Théâtre
Gérard Philipe
Saint-Denis

Dossier pédagogique

du 10 octobre au 15 novembre 2007

Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis
Centre dramatique national

Le Cid
de Pierre Corneille (version de 1660)

mise en scène **Alain Ollivier**
assisté de Malik Rumeau

scénographie **Daniel Jeanneteau**
assisté de Mathieu Dupuy

lumière **Marie-Christine Soma**
assistée de Anne Vaglio

costumes **Florence Sadaune**

maquillages et coiffures **Catherine Saint-Sever**

conseil technique **François Rostain, maître d'armes**

assistant à la mise en **scène Mathis Bois**

avec

Don Fernand, premier Roi de Castille	**John Arnold**
Doña Urraque, Infante de Castille	**Irina Solano**
Don Diègue, père de Don Rodrigue	**Bruno Sermonne**
Don Gomès, Comte de Gormas, père de Chimène	**Philippe Girard**
Don Rodrigue, amant de Chimène	**Thibaut Corrion**
Don Sanche, amoureux de Chimène	**Matthieu Marie**
Don Arias, gentilhomme castillan	**Stéphane Valensi**
Don Alonse, gentilhomme castillan	**Fabrice Farchi**
Chimène, fille de Don Gomès	**Claire Sermonne**
Léonor, gouvernante de l'infante	**Myriam Tadessé**
Elvire, gouvernante de Chimène	**Julia Vidit**
Un page de l'Infante	**Malik Rumeau**

Coproduction
Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, Centre dramatique national
Les Nuits de Fourvière
La Filature, Scène nationale de Mulhouse
Maison de la Culture d'Amiens

Le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Ile-de-France), la ville de Saint-Denis, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis.

SOMMAIRE

> NOTE D'INTENTION : *Le Cid ou les larmes d'Éros* par Alain Ollivier **p. 4**

> REVUE DE PRESSE, Nuits de Fourvière juin 2007 **p. 5**

> LA PIÈCE

Pierre Corneille, repères biographiques **p. 6**

Dossier **p. 7**
extrait du dossier conçu et rédigé par Boris Donné dans Le Cid*, Flammarion, 2002*
« Honneur, amour… »
Le Cid et la culture du duel
La Querelle du *Cid* : chronique d'une polémique
La Querelle du *Cid* : perspectives théoriques et critiques
Penser l'Histoire : Extrait du *Discours de la Tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire* de Pierre Corneille (1660)

> REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES **p.13**

> L'ÉQUIPE ARTISTIQUE **p.14**
Alain Ollivier
Malik Rumeau
Daniel Jeanneteau
Mathieu Dupuy
Marie-Christine Soma
Florence Sadaune

Les comédiens **p. 16**

> AUTOUR DU SPECTACLE **p. 19**

NOTE D'INTENTION

Le Cid, ou les *larmes d'Eros.*

Composée en 1636, *Le Cid* est jouée pour la première fois, probablement le 16 janvier 1637.

L'œuvre est inspirée à son auteur dans des années où la France repousse au nord les armées espagnoles sans cesse menaçantes et où la famille royale traverse, à l'intérieur, de grands périls qui se développeront jusqu'à menacer son existence à l'heure de la Fronde.

La noblesse ne réalise pas que le devenir de la France passe par un exercice de la responsabilité politique qui ne doit plus rien aux valeurs féodales, que l'évolution sociologique et économique en cours conduit à l'affirmation d'une conception de l'État qui fera prévaloir les devoirs envers le souverain et la nation naissante sur l'individualisme aristocratique.

Dans *Le Cid*, le roi Don Fernand s'oppose au duel. Il s'y oppose, parce que le recours à cet usage ancien pour obtenir justice, conteste et affaiblit l'autorité judiciaire dont la monarchie entend instaurer la légitimité. On se souviendra qu'en 1613 le duel qui décimait la noblesse (entre 1598 et 1606, près de huit mille gentilshommes avaient ainsi perdu la vie) avait été interdit et puni de la peine de mort par Richelieu et Louis XIII, tous deux inflexibles. Ainsi, dans *Le Cid*, le duel a valeur plus complexe que de venger l'honneur bafoué, c'est le symbole autour duquel se joue l'autorité monarchique. C'est aussi l'instrument par quoi Corneille met en scène une dimension nouvelle sur le théâtre français, le politique.
Le politique, agent de l'Histoire qui va, tel le *fatum,* bouleverser la vie de Chimène et de Rodrigue.

On n'entend, le plus souvent, dans la voix du Comte de Gormas que le débordement de l'orgueil blessé. Or, très vite, cette surestimation que le Comte a de sa valeur l'entraîne à parler haut son insubordination à la souveraineté royale. Le soufflet à Don Diègue est déjà le fait de cet esprit qui, treize ans plus tard, soulèvera la *Fronde des princes.*

Voilà comment pour retrouver l'honneur perdu de son nom et pour rester digne de Chimène, Rodrigue se doit de demander réparation au Comte. Il le fait, il le tue ; par là, il se met hors-la-loi et devant le corps du père de Chimène percé du coup fatal porté avec le fer de Don Diègue, Rodrigue réalise qu'il n'a pas d'autre issue que d'aller abandonner sa tête et offrir son sang à celle qu'il aime.

C'est ici que Corneille donne à son poème dramatique la dimension tragique. Chimène, obéissant à l'ordre ancien qui la constitue, elle aussi, au seuil de son âge adulte, ne se conçoit à Rodrigue que lavée de son déshonneur par le sang de l'assassin de son père. Et comme elle l'aime, c'est donc dans la mort… *Le poursuivre le perdre et mourir après lui...* Alors, les larmes dans le timbre et la respiration de sa voix, sont les larmes d'Eros. Rodrigue et Chimène sont alors pris dans «la machine infernale»…

Tyrannique à la mesure de son humiliation, le père avait demandé au fils l'impossible. C'est aussi le père qui inspirera au fils le moyen de renverser le cours du destin. *C'est de moi seulement que je prendrai la loi,* proclamait déjà Alidor dans *La Place Royale.* Inspiré du même génie, Rodrigue transgresse l'ordre militaire et par sa victoire sur les Maures à l'embouchure du fleuve et de la mer, oblige son roi au pardon et Chimène à dire publiquement son invincible amour.

Cette merveilleuse action dramatique n'aurait pu suffire au succès foudroyant du *Cid* et à sa gloire partout en Europe sans la nouveauté et la clarté de son art qui en fait un des moments les plus éclatants de ce long combat qui s'est livré pour la langue française depuis qu'en 1539, par l'ordonnance de Villers-Cotterêts, elle devint langue officielle du royaume.
Avec *Le Cid* la poésie dramatique s'imposait comme la forme la plus vivante de la littérature.

Alain Ollivier

PRESSE

Une claire et belle mise en scène de la première grande tragédie classique.

Le Cid distille cette « obscure clarté » dont Corneille qualifie les étoiles. Faut-il faire sonner les vers comme un cor de chasse, jouer l'action comme un mélo de cape et d'épée, tout ralentir au profit des cliquetis rhétoriques ? Il y a, en plus, en surface, une conception de l'honneur qui n'est plus la nôtre.

L'un des intérêts de la mise en scène qu'Alain Ollivier vient de réaliser, dans le théâtre antique de Lyon, pour l'inauguration des Nuits de Fourvière, est de nous montrer que la pièce n'a pas tout à fait cette dureté militaire qu'on lui prête volontiers (elle était jouée en capotes kaki dans la mise en scène de Gérard Desarthe !) et que, sous son flamboyant message amoureux, elle égratigne avec une jolie audace l'idéologie du duel et de la victoire armée.

Mais le spectacle d'Ollivier, dont le décor est de Daniel Jeanneteau (un demi-cercle, une longue passerelle, un mur de bois, et la caresse de lumières feutrées) et les costumes de Florence Sadaune (splendides), est, avant tout, une mise en ordre moderne de l'esprit classique. Dans un climat dépouillé où la beauté calculée des apparitions est picturale, les personnages entrent et sortent avec une simplicité savante. Rien n'est agité, exacerbé. La tragédie grossit en naissant d'elle-même, de sa langue aujourd'hui parfois difficile mais dite de façon limpide et de ses conflits lentement lancés. C'est une affaire de cour, *Le Cid*, de luttes autour d'un roi pour des demandes de réparation mais aussi pour des préséances. Sur ce point-là, le spectacle ose mettre en scène un Don Diègue agressif, joué furieusement par Bruno Sermonne. Le père outragé n'est plus un père noble de la tradition, pas plus que ne l'est le roi de Castille auquel John Arnold donne un refus de l'apparat et une brutalité tempérée qui désacralisent le personnage sans l'habiller de ridicule. Parmi les autres interprètes qui ne sont pas d'un éclat égal mais savent tous exister, Julia Vidit n'hésite pas à donner un soupçon de drôlerie moliéresque au rôle de la gouvernante de Chimène.

Le génie français.

Et Rodrigue ? Il est incarné par un jeune comédien déjà fascinant, Thibaut Corrion. Grand, doux, rêveur, un léger voile dans la voix, il ne ressemble à aucun autre « Cid campeador », il est la passion songeuse.

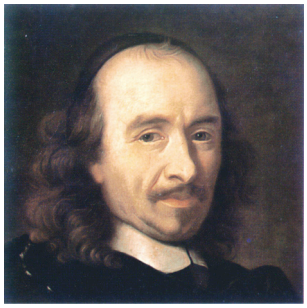
Quant à Chimène, c'est Claire Sermonne qui a choisi la voie du pathétique et de la musicalité acrobatique de la prosodie. Elle manifeste des dons évidents, dans une conception du rôle plus proche du drame antique que du romantisme auquel nous nous sommes habitués depuis des années.

Avec eux, dans la mise en scène d'Ollivier, cette Espagne imaginaire retrouve, dans un parfait dessin de lignes droites et brisées, sa vraie nature : la rigueur sensible du génie français.

Gilles Costaz
***Les Échos* lundi 18 juin 2007**

LA PIÈCE

Pierre Corneille, repères biographiques
(1606-1684)



Aîné des six enfants d'une famille aisée de magistrats rouennais, Pierre Corneille entame en 1628 une carrière d'avocat. En 1629, un chagrin amoureux le conduit à écrire ses premiers vers, puis sa première comédie, *Mélite*. Avec les pièces qui suivront : *Clitandre*, *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante*, *La Place Royale*, *Médée* et *L'Illusion comique*, apparaît un nouveau style de théâtre où les sentiments tragiques sont mis en scène pour la première fois dans un univers plausible, celui de la société contemporaine.
En 1641, il épouse Marie Lampérière dont il aura 6 enfants.

Corneille, auteur officiel nommé par Richelieu, rompt avec ce statut de poète du régime et avec la politique contestée du Cardinal pour écrire des pièces exaltant la haute noblesse (*Le Cid*, œuvre aujourd'hui universellement connue), rappelant que les hommes politiques ne sont pas au-dessus des lois (*Horace*), ou montrant un monarque cherchant à reprendre le pouvoir autrement que par des représailles (*Cinna*).
En 1647 il est élu à l'Académie Française au fauteuil 14 qu'occupera son frère et complice Thomas après sa mort.
De 1643 à 1651, après la mort de Richelieu, et durant la période de la Fronde, la crise d'identité que traverse la France se retrouve dans l'œuvre de Corneille : il règle ses comptes avec Richelieu dans *La Mort de Pompée*, donne une tragédie de la guerre civile avec *Rodogune* et développe le thème du roi caché dans *Héraclius*, *Don Sanche* et *Andromède*, s'interrogeant sur la nature même du roi, subordonné aux vicissitudes de l'Histoire, en lui faisant ainsi gagner en humanité.

À partir de 1650, ses pièces connaissent un succès moindre, et il cesse d'écrire pendant plusieurs années après l'échec de *Pertharite*. L'étoile montante du théâtre français est alors Jean Racine dont les intrigues misent plus sur le sentiment et apparaissent moins héroïques et plus humaines. Le vieux poète ne se résigne pas et renoue avec la scène avec la tragédie *Œdipe*.
Corneille continue à innover en matière de théâtre jusqu'à la fin de sa vie, en montant ce qu'il appelle une « pièce à machines », c'est-à-dire privilégiant la mise en scène et les « effets spéciaux » (*La Toison d'or*), et en s'essayant au théâtre musical (*Agésilas*, *Psyché*). Il aborde aussi le thème du renoncement, à travers l'incompatibilité de la charge royale avec le droit au bonheur (*Sertorius*, *Suréna*). La comparaison avec Racine avait tourné à son désavantage lorsque les deux auteurs avaient produit, presque simultanément, sur le même sujet, *Bérénice* (Racine) et *Tite et Bérénice* (Corneille).
À la fin de sa vie, la situation de Corneille est telle que Boileau demande pour lui une pension royale qu'il obtient de Louis XIV. Corneille meurt à Paris le 1er octobre 1684.

LA PIÈCE

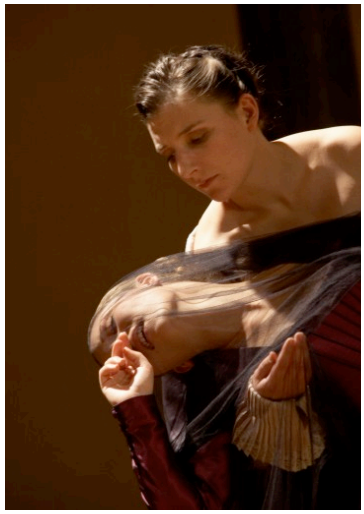
« Honneur, amour… »

Toute l'action du *Cid* est sous-tendue par un puissant conflit moral, une véritable *psychomachie* qui fait s'affronter dans l'esprit des principaux personnages deux valeurs majeures, deux impérieuses postulations : **l'honneur et l'amour**.

Rodrigue exprime puissamment l'antithèse dans les stances qu'il déclame à la fin du premier acte : « …honneur, amour / Noble et dure contrainte, aimable tyrannie » ; et Don Diègue oppose plus rudement encore les sentiments au souci de la gloire : « L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir ».

Cet antagonisme se décline en des termes analogues pour trois des principaux personnages du *Cid*. Rodrigue est partagé entre l'amour qu'il éprouve pour Chimène et les soins qu'il doit à **l'honneur familial**, bafoué par le père de celle qu'il aime : c'est sur ce dilemme que se referme le premier acte.

Symétriquement, Chimène est partagée entre son amour pour Rodrigue et les soins qu'elle doit à **la mémoire de son père**, tué par celui qu'elle aime : ce second dilemme assure une part essentielle de l'intensité dramatique et pathétique des actes II à V.



S'ajoute à cela le dilemme de l'Infante, partagée entre l'inclination qu'elle éprouve depuis longtemps pour Rodrigue et **la considération de son rang de princesse**, qui lui interdit de seulement songer à une telle mésalliance : cet amour réprimé forme la matière de toutes les interventions de Doña Urraque, dont le conflit moral est exposé à la scène 3 de l'acte premier.

Sur ces affrontements axiologiques reposent la tension de la pièce, et les postures souvent paradoxales des personnages ; ils forment le principal obstacle, tout intérieur, s'opposant à un aboutissement heureux de l'amour réciproque qui fait tendre Rodrigue et Chimène l'un vers l'autre.

Il faut cependant que ce conflit de valeurs soit levé d'une façon ou d'une autre, puisque *Le Cid* se dénoue bel et bien sur « le beau succès d'une amour si parfaite » ; sa résolution, en outre, ne peut reposer entièrement sur une intervention externe, un coup de théâtre : il faut qu'il puisse être tranché par les personnages eux-mêmes, qui autrement seraient voués à l'inaction.

La dynamique de la pièce interdit toute faiblesse à Rodrigue : pour dénouer la joute héroïque et amoureuse des amants ennemis, il faut donc que ce soit Chimène qui consente à l'inacceptable, qui fléchisse et abandonne la lutte.

Ainsi, même si Corneille déploie toutes les ressources du sublime pour peindre la grandeur d'âme et la force de caractère de Chimène, celle-ci ne se maintient pas à même hauteur d'héroïsme que Rodrigue ; elle ne parvient pas aussi parfaitement que lui à confondre dans un même élan les impératifs de l'honneur et les ardeurs de l'amour.
C'est que le dramaturge a besoin de cette disparité pour dénouer son intrigue.

Le Cid et la culture du duel

Le motif du duel fonde l'intrigue et scande la progression de l'action dramatique du *Cid* : on ne compte pas moins de **trois affrontements** singuliers dans le cours de la pièce, dont les conséquences ou bien l'imminence, à chaque fois, déterminent les actes et le sort de tous les personnages principaux.

C'est sur l'image de l'épée de Don Diègue gisant à terre, symbole de sa faiblesse et de son honneur flétri, que se clôt le premier duel du *Cid*, quasi avorté ou éludé ; sa résolution non sanglante, conforme aux bienséances, a permis à Corneille de porter cette rencontre directement sur la scène.

Don Diègue, mortellement offensé, mais dans l'incapacité de se faire justice, doit faire appel à Rodrigue pour relever l'honneur de la lignée ; aussi lui transmet-il son épée, en même temps que sa vengeance. Rodrigue reprend la querelle à son compte, et défie le Comte selon les formes, à la scène 2 de l'acte II. Proscrit par le Roi, le duel devait se dérouler à l'écart : ainsi se comprend la réplique de Rodrigue « À quatre pas d'ici je te le fais savoir ». Rodrigue et Don Gormas prennent donc le maquis : impossible, aussi bien de figurer sur la scène même un combat devant se terminer par la mort d'un des deux bretteurs ! L'issue du duel est rapportée au Roi, et aux spectateurs par Don Alonse.

Le troisième et dernier duel du *Cid*, celui qui met aux prises Rodrigue et Don Sanche, est le plus archaïque dans sa forme : c'est un duel en champ clos, ou combat judiciaire concédé par l'autorité royale. Corneille se plaît à figurer cette procédure solennelle dans tous les détails, à la scène 5 de l'acte IV. La prévention du Roi à l'encontre du duel judiciaire reflète les mentalités du temps* : cette pratique était abandonnée depuis le fameux combat qui, en 1547, avait opposé devant toute la cour d'Henri II, Jarnac à La Châteigneraie. Dans cet affrontement presque absurde, Henri II avait vu son favori La Châteigneraie vaincu par un ennemi jugé très inférieur. Ce fut en France le dernier duel judiciaire et public octroyé par autorité royale.
On remarque enfin que ce duel en champ clos, pas plus que le duel entre Rodrigue et Don Gormas, ne donne lieu à une véritable narration : Don Sanche, empêché dans son récit par les pleurs de Chimène, ne relate pas l'affrontement proprement dit, mais seulement son dénouement.

Ainsi, dans aucun des trois duels du *Cid*, Corneille n'aura montré ni raconté de prouesse ou de beau fait d'armes !

***Duel hors-la-loi** : À la scène 6 de l'acte II, le Roi débat avec Don Sanche et Don Arias de la légalité du duel, et de l'infraction à son autorité royale qu'en lui-même il constitue ; l'enjeu de la discussion est une grave question de préséance : se doit-on d'abord à l'obéissance devant son monarque, ou au service de son propre honneur. Ces débats fictifs sont en prise avec les controverses véritables qui aux XVIe et XVIIe siècles, touchent à la légalité de cet acte de justice privé par lequel les gentilshommes prétendent s'affranchir des procédures de justice ordinaire, et donc de l'autorité souveraine du Roi, au nom de qui se rend cette justice.*
Dans l'action du Cid*, cependant, Don Fernand ne s'oppose pas au duel seulement parce qu'il constitue un crime de lèse-majesté : ce monarque se désole surtout que ces combats privés ont pour conséquence d'affaiblir son royaume en le privant de ses plus vaillants guerriers. Dans la réalité, cette considération justifiait, pour une part essentielle, les législations anti-duel. Pour beaucoup, la mode des duels était une véritable folie meurtrière : particulièrement fatale aux jeunes gentilshommes, elle décimait la fine fleur de la noblesse.*

La Querelle du *Cid* : chronique d'une polémique

On pourrait presque croire que la violence et la logique d'affrontement qui sont au cœur de l'intrigue du *Cid* s'en sont échappées pour contaminer la réception de la pièce : celle-ci, en effet, a suscité à sa création **l'une des plus âpres polémiques littéraires** qui ait agité les esprits dans la France du XVIIe siècle. Cette « Querelle du *Cid* »fut à la mesure du succès, nourrie par une multitude de pamphlets composés pour blâmer l'œuvre ou pour la défendre ; elle fut suivie de très près, et fut même, en partie, secrètement dirigée par le cardinal Richelieu ; elle trouva enfin son point d'orgue dans un jugement, rendu non sans peine, par l'institution chargée depuis peu de légiférer dans le champ littéraire : l'Académie française.

Voici d'abord comment des tensions se firent jour presque immédiatement après la création du *Cid*, début janvier 1637 : « Il est malaisé de s'imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la Cour et du public. On ne se pouvait lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par cœur, on la faisait apprendre aux enfants, et en plusieurs endroits de la France, il était passé en proverbe de dire *Cela est beau comme le Cid*. Il ne faut pas demander si la gloire de cet auteur donna de la jalousie à ses concurrents ; plusieurs ont voulu croire que le Cardinal lui-même n'en n'avait pas été exempt. » (Paul Pelisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, 1653).

Parmi les confrères de Corneille que le succès éclatant du *Cid* irrita particulièrement, il faut nommer **Jean Mairet** et **Georges de Scudéry**.

Fin mars 1637, Mairet publie un petit pamphlet, qu'il se garde bien de signer de son nom, où il s'en prend à la vanité outrecuidante de Corneille et rabaisse tout le mérite du *Cid* en en faisant la traduction pure et simple d'une pièce espagnole.

Scudéry, lui, publie le 1er avril 1637 une plaquette de 96 pages, non signée, mais laissant assez deviner son identité. Dans ces *Observations sur Le Cid*, il entreprenait, sur un ton docte et supérieur, une complète réfutation critique des beautés fallacieuses qui avaient, selon lui, assuré à la pièce une gloire usurpée. Il s'agissait du premier texte critique consacré à l'œuvre :
« je prétends donc prouver contre cette pièce du Cid,
que le sujet n'en vaut rien du tout,
Qu'il choque les principales règles du poème dramatique,
Qu'il manque de jugement en sa conduite,
Qu'il a beaucoup de méchants vers,
Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées,
Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste ».

Comme Corneille refusait la controverse et se retranchait derrière la faveur du public, restait à Scudéry un ultime recours : en appeler au jugement d'une juridiction supérieure faisant autorité sur ces questions. C'est ainsi qu'il en vint à solliciter publiquement l'avis de l'Académie française - au grand contentement de Richelieu qui tenait dans sa main cette institution tout récemment créée. Mais l'Académie rétorqua que, par ses statuts, elle ne pouvait juger d'un ouvrage que « du consentement et à la prière de son auteur ». Et Corneille ne semblait nullement disposé à requérir pour *Le Cid* le jugement des savants, quand le succès de la pièce auprès du public populaire et des gens de qualité lui semblait une suffisante légitimation.

C'est ainsi que l'on vit paraître, entre avril 1637 et l'hiver de cette même année, une nuée de pamphlets, de factums, de brochures, tracts, opuscules, follicules et libelles, dont les auteurs, souvent anonymes, s'engageaient dans le débat pour accabler *Le Cid* ou pour le justifier. Les échanges devinrent par trop ignominieux, il fallait trancher. En octobre 1637, l'Académie, après avoir revu ses règlements et extorqué le consentement de Corneille, fut prête à se prononcer sur *Le Cid*.

Le 20 décembre 1637 parurent *Les Sentiments de l'Académie française sur Le Cid,* ouvrage exprimant au moins autant le ressentiment de Richelieu que le jugement des académiciens, qui par ailleurs suivent d'assez près les *Observations* de Scudéry.

Suite à ce verdict, Corneille parut profondément atteint dans ses capacités créatrices.
Du *Cid*, il donnera en **1660 une version profondément réformée**, sinon déformée ; et surtout, malgré les attentes du public, il ne fera jamais paraître sur la scène « quelque nouveau Cid ». Bien sûr, il écrira encore nombre de très belles œuvres, et connaîtra bien d'autres succès ; sa veine dramatique ne s'était nullement tarie, mais elle avait adopté un cours plus sérieux, plus réfléchi, et son bel air d'innocence intrépide ne lui reviendrait plus.

La Querelle du Cid : perspectives théoriques et critiques

Principales questions débattues dans l'ensemble des pamphlets ou libelles publiés pour et contre *Le Cid*, courant 1637 :

- Corneille, auteur, traducteur ou plagiaire ?

En transposant dans sa pièce la matière de *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro, Corneille faisait-il véritablement œuvre de dramaturge, ou bien de simple adaptateur, sinon de plagiaire ?
Que répondre à cela ? Corneille contre-attaque en affirmant ne s'être jamais caché d'avoir puisé son inspiration dans une pièce espagnole. Sa réponse est simple : l'imitation dont on l'accuse, libre et circonscrite, ne peut nullement être assimilée à une simple traduction, moins encore à un plagiat ; et la comparaison entre son œuvre et *Mocedades del Cid*, loin de l'accuser, doit révéler au lecteur éclairé quel parti original il a su tirer de son modèle.

Il faut préciser, toutefois, que cette conception de **l'imitation créatrice** valait surtout pour l'imitation d'œuvres dont le public connaissait les versions originales - autrement dit pour l'imitation des auteurs anciens ; le tort essentiel de Corneille fut peut-être de s'inspirer d'un contemporain étranger, dont la pièce était inconnue de la plupart, donnant prise aux soupçons de plagiat !

- Le sujet du *Cid* et la question de la vraisemblance

Pour les académiciens l'essentiel de l'intrigue est parfaitement **invraisemblable**. Pour eux, il faut faire primer l'exigence de vraisemblance sur celle de vérité et donc réformer le sujet du *Cid*. Les solutions plus « vraisemblables », selon eux, ont de quoi faire rire : une « fausse mort » du Comte, qui eût permis de faire réapparaître Don Gormas au dénouement, pour autoriser le mariage de sa fille avec Rodrigue ; ou bien une reconnaissance romanesque dévoilant à la fin que Chimène n'est pas la fille du Comte – et dès lors quel obstacle au mariage ?
Finalement, ce qui dans le sujet, aux yeux de l'Académie, choque la vraisemblance autant que la morale, c'est que le mariage de Chimène et Rodrigue est, au fond, un *mariage d'amour.*

- *Le Cid* et les règles de la tragédie :

L'unité d'action

Voici ce qui pose problème dans le *Cid* au regard de cette règle : toutes les scènes qui ont trait à l'amour de l'Infante pour Rodrigue constituent-elles un véritable épisode, nécessaire à l'action de la pièce, ou bien **un développement superflu** dont Corneille aurait tout aussi bien dû s'abstenir ? Telles sont en tout cas les insinuations de Scudéry - qui, dans un même mouvement, juge également superflus les personnages de Don Sanche et Don Arias !
Mais l'épisode de l'Infante est au *Cid* ce que la mouche est au visage d'une belle, un ornement qui en révèle les beautés ; il offre aux émotions de l'action principale un écho continu : la passion de l'Infante accompagne secrètement celle de Chimène et elle souligne adroitement les qualités héroïques de Rodrigue. Ce contrepoint subtil témoigne de la sûreté de goût de Corneille et de son sens de l'effet ; il valait certes bien une minime infraction aux règles.

L'unité de temps

Le Cid observe bel et bien la règle dite « des vingt-quatre heures » qui prescrit que l'action soit resserrée dans l'espace d'une révolution solaire.
Dans la réalité historique, les événements qui forment la matière du *Cid* s'étalent sur plusieurs années, tout comme dans la pièce de Guillen, la dramaturgie espagnole n'étant pas asservie à l'unité temporelle. Corneille, en condensant ces événements en une seule journée, aurait produit **une intrigue trop compacte**, et qui heurte toute vraisemblance ; surtout le sujet en devient encore plus insoutenable moralement, Chimène promettant d'épouser Rodrigue au lendemain du jour où celui-ci a occis son père !
Mais si l'action du *Cid*, par sa densité même, heurte la vraisemblance, le génie de Corneille est justement d'emporter le spectateur dans la dynamique de cette action jusqu'à lui faire oublier ce qu'elle a d'invraisemblable ; et c'est finalement cette richesse dramatique et cette intensité maintenue de bout en bout qui éblouissent, qui coupent le souffle, et donnent au spectateur l'impression d'un déchaînement non pareil d'action et de passion dans une si brève durée.

L'unité de lieu

Du point de vue de l'unité de lieu, il est certain que la pièce s'octroie plus de liberté. La multiplicité des lieux que suppose l'action du *Cid* – le palais du Roi, l'appartement de l'Infante, la maison de Chimène, une rue ou une place publique – s'explique en partie par les conditions scénographiques de la création de l'œuvre. Le Théâtre du Marais, à l'époque, a encore recours au système, bientôt démodé, du **décor à compartiments multiples**, dans lequel la scène figure *simultanément* les différents lieux de l'action : les comédiens jouaient à l'intérieur de ces différents compartiments.
Corneille n'a cependant pas eu l'audace de figurer dans le même espace scénique des contrées éloignées, les confins de la terre et de la mer : la multiplicité des décors appelés par l'action se réduit à une unité de lieu « en général », toute l'intrigue se déroulant en différents lieux d'une même ville, Séville.

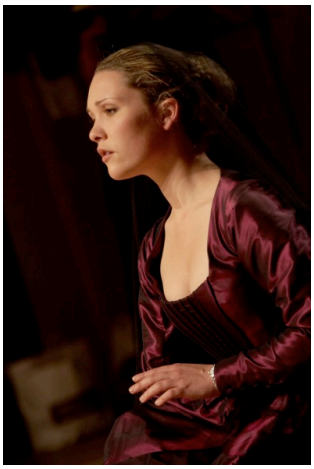
- Caractères et convenance

Dans *Le Cid*, on ne peut guère accuser Corneille d'avoir pris des libertés avec le principe d'égalité des caractères : ses différents personnages agissent bien, tout au long de la pièce, de façon cohérente et régulière. Mais les critiques voient de **nombreuses infractions au principe de convenance éthique**, qui portent une nouvelle atteinte à la vraisemblance de la pièce :

- Le Comte se conduit-il conformément à ce que l'on est en droit d'attendre d'un noble, sage et vaillant vieillard ?
- Les sentiments que l'Infante (déjà condamnée pour sa superfluité dramatique) éprouve pour Rodrigue sont jugés incongrus, sinon scandaleux.
- Le Roi agit-il conformément à ce qu'on est en droit d'attendre de la dignité royale ? Sied-il bien à un Roi de recourir à la ruse et au mensonge, comme c'est le cas dans le stratagème dont il use pour forcer Chimène à découvrir son amour pour Rodrigue ?

Certes. Mais l'extraordinaire intensité de la pièce est intimement liée à l'outrance de la conduite des personnages ; aucune de leurs actions n'étant raisonnable ni vraisemblable si l'on y regarde de près. C'est l'illusion dramatique, et elle seule, qui emporte le spectateur dans son mouvement et sa logique propres, et l'induit à admettre des évènements et des comportements qui passent la mesure ordinaire.

- *Le Cid* et la question de la moralité



Dans l'examen de la conformité du *Cid* au principe de convenance, un personnage est plus controversé qu'un autre : Chimène. Comment Chimène peut-elle continuer d'aimer celui qui est devenu le meurtrier de son père, à moins d'être une ***fille dénaturée*** – un *monstre* ? Pour les critiques, c'était signifier sans ambiguïté que la pièce ne pouvait avoir pour le public aucune valeur exemplaire : on n'y trouvera seulement l'image de mauvaises mœurs que l'intrigue, par surcroît, récompense à la fin au lieu d'en présenter le châtiment !
Ce blâme de la pièce au nom de l'immoralité de la conduite de Chimène se cristallise sur quelques scènes qui semblent aux critiques particulièrement ignominieuses ; et ce sont bien sûr les plus touchantes, les plus captivantes, celles qui ont emporté sans réserve l'adhésion du public : les deux entrevues entre Rodrigue et Chimène à l'acte III et à l'acte V. Que l'amour puisse conduire ces deux amants, que tout devrait séparer à jamais, à se revoir à se parler malgré tout, voilà qui scandalise les censeurs de Corneille, d'autant plus que les protestations de soumission au devoir des deux héros ne peuvent dissimuler des mouvements de tendresse passionnée.

- Épilogue : magie du *Cid*

La censure morale que Scudéry et les académiciens opposent au personnage de Chimène dans tout le cours de la pièce, particulièrement lors des interventions les plus émouvantes et au dénouement, équivaut à une condamnation sans nuance de la place centrale faite à la passion dans *Le Cid* ; au fond, l'on tient surtout rigueur à Corneille d'avoir prêté à son personnage féminin des sentiments en contradiction avec sa conduite, et de lui avoir permis de les exprimer par des paroles émouvantes.

Cependant, la campagne de critiques visant à représenter ou à rappeler au public abusé les fameuses règles au nom desquelles la pièce méritait d'être condamnée ne parvint pas à atténuer son éclat ni ses charmes ; même révélée, l'illusion persistait dans ses effets. Scudéry ne put jamais s'expliquer les raisons d'un tel aveuglement ; le succès du *Cid* était pour lui **l'effet d'un sortilège**, de quelque mauvais enchantement qui avait brouillé le jugement de tout le monde, hormis les ennemis de Corneille. Au terme d'une année de polémique, le plus farouche adversaire de Corneille se trouva donc réduit à accuser celui-ci d'être… un « magicien » !

Penser l'Histoire

Pierre CORNEILLE, *Discours de la Tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire* (1660) - (Extraits)

« Avant que d'en venir aux définitions et divisions du vraisemblable et du nécessaire, je fais encore une réflexion sur les actions qui composent la tragédie, et trouve que nous pouvons y en faire entrer de trois sortes, selon que nous le jugeons à propos : les unes suivent l'histoire, les autres ajoutent à l'histoire, les troisièmes falsifient l'histoire. Les premières sont vraies, les secondes quelquefois vraisemblables et quelquefois nécessaires, et les dernières doivent toujours être nécessaires. »

(…)

« Je viens à l'autre division du vraisemblable en ordinaire et extraordinaire : l'ordinaire est une action qui arrive plus souvent, ou du moins aussi souvent que sa contraire ; l'extraordinaire est une action qui arrive, à la vérité, moins souvent que sa contraire, mais qui ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée pour n'aller point jusqu'au miracle, ni jusqu'à ces événements singuliers qui servent de matière aux tragédies sanglantes par **l'appui qu'ils ont de l'histoire** ou de l'opinion commune, et qui ne se peuvent tirer en exemple que pour les épisodes de la pièce dont ils font le corps, parce qu'ils ne sont pas croyables à moins que d'avoir cet appui. Aristote donne deux idées ou exemples généraux de ce vraisemblable extraordinaire : l'un d'un homme subtil et adroit qui se trouve trompé par un moins subtil que lui ; l'autre d'un faible qui se bat contre un plus fort que lui et en demeure victorieux, ce qui surtout ne manque jamais à être bien reçu quand la cause du plus simple ou du plus faible est la plus équitable. Il semble alors que la justice du ciel ait présidé au succès, qui trouve d'ailleurs une croyance d'autant plus facile qu'il répond aux souhaits de l'auditoire, qui s'intéresse toujours pour ceux dont le procédé est le meilleur.

Ainsi la victoire du Cid contre le Comte se trouverait dans la vraisemblance extraordinaire, quand elle ne serait pas vraie. Il est vraisemblable, dit notre docteur (Aristote), que beaucoup de choses arrivent contre le vraisemblable ; et puisqu'il avoue par là que ces effets extraordinaires arrivent contre la vraisemblance, j'aimerais mieux les nommer simplement croyables, et les ranger sous le nécessaire, attendu qu'on ne s'en doit jamais servir sans nécessité. »

(…)

« il y a des choses impossibles en elles-mêmes qui paraissent aisément possibles, et par conséquent croyables, quand on les envisage d'une autre manière. Telles sont toutes celles où **nous falsifions l'histoire**. Il est impossible qu'elles soient passées comme nous les représentons, puisqu'elles se sont passées autrement, et qu'il n'est pas au pouvoir de Dieu même de rien changer au passé ; mais elles paraissent manifestement possibles quand elles sont dans la vraisemblance générale, pourvu qu'on les regarde détachées de l'histoire, et qu'on veuille oublier pour quelque temps ce qu'elle dit de contraire à ce que nous inventons. »

(…)

« Le but du poète est de plaire selon les règles de son art. Pour plaire, il a besoin quelquefois de rehausser l'éclat des belles actions et d'exténuer l'horreur des funestes. Ce sont des nécessités d'embellissement où il peut bien choquer la vraisemblance particulière par quelque **altération de l'histoire**, mais non pas se dispenser de la générale, que rarement, et pour des choses qui soient de la dernière beauté, et si brillantes, qu'elles éblouissent. Surtout il ne doit jamais les pousser au-delà de la vraisemblance extraordinaire, parce que ces ornements qu'il ajoute de son invention ne sont pas d'une nécessité absolue, et qu'il fait mieux de s'en passer tout à fait que d'en parer son poème contre toute sorte de vraisemblance. Pour plaire selon les règles de son art, il a besoin de renfermer son action dans l'unité de jour et de lieu ; et comme cela est d'une nécessité absolue et indispensable, il lui est beaucoup plus permis sur ces deux articles que sur celui des embellissements… »

QUELQUES REPERES BIBLIOGRAPHIQUES :

Le Cid, éd. Boris Donné, Paris, Flammarion, « GF. Édition avec dossier », 2002 (accompagné d'un choix de documents sur la querelle du *Cid*).

Le Cid : tragi-comédie (1637) et tragédie (1648), Paris, LGF, Le Livre de poche. Théâtre de poche, 2003. Préface et commentaire Christian Biet, avant-propos Bernard Dort,

Le Cid, éd. Georges Forestier, Paris, Magnard, « Textes et contextes », 1990.

Le Cid : tragi-comédie, éd. Maurice Gauchie, Paris, Didier, « Société des textes français modernes », 1946.

Paul Bénichou, « Le héros cornélien », dans *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1948 ; rééd. « Folio idées »

Christian Biet, *Moi, Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, « Littératures », 2006.

Georges Forestier, *Corneille, Le Cid*, Nathan, « Balises », 1991.

Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire « , 1990 / « Titre courant », 1996.

Hélène Merlin, *Public et littérature au XVIIe siècle*, Les Belles Lettres, 1994.

Jean Starobinski, « Sur Corneille », dans *L'Œil vivant*, Gallimard, « Le Chemin », 1961, rééd. « Tel ».

L'EQUIPE ARTISTIQUE

Alain Ollivier, metteur en scène

Acteur et metteur en scène, Alain Ollivier dirige le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, Centre dramatique national, depuis le 1er janvier 2002, et jusqu'au 31 décembre 2007.

Auparavant, il avait dirigé le Studio-Théâtre de Vitry de 1983 à 2001, où il a mis en scène notamment *La Métaphysique d'un veau à deux têtes, Les Bonnes, Partage de Midi, La Révolte, Toute Nudité sera châtiée, Les Nègres…*

À Saint-Denis, il a mis en scène *Les Nègres* de Jean Genet (repris en 2002), *L'Exception et la Règle* de Bertolt Brecht, *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck (2004, puis reprise en 2005), *Les félins m'aiment bien* de Olivia Rosenthal, et *Le Marin* de Fernando Pessoa.

Après avoir présenté *Le Marin* de Fernando Pessoa en tournée, au Teatro Municipal d'Almada, en septembre 2006, Alain Ollivier présentera la pièce dans une nouvelle mise en scène et dans sa langue originelle, du 17 avril au 18 mai 2008 au même Teatro Municipal d'Almada, Lisbonne.

Alain Ollivier a dirigé de nombreux ateliers d'acteurs, au Brésil (1994), au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, à l'ENSATT…
En mai-juin 2008, il dirigera la classe d'interprétation de première année des élèves de l'École du Théâtre National de Strasbourg.

En 2002, il a publié *Piétiner la scène* aux Éditions Verticales.

Malik Rumeau, assistant à la mise en scène

D'abord formé à l'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, Malik Rumeau découvre le Khathakhali, théâtre dansé qu'il étudie pendant près de deux ans en Inde du Sud, à l'Académie Nationale des Arts du Kerala Kalamandalam.
Passionné avant tout par les potentialités physiques et créatives de l'acteur, il travaille depuis 2002 en tant que comédien et en tant que chorégraphe dramatique, sous la direction de metteurs en scène tels que Mahmoud Saïd *(L'Île des esclaves* de Marivaux), Alain Ollivier (*Les félins m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal), Med Hondo (*La Guerre de 2000 ans* de Kateb Yacine)… Il retrace ainsi en lui un lien profond avec le théâtre « écrit », mais toujours dans une perspective dynamique et visuelle.

Daniel Jeanneteau, scénographe

Metteur en scène et scénographe associé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis depuis janvier 2002, Daniel Jeanneteau y a mis en scène *La Sonate des spectres* de August Strindberg (2003), *Anéantis* de Sarah Kane (2005) et *Adam et Ève* de Mikhail Boulgakov (2007).

Après avoir étudié à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg puis à l'École du Théâtre National de Strasbourg, il a rencontré Claude Régy en 1989, dont il a conçu les scénographies pendant une quinzaine d'années : *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, *Le Cerceau* de Victor Slavkine, *Chutes* de Gregory Motton, *Jeanne d'Arc au bûcher,* oratorio de Arthur Honnegger, *Paroles du Sage* de Henri Meschonnic, *La Terrible Voix de Satan* de Gregory Motton, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, *Holocauste* de Charles Reznikov, *Quelqu'un va venir* et *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *Melancholia I* de Jon Fosse, *Le Carnet d'un disparu* de Leoš Janá ek, *4.48 Psychose* de Sarah Kane, *Variations sur la mort* de Jon Fosse.

Il a également conçu – entre autres – les scénographies de spectacles d'Alain Milianti (*Quatre heures à Chatila*, de Jean Genet, 1991), Catherine Diverrès (*Fruits*, 1996 ; *Stance*, 1997), Gérard Desarthe (*Hygiène de l'assassin*, d'Amélie Nothomb, 1994, et *Partage de midi*, de Paul Claudel, 1998), Éric Lacascade (*Phèdre*, de

Jean Racine, 1998), Charles Tordjman (*Je poussais donc le temps avec l'épaule*, d'après Marcel Proust, 2001), Jean-Claude Gallota (*Nosferatu*, 2001 ; *99 duos*, 2002), Alain Ollivier (*L'Exception et la règle*, de Bertolt Brecht ; *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, *Les félins m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal), Marcel Bozonnet (*Tartuffe* de Molière, 2005), Nicolas Leriche (*Caligula,* ballet à l'Opéra de Paris, 2005), Jean-Baptiste Sastre (*Surprise de l'amour* de Marivaux, 2005) Trisha Brown (*Da gelo a gelo,* opéra de Salvatore Sciarrino, 2006).

Il a mis en scène *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine (TNS, Théâtre de la Cité Internationale, 2001), *Into the little hill*, opéra de George Benjamin et Martin Crimp (Opéra de Paris dans le cadre du Festival d'Automne). Il a coréalisé avec Clotilde Mollet, Hervé Pierre et Marie-Christine Soma, les spectacles *Le gardeur de troupeaux* (2000) et *Caeiro !* (2005) d'après Fernando Pessoa.
Il a été lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto en 1998. Lauréat de la Villa Medicis hors-les-murs au Japon en 2002. Grand Prix de la critique en 2000 pour les scénographies de *Quelqu'un va venir* et *Des couteaux dans les poules*, et en 2004 pour les scénographies de *Variations sur la mort* et *Pelléas et Mélisande*.

Mathieu Dupuy, assistant à la scénographie

Après avoir étudié le graphisme, il sort Major de promotion en scénographie de l'École des Arts décoratifs à Paris. Depuis, Mathieu Dupuy a réalisé les scénographies pour *Caldéron* de Pasolini au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, mise en scène d'Olivier Coulon-Jablonka (2004), et de *Crave* de Sarah Kane à la Comédie de Béthune, dans une mise en scène de Thierry Roisin (2006). Il est assistant scénographe pour le Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence en 2005 et 2006 pour des mises en scène de Stéphane Braunschweig, Julie Brochen, Patrice Chéreau, Lukas Hemleb, David Radock, Toni Servilio.

Marie-Christine Soma, lumière

Éclairagiste depuis 1985 après avoir été régisseur-lumière au Théâtre National de Marseille-La Criée, puis assistante d'Henri Alekan sur *Question de géographie*, mise en scène de Marcel Maréchal.
Elle a créé notamment les lumières des spectacles de Geneviève Sorin, Alain Fourneau, le groupe Ilotopie, Patrice Bigel, puis de Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milianti, Jean-Paul Delore, Jérôme Deschamps, Eric Lacascade, Michel Cerda, puis d'Eric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Marie-Louise Bischoffberger, Jacques Vincey, Frédéric Fisbach, Jean-Claude Gallotta.
Depuis 2001, elle est la collaboratrice artistique sur les projets de Daniel Jeanneteau, dont *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine, *La Sonate des spectres* de August Strindberg et *Anéantis* de Sarah Kane.
En 2006, elle participe à la création à l'Opéra de Paris de *Into the little Hill*, opéra de George Benjamin sur un livret de Martin Crimp.
Parallèlement au travail de lumière scénique, elle a conçu les éclairages pour les deux dernières expositions-spectacles de la Grande Halle de la Villette *Fêtes Foraines* en 1995 et *Le Jardin Planétaire* en 1999.
Elle est intervenante à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en section Scénographie depuis 1998 et à l'ENSATT depuis 2003.

Anne Vaglio, assistante à la lumière

Issue de la section régie de l'École supérieure d'art dramatique du T.N.S, Anne Vaglio a été une première fois assistante à la lumière pour Marie-Christine Soma sur la création de *Oh les beaux jours*, de Samuel Beckett, mise en scène d'Arthur Nauziciel (2003). Elle assure les régies lumière de *Anéantis* de Sarah Kane, et *Adam et Ève* de Mikhaïl Boulgakov, mises en scène de Daniel Jeanneteau, du *Belvédère* de Odön von Hörvath et de *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, mises en scène de Jacques Vincey.

Florence Sadaune, costumière

Florence Sadaune, née en 1965, commence sa première recherche sur les costumes sous le parrainage de Christian Gasc.
Avec lui elle travaille au cinéma sur les films *Le Bossu* de Philippe de Broca, *Mon Homme* de Bertrand Blier et *Ridicule* de Patrice Leconte qui obtiendra le César du costume en 1996. Elle crée ses propres costumes à partir de 1999, au théâtre avec *Orlando*, *Hamlet Machine* dans des mises en scène de Christine Faure et *Requiem pour une nonne*, mise en scène de Jacques Lassalle et au cinéma avec notamment Anne-Marie Mieville pour *Après la réconciliation* (1999), Alain Berberian pour *L'Enquête corse* (2003), Antoine Santana pour *Amour Amer* (2005). Elle reçoit le César du Costume en 2003 pour *Astérix mission Cléopâtre* dans une réalisation d'Alain Chabat.

Les comédiens :

John Arnold, Don Fernand, premier roi de Castille

John Arnold est formé au Théâtre du Soleil dans la compagnie d'Ariane Mnouchkine (il joue notamment dans *Richard II*, *La Nuit des rois, Henry IV* de Shakespeare) et au Conservatoire national d'Art Dramatique (cours de Michel Bouquet). Il a joué dans *Écrits sur l'eau* d'Éric-Emmanuel Schmitt, mise en scène Niels Arestrup, *25 années de littérature* de Léon Tlakoï, mise en scène Joël Pommerat, *Le Tic et le Tac de la pendule* d'après Daniil Harms, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, *Le Revizor* de Gogol, *Le Menteur* de Goldoni, tous mis en scène par François Kergourlay, *L'Échange* de Paul Claudel, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, mis en scène par Jean-Pierre Rossfelder, *Woyzeck* de Büchner, mis en scène par Gilles Bouillon, *A la porte* de Nordman, mis en scène par Bruno Abraham Kraemer, *Les Sincères* de Marivaux, mis en scène par Agathe Alexis, *L'Adulateur* de Goldoni, mis en scène par Jean-Claude Berutti, *Le Théâtre ambulant Chopalovitch* mis en scène par Christophe Rauck, *L'Ultime chant de Troie*, mis en scène par Simon Abkarian, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py mis en scène par Stéphane Braunschweig et récemment *Mein kampf (farce)* de George Tabori dans une mise en scène d'Agathe Alexis. Au cinéma, il a tourné notamment *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola, *Tango* de Fernando Solanas, *Valmont* de Milos Forman, *L627* de Bertrand Tavernier et *Méphisto* de Bernard Sobel pour la télévision.

Irina Solano, Dona Urraque, Infante de Castille

Irina Solano a été élève au Conservatoire national supérieur d'art dramatique avec pour professeurs Andrzej Seweryn, Muriel Mayette, Joël Jouanneau, promotion 2002-2005.
Au théâtre, elle a joué dans *Iphigénie, suite et fin*, d'après Euripide et Yannis Ritsos, mise en scène Guillaume Delaveau, *Le Condamné à mort* de Jean Genet, mise en scène Julie Brochen, *Les félins m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal mise en scène Alain Ollivier, *Les Quatre jumelles* de Copi, mise en scène Jean-François Mariotte, *Les Enfants* d'Edward Bond, mise en scène Jean-Pierre Garnier. Elle a mis en scène *La Nuit de Madame Lucienne* de Copi, et avec Thibaut Corrion en 2004 *Vous êtes tous des fils de pute* de Rodrigo Garcia. Au cinéma, elle a tourné avec Pascale Breton *Sous le grand ciel* et *Illumination*.

Bruno Sermonne, Don Diègue, père de Don Rodrigue

Il a joué au théâtre presque tous les auteurs du répertoire dramatique, de Racine, Molière, Corneille, Shakespeare, Marivaux, Eschyle, Sénèque, Marlowe, Hugo, Artaud, Kafka, Claudel, Lorca, Calderon, Kleist, Rilke, Rimbaud, Milosz, Maeterlinck, Apollinaire, Rollin, Musset, Navarre, Guelderode, Strindberg, Ibsen, Klaus Mann, Pouchkine, Tchekhov, Genet, Bourgeade, Novarina, Cormann, Yourcenar, Renaude, Olivier Py, etc… sous la direction de Ariane Mnouchkine, André Reybaz, Pierre-Étienne Heymann, Otomar Krejca, Antoine Vitez, Jean Gillibert, Henri Ronse, Jean-Louis Martinelli, Yannis Kokkos, Marc François, Lluis Pasqual, Robert

Cantarella, Declan Donellan, Claude Buchvald, Olivier Py, Brigitte Jacques etc. à Paris, en tournée et à l'étranger.
Il tourne également pour le cinéma et la télévision. Il a dirigé dernièrement un stage sur Racine au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris pour les élèves de seconde année.

Philippe Girard, Don Gomès, comte de Gormas, père de Chimène

Formé à l'École de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez, il joue au théâtre sous la diection de :
Antoine Vitez (*Hernani*, *Lucrèce Borgia* de V.Hugo, *Le Soulier de satin* de Claudel, *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg), A. Ollivier (*Le Partage de midi* de Claudel, *À propos de neige fondue* de Dostoïevski, *La Métaphysique d'un veau à deux têtes* de Witkiewicz), B. Bayen (*Torquato Tasso* de Goethe), E. Recoing (*La Famille Schroffenstein* de Kleist), P. Vial (*La Lève* de Audureau), S.Braunschweig (*Franziska* de Wedekind, *Peer Gynt* d'Ibsen), C.Duparfait (*Idylle à Oklaoma* de C.Duparfait), B.Lambert (*Pour un oui pour un non* de Sarraute), S.Maurice (*Thyeste* de Sénèque), J.Falguière (*Un Roi* de Manganelli) et O.Py (*Les Aventures de Paco Goliard, La Servante*, *Le Visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse* de Py et *Le Soulier de satin* de Claudel).
Comédien de la troupe du T.N.S de janvier 2001 à juin 2005, il joue les rôles de Barry dans *Maison d'arrêt* de Bond mis en scène par L.Lagarde ; de Dom Luis et du Commandeur dans *Le Festin de Pierre* d'après de *Dom Juan* de Molière mis en scène par G.Barberio Corsetti ; de Titanica dans *Titanica* de S.Harrison mis en scène par C. Duparfait. Sous la direction de S.Braunschweig il joue Pouvoir et Hermès dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, Dédalle dans *L'Exaltation du labyrinthe* de Py, Trigoirine dans *La Mouette* de Tchekhov, Sylvester dans *La Famille Schroffenstein* de Kleist, Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière et Brand dans *Brand* de Ibsen. Il travaille pour la télévision et le cinéma avec A.Wajda (*Danton*), J.Rouffio (*L'Orchestre rouge*), J.P Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*), P.Salvadori (*Cible émouvante*, *Les Apprentis*) et O.Py (*Les Yeux fermés*).

Thibaut Corrion, Don Rodrigue, amant de Chimène

Issu du Cours Florent, Thibaut Corrion a interprété Pelléas dans la mise en scène de *Pelléas et Mélisande* d'Alain Ollivier en 2005. Depuis, il a joué dans *Le Misanthrope*, mise en scène Frédéric Jessua, et *Coriolan*, mise en scène Jean-François Mariotti.
Il a mis en scène avec Irina Solano *Vous êtes tous des fils de pute* de Rodrigo Garcia, et plus récemment, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, à la Maison de la Poésie.
Il interprète régulièrement des rôles au cinéma (*La Répétition*, de Catherine Corsini, *Mauvais genres*, de Francis Girod, *Le Rôle de sa vie*, de François Favrat) et pour des séries télévisées.

Mathieu Marie, Don Sanche, amoureux de Chimène

Formé à l'École Pierre Debauche, Mathieu Marie est acteur au théâtre pour Pierre Lamy (*Le Funambule* de Jean Genet, *Ubu Roi* de Jarry), Pierre Debauche (*Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *La Mouette* de Tchekhov), Françoise Danell (*Mon Isménie* de Labiche, *L'Amour des trois oranges* de Gozzi). Il travaille très régulièrement avec Daniel Mesguich (*Bérénice* de Racine, *Dom Juan* de Molière, *Le Dibbouk* de S. Anski, *Électre* de Sophocle, *Médée* d'Euripide, *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare) et plus récemment avec Michel Vinaver (*Iphigénie Hôtel* et *À la renverse*) et Philippe Adrien (*Meurtres de la Princesse juive* d'Armando Llamas).

Stéphane Valensi, Don Arias, gentilhomme castillan

On a pu le voir récemment dans les spectacles de Patrick Haggiag, *Le Canard sauvage* de Ibsen, et de Laurent Terzieff *Dernières lettres de Stalingrad.* Avec Patrick Haggiag, il a joué *Un Opéra pour Térézin* de Liliane Atlan, *Trilogie du Revoir* de Botho Strauss, *Les Cinq Rouleaux*, *Le Chant des chants* traduits par Henri Meschonnic, *Circonfession* de Jacques Derrida. Il a joué aussi *Comédie* de Beckett, *Les Hauts Territoires,* de René Zahnd mises en scène par Henri Ronse. Il a travaillé avec Jean Gillibert pour *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, *Athalie* de Racine, *Les Barbares*, *Le Mort-Homme.* Avec Michel Guyard, *Andromaque* de Racine, *La Poche Parmentier* de Georges Perec. Avec Fabienne Ankaoua, *La Métamorphose* de Kafka à l'Institut français de

Prague. Il a aussi joué dans *Fragments* de Murray Schisgal, mise en scène de Philippe Ferran*, Ruy Blas* et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo par Jean Martinez.
Il a tourné avec Julien Kojfer, Bruno Cohen, Myriam Aziza, Evelyne Dress, Maurice Frydland.
Avec *74 Georgia Avenue*, trois pièces de Murray Schisgal, Stéphane Valensi signe sa première mise en scène au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en 2007.

Fabrice Farchi, Don Alonse, gentilhomme castillan

En 1990, il participe à un stage animé par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. C'est alors qu'il décide d'orienter sa pratique professionnelle en se formant au mouvement théâtre, jeu masqué, jeu clownesque, et théâtre de marionnettes. Parallèlement il développe une recherche sur le jeu de l'acteur et le théâtre contemporain avec Stéphanie Loïk, Élisabeth Chailloux, Agathe Alexis, Adel Hakim, Mehmet Ulusoy et René Loyon. Il joue récemment, sous la direction de Pierre Blaise : *Fantaisies et bagatelles*, *A Contrario* ; de Jean-Louis Heckel : *État des lieux avant le chaos* écrit par S. Adam ; de Jean-Michel Paris : *Comment j'ai sauvé Antigone* et d'Alain Ollivier : *Les félins m'aiment bien*, d'Olivia Rosenthal (Théâtre Gérard Philipe, 2005). Il crée et interprète des spectacles dont *Cadre de vue* (1990), *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1999), *Les Dangers de la fantaisie* (2005). En 2006, Fabrice Farchi participe à la création de Tremplin 21, association qui a pour but de développer des projets artistiques où le jeu de l'acteur, l'espace scénographique et le texte expriment une vision symbolique du monde, des êtres et des choses qui le composent.

Claire Sermonne, Chimène, fille de Don Gomès

Après avoir suivi la classe du Conservatoire du 8ème arrondissement de Paris, Claire Sermonne complète sa formation au Théâtre d'Art de Moscou, en théâtre, chant et danse.
Elle joue notamment dans *Platonov* de Tchekhov, mise en scène Dmitri Brousnikin ; *If this is a man*, de Primo Levi, mise en scène Shawna Lucey et Caz Liske ; *Roberto Zucco* de B.M Koltès, mise en scène Brigitte Jaques. Elle a pour projet l'interprétation de *La Plus Forte* de Strindberg, mise en scène Boris Ditchenko, à Moscou, où elle participe également à une série télévisée.

Julia Vidit, Elvire, gouvernante de Chimène

Après des études de musique et de danse, Julia Vidit suit des cours à l'École-Théâtre du Passage dirigé par Niels Arestrup et participe au Studio Prosodique de Christian Rist. Elle intègre ensuite le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (professeurs, Catherine Hiégel et Dominique Valadié). Elle joue notamment dans *Les Paravents* de Jean Genet et *La Surprise de l'amour* de Marivaux, mises en scène de Jean-Baptiste Sastre, et *Oui, dit le très jeune homme* de Gertrud Stein, mise en scène Ludovic Lagarde. En septembre 2007, elle met en scène *Mon cadavre sera piégé*, un montage de textes de Pierre Desproges, au Théâtre de l'Onde, à Vélizy.

Myriam Tadessé, Léonor, gouvernante de l'Infante

Myriam Tadessé se forme au théâtre à l'Ensatt (rue Blanche), pratique la danse (contemporaine et le Baratha-Natyam, la capoeira, le bûto), mais elle est également diplômée en philosophie et en langues et civilisations orientales. Elle joue au théâtre pour Xavier Marcheschi (*Andromaque* de Racine), Hammou Graïa (*Tabataba* de Bernard-Marie Koltès, Pierre Tabard *(Phèdre* de Racine), Jean-René Lemoine (*Rodogune* de Corneille), Med Hondo (*La Guerre de 2000 ans* de Kateb Yacine, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, 2003). Elle chorégraphie et interprète *Corps Mal dits* avec Emmanuelle Rigaud à la Maison du Théâtre et de la Danse à Épinay-sur-Seine. Elle a mis en scène trois spectacles (*Escurial* de Guelderode, *Blanc : Rouge*, d'après des textes de Césaire, Las Casas et Pasolini, et *C'est encore loin l'humanité ?* un texte sur l'Afrique du sud). Elle tourne régulièrement pour la télévision et le cinéma, et a deux projets de réalisation de court-métrages.

AUTOUR DU SPECTACLE

Le Cid

du 10 octobre au 15 novembre 2007
scène Roger Blin

du mercredi au samedi à 20h30
mardi à 19h30 – dimanche à 16h
relâche le lundi (sauf lundi 15 octobre), et le mardi 16 octobre

RENCONTRES

> jeudi 25 octobre, à 18h30, *Questions de dramaturgie* : « Sortir de l'enfance pour jouer aux héros», débat avec les artistes du spectacle et des enseignants-chercheurs en études théâtrales. Entrée libre sur réservation.

> dimanche 28 octobre, à l'issue de la représentation, rencontre avec Alain Ollivier et les acteurs.

> samedi 10 novembre, de 10h à 17h : atelier de critique théâtrale (presse écrite) animé par Floriane Gaber, journaliste à www.fluctuat.net. Inscription : 01 48 13 70 08

SERVICE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC : 01 48 13 70 10
service dirigé par Frédérique Payn

Elsa Sarfati	e.sarfati@theatregerardphilipe.com
Martine Bagur	m.bagur@theatregerardphilipe.com
Olivier Schnœring	o.schnoering@theatregerardphilipe.com
Antoine Lafont	a.lafont@theatregerardphilipe.com

NAVETTE RETOUR GRATUITE VERS PARIS LES JEUDIS ET SAMEDIS
Porte de Paris – Porte de la Chapelle – Gare du Nord – Châtelet

Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis
Centre dramatique national
59, boulevard Jules Guesde
93207 Saint-Denis cedex
RER : ligne D – station Saint-Denis
Métro : ligne 13 – station Saint-Denis Basilique
Tramway : Noisy-le-Sec – Gare de Saint-Denis
Bus : lignes 255, 256, 168
Voiture : par Porte de la Chapelle.
Autoroute A1. Sortie n°2. Saint-Denis centre, Stade de France.

http://www.theatregerardphilipe.com

Toutes photos DR/ © Bellamy