas pu déterminer la couleur des cheveux du personnage dans les mises en scène de Julien Balajas et Claire Bodin ou celle de Yan Duffas, ni en étudier en détail le costume, mais l'on peut supposer sans grande difficulté que ces metteurs en scène aussi représentent Jupiter comme un personnage à l'âge avancé pour montrer son expérience.

Pour le personnage de Vénus, la question de la vieillesse se pose aussi. Toutefois, la notion de beauté étant très liée au corps et à l'apparence physique, on peut se demander quel lien entretient Vénus avec son âge ? Et quel âge donnent les metteurs en scène à ce personnage ?

Un élément commun à beaucoup des mises en scène contemporaines est le fait de présenter Vénus comme un personnage plutôt d'âge mûr. Julien Balajas décrit Vénus comme « Une mère qui veut rester éternellement jeune <sup>139</sup> ». Chez Omar Porras, Emmanuelle Ricci, l'actrice choisie pour interpréter la déesse porte une perruque blanche, marquant ainsi son âge. De plus dans cette version, le metteur en scène a adapté le texte et fait dire à Vénus, lorsque celle-ci demande à Psyché de lui rapporter la boîte contenant la beauté de Proserpine, que cette beauté l'aidera à combattre son vieillissement. Sylvia Bergé, qui interprète Vénus dans la Version de Véronique Vella a cinquante ans lors de la création de la pièce. La question de l'âge est un peu différente pour la mise en scène de Yan Duffas puisqu'il explique lors de l'entretien qu'il a travaillé avec le Jeune théâtre National qui permettait de « mettre en relation les élèves sortants des écoles supérieures avec des metteurs en scène qui sont désireux d'embaucher des acteurs et des actrices <sup>140</sup> » on peut donc imaginer que la plupart des acteurs et actrices de la pièce étaient assez jeunes puisqu'ils venaient de finir leur formation. On voit quand même, dans les trois premières mises en scène citées, qu'une emphase est faite sur l'âge de la déesse, soit directement exprimée par le metteur en scène, chez Julien Balajas, soit directement inscrite dans le texte et en grimant l'actrice pour la faire paraître plus âgée, chez Omar Porras, soit par un choix d'actrice d'un âge cohérent (pour le XXIème siècle) avec un personnage de mère dont l'enfant est en âge de se marier, chez Véronique Vella.

---

<sup>139</sup> Programme de la pièce, p.7

<sup>140</sup> Entretien Avec Yan Duffas le 04/04/2020, voir Annexe 2 p.117

Toutefois, la question se pose de la cause du vieillissement de Vénus, puisque, étant une divinité, le temps n'est pas vraiment censé avoir de prise sur elle. On peut émettre une première hypothèse qui serait que son vieillissement n'est pas causé par le temps, mais par le désintérêt des hommes qui lui préfèrent Psyché, ainsi Vénus peut, selon Porras, vieillir non pas à cause des années qui passent, mais à cause de l'oubli dans lequel les hommes la plongent, d'une certaine façon. Néanmoins, en faisant suite à l'analyse précédente de la source des pouvoirs de Vénus, on voit que celle-ci tient ses pouvoirs et sa beauté de sa confiance en elle, et qu'elle est belle parce qu'elle a confiance en sa propre beauté. On le voit à travers leurs costumes simples et sans ornements. Chez Véronique Vella, le costume de Vénus est bien plus complexe, il s'éloigne des tons neutres et sans ornements : elle porte une robe rouge et or, moulant son corps. Ses bras et ses cheveux sont parés de bijoux, elle est fortement maquillée, et on sent se dégager d'elle une confiance en soi que l'on peut rattacher aux femmes d'un certain âge, conscientes de ce qui les rend séduisantes et qui peuvent en jouer.

Cependant, il faut noter que, dans la pièce que nous étudions, l'apparence de Vénus et donc son rapport à son âge, font partie des raisons de sa colère envers Psyché qui sont l'élément déclencheur de toute l'histoire. Elle se sent mise en danger par la beauté de la jeune fille, sa fraîcheur, des éléments très liés à son âge. Bien que Vénus soit une déesse, et celle de la beauté de surcroît, elle est très facilement insécurisée par la beauté des autres déesses et des autres femmes. On peut notamment le voir dans l'épisode de «la pomme de la discorde» mythe grec repris par la mythologie romaine dans lequel Aphrodite, Athéna et Héra se disputent une pomme adressée à «la plus belle», une dispute qui mènera à la guerre de Troie. L'insécurité de Vénus par rapport à sa propre apparence peut donc la mener à déclencher des querelles très importantes dans la mythologie gréco-romaine, et dans la pièce qui nous intéresse, c'est un élément fondateur des aventures de Psyché.

## b) La jeunesse d'autres personnages en contraste

Comme nous venons de l'évoquer, Vénus, dans la pièce, se sent mise en danger par la jeunesse et la beauté de Psyché. Nous allons voir maintenant de quelle façon est montrée cette jeunesse chez Psyché et Amour et ce qui en ressort à travers les différents costumes proposés par les metteurs en scène contemporains.

Psyché, dans les différentes versions du mythe, est dépeinte comme un personnage plutôt naïf. Elle n'est pas intéressée par les relations amoureuses et la séduction et largement inconsciente de sa propre beauté. Elle ne comprend pas le comportement des hommes autour d'elle et leur conseille à plusieurs reprises de s'intéresser plutôt à ses sœurs aînées



Figure 47 : Psyché, Françoise Gillard, *Psyché*,  
Véronique Vella, 2013-2014  
© Brigitte Enguérand

et à louer Vénus plutôt qu'elle. Cette naïveté et cette innocence sont des caractéristiques liées à sa jeunesse. On peut reconnaître ici le comportement d'une jeune adolescente qui n'a pas encore pleinement pris conscience de sa beauté et de l'effet qu'elle peut produire autour d'elle. Dans les différentes mises en scène, elle est présentée comme une jeune fille qui ne cherche pas le regard des autres, cela se voit dans le fait que son costume est très simple. Dans la version de Véronique Vella, Psyché porte une robe très simple, fluide, blanche, qui ne moule pas son corps et par conséquent ne le met pas en avant. Cette robe est réalisée dans un tissu très simple, qui n'est pas transparent. Comme on peut le voir sur l'image ci-contre, la robe de Psyché, bien que blanche, n'est pas transparente, elle ne laisse pas voir sa silhouette en transparence, la jupe est beaucoup plus droite que celles de ses sœurs. Celles-ci portent des robes bien plus structurées, travaillées qui indiquent qu'elles s'intéressent plus que leur cadette à leur apparence et à l'image qu'elles renvoient à la société.

Yan Duffas décrit Psyché de la façon suivante : « C'est comme une fille qui n'avait aucune conscience d'un apprêt ou de se mettre en valeur par l'apparence, par le maquillage et par le costume<sup>141</sup>. » Cette description peut s'appliquer à la majorité des versions de Psyché contemporaines. Toutes portent des costumes très simples, avec peu d'ornements, peu de maquillage, ou du moins un maquillage qui semble naturel, pas énormément de bijoux ou de décorations dans leurs costumes. On peut dire que la Psyché qui semble la

---

<sup>141</sup> Entretien Avec Yan Duffas le 04/04/2020, voir Annexe 2 p.125

plus apprêtée est celle d'Omar Porras, qui porte une robe faite de fleurs en tissu, cousues entre elles. Elle porte aussi un maquillage assez travaillé, avec des faux-cils mais qui semble toutefois assez naturel, sans couleurs vives ou particulièrement extraordinaires. Elle porte aussi une couronne de fleurs. En comparaison avec ceux de ses sœurs, son



Figure 48 : Psyché, Jeanne Pasquier, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017 @TKM

costume est quand même largement moins travaillé et complexe, se rapprochant donc de la description faite par Yan Duffas. Ce manque d'intérêt pour son apparence peut se rapprocher de l'image que l'on a des enfants, ou des très jeunes adolescents qui, la plupart du temps ne s'intéressent pas du tout à leur apparence. Généralement cette préoccupation, de travailler ses tenues apparaît plus tard à l'âge où les «filles» deviennent des «jeunes filles» puis des «jeunes femmes». Sans aller jusqu'à dire que les metteurs en scène contemporains infantilisent Psyché, on peut retrouver dans les costumes du personnage des éléments qui rappellent qu'elle est jeune, et surtout insouciante, inconsciente de sa propre beauté et de l'effet qu'elle produit autour d'elle. À l'intérieur même du mythe, la curiosité de Psyché est un élément que l'on peut attribuer à sa jeunesse et à son manque d'expérience, et de confiance en elle. La pâleur du costume de Psyché est un autre dénominateur commun dans toutes les mises en scène. En effet, tous les costumes du personnage sont blancs ou très clairs. Le blanc étant une couleur associée à la pureté et à l'innocence, on peut aisément comprendre son utilisation systématique pour le personnage. Psyché n'a pas besoin d'artifices pour attirer l'œil. Elle puise sa beauté dans sa jeunesse, sa fraîcheur et son innocence, que lui jalouse Vénus.

Ainsi, dans les mises en scène contemporaines, on peut voir que les deux personnages, Vénus et Psyché, qui sont deux facettes de la beauté, ont globalement un rapport au costume assez semblable : elles ne s'intéressent pas aux apparences et semblent porter «ce qu'elles veulent». Les raisons en sont différentes et peuvent s'exprimer de la façon suivante : Vénus est une beauté confiante, Psyché est une beauté inconsciente. Ces adjectifs peuvent se rapporter aussi à leur âge, Vénus à la confiance de l'expérience et Psyché l'inconscience de la jeunesse. Au XXI<sup>ème</sup> siècle, les divinités semblent donc être traitées comme «des humains comme les autres» dans le sens où leur rapport à l'âge semble

identique à celui des humains : les jeunes sont naïfs, manquent d'expérience, et les plus vieux ont acquis l'expérience de la vie et sont donc plus sages et plus confiants. Ainsi, le lien proposé par Claire Bodin et Julien Balajas « le monde des Dieux reflète celui des humains (et vice-versa !)<sup>142</sup> » transparait ici dans le rapport à l'âge des personnages.

### 3) PSYCHÉ, UNE TRANSFORMATION ?

La notion de transformation est centrale dans le mythe de Psyché. En effet, celle-ci devient la déesse de l'âme, et c'est la seule humaine de toute la mythologie à devenir une déesse. Mais son nom est aussi le mot grec pour désigner le papillon qui est lui-même le fruit d'une transformation. Par le simple nom du personnage on comprend donc que l'âme doit passer par plusieurs phases et plusieurs étapes avant d'être complète et épanouie. Dans le mythe on peut imaginer que ce processus soit matérialisé par les différentes épreuves à travers lesquelles Psyché doit passer et les différents moments de sa vie. Par quels moyens ces épreuves et ces évolutions sont-elles visibles, ou non, dans les costumes de Psyché ?

#### a) Des indices sur son destin

Nous l'avons vu dans l'introduction, tous les metteurs en scène se sont intéressés à ce mythe et à cette pièce en partie pour la notion d'évolution et de parcours par lequel doit passer Psyché, beaucoup en parlent comme d'un parcours initiatique. À travers plusieurs points de notre analyse nous avons déjà vu que Psyché se détache des autres personnages, que, par exemple, son costume, notamment dans la version d'Omar Porras, pourrait contenir des éléments annonciateurs de son histoire d'amour avec le dieu. Nous allons maintenant voir si d'autres éléments de ce type sont présents dans les mises en scène contemporaines et ce qu'ils peuvent annoncer.

Rappelons rapidement comment les différents metteurs en scène qualifient les aventures de Psyché. Julien Balajas et Claire Bodin présentent leur mise en scène comme basée sur deux axes : un étant : « un axe intemporel, la découverte de l'amour<sup>143</sup> », l'autre « un axe vertical : ancrer la tragédie lyrique dans ses racines du XVIIIe siècle, avec instruments anciens et danseuse baroque<sup>144</sup>. » La découverte de l'amour est aussi centrale dans le travail de Yan Duffas qui a souhaité « mettre en avant un parcours initiatique, le

---

<sup>142</sup> Dossier pédagogique du spectacle p.3

<sup>143</sup> Propos recueillis par le midi libre : [https://operabaroque.fr/LULLY\\_PSYCHE\\_71.htm](https://operabaroque.fr/LULLY_PSYCHE_71.htm)

<sup>144</sup> Idem

parcours d'une jeune fille qui se révèle à l'amour, et au-delà de l'amour purement sentimental, au plaisir charnel<sup>145</sup>. » Véronique Vella raconte l'histoire d'une « première fois » et pointe le renversement de la situation d'Amour qui « habituellement [...] ne tombe pas amoureux – c'est lui qui décoche des flèches *aux autres*<sup>146</sup>. » Omar Porras pour finir, parle lui aussi du parcours de Psyché comme d'un « voyage<sup>147</sup> ». Dans les quatre mises en scène les artistes ont donc voulu travailler sur la découverte de l'amour, l'éveil d'une nouvelle conscience de soi, plaçant cette découverte au centre des questionnements. Comme dans tout parcours, dans tout voyage, il faut à Psyché un point de départ que l'on pourrait repérer dans la période de sa vie pendant laquelle elle vit paisiblement avec ses parents et ses sœurs. On peut donc utiliser les images des premières scènes de la pièce pour observer son costume et chercher des éléments qui la différencieraient des autres personnages.

On peut commencer par citer, dans la mise en scène de Véronique Vella le fait que



Figure 49 : Algaure et Cidippe, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
@Brigitte Enguérand

Psyché, contrairement à ses sœurs, porte les cheveux courts. Aucune autre femme, déesse ou mortelle ne porte cette coupe de cheveux. En réalité, peu de personnages portent les cheveux aussi courts que ceux de Psyché, il s'agit d'Amour et des deux princes. Les autres personnages, féminins ou

masculins ont des cheveux plus longs ce qui a tendance à marquer une différence entre Psyché et tout son entourage, qui est visible dès son entrée en scène, car elle apparaît aux côtés de ses sœurs qui sont habillées de façon identique, comme pour montrer une forme de gemellité entre les deux. L'utilisation de différentes coupes de cheveux est aussi faite chez Omar Porras, qui, comme nous signalions précédemment, propose une Psyché avec des cheveux oscillants entre le rose et violet. La couleur de ses cheveux s'oppose fortement avec celle de tous les autres personnages. Des éléments visuels tels que les cheveux de

<sup>145</sup> Entretien Avec Yan Duffas le 04/04/2020, voir Annexe 2 p.118

<sup>146</sup> Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

<sup>147</sup> Entretien mené par Brigitte Prost in Boumendil, A.C. (dir.) et Celik, O. (dir.) L'Avant-scène théâtre, « Amour et Psyché, d'après Molière, Mise en scène Omar Porras », mai 2017, n°1423.

personnages sont intéressants à utiliser pour les différencier les uns des autres, car ils permettent de marquer immédiatement des différences, sans avoir à les décrire par le texte.

L'idée de gémellité que nous évoquions à l'instant pour parler des sœurs de Psyché est récurrente. En effet chez Julien Balajas et Claire Bodin, les deux sœurs portent les mêmes robes dans différentes couleurs, Chez Omar Porras aussi l'image est forte, les deux sœurs sont vêtues de façon semblable. Yan Duffas a souhaité créer, avec les sœurs, un duo de personnages ridicules et en cela elles se ressemblent. Cet effet de gémellité est aussi accentué par le fait que, chaque fois, Psyché ne leur ressemble pas du tout. Que ce soit comme nous l'avons vu en portant un costume à la mode d'une époque différente, comme c'est le cas dans la mise en scène de Julien Balajas et Claire Bodin, ou bien en portant un costume largement moins travaillé et ornementé que ceux de ses sœurs, dans les trois autres mises en scène. Cet effet de gémellité se retrouve aussi dans les costumes des princes de la

version de Véronique Vella. Nous l'avons déjà étudié plus tôt, mais dans cette mise en scène les costumes des princes et ceux des sœurs de Psyché nous font



Figure 50 : Les Princes, Psyché, Les Sœurs, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
@Brigitte Enguérand

penser que, dans la société dépeinte, toutes les jeunes filles ressemblent aux sœurs de Psyché, et tous les jeunes hommes ressemblent aux princes, car ils sont les seuls représentants de ces catégories, et sont tellement semblables qu'ils semblent fixer une norme. Ce procédé peut se retrouver dans les mises en scène de Julien Balajas et Claire Bodin ainsi que celle d'Omar Porras, cependant, c'est chez Véronique Vella qu'il semble le plus développé et les personnages sont particulièrement semblables voir identiques. La jeune fille, comme on le voit sur la figure précédente, se retrouve en marge des gens de son âge, que ce soit les jeunes filles auxquelles elle ne ressemble pas, mais aussi les jeunes hommes qui la trouvent particulièrement belle, mais n'osent, pour la plupart, pas la courtiser.

Le personnage de Psyché apparaît donc, dès le premier acte, comme un personnage qui ne ressemble pas aux autres jeunes gens de la société dans laquelle elle vit. L'effet produit est assez intéressant, car cette distinction nous la présente d'une part comme personnage principal de la pièce, c'est elle qui se détache des autres, qui ressort du groupe et qui attire notre attention de spectateur. D'autre part, cette différenciation crée tout le décalage entre Psyché et le reste des personnages et nous amène à nous interroger sur les raisons de ce décalage. Quelqu'un qui ne connaîtrait pas le mythe pourrait quand même sentir, à travers l'écart entre Psyché et les autres personnages, que sa destinée est particulière et donc comprendre qu'il doit être attentif aux évolutions du personnage.

### a) Les épreuves

La transformation de Psyché en divinité n'est pas vraiment visible dans la pièce puisque la dernière scène dans laquelle Psyché apparaît se termine par Jupiter qui lui dit : « Viens-y, belle Psyché, changer de destinée./ Viens, prendre place aux rang des Dieux<sup>148</sup>» puis ils rentrent dans une machine qui les transporte vers l'Olympe pendant que d'autres divinités s'emparent de la scène pour chanter les louanges de l'Amour. Néanmoins, on peut observer que dans plusieurs mises en scène le costume de Psyché évolue pendant la pièce. Ce sont ces évolutions, et les éléments qui peuvent les causer que nous allons étudier maintenant.

Chez Omar Porras, le costume de Psyché évolue plusieurs fois. Une première fois, lorsqu'elle est dans le palais d'Amour, qu'ils se sont mariés, à la fin de l'acte trois et au début de l'acte quatre, au moment où Psyché demande à Amour de rencontrer ses sœurs, et pendant le temps de cette rencontre. Dans ces scènes, elle revêt une robe bleue, de la même



Figure 51 : Psyché et Amour, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

couleur que la chemise d'Amour. Cela semble marquer le lien qui les unit l'un à l'autre. Dans la même scène, Amour change, pour sa part, de perruque. Ces changements et ses ajustements de leurs costumes marquent donc à la fois leur lien et le temps qui a

<sup>148</sup> Molière *Psyché*, Acte V, scène Dernière

passé entre les deux moments représentés. En effet, entre le moment où Psyché arrive dans le palais d'Amour et celui où elle lui demande de faire venir ses sœurs, ils ont vécu ensemble un certain temps déjà, suffisamment pour que Psyché commence à ressentir le manque de sa famille. La scène représentée sur la photographie précédente est celle où Psyché demande à Amour de lui révéler son identité. On voit bien que tous deux sont vêtus de bleu, à la fin de cette scène, quand Amour accède à la demande de Psyché, Amour et le palais disparaissent, et Psyché se retrouve seule en scène, portant sa robe bleue sur une seule épaule. Elle évoque le sentiment amoureux qu'Amour lui inspire toujours. Après la déclaration du dieu qui lui dit qu'il ne l'aimera plus et qu'elle devra maintenant faire face à sa haine, on peut voir cette robe qui n'est plus portée que sur une épaule comme un symbole de l'amour qui n'est plus partagé entre les deux personnages, du lien brisé entre eux, mais aussi comme l'amour d'Amour qui petit à petit abandonne Psyché qui retrouve son premier costume lors de la scène suivante.

Dans cette mise en scène, les épreuves de Psyché sont racontées, comme nous l'avons déjà expliqué, par deux Zéphyrus. On voit schématiquement on errance et les



Figure 52 : Psyché, Jeanne Pasquier, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017  
© Mario del Curto

différents défis que Vénus lui lance. En arrière scène des paysages sont projetés et s'animent, ils symbolisent les différents lieux dans lesquels Psyché doit se rendre pour mener à bien ses épreuves. En transparence on voit donc sa jupe, déchirée et réduite à des lambeaux de tissus qui lui couvrent à peine les genoux. Les altérations du costume de Psyché donnent à voir les

nombreuses épreuves qu'elle a dû traverser et la dureté de ces dernières. Lorsque Psyché réapparaît sur scène et ne se trouve plus derrière le rideau comme pendant la majorité des épreuves, au moment où elle va ouvrir la boîte que lui a confiée Proserpine, on peut étudier plus en détail son visage. Il est alors couvert de crasse, ses cheveux aussi, ils semblent d'ailleurs blancs, comme si ces épreuves avaient eu un effet vieillissant sur elle, lui faisant perdre sa jeunesse, et donc son innocence tant convoitée par Vénus. La déesse a réussi à rendre la jeune fille méconnaissable. Un peu plus tard on peut cette fois voir le costume

entier de Psyché qui semble sali, déchiré. Il a perdu sa couleur blanche et le tissu en lambeaux laisse voir ses jambes. Le personnage a vraiment perdu de sa fraîcheur et de son éclat, les couleurs et les matières de sa robe se sont ternies marquant ainsi un ternissement du personnage même, dont on nous raconte quelques minutes plus tôt qu'elle a essayé de se suicider, en se jetant du haut d'une tour, désespérée à cause du poids des épreuves que Vénus lui impose et face à la certitude qu'elle ne reverra jamais son amant. Omar Porras nous présente donc un personnage sur qui les épreuves ont eu un très grand impacte, mais qui reste animée par une toute petite forme d'espoir, celui de reconquérir son amant.



Figure 53 : Psyché, Jeanne Pasquier, *Amour et Psyché*, Omar Porras, 2017

Véronique Vella, propose, elle aussi, des altérations au costume de Psyché. En effet, si celle-ci commence la pièce dans une robe comme on peut le voir sur la figure 50, sur des images qui semblent montrer le passage aux enfers de Psyché elle ne porte plus une robe mais une jupe-culotte. Le personnage gagne ainsi une meilleure aisance dans ses mouvements. Ces épreuves ayant eu lieu, elle a eu besoin de bouger, de se mouvoir et de

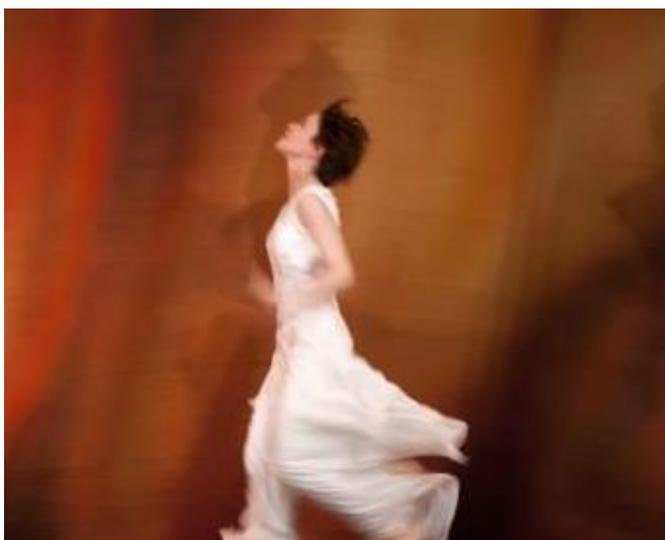


Figure 54 : Psyché, Françoise Gillard, *Psyché*, Véronique Vella, 2013-2014  
@Brigitte Enguérand

ne pas être entravée dans ses mouvements par un vêtement comme une robe. Le tissu est aussi plus transparent, paraît moins épais, comme si Psyché s'était dé faite de la lourdeur des vêtements et des «normes» qu'elle semblait tenter de suivre lors des premières scènes. Sur la série d'images qui ont lieu aux enfers, la Psyché de Véronique Vella ne paraît pas avoir perdu de son énergie ou de sa fraîcheur,

contrairement à la mise en scène d'Omar Porras son costume n'est pas sali, ni déchiré, il

est simplement plus léger. Elle ne semble pas non plus avoir perdu espoir, elle reste dynamique, se tenant droite sur scène, et pas recroquevillée comme la Psyché d'Omar Porras. Lorsqu'elle rencontre les deux princes, elle est très souriante comme si elle retrouvait de vieux amis. La Psyché de Véronique Vella apparaît donc plus optimiste et déterminée, et surtout moins affaiblie par les épreuves que celle d'Omar Porras.

On peut retrouver ce procédé d'altérations du costume pour le personnage d'Amour. En effet, on peut se souvenir que dans au moins deux mises en scène le personnage opère une «mise à nu» comme nous l'avons décrit précédemment. Chez Omar Porras, cette «mise à nue» s'accompagne elle aussi d'un salissement du costume et du corps du personnage. Julien Balajas dit du couple : « Psyché, L'Amour : tous deux quittent l'Enfance pour devenir, au terme des épreuves rencontrées, des adultes responsables<sup>149</sup>. »On peut dire que les mises en scène contemporaines s'interrogent sur le destin de Psyché, mais qu'au moins trois d'entre elles font traverser un chemin équivalent à Amour, transformant ainsi les deux jeunes gens, en leur faisant découvrir le monde, l'amour et en insistant sur leur assurance et leur évolution.

---

<sup>149</sup> Programme de la pièce p.7

## CONCLUSION

Ce mémoire avait pour but d'étudier les mises en scène contemporaines des costumes de divinités dans la pièce *Psyché* de Molière et cherchait à comprendre ce que ces costumes disaient des personnages. Il cherchait aussi à voir ce que les personnages disaient de la société dans laquelle ils s'inscrivent, à la fois celle interne à chaque mise en scène, mais aussi plus globalement la société du XXIème siècle.

Nous avons donc étudié les divinités de la pièce *Psyché* de Molière sous différentes perspectives, ce qui nous a permis de les appréhender globalement et de les observer à travers différents prismes et nous avons vu que les costumes des divinités, dans les mises en scène contemporaines, n'étaient pas seulement une accumulation d'éléments traditionnellement utilisés pour les représenter, et ne reprenaient pas systématiquement des images liées à l'Antiquité ou au XVIIème siècle. Ils nous donnent accès à des dimensions plus complexes des personnages en utilisant des images qui s'adaptent au public auquel ils sont présentés. Nous avons pu constater aussi que les metteurs en scène cherchaient plus à mettre l'emphase sur l'intrigue et l'expérience humaine de la pièce plutôt qu'ils ne cherchaient, à tout prix, à créer des différences entre les mortels et les divinités. En effet, loin d'idéaliser les divinités, les metteurs en scène contemporains proposent d'eux une vision plus complexe, qui les éloigne des clichés que peuvent parfois incarner les personnages mythologiques dans la culture contemporaine, en leur donnant des traits et des émotions plus humains. De cette façon, ils rapprochent les divinités mythologiques du public contemporain, qui peut reconnaître en eux ses propres traits et ses propres émotions. Le public peut donc avoir, des divinités, un portrait moins caricatural et plus humanisé. Ces costumes et ces mises en scène contemporaines nous montrent donc que, bien que les divinités soient l'expression absolue d'une notion, elles ne sont pas seulement cette notion, leurs caractères et leurs histoires sont plus complexes que ça.

Cette étude n'a porté que sur une pièce du XVIIème siècle qui comporte des divinités, dans quelques mises en scènes contemporaines, et ne peut donc pas révéler « quelle représentation des personnages de divinités donne le théâtre du XVIIème siècle mis en scène au XXIème ». Cette étude n'avait pas pour ambition de le faire. Nous cherchions bien, ici, à étudier le cas particulier d'une pièce et des représentations des divinités de cette pièce, avec leurs caractères, leurs enjeux et leurs propres narratives, inhérentes à ce mythe bien particulier.

Il aurait été intéressant aussi, de pouvoir mener une étude qui inclue plus de mises en scène d'autres époques. Cela nous aurait permis de comparer entre elles différentes visions d'une même notion. Nous aurions pu observer les évolutions du traitement, d'une part, des notions qu'incarnent les divinités, et d'autre part, plus globalement, des divinités en elles-mêmes. Nous aurions pu comprendre si l'humanisation des divinités que nous avons pu observer dans nos mises en scène était propre au XXIème siècle ou si, au contraire, c'est une constante liée à la pièce étudiée.

Il serait alors intéressant, pour aller plus loin, de mener une étude plus large, qui s'attacherait à étudier les divinités mythologiques, et pourquoi pas, plus largement, les personnages merveilleux d'autres pièces du XVIIème siècle dans lesquelles ils apparaissent. On pourrait les étudier, toujours dans des mises en scène contemporaines, pour chercher à voir si, le traitement de ces personnages est semblable dans ces spectacles, ou, si chaque pièce traite les divinités de façon radicalement différentes. Il serait intéressant d'étudier les façons de costumer ces personnages dans les mises en scène contemporaines. Pour ce faire, il serait préférable de pouvoir rencontrer et interroger plus d'équipes : metteurs en scène, costumiers et pourquoi pas scénographes pour comprendre comment sont appréhendés ces personnages, et comment se construisent leurs costumes en lien autant avec le décor et l'univers dans lequel ils interviennent, qu'avec la société humaine dans laquelle ils s'inscrivent, ainsi que la structure de la pièce de façon plus générale. Cela pourrait se faire, comme dans cette étude à travers des entretiens et des études d'archives, d'images et de captations, mais il serait aussi envisageable, si l'occasion se présentait de suivre ces réflexions, et cette construction, pendant qu'elles ont lieu, à travers un suivi de création.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS :

#### TEXTES :

MOLIÈRE. [1856] *Psyché : tragi-comédie-ballet en cinq actes : Molière illustré par Janet-Lange / [notice sur Psyché par E. de la Bédollière]*. Maurepas : Hachette BNF. 2017.

MOLIÈRE, J. FORESTIER, G,(dir.) BOURQUI, C,(dir.). *Œuvres complètes*. [Nouvelle édition]. Paris: Gallimard. 2010.

APULÉE, *Les métamorphoses ou l'âne d'or*, Paris : Les Belles Lettres, 2010.

LAFONTAINE, J, DE. *Les amours de Psyché et Cupidon*, Paris : Defer de Maisonneuve, 1791.

#### MISES EN SCÈNES :

**1671-01-17** : Première, Palais des Tuileries, grande salle des machines, France

**2000-01-11** : Théâtre de l'Athénée, mise en scène de Yan Duffas

**2009-10-23** : Opéra de Toulon mise en scène et adaptation Julien Balajas et Claire Bodin

**2013-12-07** : Comédie-Française, mise en scène de et direction des chants Véronique Vella

**2017-05-03** : Renens : Théâtre-Kléber-Méleau, mise en scène d'Omar Porras

#### DOCUMENTS RELATIFS AUX MISES EN SCÈNE :

**Mise en scène de Yan Duffas** : Entretien téléphonique réalisé le 04/04/2020 entre Yan Duffas et Lisa Gurini (annexe pp.116-127)

**Mise en scène de Julien Balajas et Claire Bodin** : Dossier pédagogique du spectacle :

[http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle\\_vivant\\_opera/dossiers\\_pedagogiques/DOSSIER\\_PEDAGOGIQUE\\_PSYCHE.pdf](http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_opera/dossiers_pedagogiques/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_PSYCHE.pdf)

Dernière consultation le 16 mai 2021

**Mise en scène de Julien Balajas et Claire Bodin** : Programme de la pièce :

<http://data0.eklablog.com/rdvopera/perso/pdf/psyche.pdf>

Dernière consultation le 19 mai 2021

**Mise en scène de de Véronique Vella** : Dossier de presse de la pièce : <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-psyche1314.pdf>

Dernière consultation le 10 mai 2021

**Mise en scène de de Véronique Vella** : Entretien mené par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Psyche/ensavoirplus/>

Dernière consultation le 15 mai 2021

**Mise en scène d'Omar Porras** : Captation Au théâtre TKM, en Mars 2017, Réalisée par Ana Acosta, Carlos Ibañez, Damien Molineaux et Juan Lozano

#### **LE COSTUME :**

DOUMERGUE, D., VERDIER, A. et BIET, C. *Le costume de scène, objet de recherche*. Cirey-lès-Mareilles: Lampsaque. 2014.

FORESTIER, G., *Esthétique De L'identité Dans Le Théâtre Français (1550-1680) le déguisement et ses avatars*. Genève: Librairie Droz. 1988.

GIRET, N., KAHANE, M. *Costumer Le Pouvoir, Opera Et Cinéma*. Lyon: Fage. 2013.

Huchard, Colette. « Le costume : évolution et transformation d'un langage », *Études théâtrales*, vol. 49, no. 3, 2010, p.163

JULLIEN, A. [1880] *Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France jusqu'à nos jours*. Maurepas : Hachette BNF. 2013.

LA GORCE J. de. « Les costumes d'Henry Gissey pour les représentations de Psyché », in *Revue de l'art*, n°66, p. 39-52. 1984.

LAVIER, J., *Costume In The Theatre*. London ; Toronto ; Wellington ; Sidney: G. G. Harrap & Co. 1964.

LELOIR, M. *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et de étoffes des origines à nos jours*, Paris : Gründ. 2012.

VERDIER, A. *L'Habit de théâtre, Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*. Vignon: Lampsaque. 2006.

VERDIER, A., GOETZ, O. et DOUMERGUE, D. *Art et usages du costume de scène*. Vignon: Lampsaque. 2007.

QUÈGUINER, Anne, "Les costumes à la Comédie-Française (1665-1847), du secret au visible," *Bibliothèque numérique Paris 8*. Thèse de doctorat. 2006.

(Consulté le 18 mars 2020, <https://octaviana.fr/document/118731181>.)

## LE MYTHE ET LA QUESTION DU SURNATUREL :

### GÉNÉRAL :

DELMAS, C. « Du mythe au XVIIe siècle ». In: *Littératures classiques*, hors-série, 2002. « Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas ». pp. 23-31.

DELMAS, C. *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*. Genève: Droz. 1985.

DELMAS, C. « Le mythe dans le théâtre classique, entre nature et culture ». In: *Littératures classiques*, hors-série, 2002. « Mythe et histoire dans le théâtre classique Hommage à Christian Delmas ». pp. 169-177.

DELMAS, C., Grosperin, J. and Népote-Desmarres, F., *Mythe Et Histoire Dans Le Théâtre Classique*. Toulouse: Société de littératures classiques. 2002.

DUPEYRON-LAFAY, F. *Les représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*. Paris: M. Houdiard. 2006.

FERGOMBÉ, A. et HUFTIER, A. *Otrante n°17 : Théâtre & fantastique une autre scène du vivant*. Paris: Kimé. 2005.

GOT, O. *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*. Paris : Ellipses. 1998.

PARIZET, S.,. *Mythe Et Littérature*. Paris: SFLGC. 2008

TOBARI, T. « La mythologie grecque dans le théâtre français à la fin du XVIIe siècle. » In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1973, n°25. pp. 311-318.

### LE MYTHE DE PSYCHÉ :

BLONDET, S. « *Admirez avec moi ce merveilleux spectacle* ». *Sur Andromède, La Toison d'or et Psyché* In : *Pratiques de Corneille*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012. Disponible en ligne

(dernière consultation le 13 mai 2021 <http://books.openedition.org/purh/10284>)

BRUNEL, P. (dir.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco : Editions du Rocher. 2002.

COLLIGNON, M. *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*, Paris : Hachette BNF, 1877.

DERRIDA, J. *Psyché, Invention de l'autre*, Paris : Galilée, 1987.

GELY, Véronique, *L'invention d'un mythe : Psyché Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris : Honoré Champion, 2006.

NAUDEIX, L, « Psyché, figure paradoxale de la vulnérabilité dans la tragédie-ballet de Corneille et Molière (1671) », colloque international *Formes et figures de la vulnérabilité, de la fin du Moyen-Âge aux siècles classiques*, dir. Cécile Lignereux et Stéphane Macé, Université de Grenoble, septembre 2015.

PALACIO J. DE, *Les Métamorphoses de Psyché. Essai sur la décadence d'un mythe*, Biarritz, Éditions Séguier, Atlantica, 2000.

### L'ÉPOQUE BAROQUE :

COVEGAL, G. (dir.), AVANZI, B, (dir.), *De la scène au Tableau, David, Fussli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard...* , Paris : Skira Flammarion, 2009.

NÉRAUDAU, J.P. *L'Olympe du Roi Soleil ; mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris : les Belles lettres. 2013.

ROUSSET, J. *La littérature baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Coti, 1995.

### LE THÉÂTRE BAROQUE :

BIET. C. « La question du répertoire au théâtre » *Littérature classique*, n°95. Toulouse : Presses universitaires du Midi. 2018.

CONESA, G. et STERNBERG, V. *Littératures Classiques, le salon et la scène : comédie et mondanité au XVIIe siècle*. Paris: Honoré Champion. 2006.

LA GORCE J. de. JUGIE, P. BÉCHUE, C. *Dans l'atelier des menus plaisirs du Roi spectacles, fêtes et cérémonies aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris : Archives nationales.; Versailles : Artlys. DL 2011.

NÉRAUDAU, J.P. *La tragédie lyrique*. Paris : Cicero. Théâtre des Champs-Élysées. 1991.

#### L'ŒUVRE DE MOLIÈRE :

FLECK, S.H. « L'ultime Molière vers un théâtre éclaté » *Biblio 17*, n°213. Tübingen : Narr Francke Attempto. 2016.

GAINES, J. F. « Molière and Paradox » *Biblio 17*, n°189. Tübingen : Narr Francke Attempto. 2010.

MONGREDIEN, G. *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière*. Paris : CNRS. 1965.

#### LES COMÉDIES BALLETS ET LA PIÈCE *PSYCHÉ* :

BOUMENDIL, A.C. (dir.) et CELIK, O. (dir.) *L'Avant-scène théâtre*, « Amour et Psyché, d'après Molière, Mise en scène Omar Porras », mai 2017, n°1423.

DELMAS, C. « Le théâtre musical et Psyché de Molière ». In: *Littératures classiques*, n°21, printemps 1994. « Théâtre et musique au XVIIe siècle ». pp. 221-236.

DELMAS, C. « Psyché et les pièces de machines ». In: *Cahiers de la littérature du XVIIe siècle*, n°7, 1985. « La Femme – Varia – La Tragédie à machines ». pp. 175-188.

LOUVAT-MOLOZAY, B. *Théâtre et Musique Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris : Champion, 2002.

MAZOUER, C. *Molière et ses comédies-Ballets*, Paris : Klincksieck. 1993.

#### LE BALLETT :

CHRISTOUT, M., *Histoire Du Ballet*. Presses Universitaires de France - PUF. 1966.

GOLÉA, A., *Histoire Du Ballet*. Lausanne: Editions Rencontre. 1967..

#### LA MISE EN SCÈNE :

BOISSON, B., FOLCO, A. MARTINEZ, A. *La Mise En Scène Théâtrale De 1800 À Nos Jours*. Paris: PUF. 2015.

BOUHAÏK- GIRONEZ, M., (dir.) SPINA, O, (dir.) et TRAVESIER, M. (dir.) *Revue d'histoire du théâtre* « Mécaniques de la Représentation », avril juin 2018, n°278.

BRUNEL, P., *La Mise En Scène Du Destin*. [Paris]: Didier érudition. 1997.

CHAOUCHE, S. *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815) volumes 1 et 2*. Paris : Honoré Champion. 2013.

CRAIG, E. *De L'art Du Théâtre*. Saulxures: Circé. 1999.

CNCS. *L'envers du décor : à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle*. Montreuil : Gourcuff Gradenigo ; Moulins : Centre national du costume de scène. 2012.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S., *L' Histoire De La Mise En Scène Dans Le Théâtre Français*. Genève: Slatkine Reprints. 1976.

FAZIO, M. FRANTZ, P. *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*. Paris : Desjonquères. 2010.

LOUVAT-MOLOZAY, B., SALAÜN, F. *Le Spectateur De Théâtre À L'âge Classique (XVIIe-XVIIIe Siècles)*. Montpellier: L'Entretiens. 2008.

UBERSFELD, A. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Mémo Seuil, 1996.

VEINSTEIN, A., *La Mise En Scène Théâtrale Et Sa Condition Esthétique*. Paris: Flammarion. 1955.

### **LA NOTION DE POUVOIR :**

JACKSON, J., *Eros Et Pouvoir*. Neuchâtel: Baconnière. 1988.

LOCHET V. GOY-BLANQUET D. HÉNIN E. VICTOROFF T. FIX F. *Le pouvoir en scène Shakespeare, Richard III, Corneille, Cinna, Pouchkine, Boris Godounov, Brecht La Résistible Ascension d'Arturo Ui*. Neuilly : Atlande. 2018.

### **LA MODE :**

Ascoli, M., *Trois siècles de mode*. Paris: Musée des arts décoratifs. 2016.

BRUNA, D. DEMEY, C., n.d. *Histoire Des Modes Et Du Vêtement*. Paris : Les Editions Textuel. 2018.

DAVRAY-PIEKOLEK, R, DELPIERRE, M, GORGUET-BALLESTROS, P, RUPPERT, J, *Le costume Français*, Paris : Flammarion, 2015.

DELILLE, D. SÉNÉCHAL, P., *Modes Et Vêtements Retour Aux Textes*. Paris : Arts décoratifs Ucad. 2020.

VIGARELLO, G. *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir, de la renaissance à nos jours*. Paris : Seuil. 2004.

VIGARELLO, G. « Les transformations du corps et de la beauté » dans le cadre d'un cycle de conférences organisées par la MSH Alpes, animé par Luc Gwiazdzinski, le 12 janvier 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=U17x4\\_PUeI4](https://www.youtube.com/watch?v=U17x4_PUeI4) : dernière consultation le 20 mars 2020

#### AUTRE :

APOLLINAIRE, G. et CAMPA, L. *Laurence Campa commente Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire*. [Paris]: Gallimard. 2005

PERRAULT, C. *Histoires ou Contes du temps passé*, Paris : Claude Barbin, 1697

PASTOUREAU. M. *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2000.

PASTOUREAU. M. *Noir, histoire d'une couleur*, Paris : Seuil 2008.

PASTOUREAU. M. *Vert, histoire d'une couleur*, Paris : Seuil 2013.

PASTOUREAU. M. *Rouge, histoire d'une couleur*, Paris : Seuil 2016.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, livre XIX, Paris : Les Belles Lettres, 1997.

RONCARD, P. *Œuvres complètes / Pierre de Ronsard. 12, Œuvres complètes. XII, Trois livres du recueil des nouvelles poésies 1563-1564 / Pierre de Ronsard ; éd. critique avec introd. et comment. par Paul Laumonier* Paris : Gallimard. 1946

Le langage des fleurs Hananokotoba <https://hananokotoba.com/the-language-of-flowers/> : dernière consultation le 20 juin 2021

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Psyché et Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	20
Figure 2 : Croquis du costume de Vénus, <i>Psyché</i> , Véronique Vella 2013-2014.....	21
Figure 3 : Aglaure, Psyché et Cidippe, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	23
Figure 4 : Psyché et son père, le Roi, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	24
Figure 5 : Cléomène, Psyché et Agénor, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	24
Figure 6 : le palais de Jupiter, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	26
Figure 7 : Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	28
Figure 8 : Psyché, Cidippe, et Aglaure, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	29
Figure 9 : Psyché et ses sœurs, <i>Psyché</i> , Julien Balajas et Claire Bodin, 2009 .....	29
Figure 10 : Cidippe, Jennifer Decker, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	31
Figure 11 : enlèvement de Psyché, Jeanne Pasquier, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	33
Figure 12 : Zéphir et un Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras 2017.....	34
Figure 13 : Amour et Psyché, <i>Psyché</i> , Véronique Vella 2013-2014 .....	35
Figure 14 : Amour et Psyché, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	36
Figure 15 : Psyché et Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras 2017 .....	37
Figure 16 : Psyché Amour et sa suite, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	41
Figure 17 : deux membres du Chœur et Jupiter, <i>Psyché</i> , Véronique Vella 2013-2014.....	41
Figure 18 : Aglaure et Cidippe, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	44
Figure 19 : Les prétendants, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	45
Figure 20 : Vénus, Sylvia Berger, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	47
Figure 21 : Zéphyr et Amour, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	48
Figure 22 : Psyché et son père, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2017.....	50
Figure 23 : Les Sœurs et les princes, <i>Psyché</i> , Julien Balajas et Claire, 2009 .....	51
Figure 24 : Psyché et Amour, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	52

Figure 25 : Divinités secondaires, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	54
Figure 26 : Psyché et Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	54
Figure 27 : Scène s'ouverture, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	55
Figure 28 : Amour, Benjamin Jungers, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	59
Figure 29 : Amour, Benjamin Jungers, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	60
Figure 30 : Psyché, Zéphyr et Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	60
Figure 31 : Croquis pour le costume de Jupiter, Henry de Gissey, 1670 .....	61
Figure 32 : Psyché, Vénus, Amour et Jupiter, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	62
Figure 33 : Le Roi, Yves Adam, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	63
Figure 34 : Vénus, Emmanuelle Ricci, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	65
Figure 35 : <i>Le ravisement de Psyché</i> , William Bouguereau, 1895 .....	66
Figure 36 : Psyché et ses sœurs, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	66
Figure 37 : Psyché, Vénus, Amour et Jupiter, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	67
Figure 38 : Vénus et Psyché, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	68
Figure 39 : Vénus, Sylvia Bergé, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2014-2014.....	69
Figure 40 : Croquis du costume de Vénus, Gabriel Vacher, pour <i>Psyché</i> , Julien Balajas et Claire Bodin, 2009 .....	70
Figure 41 : Psyché et Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	73
Figure 42 : image du spectacle, <i>Psyché</i> , Julien Balajas et Claire Bodin, 2009 .....	74
Figure 43 : Le chœur et Jupiter, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	76
Figure 44 : Dessins du costume de Zéphyr par Henry Gissey, 1670 .....	78
Figure 45 : Zéphires, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	79
Figure 46 : Zéphyr, Jérôme Pouly, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	81
Figure 47 : Psyché, Françoise Gillard, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	91
Figure 48 : Psyché, Jeanne Pasquier, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	92
Figure 49 : Algaure et Cidippe, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	94

Figure 50 : Les Princes, Psyché, Les Sœurs, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014 .....	95
Figure 51 : Psyché et Amour, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017 .....	96
Figure 52 : Psyché, Jeanne Pasquier, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	97
Figure 53 : Psyché, Jeanne Pasquier, <i>Amour et Psyché</i> , Omar Porras, 2017.....	98
Figure 54 : Psyché, Françoise Gillard, <i>Psyché</i> , Véronique Vella, 2013-2014.....	98
Figure 55 : Habit à la Française 1804-1815 .....	128
Figure 56 : Robe de jour 1830-1835 .....	129
Figure 57 : Callot Soeurs, robe du soir 1909-1910.....	130
Figure 58 : Paul Poiret, Robe du soir Joséphine, 1907 .....	130
Figure 59 : Facteur en tricycle, vers 1893.....	131
Figure 60 : <i>Salomé dansant devant Hérode</i> , Gustave Moreau, 1876, Huile sur toile ....	132
Figure 61 : <i>Louis XIV en costume de sacre</i> , Hyacinthe Rigaud, 1701, huile sur toile.....	133
Figure 62 : Dessin pour Flore, Henry Gissey, pour <i>Psyché</i> de Molière, 1670 .....	134
Figure 63 : <i>L'assemblée des Dieux</i> , Jean Nocret, 1670, huile sur toile.....	135
Figure 64 : <i>Femmes au jardin</i> , Claude Monet, 1866, huile sur toile .....	135
Figure 65 : <i>L'amour et Psyché</i> , William Bouguereau, 1889, huile sur toile.....	136
Figure 66 : <i>Psyché et l'Amour enfants</i> , William Bouguereau, 1889, Huile sur toile.....	136
Figure 67 : <i>l'Amour et Psyché</i> , William Bouguereau, 1899, Huile sur toile .....	137
Figure 68 : <i>Psyché</i> , William Bouguereau, 1892, peinture .....	137
Figure 69 : <i>Jupiter et Thétis</i> , Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1811, huile sur toile ....	138
Figure 70 : <i>La naissance de Vénus</i> , Sandro Botticelli, 1484-1485, tempera maigre .....	138
Figure 71 : Maestro, <i>Il était une fois</i> .....	142
Figure 72 : <i>Gandalf the Grey</i> , artwork by Nidoart .....	142
Figure 73 : le Père Fouras, Yan Le Grac, <i>Fort Boyard</i> .....	142

# Annexes

## ANNEXE 1 : GÉNÉRIQUES DES MISES EN SCÈNE ÉTUDIÉES

1 : 2000-01-11 : *PSYCHÉ*, MISE EN SCÈNE DE YAN DUFFAS, AU THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE,  
(GÉNÉRIQUE INCOMPLET)

Équipe de création :	Interprété par :
Mise en scène : Yan Duffas	Natacha Mircovich : Psyché
Texte : Molière et Corneille	François Genty : Amour
Musique originale : Célia Reggiani	Valérie Thomas : Vénus
Décor : Pascal Thomas	Hénia Duffas : Zéphire, Lycas
Costumes : Muriel Senaux	Sandy Boizard : Aglaure
Lumières : William Lambert	Christophe Bouisse : Cléomène

2 : 2009-10-23 : *PSYCHÉ*, MISE EN SCÈNE ET ADAPTATION JULIEN BALAJAS ET CLAIRE BODIN,  
À L'OPÉRA DE TOULON

Équipe de création :	Interprété par :
Direction musicale et choix musicaux : Claire Bidon	COMPAGNIE DU GRIFFON :
Mise en scène et adaptation : Julien Balajas	Vénus : Ophélie Koering
Chorégraphie : Sarah Berreby	Aglaure : Aurélie Cohen
Scénographie : Luc Londiveau	Cydippe et le Fleuve : Véronique Dimicoli
Costumes : Gabriel Vacher	Psyché : Maïa Gueritte
Lumières : Marc-Antoine Vellutini	Cléomène : Bruno Detante
Assistante à la mise en scène : Aurélie Cohen	Zéphyr et Agénor : Jean-Jacques Rouvière
	Amour : Julien Balajas
	Le Roi et Jupiter : Guy Lamarque
	COMPAGNIE LES BIJOUX
	INDISCRETS :
	Instruments anciens
	<u>Chanteurs</u>
	Soprano : Eugénie Warnier
	Soprano : Lina Yang

	Haute-contre : Renaud Tripathi/François- Nicolas Geslot Ténor : Carl Ghazarossian Basse : Luigi De Donato <u>Danseuse</u> Sarah Berreby
--	--

3 : 2013-12-07 : PSYCHÉ, MISE EN SCÈNE DE ET DIRECTION DES CHANTS VÉRONIQUE VELLA,  
À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Équipe de création :	Interprété par :
Mise en scène et direction des chants : Véronique Vella Musique originale : Vincent Leterme Collaboration artistique : Alison Hornus Direction musicale et direction des chants : Vincent Leterme Scénographie : Dominique Schmitt Toiles peintes : Anne Kessler Costumes : Dominique Louis Lumières : Patrick Méeüs Réalisation sonore : Jean-Luc Ristord Travail chorégraphique : Elliot Jenicot Maquillages : Catherine Bloquère	Jupiter et Lycas : Claude Mathieu Vénus : Sylvia Bergé Aglaure, sœur de Psyché et Chœurs : Coraly Zahonero Psyché : Françoise Gillard Zéphire et Chœurs : Jérôme Pouly Le Roi, père de Psyché, Apollon et Chœur : Laurent Natrella L'Amour : Benjamin Jungers Cléomène, prince amant de Psyché, Vertumne et Chœurs : Félicien Juttner Cidippe, sœur de Psyché, Phaene et Chœurs : Jennifer Decker Agénor, prince amant de Psyché, Palaemon et Chœurs : Pierre Hancisse Aegiale et Chœurs : Claire De La Rüe Du Can Le Chœur : les élèves comédiens de la Comédie-Française : Heidi-Eva Clavier, Lola Felouzis, Matěj Hofmann, Paul Mcaleer, Pauline Tricot, Gabriel Tur

	Les pianistes : Véronique Briel, Vincent Leterme
--	--

4 : 2017-05-03 : AMOUR ET PSYCHÉ, MISE EN SCÈNE D'OMAR PORRAS, AMIENS : MAISON DE LA CULTURE

Équipe de création :	Interprété par :
Mise en scène : Omar Porras Adaptation : Marco Sabbatini en collaboration avec Omar Porras et Odile Cornuz Assistante à la mise en scène : Odile Cornuz Scénographie : Fredy Porras Création lumières : Mathias Roche Directeur technique : Gabriel Sklenar Création et univers sonore : Emmanuel Nappey Costumes : Elise Vuitel assistée de Cécile Revaz Couture et habillage : Giulia Muniz et Ann Schönenberg stagiaire Domitile Guinchard Maquillages, perruques et masques : Véronique Soulier-Nguyen, assistée de Estelle Quarino Accessoires et effets spéciaux : Laurent Boulanger assisté de Yvan Schlatter et Noëlle Choquard Stagiaire : Aline Badertscher Construction du décor : Christophe Reichel, Jean-Marie Mathey, Chingo Bensong, équipe technique du TKM Peinture du décor : Béatrice Lipp Régie lumière : Marc-Etienne Despland Régie son : Nicola Frediani Régie plateau : Michel Croptier, Chingo Bensong Conseillère en paroles : Suzanne Heleine	Le Roi, Lychas le messager, un ange : Yves Adam Aglaure (une sœur de Psyché), un ange : Jonathan Diggelmann Cléomène (un prétendant de Psyché), Jupiter, un ange, le Barde : Karl Eberhard L'Amour, Cidippe (une sœur de Psyché) : Philippe Guoin Zéphire, un ange : Maëlla Jan Psyché : Jeanne Pasquier Vénus, un serviteur du Roi, un ange : Emmanuelle Ricci Agénor (un prétendant de Psyché), un ange : Juliette Vernerey

## ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC YAN DUFFAS

Entretien téléphonique réalisé le 04/04/2020 :

**Lisa Gurini :** Bonjour, alors ma première question, avant de démarrer l'entretien à proprement parler : à quelle date avez-vous créé la pièce ? Parce que j'ai trouvé plusieurs années de création de votre pièce, 1996, 1997 et 2000 me semble-t-il...

**Yan Duffas :** Alors en fait ce qui se passe c'est que j'étais élève au conservatoire national supérieur d'art dramatique en tant qu'élève acteur, et metteur en scène, et, à l'issue du conservatoire on avait la possibilité, de faire partie d'un organisme, qui s'appelle le Jeune Théâtre National, qui est un organisme subventionné par l'État, pour mettre en relation les élèves sortants des écoles supérieures avec des metteurs en scène qui sont désireux d'embaucher des acteurs et des actrices. Cette structure permet également de faire des propositions de maquettes de spectacles, auxquelles on invite des professionnels et des directeurs de théâtres pour éventuellement les programmer par la suite. Donc en fait ce qui s'est passé, c'est qu'on a eu une première création de *Psyché* qui s'est faite à l'issue de cette maquette-là, qui a été créée au théâtre de Cergy-Pontoise, et après les représentations de Cergy-Pontoise, le théâtre de l'Athénée Louis Jovet a souhaité refaire une nouvelle création. À cette époque-là le théâtre de l'Athénée Louis Jovet venait de finir les travaux de rénovation de la salle à l'Italienne, qui était redevenue un vrai petit bijou, parce qu'avant ça elle était très abîmée. Et ils avaient notamment remis en évidence une fosse d'orchestre qui avait été bouchée avant ça, donc ils souhaitaient programmer des spectacles avec musique live, pour pouvoir avoir des musiciens dans la fosse, et donc, ils cherchaient des spectacles qui utilisaient cette fosse d'orchestre. Ils m'ont proposé de refaire une création du spectacle avec une musique live. C'est à cette occasion qu'on a refait une nouvelle création qui est pour moi la vraie création de *Psyché*, définitive, celle d'avant, c'était plus considéré comme des maquettes de spectacle et des propositions de mise en scène, mais la vraie création de mise en scène est celle de l'Athénée qui a eu lieu en janvier 2000.

**LG :** D'accord, merci pour cette précision.

**YD :** Donc en fait c'était une mise en scène dont la distribution était essentiellement faite de jeunes acteurs, de jeunes actrices, qui sortaient du conservatoire et qui donc faisaient partie de ce Jeune Théâtre National, ce qui m'a permis d'avoir des subventions de l'État, c'était l'aide un peu que proposait ce JTN, les salaires des acteurs, des actrices étaient pris

en charge par l'État, ce qui permet de favoriser l'embauche des jeunes acteurs qui sortent des écoles nationales.

**LG :** D'accord, pour continuer, je voulais savoir pourquoi vous aviez choisi cette pièce en particulier, et si la présence de personnages mythologiques avait eu une influence sur votre choix, ou si c'est vraiment l'intrigue qui vous avait le plus attiré au départ ?

**YD :** Alors moi j'avais eu l'occasion en tant qu'acteur de travailler le rôle d'Amour, quand j'étais au conservatoire, et notamment lors du concours. J'étais rentré au conservatoire avec une scène de *Psyché* d'Amour, donc j'étais assez sensible à cette pièce et à la beauté des vers. J'étais aussi intéressé par l'idée que c'est la seule œuvre qui rallie Molière et Corneille. Puisque, vous devez le savoir, c'était une commande royale. Le roi voulait réutiliser des décors qu'il avait vu dans un opéra auparavant, qui représentaient les enfers. Il avait demandé à Molière de bien vouloir lui écrire une histoire pour qu'il puisse revoir ces décors des enfers dans un autre spectacle. Molière qui était occupé avec sa charge au théâtre du Palais-Royal n'a pas pu finir les écritures donc il a demandé à Corneille de terminer. Et en fait ce que je trouvais intéressant, c'était que l'écriture de l'un et l'écriture de l'autre se fondaient complètement, c'est-à-dire que même à l'époque les critiques, vous avez dû le lire quelque part, avaient trouvé que jamais l'écriture de Molière n'avait été aussi puissante et grave, comme ceux de Corneille ; et jamais Corneille n'avait écrit de vers aussi légers et poétiques, comme c'était la réputation de Molière. Et c'est vrai qu'on ne distingue pas de différence purement d'écriture, dans la pièce, entre ce qui a été écrit par Molière ou par Corneille. C'était suffisamment significatif pour me donner envie de travailler cette œuvre. Il y a une autre raison, c'est que c'est une œuvre qui fait partie du répertoire classique français, mais qui n'avait pas, ou peu, été montée voir pas du tout depuis sa création au XVIIe, à cause de sa réputation... Sulfureuse, vu l'énorme retranscription qui avait été faite de la représentation de l'époque, qui racontait quand même un divertissement qui dure plusieurs heures, dans le théâtre des Tuileries, avec un théâtre à machine, avec des chanteurs des chanteuses qui descendaient des cintres, des artifices, et cette énormité a fait une réputation à cette pièce qui était réputée « immontable », parce que trop coûteuse, parce que trop importante. J'ai trouvé ça intéressant de réhabiliter ces vers, en fait, c'est le texte principalement qui m'a séduit, moi, au début. Et par rapport aux personnages mythologiques de la pièce, ça se situe évidemment dans une histoire entre dieux et mortels, mais moi ce qui m'intéressait surtout, c'était de mettre en avant un parcours initiatique, le parcours d'une jeune fille qui se révèle à l'amour, et au-delà de l'amour purement

sentimental, au plaisir charnel. Je trouvais qu'il y avait beaucoup de sensualité dans l'écriture et dans les vers, et j'avais envie de rendre, de mettre en avant, cette sensualité, ce côté charnel et ce côté physique de la découverte d'une jeune fille qui s'expose aux sens et au plaisir, au plaisir physique, à l'amour, à l'amour charnel. C'est ça qui m'intéressait, c'était pour moi comme le parcours d'une adolescente qui devient femme et qui se réveille à son corps, à son plaisir, c'est ça que je visais à travers les vers et c'est ça qui m'a plu.

**LG :** Pour continuer je voulais savoir comment vous aviez choisi de travailler avec Muriel Senaux ? Si vous la connaissiez d'avant ou pas ?

**YD :** Oui en fait j'avais travaillé en tant qu'acteur sur un spectacle qui était mis en scène par Stuart Seide qui était un de mes professeurs au conservatoire, c'était un Shakespeare, et Muriel sur ce spectacle-là était habilleuse. Donc on s'est rencontré comme ça, on a travaillé ensemble pendant des mois sur ce spectacle et on avait beaucoup d'affinités. J'ai réuni une équipe de créatifs, de créateurs et créatrices sur ce spectacle vraiment par affinité. Parfois même, je ne les connaissais pas trop, c'est aussi des techniciens et techniciennes – ce n'est pas le cas de Muriel – qui faisaient partie du Jeune Théâtre Notre Dame, formés au Théâtre National de Strasbourg, en écoles supérieures qui forment aussi des techniciens. Et donc j'avais demandé à Muriel, parce qu'on en avait parlé à l'époque ensemble et qu'elle était intéressée. Je lui ai proposé de faire sa première création de costume, c'était la première création qu'elle a faite et on a travaillé ensemble pour faire ces costumes-là. Je n'avais jamais vu son travail de couturière, et elle s'est lancée là-dedans avec beaucoup de plaisir, on a travaillé ensemble pour créer ces costumes.

**LG :** Et sur le processus de création comment ça s'est passé ? Est-ce que vous aviez des idées très précises ? Est-ce que c'est venu plus tard ?

**YD :** J'avais des idées très précises sur la scénographie. Je ne pouvais pas tout prendre en charge donc je me suis entouré, bien sûr de Muriel pour les costumes et leur réalisation surtout parce qu'elle a tout fait elle-même, et pour les décors aussi, je me suis entouré d'un ami à moi qui, dans la vie, est architecte, pour toutes les questions un petit peu techniques, compliquées que je ne pouvais pas maîtriser moi-même. Mais par contre j'avais une idée très précise de la scénographie que je voulais, et notamment des costumes. J'ai demandé à Muriel de travailler selon des idées précises. En fait, le spectacle était un spectacle musical aussi, il y avait des passages, des intermèdes qui étaient mis en musique par Lully, qui étaient écrits par Quinault, et je ne voulais pas, moi, garder la musique Baroque, la musique

originale de l'œuvre, j'avais envie de la faire un peu voyager dans le temps, de la moderniser, donc j'ai demandé à Célia Reggiani, qui était la compositrice, de composer une musique. Célia travaillait beaucoup en Afrique à cette époque-là, et je lui ai demandé d'écrire plutôt une musique aux ambiances un peu tribales, un peu africaines, d'abord en live je trouve que c'est peut-être plus facile à mettre en scène, à partir du moment où on veut faire jouer des musiciens dans la fosse, et puis je trouvais que c'était une musique qui avait un lien avec les dieux, il y a quelque chose dans l'expression de cette musique tribale, un contact, un lien direct qui se crée avec une dimension un peu divine et je trouvais que c'était ça qui m'intéressait. Donc l'univers de la pièce, scénographique, et musical, c'était cet univers un petit peu tribal, un petit peu brut, donc je voulais travailler les costumes dans des matières plutôt brutes, sur des matières pures, sur des matières qui bougent bien en scène et sur, presque, des matières premières. C'est-à-dire, le moins de... Pas de plastique, pas de choses comme ça. Je voulais que les acteurs et les actrices puissent être habillés avec des matières plutôt naturelles, des lins, des ficelles, des choses comme ça, c'est ça qui m'intéressait. Et toujours pour moderniser un petit peu le visuel et la scénographie et le spectacle, on avait travaillé sur l'idée de récupérer les formes dans les costumes qui rappellent un peu les costumes du XVIIIe sur des redingotes, sur des jupons bouffants, sur des corsets, sur des choses comme ça, mais par contre modernisées.

On avait une différence, bien sûr, entre les dieux et les mortels : les mortels étaient plutôt travaillés justement dans des matières de cordage, de ficelles, dans des nuances de terre, de terres cuites, plutôt dans des marrons, des beiges, des camaïeux de couleurs un peu chaudes, etcetera. Et les dieux étaient travaillés, eux, dans des tissus plutôt dans des teintes de blanc, blanc cassé, bleu, bleu ciel, gris pale, des choses qui tiraient plutôt vers le froid. Ça, c'était une première distinction que je voulais faire. Et j'avais demandé à Muriel d'utiliser des formes et des éléments du costume du XVIIIème, mais brutes, par exemple, j'avais envie que l'on puisse voir les corsets et non pas les robes qui sont sur les corsets, j'avais envie qu'on puisse voir les guêtres par exemple pour les princes, j'avais envie qu'on puisse voir éventuellement une redingote, qu'on puisse voir les dessous en fait. Et également pour les dieux, parce que tous les dieux étaient dans des costumes qui étaient des nuisettes, des robes simples dans des matières qu'on utilise beaucoup dans la danse : des lycras, parce que ça accroche bien, parce que c'est lourd, dans des lins aussi, parce qu'ils bougent bien, c'est des tissus qui sont lourds et qui bougent vraiment bien avec les mouvements de l'acteur en scène. Ce qu'il faut savoir, c'est qu'on avait supprimé les chaussures les acteurs et actrices

étaient tous pied-nus sur le plateau, un plateau en bois blond en espèce de pente. Il y avait quelque chose de très aéré de très aérien dans le visuel et j'avais envie qu'on ait ces éléments XVIIe mais pas dans des costumes finis, structurés avec un respect de l'époque, c'était vraiment un détournement et on a travaillé plutôt sur des apparences légères, plutôt de dessous, c'est-à-dire la structure qui fait le costume du XVIIe mais pas la robe qu'on mettait par-dessus un panier, par-dessus un corset par exemple, je voulais qu'on voit les corsets, qu'on voit les éléments qui existent dessous en fait. C'est comme ça qu'on a maintenu un peu l'esprit du XVIIe. Mais d'abord pour moi c'était matières, qui bougent bien sur scène, des lins lourds, des lycras plutôt mats parce qu'ils bougent bien, qu'on les utilise beaucoup en danse, et puis des matières que j'aimais beaucoup.

Par exemple dans le décor, il y avait une immense voile de tulle qui était grée par les acteurs-même au moment de la représentation, comme une grande voile de bateau, et en fonction de la position des voiles selon les tableaux, on pouvait incarner et représenter les différents décors des cinq actes. Et donc je voulais qu'on reprenne cette idée de voile et de tulle également dans les costumes, donc elle a fait par exemple des redingotes des princes, les vestes, les redingotes et les robes des princesses avec de la toile à beurre, du tulle ou une toile de jute, quelque chose où on voyait bien la matière épaisse. On avait quand même quelques jupons, qui étaient magnifiques, en soie sauvage que j'avais récupérés du TNP, du Théâtre National Populaire que Planchon avait bien voulu me prêter, qui étaient absolument magnifiques. Et ensuite, les éléments qu'on avait rajoutés étaient plutôt dans des tissus bruts en fait, dans des matériaux plutôt bruts, pas du tout dans des imprimés, je voulais que ce ne soit que des tissus unis, je ne voulais pas du tout d'imprimés donc on a travaillé vraiment que sur des aplats, d'avantage sur des matières plutôt que sur des impressions.

**LG :** D'accord, et d'un point de vue des images, est-ce que vous avez des œuvres ou de peinture qui vous ont inspirées ?

**YD :** Non, moi je regardais surtout les images des costumes XVIIe, enfin des dessins qu'on avait. On s'est inspiré un peu de ça dans les formes, pour les silhouettes d'avantage. Pour les dieux, on a complètement imaginé quelque chose de simple, qui laissait voir les peaux, qui laissait se dénuder et qui étaient vraiment des costumes de nuit. On a complètement inventé, on a récupéré, on était parti, à la base des costumes, d'éléments qu'on pouvait emprunter au Théâtre National Populaire, et j'avais récupéré par exemple des grandes

chemises en lin, des chemises d'époque qu'on avait utilisées comme une espèce de grand pull que les personnages avaient sur eux, c'est pas du tout des chemises qui étaient là pour être sous un costume, c'était l'élément principal du costume. On avait récupéré aussi des manteaux, parce que Roger Planchon avait fait un spectacle qui s'appelait *Vieil hiver et fragile forêt* et il avait fait fabriquer costumes absolument sublimes, des manteaux très lourds et très longs en fausse fourrure dans des tons gris, gris clair, blanc cassé, beige ; et on les avait récupérés pour le groupe de dieux qui débarquent à la fin, avec Jupiter, pour résoudre le problème de cette histoire. Donc tous les dieux avec d'immenses manteaux de fourrure, mais ils étaient presque à poil en-dessous, ils avaient juste un bas de pyjama, on avait utilisé pour les pantalons des bas de kimonos blancs par exemple, très épais qu'on avait juste teintés un peu avec du thé pour leur donner des nuances différentes. On avait essayé de récupérer comme ça en prenant à droite et à gauche des éléments qui étaient à notre disposition et d'autres qu'on avait bien sûr créés et fabriqués nous-même avec Muriel et qui permettaient de créer ce monde imaginaire qu'on avait envie de faire. Il y avait des bribes de références comme ça au XVIIe et à l'époque de Molière et Corneille, mais qui permettaient de réinventer un monde imaginaire. Le but, c'était surtout de simplifier la lecture de l'œuvre, de la faire voyager dans le temps et de rompre avec sa réputation de pièce immontable. Donc on a essayé de simplifier au maximum, en donnant juste des éléments.

**LG :** D'accord, donc pas du tout en vous inspirant d'une mythologie existante avec des signes qu'on aurait l'habitude de rencontrer ?

**YD :** Ce qui m'intéressait par rapport à la mythologie et par rapport aux personnages divins c'était, si, de récupérer quand même les images collectives, de culture que nous avons. Alors par exemple Vénus, tout de suite, on a l'image de Botticelli avec les cheveux qui descendent jusqu'aux fesses, qui sort de son coquillage. On avait cette idée qu'elle était très en cheveux par exemple dans les images qu'on en a, et moi, j'ai souhaité détourner, moderniser, donc ma Vénus à moi, elle se rasait la tête tous les soirs avant la représentation, elle était chauve. Elle était juste dans une immense robe qui descendait jusqu'aux pieds, qui était faite d'une seule pièce, une robe gris pâle, en lycra, donc qui bougeait qui était très lourde et très longue. Elle avait tout le temps besoin de la ramasser de la tenir dans ses mains pour pouvoir avancer. C'était une robe très simple, avec un joli décolleté, sans manches, donc qui laissait voir la peau et elle avait ce crâne nu, donc on a transformé, modernisé complètement en détournant, en faisant l'opposé un petit peu des images, des

icônes qu'on connaît. Le dieu de l'amour par exemple au lieu d'aller chercher un acteur magnifique, beau, qui incarne l'amour, la beauté etcetera, on a travaillé avec un acteur, François Gentil, qui était complètement bizarre, qui était petit, qui avait une grosse tête, il était chauve aussi, il était un peu enfantin mais il avait quelque chose de maléfique, on a détourné un petit peu les codes, les références qu'on avait pour essayer de recréer un peu un monde mythologique et divin tel qu'on l'a imaginé nous, en essayant d'avoir quand même une cohérence dans notre imaginaire. On a vraiment essayé, de détourner les images classiques, pour permettre au spectacle de se représenter de manière plus moderne, avec une musique africaine, tribale, avec des percussions, avec une Kora africaine qui est cet instrument absolument magnifique que les Africains utilisent beaucoup, les gourous et les conteurs Africains, pour raconter des histoires. Donc tout ça, c'était dans l'esprit de simplifier, de moderniser et surtout de me permettre de monter le spectacle sans dépenser des millions de francs, à l'époque, sur un spectacle compliqué quand même à monter, avec beaucoup de décors, beaucoup de costumes et puis beaucoup d'images de rêve, fantastique, fantaisiste donc on a vraiment cherché à simplifier.

**LG :** Et pour vous quels pourraient être les liens qui pourraient être fait avec le spectacle de Molière et Corneille, d'un point de vue des costumes, et peut-être de votre scénographie, Est-ce que vous vous sentiez complètement à l'opposé, est-ce que vous voyiez quand même des similitudes ?

**YD :** Il y avait à mon sens le lien principal, le seul, je pense que j'ai repris : c'était que c'était un spectacle qui mettait en avant le théâtre à machines. La description qui était faite à l'époque, c'était vraiment l'utilisation de ces machines, avec des nuages qui descendaient des cintres, il y avait beaucoup d'utilisation de la machinerie : des vols, par exemple Zéphir volait, tous ces vols de personnages qui marchaient avec des systèmes de poulies et de fils dans les théâtres à l'Italienne de l'époque, qui étaient manipulés par des techniciens qui étaient pratiquement tous d'ailleurs des anciens matelots, parce que tous ces gréements des théâtre à machine, du XVIIe et du XVIIIe étaient manipulés par des matelots qui étaient débauchés de leurs navires pour se retrouver sur les plateaux de théâtre parce que ce sont eux qui savaient manipuler ces fils et ces poulies. Et donc le théâtre de l'Athénée Louis Juvet qui était un théâtre à l'Italienne qui venait de finir ses travaux, avait donc réhabilité cette fosse d'orchestre mais c'était aussi un théâtre à machines d'une certaine manière, plus moderne bien sûr, électrifié et rendu automatique mais on gardait ça. Et la demande de Patrice Martinet, qui était directeur du théâtre de l'Athénée Louis Juvet, il cherchait un

spectacle – et on tombait pile-poil avec *Psyché* bien sûr – qui pouvait, bien sûr, utiliser la fosse d’orchestre qu’ils venaient de réhabiliter, donc avec une musique live, mais qui pouvait également utiliser la machinerie des théâtres à l’Italienne.

Il y avait à cette époque-là, je ne sais pas si ça existe toujours, une association de théâtre à l’Italienne en France, des directeurs et directrices de théâtre à machines, un peu partout en France, qui s’étaient réunis en association pour trouver le moyen de produire ensemble des spectacles qui utilisaient la machinerie des théâtres à l’italienne et donc, qui étaient spécifiques au théâtre à l’italienne. Donc moi j’ai retenu toutes ces idées-là de la représentation de l’époque, à savoir cette manipulation de gréments et de machineries qui étaient normalement des machineries de bateaux, pour faire ma scénographie, c’est-à-dire que j’avais une immense voile en tulle, qui faisait peut-être huit mètres sur huit, un grand carré de tulle cousu qui était gréé à vue, avec un système de poulies et de fils et qui était accrochés comme dans les bateaux sur le bord d’un plateau en bois blond qui était reconstitué, et les acteurs et les actrices, comme les matelots de l’époque des théâtres à l’italienne, manipulaient, gréaient cette voile et avec les poulies faisaient en sorte qu’elle puisse prendre différentes positions, elle était attachée dans des cintres, on avait recréés une petite technique de théâtre à l’italienne dans notre scénographie. Donc on n’utilisait pas les poulies, les fils et les cintres du théâtre dans lequel on jouait, mais on installait notre décor qui était lui-même une petite représentation de ce principe de théâtre à machines et qui était manipulé à vue par les acteurs et les actrices pendant les intermèdes. C’est un peu l’idée que je voulais récupérer de la représentation de l’époque dans la scénographie, et dans les costumes comme je vous l’ai raconté. Mais vraiment, pour moi, c’était surtout de m’éloigner le plus possible de l’esprit baroque de l’époque en terme musical et de la lourdeur en fait, de la représentation de l’époque. De tout ce qui avait fait en fait cette réputation qui faisait qu’on disait que le spectacle était « immontable ». Je voulais vraiment rendre ça plus léger, donner une impression très aérienne, avec cette voile, cette immense toile de tulle qui était manipulée de manière légère par les acteurs et les actrices, gréé à vue, qui était tantôt posée au sol avec juste les pointes qui étaient maintenues par les fils comme pour dessiner le sommet d’une montagne, avec ses pointes rugueuses, qui tantôt était élevée, dressée dans les cintres comme un immense velum à travers lequel filtrait les lumières du théâtre pour représenter le palais de l’Amour, qui était ensuite montée dans les cintres, et on laissait retomber les pointes avec une lumière rouge pour incarner la grotte des enfers. Et c’est vraiment cette voile unique qui, en fonction de sa position sur le plateau,

représentait les différents décors des actes, dans quelque chose de très léger, de facilement manipulable et on avait inventé, par exemple, un système de poulies : la voile était maintenue et gréée par des poulies sur le plateau et ces poulies-là accrochaient le tulle avec des électro-aimants donc à un moment ça nous permettait, quand il y avait ce velum-là, au-dessus de la tête des acteurs et dans le palais de l'Amour, quand le palais s'écroule, les électro-aimants étaient coupés donc la toile tombait sur le plateau depuis les cintres, et Psyché était en-dessous donc elle se retrouvait sous la voile, dont elle devait sortir et c'était l'incarnation de ce désert dans lequel elle se retrouve après que Amour ait été obligé de la quitter et que le palais s'écroule. On a essayé de simplifier au maximum pour justement contredire la réputation énorme qu'avait la représentation de l'époque. C'était l'idée un peu.

**LG :** D'accord. Et donc, sur le personnage de Psyché, d'un point de vue de la représentation, qu'est-ce que vous avez voulu appuyer sur ce personnage-là en particulier ?

**YD :** Moi ce qui m'intéressait c'était de travailler sur son évolution, sur son parcours initiatique. Alors au début, c'est vrai que Psyché est complètement antipathique, elle refuse tous les princes qui viennent lui déclarer leur amour, donc on avait eu envie de montrer un personnage qui n'est pas soucieuse de son image, qui est évidemment très belle, très jolie, mais qui s'en fout complètement en fait. Donc les sœurs étaient très très apprêtées, elles avaient des perruques un peu grotesques, un peu travaillées comme les sœurs de Cendrillon, Javotte et Anastasie, une un peu petite et forte, travaillées avec des costumes qui la grossissaient, avec des perruques qui lui faisaient des cheveux courts, bouclés alourdis, et l'autre qui était immense, avec une espèce de queue-de-cheval dressée sur la tête toute droite, qui était plus grande. Elles étaient vraiment soucieuses de leur apparence, apprêtées, soignées, toujours dans ces costumes, pieds nus, etcetera... Et Psyché débarquait elle complètement libre, son corset pas attaché, sa redingote non plus, elle le portait comme une espèce de grand gilet. Elle bougeait différemment, elle était plus libre. C'est comme une fille qui n'avait aucune conscience d'un apprêt ou de se mettre en valeur par l'apparence, par le maquillage et par le costume. Elle était complètement naturelle et on avait travaillé aussi sur les perruques, parce que les sœurs étaient vraiment avec des perruques grotesques hein, je voulais amplifier cette idée-là, et Psyché elle avait une immense perruque sur la tête, qui était une perruque toute bouclée, les cheveux en bataille et elle débarquait comme ça au premier acte avec une autre manière de... Elle courait sur le plateau, elle bougeait etcetera, elle était vraiment libre en fait, et pas du tout soucieuse de son image. Et lorsqu'elle rencontre Amour, elle découvre l'amour, les sens, évidemment, le désir, et donc Amour,

par exemple, pour la révéler en plus telle qu'elle est, lui enlevait sa perruque par exemple, et en-dessous de cette perruque-là, on découvrait qu'elle avait les cheveux qui étaient juste noués, avec des tresses collées sur le crâne, ça lui faisait une petite tête d'enfant. Et par exemple au troisième acte, après l'entracte, au quatrième acte du coup, je jouais carrément Psyché et Amour qui partent à l'entracte, avec une scène très sensuelle, et au moment où Psyché entre au quatrième acte, après l'entracte, on comprenait vraiment qu'elle avait fait l'amour avec lui. Elle débarquait, juste avec une culotte de danseuse et elle avait la chemise d'Amour qu'elle avait revêtue sur elle qu'elle portait négligemment, comme si elle sortait de son lit et qu'elle lui avait piquée sa chemise. Donc c'était vraiment travaillé comme ça, pour moi Psyché c'était vraiment le personnage libre, et avec une dimension, dans le travail, sur le corps plutôt sur le charnel, la sensualité, alors que les sœurs étaient très guindées, elles avaient leurs corsets bien serrés, elles avaient leurs perruques complètement ridicules, des maquillages assez poussés et elles étaient dans un principe d'apparat qui était d'avantage, pour moi, celui du XVIIème alors que Psyché était un peu comme une féministe du XVIIème siècle qui se serait libérée des contraintes, des costumes, des corsets et des apparences, des poudres j'ai envie de dire. Vous voyez ?

**LG :** Oui oui ! Et du coup pour moi, c'est aussi un personnage intéressant parce qu'elle fait la transition entre le fait d'être un être humain et une divinité, elle devient une divinité. Comment vous avez montré ça ? Est-ce que c'est passé par le costume ? Est-ce que pas du tout ?

**YD :** Elle devient une déesse oui bien sûr ! Ce n'est pas passé par le costume, on n'a pas pu le faire passer par le costume, parce que Psyché devient déesse à la toute fin de la pièce, c'est la dernière scène de la pièce : Jupiter débarque et dit à Vénus « qu'est-ce que tu fais ? Amour fout la merde, il menace de plus blesser personne avec ses flèches, nous-même on pourra plus aimer personne » pour résoudre le problème il rend Psyché déesse comme ça Vénus n'est plus en colère, parce que c'est une déesse elle n'est plus en lutte avec une mortelle, et Amour peut finir par vivre son amour avec elle. Donc c'est à la fin de la pièce hein, Jupiter dit « Je te fais déesse » et à ce moment Psyché était toujours avec sa chemise depuis l'acte quatre ou elle doute d'Amour et lui demande de révéler qui il est réellement, et c'est là qu'il lui annonce qu'il est le dieu, et que Vénus l'emmène dans les enfers. Donc pendant tout l'acte cinq dans les enfers elle était toujours avec sa chemise qui était, pour le coup, un deuxième costume qui était sali, un peu déchiré, qu'elle avait toujours sur elle. Mais elle était toujours un peu comme ça en culotte avec sa chemise, c'est comme ça qu'elle

avait été récupérée dans le palais d'Amour et qu'elle avait été mise aux enfers par Vénus. Donc on la retrouvait comme ça, après l'évanouissement, après la boîte de Proserpine, à la fin de la pièce, et c'est comme ça qu'elle finissait le spectacle, donc elle n'avait pas ce besoin de revêtir tout d'un coup un costume particulier. Mais c'était plutôt l'idée que puisqu'elle est une déesse maintenant elle va pouvoir vivre à poil, c'était un peu l'idée, plus besoin d'être dans cette représentation qu'ont les mortels de l'apparence, du costume, du corset, des choses qui sont plutôt contraignantes. Les princes avaient des épées qui étaient très lourdes, des accessoires qui avaient été fabriqués aussi, ils avaient des guêtres, pas de chaussures, mais ils avaient des guêtres avec plein de boutons, on ressentait quelque chose d'un peu compliqué à vivre dans les costumes des mortels et quelque chose de complètement fluide, aérien qui n'empêchait pas de bouger chez les dieux. Les manteaux par exemple, quand ils débarquaient à la fin avec tous leurs manteaux. Jupiter débarquait avec une bande de dieux, on s'est amusé à faire une espèce de tableau comme ça avec des manteaux de fausse fourrure et de laine qui étaient vraiment très très lourds, et ils étaient à poil en-dessous, avec le manteau qui leur tombait sur l'épaule, on sentait que c'était comme des grosses couvertures qu'ils avaient choppées pour débarquer mais que la plupart du temps ils vivent à poil.

**LG :** Ils se sont couverts pour les mortels ?

**YD :** Voilà, la liberté des corps des dieux par rapport à l'espèce d'oppression un petit peu de l'obligation d'apparence des mortels.

Je voudrais rajouter un truc, c'est qu'évidemment, dans la mythologie originale, normalement Psyché rencontre le dieu de l'Amour dans le noir et c'est parce qu'elle décide secrètement de le voir dans le noir qu'elle l'éclaire avec une bougie et que la cire lui tombe sur la peau et le réveille, et c'est à ce moment-là qu'elle découvre que c'est le dieu de l'amour parce qu'elle le voit à la lueur de la bougie. Ça c'est une chose qui a pas pu être faite au théâtre, parce qu'on peut pas travailler dans le noir au théâtre évidemment et j'avais trouvé ça très intéressant à l'époque, l'idée de Molière, de faire en sorte que ça passe pas par la lumière de la bougie mais que ça passe par les mots en fait, il n'a pas le droit de lui dire qui il est, et je trouvais ça intéressant qu'au moment où il lui dit « je suis le dieu le plus puissant des dieux » qu'il lui révèle etcetera, c'est à ce moment-là qu'elle l'entend et qu'elle en prend conscience. C'était juste une petite réflexion que je voulais vous rappeler parce que c'est évidemment une nécessité une obligation au théâtre, il fallait trouver un

subterfuge et je trouve que c'est une belle adaptation de la bougie, quand on doit porter l'histoire en scène, de passer par les mots, par l'écriture, par la poésie, par le mot qui éclaire le personnage.

**LG :** D'accord, et bien merci beaucoup de votre temps et de vos réponses, au revoir !

**YD :** Au revoir, à bientôt.

## ANNEXE 3 : HISTOIRE DE LA MODE



Figure 55 : Habit à la Française 1804-1815  
© Musée des Arts décoratifs de Paris, photo de Jean Tholance



Figure 56 : Robe de jour 1830-1835  
© Musée des Arts décoratifs de Paris de Jean Tholance



Figure 58 : Paul Poiret, Robe du soir Joséphine, 1907  
© Musée des Arts décoratifs de Paris de Jean Tholance



Figure 57 : Callot Sœurs, robe du soir 1909-1910  
© Musée des Arts décoratifs de Paris de Jean Tholance



Figure 59 : Facteur en tricycle, vers 1893  
© fonds photographique Musée de La Poste / Ministère des PTT

## ANNEXE 4 : RÉFÉRENCES PICTURALES

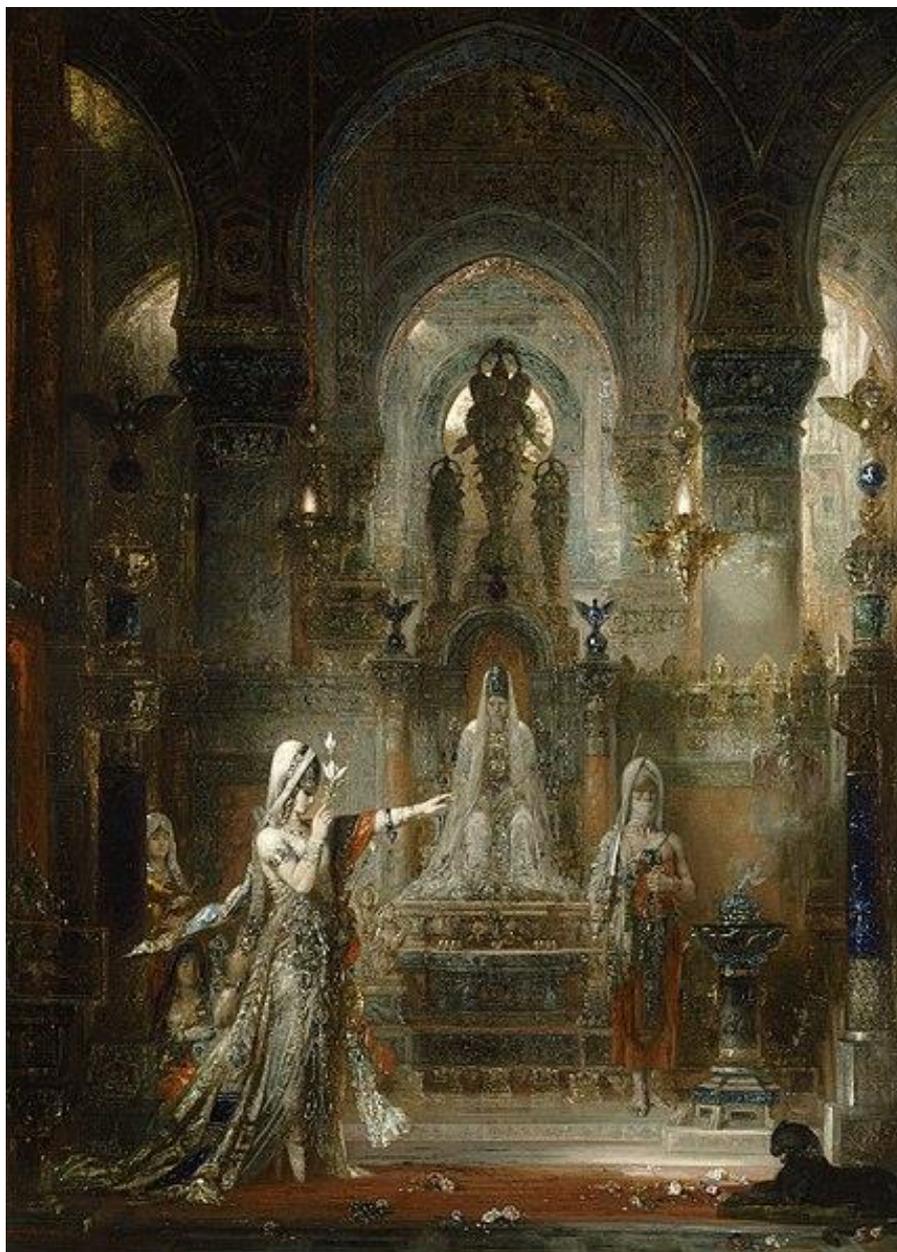


Figure 60 : *Salomé dansant devant Hérode*, Gustave Moreau, 1876, Huile sur toile  
© Musée Hammer



Figure 61 : *Louis XIV en costume de sacre*, Hyacinthe Rigaud, 1701, huile sur toile  
© Musée du Louvres



Figure 62 : Dessin pour Flore, Henry Gissey, pour *Psyché* de Molière, 1670  
©Stockholm National Museum



Figure 63 : *L'Assemblée des Dieux*, Jean Nocret, 1670, huile sur toile  
©musée national des châteaux de Versailles et de Trianon



Figure 64 : *Femmes au jardin*, Claude Monet, 1866, huile sur toile  
©Musée d'Orsay



Figure 65 : *L'amour et Psyché*, William Bouguereau, 1889,  
huile sur toile  
©Tasmanian Museum and Art Gallery



Figure 66 : *Psyché et l'Amour enfants*, William  
Bouguereau, 1889, Huile sur toile  
©Art Renewal Center



Figure 68 : *Psyché*, William Bouguereau, 1892, peinture



Figure 67 : *l'Amour et Psyché*, William Bouguereau, 1899,  
Huile sur toile

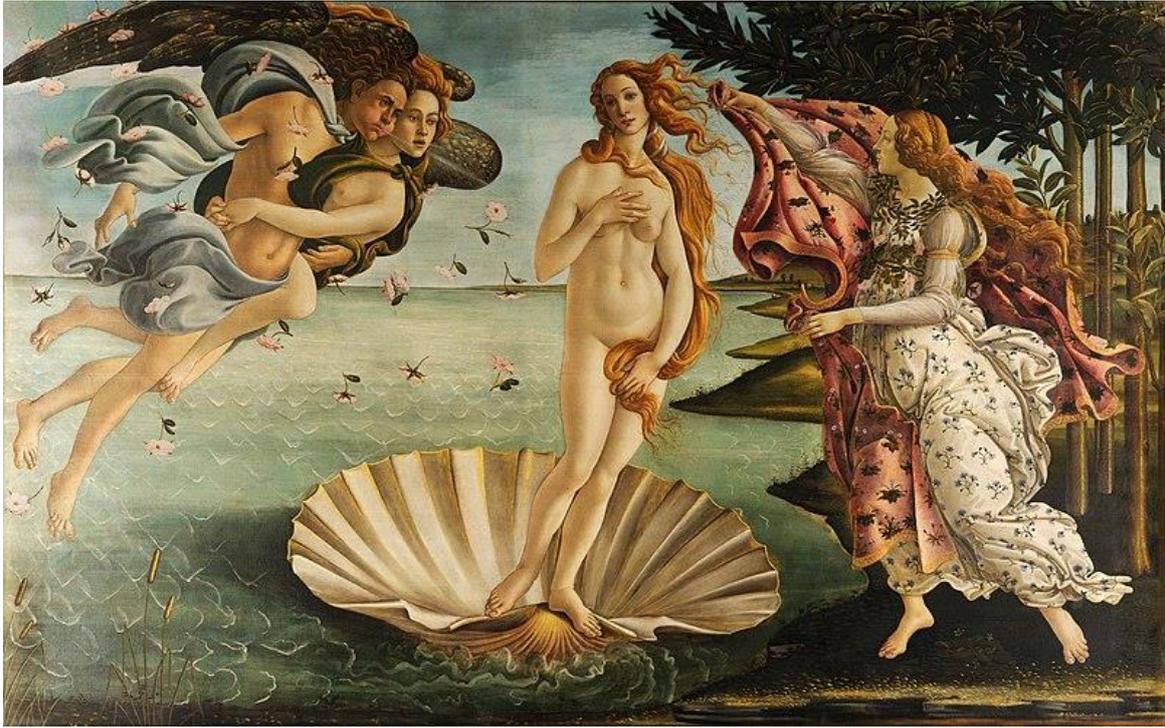


Figure 70 : *La naissance de Vénus*, Sandro Botticelli, 1484-1485, tempera maigre  
©Gallerie des Offices, Florence

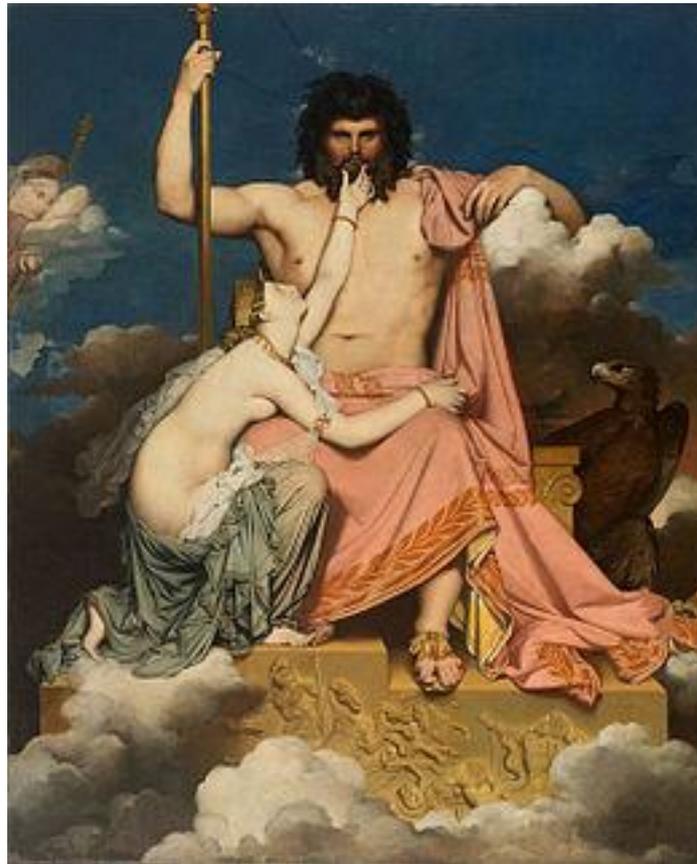


Figure 69 : *Jupiter et Thétis*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1811,  
huile sur toile  
©Musée Granet

## ANNEXE 5 : RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES

RONSARD :

Mignonne, allons voir si la rose  
À Cassandre

Mignonne, allons voir si la rose  
Qui ce matin avoit desclose  
Sa robe de pourpre au Soleil,  
A point perdu ceste vesprée  
Les plis de sa robe pourprée,  
Et son teint au vostre pareil.

Las ! voyez comme en peu d'espace,  
Mignonne, elle a dessus la place  
Las ! las ses beautez laissé cheoir !  
Ô vrayment marastre Nature,  
Puis qu'une telle fleur ne dure  
Que du matin jusques au soir !

Donc, si vous me croyez, mignonne,  
Tandis que vostre âge fleuronne  
En sa plus verte nouveauté,  
Cueillez, cueillez vostre jeunesse :  
Comme à ceste fleur la vieillesse  
Fera ternir vostre beauté.

APOLLINAIRE POÈMES À LOU :

LII. Pétales de pivoine :

Pétales de pivoine  
Trois pétales de pivoine  
Rouges comme une pivoine  
Et ces pétales me font rêver

Ces pétales ce sont  
Trois belles petites dames  
À peau soyeuse et qui rougissent  
De honte  
D'être avec des petits soldats

Elles se promènent dans les bois  
Et causent avec les sansonnets  
Qui leur font cent sonnets

Elles montent en aéroplane  
Sur de belles libellules électriques  
Dont les élytres chatoient au soleil

Et les libellules qui sont  
De petites diablasses  
Font l'amour avec les pivoines  
C'est un joli amour contre nature  
Entre demoiselles et dames

Trois pétales dans la lettre  
Trois pétales de pivoine.

•

Quand je fais pour toi mes poèmes quotidiens et variés  
Lou je sais bien pourquoi je suis ici  
À regarder fleurir l'obus à regarder venir la torpille aérienne  
À écouter gauler les noix des véhémentes mitrailleuses

Je chante ici pour que tu chantes pour que tu danses  
Pour que tu joues avec l'amour  
Pour que tes mains fleurissent comme des roses  
Et tes jambes comme des lys  
Pour que ton sommeil soit doux

•

Aujourd'hui Lou je ne t'offre en bouquet poétique  
Que les tristes fleurs d'acier  
Que l'on désigne par leur mesure en millimètres  
(Où le système métrique va-t-il se nicher)

On l'applique à la mort qui elle ne danse plus  
Mais survit attentive au fond des hypogées

•

Mais trois pétales de pivoine  
Sont venus comme de belles dames  
En robe de satin grenat  
Marquise  
Quelle robe exquise  
Comtesse  
Les belles f...es  
Baronne  
Écoutez la Mort qui ronronne  
Trois pétales de pivoine  
Me sont venus de Paris

## ANNEXE 6 : RÉFÉRENCE CULTURE POPULAIRE



Figure 72 : *Gandalf the Grey*, artwork by Nidoart  
© nidoart.blogspot.fr



Figure 71 : *Maestro, Il était une fois...*

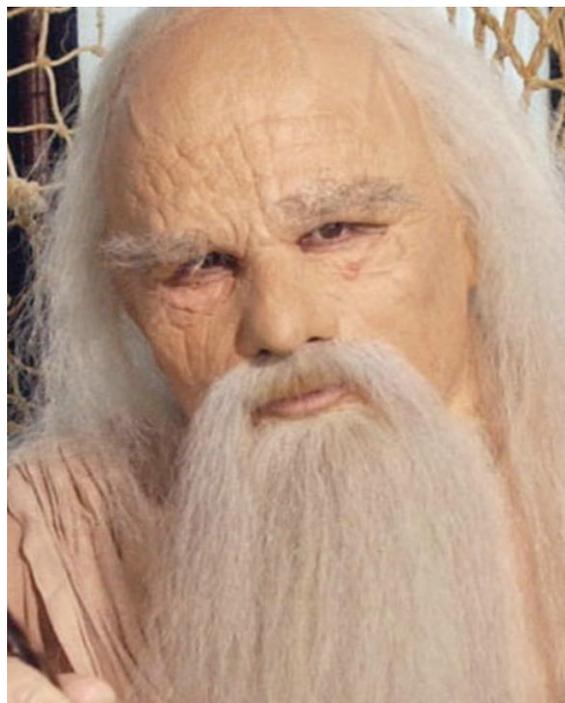


Figure 73 : le Père Fouras, Yan Le Grac, *Fort Boyard*