

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Martínez Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione.

ARTICOLI

Francesco Pigozzo, Daniela Martinelli - Médiatisations de l'inconscient et écritures de l'expérience: six «monographies» de la pédagogie institutionnelle entre analyse littéraire et hypothèses épistémologiques.

Nicola Tallarini – Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura.

Lucia Pasini – *Hello, World*. Musica a programma per il terzo millennio.

Giovanni Favata – Altre lingue nell'italiano scritto di studenti universitari stranieri: il ruolo del repertorio linguistico.

Bénédicte Van Gysel – Typologie des textes à traduire : l'éclairage de l'hybridité.

Benedetta Bartolini – Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal».

Ilaria Ottria – Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV.

Greta Gribaudo – Ibridare le parole e le immagini con le forme del mondo. Il gioco di Italo Calvino col labile confine tra mondo-scritto e non-scritto.

Simone Bacci – Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano.

Marie Cécile Bouguia Fodjo - Hybridation culturelle et transmutations identitaires dans *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Marco Ottaiano - Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin.

Mauro Distefano – Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano.

Francesco Patrucco – Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee.

RECENSIONI

Céline Powell – Le dialogue entre la norme et l'hybridité dans la littérature italienne (BARBARA KUHN, DIETRICH SCHOLLER (éds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität: Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Peter Lang, 2021).

Fabrice De Poli – LibRidinose permutazioni: esercizio di riscrittura pascoliana (LUCA CHITI, *Canti di Castellaccio. Philologica pascoliana*, I Quaderni dell'Oplepo, n.13, 2022).

Florjer Gjepali – Nell'esperienza estetica: corpo e disposizione (EDWARD SLOPEK, *Bodies of Art: The Shaping of Aesthetic Experience*, Quodlibet, 2021).

Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal»

Benedetta BARTOLINI

Université Jean Monnet de Saint-Étienne et Università Orientale di Napoli

Abstract:

In this article, we structured our approach around the hybrid character of *Psyché*, the *tragédie-ballet* commissioned by King Louis XIV for the 1671 Carnival, which brought together many artists of the time. We considered it a work halfway between the *comédie-ballet*, a genre that Molière mastered, and the *tragédie lyrique*, a genre created by Lully, which was to be the French response to the Italian opera. The article aims to show how this unique play finds in collective experimentation its stylistic harmony and the key to its success with the public. All the elements shown in the article, from the choice of the subject to the rules of composition of the play, were conceived as several crossroads for the arts and crafts of different figures, which bend to their primary function: to amaze the public.

Keywords:

Theatre, Molière, tragedy, opera, ballet

1. Introduction: l'unicité de *Psyché*

Parmi les représentations dramatiques de la seconde moitié du XVII^e siècle, *Psyché* est sans doute l'une des plus complexes à étudier et analyser. Rien que dans son élaboration, plusieurs éléments la rendent, en un certain sens, insaisissable. *Psyché* est connue en tant qu'œuvre de Molière, qui avait été chargé par le roi de la créer en vue du Carnaval de 1671 et qui, dans l'urgence, réunit deux des auteurs tragiques majeurs de l'époque: Pierre Corneille et Philippe Quinault¹. De la même manière, pour les autres composantes de la pièce, nous retrouvons des personnalités bien affirmées à la cour française: Jean-Baptiste Lully pour les musiques, Carlo Vigarani pour la scénographie, Germain Gissej pour les costumes et Pierre Beauchamp pour les chorégraphies. C'est la première fois que des artistes si connus et

¹ «Cet ouvrage n'est pas tout d'une main. M. Quinault a fait les paroles qui s'y chantent en musique, à la réserve de la plainte italienne. M. de Molière a dressé le plan de la pièce, et réglé sa disposition, où il s'est plus attaché aux beautés et la pompe du spectacle qu'à l'exacte régularité. Quant à la versification il n'a pas eu le loisir de la faire entière. Le carnaval approchait, et les ordres pressants du roi, qui se voulait donner ce magnifique divertissement plusieurs fois avant le carême l'ont mis dans la nécessité de souffrir un peu de secours. Ainsi il n'y a que le prologue, le premier acte, la première scène du second et la première du troisième dont les vers soient de lui. M. De Corneille a employé une quinzaine au reste; et par ce moyen Sa Majesté s'est trouvée servie dans le temps qu'elle avait ordonné» (Molière, 2010: 423).

appréciés collaborent, chacun dans leur domaine artistique respectif, pour célébrer la gloire du règne de Louis XIV.

Un autre élément qui impressionne encore aujourd'hui est la quantité d'instruments utilisés - «la plus belle symphonie du monde, en violons, théorbes, luths, clavecins, hautbois, flûtes, trompettes et cymbales» - ainsi que de danseurs - «Soixante-dix qui dansent» - et de musiciens - «plus de trois-cents» (Marquis de Saint-Maurice, 1911-1912: 14-15). La demande de Louis XIV pour la création de ce divertissement naît de la volonté de réutiliser les machines et les décors conçus pour la représentation de l'*Ercole Amante* de Cavalli, une installation scénographique qui se trouvait au théâtre des Tuileries depuis le printemps 1662. Il s'agit donc d'une œuvre pensée pour être un spectacle immense et étonnant.

Le sujet, préféré à celui d'Orphée proposé par Racine et à celui de l'enlèvement de Proserpine proposé par Quinault, est tiré des *Métamorphoses* d'Apulée, un classique littéraire connu à la cour française grâce au chant IV de l'*Adone* de Giovan Battista Marino et à la version du mythe écrite par La Fontaine en 1669. L'histoire est centrée sur l'héroïne qui donne son nom à la pièce et dont Vénus est jalouse à cause de sa beauté. L'action se déroule autour de l'amour né accidentellement entre Psyché et Amour, fils de Venus chargé de venger sa mère, et des péripéties rencontrées par la protagoniste. En effet, à partir du premier acte, Psyché est arrachée à sa famille à cause de sa culpabilité, qu'elle expiera tout au long de la pièce. Finalement, elle sera sauvée seulement grâce à l'intervention de Jupiter au dernier acte, qui persuade Vénus d'offrir une fin heureuse aux deux amants.

Par rapport à la source latine, l'action est simplifiée et les tons sont plus légers grâce à l'introduction de personnages comme Agénor et Cléomène, prétendants de Psyché. En ce qui concerne sa structure, *Psyché* est divisée en 5 actes avec 5 intermèdes, entremêlés de musique et de danse, et un prologue.

Si Psyché apparaît immédiatement comme une pièce particulière, elle n'est cependant pas l'une des plus étudiées de Molière. En effet, précisément parce qu'elle bénéficie d'un travail de collaboration entre des artistes si différents, dans des délais si restreints, avec des demandes si spécifiques, *Psyché* se montre difficile à classer dans le contexte théâtral et culturel de son époque.

Dans cet article, nous centrerons nos démarches sur le caractère hybride de *Psyché*, en la considérant comme une œuvre à mi-chemin entre la comédie ballet, genre maîtrisé par Molière, et la tragédie en musique, genre créé par Lully et qui constituera la réponse

française à l'opéra italien. Le but sera de montrer comment cette pièce unique trouve dans l'expérimentation collective son harmonie stylistique et la clé de son succès auprès du public.

Pour ce propos, nous analyserons *Psyché* à travers deux facteurs principaux de sa composition: le premier est sa définition par rapport aux genres dramatiques contemporains, le deuxième sa "contamination" par les sources et ressources italiennes. Ces deux éléments, dans la perspective de cet article, sont représentatifs du caractère collaboratif de cette œuvre qui, tout en étant une pièce de "passage" entre les genres, n'est pas négligeable dans l'histoire du théâtre du XVII^e siècle.

Dans la première partie nous analyserons les différents registres qui sont mis en place pour la caractérisation générique de *Psyché*. La deuxième partie, en partant du rapport entre texte parlé et texte chanté, portera sur l'influence italienne à analyser dans la composante musicale et dans celle textuelle (notamment au travers des sources contemporaines sur le sujet de *Psyché*).

2. Paroles et musique: une question de genre

La première difficulté que l'on rencontre dans l'étude de *Psyché* est la définition du genre auquel l'œuvre appartient. Tout au long du XVII^e siècle, plusieurs genres théâtraux s'entremêlent, se croisant parfois et allant même jusqu'à alterner. Les genres les plus nouveaux descendent directement des formes de théâtre qui les précèdent et intègrent les nouveautés de manière que l'expérimentation affine ses techniques par rapport au goût du public. En ce sens, donc, les caractéristiques propres à chaque genre sont susceptibles d'évolutions allant de pair avec les évolutions de la société.

Le sous-titre de *Psyché* définit l'œuvre comme "tragi-comédie et ballet", en combinant deux formes de spectacles différentes. La première, la tragi-comédie, qui concerne des pièces à dénouement heureux, avait cédé sa place à la tragédie vers les années trente et quarante du siècle. La raison en est que les critiques littéraires de l'époque comme Chapelain (Chapelain, 2007: 222) et Scudéry (Scudéry, 2012: 7-43) s'intéressaient aux règles aristotéliennes de la tragédie, et favorisèrent donc l'évolution du théâtre vers d'autres formes. L'appellation de "tragi-comédie" apparaissait d'ores et déjà obsolète en 1671, bien que la pièce en héritât des éléments. Si Molière opta pour ce choix, ce fut avant tout pour indiquer le type de dénouement de la pièce. Lui-même, en évoquant *Psyché*, la définit plus simplement et précisément comme une "tragédie-ballet", appellation qui est restée la plus utilisée.

Avec la dénomination de “ballet”, on faisait référence à une forme de divertissement très répandu et exploité, qui connaîtra également du succès à la suite de transformations successives. Au moment de la création de *Psyché*, on comptait deux types de ballets: le ballet de cour, ayant pour protagonistes les membres de la cour, et la comédie-ballet, inventée précisément par Molière² et Lully avec la création des *Fâcheux* en 1661. Dans cette dernière pièce, tout comme dans *Psyché*, les ballets étaient utilisés pour les intermèdes entre les actes. La danse jouait un rôle fondamental, si l’on tient compte du fait qu’elle était l’élément de spectacle privilégié par Louis XIV, lui-même danseur³ et fondateur de l’Académie Royale de Danse en 1661. Avec cette reconnaissance institutionnelle, le roi contribua à la professionnalisation de la danse comme art et métier spécifique. La danse, véritable moyen de socialisation, occupait donc une position de premier plan parmi les différentes formes artistiques. Elle était le privilège des courtisans et, comme nous le verrons, deviendra l’un des aspects propres à l’opéra français (fixé par la tragédie lyrique lulliste), en opposition avec l’opéra italien.

Psyché émergea de ces différents genres théâtraux et, en même temps, introduisit des éléments innovants. Pour se faire une idée de l’unicité de la pièce, il suffit de penser qu’elle est la seule tragédie-ballet à proprement parler dans la production de l’époque. En dépit du final heureux, elle reste une tragédie puisqu’elle en garde certaines caractéristiques: les personnages sont des personnes de haute lignée et des dieux, les émotions suscitées par la pièce sont celles de la pitié et de la crainte, et l’action est divisée en cinq actes. Les ballets, comme nous l’avons vu, font partie des intermèdes, ainsi que du prologue et du grand ballet final et, pour la première fois, les danseurs sont des professionnels.

En particulier, le prologue et le final renvoient respectivement à la tragédie à machines et au ballet à entrées combiné aux machines. Dans le prologue, par exemple, nous trouvons de grands effets spectaculaires, visant à éblouir le public avec une mise en scène tout à fait à la pointe⁴ de la modernité. Cette architecture fantastique était, déjà dans les

² Comme le souligne Charles Mazouer, la comédie-ballet est un genre qui naît et meurt avec son créateur et où la danse est prééminente: «Molière a introduit dans son théâtre un souci de la cadence qui rappelle et postule la chorégraphie. La pulsion rythmique qui anime ce théâtre fait évidemment davantage penser à la danse qu’à la musique» (Mazouer, 2006: 142).

³ Par une coïncidence tout à fait particulière, qui aura joué sur le choix du sujet, le Roi Soleil avait dansé dans le *Ballet de Psyché ou la Puissance de l’Amour*, en 1656 en interprétant trois rôles: le Printemps, un Follet, Pluton.

⁴ «Mais pour la dernière scène, c’est bien la chose la plus étonnante qui se puisse voir, car l’on voit tout en un instant paraître plus de trois cents personnes suspendues ou dans les nuages ou dans une gloire, et cela fait la plus belle symphonie du monde en violons, théorbes, luths, clavecins hautbois, flûtes, trompettes et cymbales» (Robinet, 1671: en ligne).

pièces à machines comme *Andromède* de Corneille, le moyen de faire l'éloge du roi et de son pouvoir. Un troisième genre semble donc être l'un des "parents" de cette tragédie-ballet. En effet, plutôt que la tragédie en musique qui se répandra au cours des années suivantes, la tragédie à machines, un genre d'origine italienne qui avait connu le succès dans les années précédentes grâce à Mazarin, peut représenter une pierre de touche plus proche. Comme le dit Jacques Morel, *Psyché* «représente le sommet du genre, avec le merveilleux équilibre qui s'y trouve réalisé entre le poème, la musique de Lully et la somptuosité de la décoration» (Morel, 1965: 763). Nous pouvons donc constater que la pièce atteint la finalité du théâtre à machines: susciter l'émerveillement au moyen d'une synthèse des arts.

Toutefois, habituellement, les pièces à machines ne comprennent pas d'intermèdes. Cet aspect n'est pas marginal, puisqu'il indique le rôle limité de la musique et surtout du chant au sein de ce genre théâtral. Le rôle de la musique et du chant consistait surtout à couvrir le bruit des machines et à divertir le public lorsqu'il n'y avait pas de parties parlées. En réalité, les paroles chantées ne disaient rien d'important quant à la trame de l'histoire. Dans le cas de *Psyché*, c'est précisément dans les intermèdes que l'on peut observer le sens et la fonction de la musique dans la continuité de l'œuvre. Dans la composition des deux types de pièces nous pouvons relever la position différente accordée aux chants et aux ballets et, par conséquent, l'influence partielle de la tradition des pièces à machines, comme le montre Christian Delmas:

du fait que structurellement les motifs musicaux sont quasiment attachés au jeu des machines au cours même de l'action, il est bien évident que la tragédie à machines n'a pu peser sur la conception des intermèdes de *Psyché*, séparés des actes, qui se rattachent donc directement à l'exemple de la comédie-ballet et des fêtes de cour. (Delmas, 1994: 228-229)

Le grand final de la pièce qui, en mettant en scène l'apothéose de l'héroïne, reprend le but du prologue et vise à faire une apologie de la politique de Louis XIV, ainsi qu'une allégorie de la cour, est en même temps une exaltation des arts faite au moyen des ballets à entrées qui se succèdent. Le modèle de cette structure de ballet conclusif est le "Ballet des Nations", partie finale du *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

Prologue et scène finale forment un duo symétrique par leur fonction au sein de la pièce, tout en restant, comme nous l'avons vu, structurellement différents, relevant respectivement du genre de la tragédie à machines et de celui du ballet de cour. La complexité de l'œuvre, qui ressort dans sa composition, explique déjà la difficulté d'une définition univoque.

En combinant plusieurs aspects des genres qui l'avaient précédée, *Psyché* est souvent considérée comme l'œuvre qui prépare le terrain où, peu de temps après, naîtra la tragédie en musique de Lully et Quinault. Cette considération est due premièrement aux changements concernant la musique et les musiciens (terme qui comprenait aussi les chanteurs), dont témoigne La Grange:

Jusques ici les Musiciens et Musiciennes n'avaient point voulu paraître en public. Ils chantaient à la Comédie dans des loges grillées et treillissées; mais on surmonta cet obstacle et, avec quelque légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillés comme des comédiens. (Molière, 2010: 1130)

Tout comme les danseurs, les chanteurs subissent certes un léger mais significatif changement de rôle, qui semble mener à la professionnalisation de ces figures au sein de la pièce.

D'un point de vue général, la musique prend de plus en plus de place (non sans rencontrer des obstacles culturels, comme nous le montrerons dans le paragraphe suivant). Il est vrai que certains éléments inédits liés à la musique anticipent les parties musicales qui s'établiront dans les tragédies en musique. Comme le dit Jérôme de La Gorce: «[les] grands intermèdes qu'elle [*Psyché*] présentait devaient [...] renaître avec la même ampleur sous le nom de "divertissements" dans les futurs opéras» (La Gorce, 2002: 581). Ces considérations placent *Psyché* sur la ligne d'anticipation de la tragédie lulliste, en justifiant par conséquent son caractère hybride par le fait d'être "quasiment" un opéra.

Psyché étant l'œuvre d'une collaboration, la multitude d'auteurs⁵ l'ayant écrite est un autre élément rendant complexe sa définition. Molière et Corneille en particulier pratiquent deux genres et styles différents, sans pour autant qu'ils ne soient diamétralement opposés: le premier était spécialisé dans les comédies, tandis que le second était passé de la comédie à la tragédie.

Partant, il est difficile de dire qu'il y ait unité et continuité de style tout au long de *Psyché*. À la première scène du troisième acte, par exemple, Zéphyr, interprété par Molière dans une scène écrite par lui-même, assume des tonalités plus légères et familières liées à la comédie⁶. Cet élément représente d'une part une difficulté ultérieure pour la définition du

⁵ «Evidemment *Psyché* est l'œuvre de quatre auteurs, elle passe de la comédie à la pastorale, puis au drame lyrique et à la tragédie la plus sombre, avant de s'achever dans la féerie. Ses aspects multiples déconcertent. Ce n'est que lorsque nos sens violemment émus par le spectacle ont repris leur calme que notre esprit saisit et goûte l'unité réelle de l'œuvre» (Le Maître, 1937: 155).

⁶ Le Maître cite Friedrich Böttger, qui dans son étude sur les Comédies-ballets de Molière (*Die "Comédie-Ballet" von Molière-Lully*), déclare, au sujet de *Psyché*: «Il y a une grande différence de style entre les vers de Molière et de Corneille, [...] l'un écrivant une comédie, l'autre une tragédie» (Le Maître, 1937: 156, note n. 2).

genre, et d'autre part un élément de confirmation de l'interprétation de cette œuvre comme œuvre de césure.

Comme souligné aussi par Georges Forestier⁷, l'histoire de *Psyché* convient à Molière pour l'importance qu'il peut accorder à la partie dialoguée. Donc, bien que cette tragédie-ballet puisse être considérée comme une étape vers l'opéra français, l'ordre imposé par Molière semble empêcher une prédominance de la musique par rapport aux dialogues.

En ce qui concerne l'élément musical du vers employé dans le texte, il faut souligner que «puisque le roi veut une œuvre digne de lui, *Psyché* sera non plus émaillée de vers isolés ou de suites de vers blancs, mais complètement versifiée, tout au moins en vers libres comme *Amphitryon*» (Le Maître, 1937: 137). Autrement dit, *Psyché* est la première tragédie où l'on trouve des vers mêlés dans l'ensemble du corps textuel. Ce type de vers indique un mélange de différents mètres, ce qu'avait été expérimenté en France La Fontaine dans ses *Fables* et Molière lui-même dans son *Amphitryon*.

Dans ses comédies-ballets, Molière avait déjà prouvé sa capacité à mêler la musique à la dramaturgie comique. Les vers mêlés représentent un défi supplémentaire pour le dramaturge, dont l'objectif est de créer un spectacle équilibré, sans privilégier un seul style, afin de faire de l'étonnement du spectateur le réel sujet de l'œuvre. Au regard du caractère hybride de *Psyché*, où parole et musique, parties récitées et chantées, sans oublier la danse, sont entremêlées, nous pouvons être amenés à nous demander si cette unique tragédie-ballet:

ne doit pas être considérée, plutôt qu'une simple étape vers l'opéra, comme une synthèse personnelle entre les genres musicaux en concurrence, un coup d'arrêt donné à la domination croissante de la musique sur le verbe, du musicien sur le poète, et si elle n'a pas représenté pour Molière la voie d'avenir du théâtre musical. (Delmas, 1994: 222)

Cette intéressante observation propose une vision qui n'est pas téléologique, comme on serait tenté de le penser à la suite de certaines analyses *a posteriori*. À une époque où l'hybridation des genres vise à perfectionner la forme du théâtre français, peut-être serait-il plus fructueux de voir quels sont les éléments de discontinuité ou de continuité dans *Psyché* par rapport à la tradition de l'opéra italien, plutôt que ses effets d'anticipation sur un genre à venir.

⁷ «Cette histoire prestigieuse de *Psyché* lui permettait de donner d'autant plus d'importance à la partie dialoguée que ni le roi ni aucun de ses courtisans ne dansaient plus désormais et que les ballets étaient réservés aux intermèdes» (Forestier, 2018: 431).

3. Paroles et musique: une question de goût

À partir de la politique de Mazarin, qui introduit l'opéra transalpin à la cour française, la culture théâtrale italienne est de plus en plus en contact avec les milieux littéraires français. Pour comprendre l'influence que cette tradition a pu avoir sur *Psyché*, il faut tout d'abord distinguer la tradition de l'opéra en Italie de l'opéra italien en France et, dans un second temps, le rôle de la parole et celui de la musique dans les deux traditions théâtrales. En effet, les deux plans sont souvent confondus, du fait que la critique dix-septémiste voit dans la musique - et plus spécifiquement, dans le récitatif chanté, - le principe théorique du théâtre italien.

Tout d'abord, nous devons esquisser la vision de la musique qu'ont les théoriciens français par rapport à l'opéra italien joué en France. L'une des œuvres exemplaires de l'opéra lyrique italien est l'*Orfeo* de Luigi Rossi, auteur qui introduisit le "*melodramma*" à la cour française. Le spectacle fut composé sur la base du livret de Francesco Buti, et mis en scène pour la première fois le 2 mars 1647. Bien que la pièce fût un succès, Saint-Évremond fait part de ses remarques dans une lettre adressée au duc de Buckingham⁸. Le sujet de sa critique n'est pas la musique en elle-même mais le récitatif, c'est-à-dire la forme de composition de la pièce dans laquelle les acteurs chantent les paroles tout au long de la représentation - qui, dans le cas de l'*Orfeo*, dure près de six heures. Nous voyons comment le problème de la musique est strictement lié à celui de la parole. En effet, la primauté du verbe, représentative de la tragédie classique française, ne pouvait pas conserver la même place dans des opéras où les exigences musicales s'imposent.

Sur ce point, il est notable qu'un dramaturge comme Corneille, auteur de tragédies très appréciées, s'exprime en ces termes à propos de sa pièce à machines *Andromède*:

je me suis bien gardé de rien faire chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. (Corneille, 1801: 301)

Corneille, co-auteur de *Psyché*, dont l'une de sources est précisément *Andromède*, introduit l'élément musical dans son œuvre, mais de manière graduelle et équilibrée.

⁸ «J'avoue que j'ai trouvé des choses inimitables dans l'opéra de Luigi, et pour l'expression des sentiments et pour le charme de la musique; mais le Récitatif ennuyoit beaucoup; en sorte que les Italiens mêmes attendoient avec impatience les beaux endroits qui venoient, à leur opinion, trop rarement» (Saint-Évremond, 1966: 156).

Comme nous le verrons, cette préoccupation concerne aussi *Psyché* puisque, bien que le public commence à apprécier les pièces en musique comme les tragédies à machines, les opéras italiens ne rencontrent pas encore un franc succès.

Comme *Psyché* même en témoigne, l'opéra et les pièces en musique en général exercent une fascination particulière sur la société française initiée à l'art théâtral. Cependant, elles compromettent l'élément central de l'identité culturelle française du dix-septième siècle, le théâtre parlé. Le paradoxe qui naît à la moitié du siècle est donc l'émergence, d'un côté, d'un parti plus théoricien qui accepte avec peine l'idée que la musique l'emporte sur le parler et, de l'autre, d'un parti plus "pragmatique", qui voit dans l'union des arts la voie conduisant au spectacle parfait. Le défi qui se profile est celui de trouver la juste combinaison de ressources afin de créer un genre théâtral qui refléterait la culture française. À une époque où l'identité passe par la représentation artistique, il devient essentiel de trouver la juste synthèse entre expérimentation et respect du goût⁹. *Psyché*, comme nous le verrons, s'insère parfaitement dans ce climat de recherche esthétique.

Après ce bref aperçu sur la vision de la musique dans le théâtre auprès de ses théoriciens, dont les opinions naissent aussi par le dégoût envers la tradition opératique, il convient d'observer le poids de la culture italienne directement dans *Psyché*. On retrouve cette influence dans deux éléments en particulier: premièrement, dans la musique de Lully; deuxièmement, dans la comparaison avec les sources de la pièce, la *Psiche* de Francesco di Poggio et la version de Gabrielli.

Le compositeur florentin, à l'origine Giovanni Battista Lulli, n'est pas né d'un gentilhomme, comme il a pu le raconter par la suite; au contraire, ses origines sociales sont très modestes: ses parents sont fils et fille de meunier. Lully doit son succès à la cour et au théâtre français à son amitié avec le roi, qui le tient en grande estime. Ses talents sont multiples: il est à la fois baladin, violoniste et compositeur. Lully bénéficie d'un appui total de la part du roi qui lui confie même la direction de l'Académie Royale de Musique en 1672.

Lully atteint le succès grâce à la création d'un modèle d'opéra propre au goût français, la tragédie en musique, développé en collaboration avec Philippe Quinault, auteur des

⁹ La définition de bon goût est essentielle à cette époque. Le chevalier de Méré dans sa «Quatrième conversation» en 1668 affirme que le bon goût est «bien juger de tout ce qui se présente, par je ne sais quel sentiment qui va plus vite, et quelquefois plus droit que les réflexions» (Méré, 1930: 55). Saint-Évremond en parle spécifiquement en ce qui concerne le jugement sur les opéras: «Les machines pourront satisfaire la curiosité des gens ingénieux pour des inventions de mathématiques, mais elles ne plairont guère, au théâtre, à des personnes de bon goût [...] J'admire Lulli, aussi bien pour la direction des danses, qu'en ce qui touche les voix et les instruments; mais la constitution de nos Opéras doit paroître bien extravagante à ceux qui ont le bon goût du vraisemblable et du merveilleux» (Saint-Évremond, 1966: 161-163).

paroles pour la musique de *Psyché*. Les contemporains de Quinault et Lully ont souvent critiqué ce nouveau genre, soulignant notamment le manque d'inventivité¹⁰ et la flatterie envers la cour dans les textes versifiés¹¹. Cependant, le public et le roi manifestent leur pleine appréciation. La formation artistique de Lully se fait surtout à Paris au milieu du XVII^e siècle, et les œuvres italiennes dans lesquelles il puise sont celles de Rossi, Buti, Cavalli¹², rattachés aux écoles romaines et vénitiennes. Ces artistes avaient déjà opéré des modifications et introduit des innovations par rapport à l'usage italien: dans *l'Ercole amante*, par exemple, on trouve et des ballets entremêlés à l'opéra et un prologue indépendant du sujet de la pièce, moyen de louange du roi.

La structure des pièces de Lully, donc, n'était pas totalement différente de celle de ses contemporains italiens. Toutefois, la composition musicale de son œuvre diffère. Comme le dit Henry Prunières:

la forme de Lulli garde une austérité toute récitative. Lulli, revenant d'instinct à la conception mélodramatique des Florentins, ses compatriotes, s'attache surtout à l'exactitude et au naturel de la déclamation lyrique. Chez lui, les airs eux-mêmes ne sont, à proprement parler, que des récits plus chantants. À côté des amples périodes d'un Cavalli, des lignes harmonieuses d'un Luigi Rossi, le style de Lulli paraît si nu, qu'on voit mal en quoi le créateur de l'opéra français pourrait avoir subi l'influence de ces fougueux génies. (Prunières, 1913: 366-367)

Le récitatif florentin remonte à Jacopo Peri, qui composa la musique de la première œuvre théâtrale en musique *Dafne* en 1594. Les règles principales de versification de ce type de récitatif consistent dans l'utilisation d'une composante syllabique prépondérante et dans l'emploi d'un rythme irrégulier, similaire au parlé. Ces principes régissent le rapport entre texte et musique, fondamental dans l'opéra.

Selon l'analyse de Prunières, Lully emprunte l'agencement de ses tragédies en musique à la tradition italienne, alors que d'un point de vue mélodique ses tragédies en musique deviennent proprement françaises. En effet, le style musical du compositeur, naturalisé français, est très descriptif par rapport au style italien, où les mélodies dominent la situation

¹⁰ Comme témoigné par le sieur Somaize: «[...] je ne crois pas qu'il y en ait beaucoup à dire de lui, tout le monde commençant assez à savoir quel il est, que les précieuses l'ont mis au monde, et que tant qu'il a trouvé jour à débiter la bagatelle, il a eu une approbation plus générale qu'elle n'a été de longue durée. Il pille si adroitement les vers et les incidents de ceux qui l'ont devancé, qu'on l'a souvent cru auteur de ce qu'il s'était adopté; ce n'est pas qu'il n'ait de l'esprit, qu'il n'invente quelquefois; mais il lui faut pardonner: cela ne lui arrive pas souvent» (Somaize, 1856: 203-204).

¹¹ «Mais tout ce beau discours, dont il vient vous flatter, / N'est rien qu'un piège adroit pour vous les réciter» (Boileau, 1998: 92).

¹² «Lulli s'inspire évidemment des opéras de Buti et des librettistes romains et vénitiens antérieurs à 1660, sans quoi il eût préféré les Scipion, les Jules César, les Pompée aux héros de la fable; il n'eût pas réservé une place considérable aux chœurs, qui avaient été depuis longtemps exclus des opéras vénitiens et napolitains; il n'eût pas introduit dans l'action des ballets si développés» (Prunières, 1913: 365).

dramatique. En ne s'éloignant jamais complètement du texte, le récitatif de Lully «traduit toutes les nuances de la déclamation oratoire, il fait un sort à chaque mot» (Prunières, 1913: 368).

Dans *Psyché*, qui n'est pas une tragédie en musique, un exemple de composition influencée simultanément par la tradition italienne et française est la plainte italienne du premier intermède. Techniquement, il s'agit d'un *lamento*, un récitatif d'origine italienne¹³ qui, pour cette raison, est chanté en sa langue naturelle. Par rapport à l'aria "Lamento d'Arianna" de Claudio Monteverdi, Laura Naudeix et Anne Piéjus montrent que *Psyché* diffère par son amplification, «en ce qu'elle occupe tout l'intermède, et plus encore en ce qu'elle est collective donc partagée» (Molière, 2010: 1488).

En même temps, la plainte de Psyché reprend «le récit de la femme désolée et l'écriture soliste tendant vers le récitatif» (Molière, 2010: 1489), issus de la tradition théâtrale française. Ce moment très dramatique de la tragédie-ballet est un modèle d'effets spectaculaires associés à la recherche des sentiments et des passions. Cette combinaison est représentative de la synthèse opérée par Lully, visant à adapter les modèles opératiques italiens au goût et au style français.

Pour ce qui est de l'influence italienne dans *Psyché*, nous ferons une brève confrontation avec les sources de la pièce, en particulier *La Psiche* de Francesco Di Poggio. Cette dernière est un drame musical en cinq actes avec des intermèdes dansés, mis en scène en 1645 à Lucques, tandis que *Psiche* de Diamante Gabrielli est une tragi-comédie en musique, mise en scène en 1649 à la cour de Mantoue. Les deux auteurs et leurs œuvres sont presque inconnus aujourd'hui mais, pour les contemporains français qui traitèrent du même sujet, elles représentaient alors des pièces à consulter.

Selon Georges Forestier, *La Psiche* de Di Poggio aurait servi à Molière pour penser et créer sa *Psyché* non comme une tragédie classique fondée sur la violence des passions, «mais comme une suite harmonieuse de dialogues galants, de plaintes, de débats jaloux, de disputes divines» (Forestier, 2018: 441). La composante tragique dans *Psyché* est plus faible que dans la tragédie classique, où les passions violentes et le destin adverse sont les éléments fondamentaux de l'œuvre: cette diminution du *pathos* tragique était nécessaire¹⁴ pour bien

¹³ Les "aria-lamento" et "scena-lamento" remontent également à l'expérimentation florentine du début du siècle par le couple artistique Rinuccini-Monteverdi. Voir Carrozzo, Cimagalli (2008: 86-87).

¹⁴ Sur cette diminution du *pathos*, La Fontaine s'était déjà prononcé dans la préface des *Amours de Psyché et Cupidon*: «il me le fallait réduire dans un juste tempérament: j'ai cherché ce tempérament avec un grand soin: [...] dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné

équilibrer la composante musicale dans la dramaturgie, afin de centrer l'attention sur les mouvements spectaculaires des machines. Pour vérifier cette hypothèse, nous pouvons observer des scènes dans ces œuvres qui se fondent sur les mêmes idées et expressions.

Dans la sixième scène du premier acte, nous trouvons ces mots prononcés par Cidippe et Aglaure, sœurs de Psyché: «Ma sœur, que sentez-vous à ce soudain malheur / Où nous voyons Psyché par les Destins plongée? // Mais vous, que sentez-vous, ma sœur? // À ne vous point mentir, je sens que dans mon cœur / Je n'en suis pas trop affligée» (Molière, 2010: 446). À travers cette conversation, les deux sœurs-ennemies de Psyché révèlent leur intériorité, la jalousie qu'elles éprouvent envers la beauté de leur sœur. Le même sentiment est exprimé dans la version de Di Poggio à la cinquième scène du second acte, où Elisa et Astrilla se montrent jalouses de Psiche sans être malheureuses du destin qui l'attend: «Psiche superba / Mori, pur, mori; / Ove son giunti i tuoi celesti honori? / Vattene Psiche; vattene, vâ; / È pur finita la tua Beltà!» (Di Poggio, 1654: 31). De la même manière, dans la dernière scène du dernier acte Jupiter parle à Vénus pour la convaincre de pardonner son fils, Amour:

Parle, et laisse-toi vaincre aux tendresses de Mère, / Ou redoute un courroux que moi-même je crains. / Veux-tu donner le monde en proie / À la haine, au désordre, à la confusion, / Et d'un Dieu d'union, / D'un Dieu de douceurs et de joie, / Faire un Dieu d'amertume et de division? (Molière, 2010: 497)

Nous retrouvons un discours similaire dans la version italienne, où Jupiter dit à sa fille qu'Amour malheureux affligerait le monde entier: «Figlia, cara mia Figlia, / Dimmi, perché contrasti il tuo gioire? / Non può, senza tuo danno, Amor languire. / E se languisce Amore, / Mai non sarà giocondo, / Ma sempre lagrimoso, il Cielo, e'l Mondo» (Di Poggio, 1654: 74).

La ressemblance entre la version de Molière et celle de Di Poggio repose sur la similarité des thèmes. Il n'est pas possible de savoir avec certitude si le dramaturge français fut inspiré par son collègue italien, mais la présence du thème de la jalousie est bien marquée et celle-ci est traitée de manière similaire dans les deux pièces.

Enfin, nous trouvons également des similarités avec l'œuvre de Gabrielli, cette fois-ci plus textuelles que thématiques. À cet égard, on peut comparer les vers prononcés par Psyché à la première scène du deuxième acte avec ceux prononcés dans la version italienne, toujours dans la première scène du deuxième acte. Dans les deux scènes, le dialogue entre

de badineries, et propre à amuser des enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin; il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie» (La Fontaine, 1990: 37-38).

Psyché et son père, le roi, est composé de manière que l'héroïne soutienne son père et sa douleur, en évoquant la subordination à la loi divine, élément héroïque conforme à la poétique cornélienne. Toutefois, nous trouvons aussi une importante différence stylistique. Dans la version française les mots que Psyché adresse à son père soulignent l'importance, pour lui, de retenir ses larmes afin de préserver sa dignité de roi: «De vos larmes, Seigneur, la source m'est bien chère; / Mais c'est trop aux bontés que vous avez pour moi, / Que de laisser régner les tendresses de Père / Jusque dans les yeux d'un grand Roi» (Molière, 2010: 449). Dans les mots de la *Psiche* de Gabrielli, la princesse console son père en faisant appel à la loi divine: «Genitor, ti consola, e datti pace; / Sola morrò; se così piace a Dio, / Sia legge il suo volere al voler mio» (Gabrielli, 2008: 88). Ces paroles ne font pas état d'un attachement aux règles «royales», comme c'était le cas dans l'exemple précédent. De même, la princesse s'adresse ici à son père en utilisant le terme «parent» (Genitor), et n'oppose donc pas la figure parentale à la figure royale.

Ce bref *excursus* sur les éléments possiblement influencés par la tradition théâtrale italienne montre leur relativité par rapport à l'interprétation de la pièce. D'un côté, cette influence est évidente et vérifiable dans la composition même de *Psyché*, et par les similitudes et par les différences. D'un autre côté, l'inspiration est adaptée au but spécifique de la tragédie-ballet, qui place le goût du public français au-dessus de tout autre élément.

Il n'est pas possible d'affirmer que *Psyché* soit le résultat direct de l'influence italienne car les œuvres représentées en France étaient déjà “filtrées” par les exigences de la cour. De plus, c'est à leur passé “italien” que Vigarani et Lully font référence, sans tenir vraiment compte de leurs contemporains. Au niveau de la dramaturgie, la comparaison est rendue plus facile par le fait que la totalité des pièces traitant du personnage de Psyché ont en commun le texte d'Apulée comme source. De plus, le texte de *Psyché* ne représente pas le point central de la pièce, comme c'est le cas pour les tragédies classiques.

Cette contamination “italienne” témoigne plutôt de la recherche d'un style représentatif du théâtre français, qui passe et par une inspiration imitative et par un éloignement de la tradition transalpine. Évidemment, il n'est pas possible de considérer cette influence comme seule clé interprétative de *Psyché*, mais on peut y voir un facteur important ayant mené à sa réalisation.

4. Conclusion: une réussite «exemplaire»

Psyché est un succès chez le public cultivé, qui apprécie les sujets mythologiques et leur représentation somptueuse. Charles Robinet, sieur de Saint-Jean et auteur de gazettes rimées, a témoigné dans ses lettres de l'effet de ses trois mises en scène.

Dans une première lettre du 1er janvier 1671, il écrit:

Le dix-sept de ce mois, tout juste, / Ce Ballet, pompeux, grand, auguste, / Et bien digne, *veramente*, / De divertir la Majesté / Du premier Monarque du Monde, / Tant sur la Terre, que sur l'Onde, / Fut, pour le premier coup, dansé, / En ce vaste Salon, dressé, / Dans le Palais des Tuileries, / Pour les Royales Momeries, / Avec tant de grand Ornaments, / Si merveilleux, et si charmants, / Tant de Colonnes, de Pilastres, / Valant plusieurs mille Piastres, / Tant de Niches, tant de Balcons, / Et, depuis son brillant Plafond, / Jusques, en bas, tant de Peintures, / D'Enrichissements, et Dorures, / Que l'on croit, sur la foi des yeux, / Être en quelque Canton des Cieux. (Robinet, 1671: en ligne)

Il témoigne ici de la richesse des ornements et des décors utilisés pour le spectacle, puis des nombreux changements de scène auxquels il assiste. De la même façon, dans ses deux lettres du premier août 1671 et du 26 novembre 1672, Robinet souligne la magnificence de la mise en scène de l'œuvre, qui ne change pas dans ses représentations suivantes au Palais Royal. Dans la première, il dit: «Qu'il est vrai que ce grand Spectacle, / Qui faisait là, crier miracle! / Ce beau Spectacle tout royal, / Est, encore, ici, sans égal» (Robinet, 1671: en ligne).

Ses mots soulignent l'unicité de la pièce, différente de toutes les autres. Dans la lettre de l'année suivante, il écrit: «Dimanche, encore, je la vis, / Et tous mes sens furent ravis / A ce plus rare des Spectacles, / Et lequel, rempli de Miracles, / Surpasse tous les Opéra / Qu'on voit et, je crois qu'on verra» (Robinet, 1671: en ligne). Robinet ne fournit pas d'analyse précise de la pièce, il se concentre plutôt sur le caractère spectaculaire de l'œuvre. Il est vrai que Robinet parle aussi des acteurs et des auteurs, mais toujours en soulignant leur habileté artistique par rapport au résultat magnifique de la pièce. Cette perception "globale" de l'œuvre donne une idée de l'harmonie présente sur scène: l'union efficace d'autant d'artisans et d'artistes fut un travail collectif rendu possible grâce à la convergence des buts de chacun.

Le succès de *Psyché* perdure pendant plusieurs années. Comme le rapporte Henri Le Maître, en 1684 Germain Brice, auteur de la *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, déclarait:

Cette belle pièce, après plusieurs années de représentations, attirait encore une foule d'admirateurs parce que le spectacle magnifique qu'elle fournissait était mêlé de musique, d'entrées de ballets et de récits tragiques, ce qui a cessé pour faire place à la musique seule sous le nom d'Opéra. (Le Maître, 1937: 152)

Le rapprochement avec l'opéra est presque automatique, si l'on considère également que, seulement quelques années après, en 1678, Lully transformera *Psyché* en une véritable tragédie en musique.

La réception exceptionnelle de cette tragédie-ballet, unique en son genre, auprès de son public, est révélatrice et montre qu'elle a parfaitement atteint les objectifs de ses créateurs. L'effet spectaculaire, bien plus que ses effets tragiques, émouvants ou moraux¹⁵, représente la clé de compréhension de l'œuvre et de son contexte historique et culturel. Tous les éléments que nous avons vus, du choix du sujet jusqu'aux règles de composition de la pièce, furent pensés comme des zones de croisements possibles pour les différents arts et corps de métiers, tous au service d'un but principal: susciter l'étonnement. Et l'on pourrait ajouter également: divertir.

L'utilisation du théâtre comme outil de promotion de la monarchie n'était pas un mystère. Dans *Psyché*, comme dans la plupart des pièces de l'époque, les personnages et les prologues étaient des allégories du pouvoir royal. Comme on peut le lire dans la Gazette de France à propos de *Psyché*:

Tous ces brüits, & ces sons différans, meslez ensemble, faisoient une espèce d'Harmonie, à laquelle l'oreille n'avoit point, encor, esté accoûtumée: & qui donnoit un plaisir meslé d'éfroy, qui élevoit l'Ame en la divertissant, & faisoit admirer la grandeur du Roy, aussi bien que sa magnificence. (Gazette de France, 1671: 543)

D'un point de vue architectural le message étaient également très clair: le théâtre des Tuileries, continuation physique du palais royal, représentait l'expression publique du pouvoir et de la magnificence du roi Soleil.

La tragédie-ballet de *Psyché* représente un *unicum* dans l'histoire des spectacles en France car elle parvient à réaliser l'union harmonieuse d'une pluralité d'éléments. Il est donc évident que proposer une définition de la pièce se fondant exclusivement sur les différents genres théâtraux est inefficace pour en restituer la complexité. *Psyché* représente un genre de transition, dans lequel les règles esthétiques sont soumises aux exigences de la cour, exigences à la fois esthétiques et politiques. Elle est définie à la fois comme "tragi-comédie", "tragédie et ballet", ou seulement "ballet", mais ces qualifications ne sont pas exhaustives. Le genre de cette pièce est soumis à sa finalité, sans que cela ne représente une contradiction. En effet, le genre se manifeste dans sa pratique plutôt que dans sa théorie, d'où l'utilisation

¹⁵ «Notons qu'elle y est amenée non point pour sa signification mythique ou morale, son côté pathétique et touchant, à peine pour sa dignité de légende mythologique, mais surtout pour sa valeur spectaculaire» (Le Maître, 1937: 137).

d'une combinaison nouvelle entre "tragédie" et "ballet" pour la définir, plutôt qu'un genre établi.

Il est évident que, par rapport aux genres précédents, cette tragédie-ballet perd en puissance tragique et, du point de vue de l'opéra français qui lui succèdera, elle manque encore de certaines qualités, telle l'unité musicale. Mais, comme nous l'avons vu, la collaboration entre les créateurs de la pièce ne fut possible que grâce à un processus de médiation, qui permit de produire un spectacle nouveau et surtout apprécié par le public de cette période historique. Ainsi, le but de *Psyché* coïncide parfaitement avec les prémisses et les conditions mêmes de la pièce.

La recherche d'identité artistique de la cour française passe aussi dans cette pièce par une expérimentation poussée aux limites de ses possibilités et dont le but est l'effet spectaculaire. La collaboration entre arts, artistes et cultures différentes, comme elle se fait dans *Psyché*, n'affecte pas ce processus mais le soutient. Comme Louis XIV le disait:

Les peuples d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits. (Louis XIV, 1860: 568)

Bibliographie

- AKIYAMA Nobuko (2010), «Corneille et ses pièces à machines», *Dix-septième siècle*, vol. 248, n. 3, Paris, Presses Universitaires de France.
- BARBAFIERI Carine, RAUSEO Chris (éds.) (2005), *Les Métamorphoses de Psyché*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.
- BOILEAU Nicolas (1998), *Art poétique*, Paris, Flammarion.
- CAROZZO Mario, CIMAGALLI Cristina (2008), *Storia della musica occidentale*, Roma, Armando editore.
- CHANTELOU Paul Fréart de (1885), *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, ms. inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne, Paris, Gazette des beaux-arts.
- CHAPELAIN Jean (2007), «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures» [1630], dans HUNTER Alfred C. (éd), *Opuscules critiques*, Genève, Droz.
- CORNEILLE Pierre (1801), *Œuvres de P. Corneille, avec le commentaire de Voltaire sur les pièces de théâtre*, à Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'ainé, au palais des sciences et arts.
- CORNEILLE Pierre (1984), *Œuvres complètes*, COUTON Georges (éd.), 3 tomes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CORNEILLE Pierre (1999), *Trois discours sur le poème dramatique*, présentés par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion.
- DE PURE Abbé (1668), *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet.
- DEL PESCO Daniela (2009), «Gian Lorenzo Bernini e Carlo Vigarani alla corte di Luigi XIV», dans BARICCHI Walter et LA GORCE Jérôme de (éds.), *Gaspare e Carlo Vigarani, Dalla*

- corte degli Este a quella di Luigi XIV*, Actes du colloque, Reggio Emilia, Modène, Fiorano Modenese, Sassuolo, Versailles, juin 2005, Milano, Silvana editoriale.
- DELMAS Christian (1994), «Le théâtre musical et Psyché de Molière», *Littératures classiques*, n.21, *Théâtre et musique au XVIIe siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Midi.
- DI POGGIO Francesco (1654), *La Psiche*, dramma musicale di Franc:o di Poggio cantato in Lucca nell'anno MDCVL, dedicato al Sig.r Franc.o Arcidiac.o Sardi, Lucca, Francesco Marescandoli.
- FORESTIER Georges (2018), *Molière*, Paris, Biographies Gallimard.
- GABRIELLI Diamante (2008), *Psiche* [1649], Bari, Palomar.
- LA FONTAINE Jean de (1990), *Les amours de Psyché et de Cupidon* [1669], Paris, Flammarion.
- LA GORCE Jérôme de (2002), *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard.
- LE MAITRE Henri (1937), *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française*, Paris, Ancienne Librairie Furne, Boivin & Co. Éditeurs.
- LOUIS XIV (1860), *Mémoires pour l'instruction du Dauphin* [1665], DREYSS Charles (éd.), 2 tomes, Paris, Didier librairie.
- MAZOUER Charles (2006), *Molière et ses comédies ballets* [1993], Paris, Honoré Champion.
- MAZOUER Charles (éd.) (2006), *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVIIe siècle*, Actes du colloque Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004, Tübingen, Gunter NarrVerlag.
- MÉRÉ Chevalier de (1930), *Œuvres complètes*, BOUDHORS Charles-Henri (éd.), Paris, Les Belles Lettres.
- MOLIÈRE (2010), *Œuvres complètes*, FORESTIER Georges (éd.), Paris, Gallimard.
- MOREL Jacques (1965), «Le Théâtre français», dans DUMUR Guy (éd.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard Encyclopédie de la Pléiade.
- PRUNIERES Henri (1913), *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Honoré Champion.
- QUINAULT Philippe, LULLY Jean-Baptiste (2008), *Cadmus et Hermione* [1673], Liège, Editions Mardaga.
- ROBINET DE SAINT-JEAN Charles (1671), *Lettre en vers à Monsieur*, 24 janvier 1671, Paris, chez F. Muguet, puis chez C. Chenault, à compter du 16 juillet 1667, rue de la Harpe, aux Trois Rois, puis rue de la Huchette, aux Armes du Roy.
- RUFFATTI Alessio (2008), «La nascita dell'opera francese e la passione per la musica italiana nel grand-siècle», *Musica e storia*, XVI/1, Bologna, il Mulino.
- SAINT-EVREMOND Charles de Marguetel de Saint-Denis de (1966), «Sur les opéras, à M. le duc de Buckingham» [1677], dans TERNOIS René (éd.), *Œuvres en prose*, tome III, Paris, Didier.
- SAINT-MAURICE Marquis de (1911-1912), *Lettres sur la cour de Louis XIV (1667-1670)*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs.
- SARA Cristina (1992), «Psyché di Molière-Corneille e le sue fonti italiane: Francesco di Poggio e Diamante Gabrielli», *Franco-Italica*, n.1, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- SAUVAL Henri (1724), *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 tomes, Paris, chez C. Moette et J. Chardon.
- SCUDERY Georges de (2012), *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau* [1637], Paris, Hachette.
- SOMAIZE Antoine Baudeau de (1856), *Le Dictionnaire des précieuses: augmentée de divers opuscules du même auteur relatifs aux précieuses et d'une clef historique et anecdotique* [1661], LIVET Charles-Louis (éd.), vol. 1, Paris, Jannet.

SOZZI Lionello (2007), *Amore e psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, Il Mulino.

Sitographie

GAZETTE DE FRANCE (1671), *Extraordinaire de 5 juin 1671* [online], URL: <<https://gallica.bnf.fr>>.

MORVAN Oriane (2015), *Témoignages des gazettes en vers sur les spectacles dansés entre 1660 et 1671* [online], URL: <<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/temoignages-gazettes-vers>>, à partir de la recherche d'Oriane Morvan, «Le spectacle de Cour vu par les gazetiers entre 1660 et 1673», mémoire de master 2, sous la direction de Georges Forestier.

ÉQUIPE MOLIERE 21 (2007-2012), *Molière 21*, Paris, Université Paris 4-Sorbonne, URL: <<http://moliere.huma-num.fr>>.

Come citare l'articolo:

Benedetta Bartolini, «Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle "sans égal"», *InterArtes* [online], n.2 «Ibrido» (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), novembre 2022, pp. 96-113. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/fede0763-0487-407e-8daa-96ddab36403f/06+vBartolini+Le+caract%C3%A8re+hybride+de+Psych%C3%A9+def.pdf?MOD=AJPERES>>