

Cahier Pédagogique



Le Cid

Pierre Corneille / Yves Beaunesne

Théâtre de Liège
Salle de La grande Main
Du 27-11 au 03-12-2016

Sommaire

Le projet	P3
Note d'intention	
La mise en scène	P6
Scénographie	
Costumes	
Musique	
Pourquoi le style arabo-andalou?	
Chrétiens, Juifs et Musulmans en Espagne : le mythe de la tolérance religieuse	P
L'équipe artistique	P
Le Cid	P
De la réalité à la légende	P
Les sources du Cid	P
La pièce	P
Résumé	P
Structure de l'œuvre	P
La tragédie classique : une tension de l'écriture	P
L'alexandrin, un fameux défi	P
Pierre Corneille	P
Un homme d'une grande distinction	P
Bibliographie théâtrale	P
Corneille et son époque	P
Les théâtres de Paris	P
Un monopole insensé	P
L'hôtel de Bourgogne	P
Le Théâtre du Marais	P
Le petit Bourbon et le Palais royal	P
Repères historiques	
Le règne de Louis XIII	P
Richelieu, le conseiller du roi	P
Le règne de Louis XIV	P
La cour centralisée à Versailles	P
L'Espagne du XI ^e au XVII ^e	P
Sources	P
Infos pratiques	P

Note d'intention

Le placenta de Corneille

L'histoire est connue : Rodrigue et Chimène sont amoureux. Mais le bonheur est fugace, seul le malheur traîne. Les deux pères se disputent et Rodrigue tue celui de Chimène pour venger l'honneur du sien. La belle réclame au roi la tête de son amoureux. Rodrigue transgresse l'ordre militaire et revient couvert de gloire, nanti du titre de « Cid ». Sa victoire sur les Maures oblige son roi au pardon mais ne change rien à la détermination de Chimène.

Toute l'action du Cid est sous-tendue par un puissant conflit moral, le célèbre dilemme cornélien qui fait s'affronter dans l'esprit des principaux personnages deux valeurs majeures, deux impérieuses postulations : l'honneur et l'amour. Ces affrontements forment le principal obstacle à l'amour pourtant bien réciproque de Rodrigue et Chimène. Ce conflit de valeurs, puisque tout intérieur, nécessite d'être tranché par les personnages eux-mêmes. Ce n'est qu'en consentant à l'inacceptable qu'ils fléchiront et abandonneront la lutte, et c'est là que réside l'incommensurable contemporanéité de la pièce : c'est dans l'abandon que commence à se lever ce qui nous constitue chacun personnellement.

J'aime l'idée d'un Cid paralysé à l'idée de devoir combattre le père de Chimène, le Comte de Gormas, mais qui finit par y aller, entièrement soumis à son propre père tout-puissant. En tuant le Comte, il franchit d'un coup la barrière de l'âge adulte sans devenir insensible pour autant. Car même après son retour de guerre victorieux, on le sent troublé par cette mort qu'il a semée et hanté par des souvenirs atroces, même s'il est grisé par le récit de ses exploits et son statut de héros.

C'est un jeune homme vrai, humain, pétri de doutes et d'hésitations. Et par là, finalement, vraiment héroïque. Corneille lui a choisi la grâce plutôt que la force. Car seul un imbécile ne demande pas le pardon. Il faut avoir le courage de le faire pour devenir un homme libre. L'homme le plus courageux de l'univers est celui qui, dans un conflit, baisse les armes en premier. Il ne faut pas attendre d'être vainqueur pour devenir humain, ce sera trop tard. La guerre la plus dure est la guerre à mener contre soi-même. Il faut arriver à se désarmer. À se désarmer de la volonté d'avoir raison. Et le Cid aime d'abord la vie, c'est un jeune homme qui sent qu'après une belle frayeur, l'air est plus frais, le gin tonic meilleur, les femmes encore plus belles.

Chimène et lui étaient des enfants qui n'avaient pas supporté l'enterrement de leur jeunesse. Ils avaient voulu continuer à rêver, même quand la réalité avait fracassé leurs rêves. Ils vont retourner la table et ne se soucieront pas de savoir s'il y a de la vaisselle dessus. S'il le faut, ils mangeront le placenta de Corneille. Dans une solitude neigeuse. Pauvre petit bout de ciment de Cid, tu n'avais jamais rencontré la mosaïque de Chimène ! Mais vous allez vous adorer parce que

personne n'a osé vous présenter et parce que vous êtes chacun l'histoire à l'envers de l'autre. *Le Cid*, c'est d'abord une lutte de générations et l'histoire de deux jeunes gens face aux héritages, aux lois sociales, aux codes familiaux, face à leur histoire.

Comment ne pas évacuer les contraintes de l'âge baroque, cette antichambre de l'ère classique, et la convention inhérente ? Car si l'on meurt en coulisses, c'est pour qu'aient lieu les récits de ces combats. Et si l'alexandrin est un corset, une armure même, c'est pour mieux garantir la posture héroïque qui fait fi de la psychologie mais définit durablement un code de l'honneur qui pourrait s'appeler aujourd'hui la loyauté ou le courage. Je trouve ça d'avant-garde, de conserver quelque chose de soi-disant désuet. On disait autrefois : "La sauce fait passer le poisson." Il faut renverser les termes de cet axiome et dire que le poisson fait passer la sauce, une petite sauce, courte, aqueuse, sans souci de ménager notre canal cholédoque. Quand on dort avec un chat, on attrape ses puces.

Les dentistes le savent bien : la musique adoucit l'extraction. Mozart en divin pansement acoustique, c'est scientifiquement prouvé. Depuis Mozart, je n'existe plus que par les oreilles, par ce sens du dehors et par ce sens de l'événement qu'il partage avec Corneille. C'est là ma coda : quand tout s'effiloche, sombre dans l'oubli, restent les échos bienfaiteurs des premières mélodies. S'il faut éviter d'être coincé entre le respect béat et la subversion bête, il faut décoller de la tradition, la revivifier pour, ensuite, retrouver la narration. La modernité du théâtre français passe par des retrouvailles avec son passé, son avenir commence là où il cesse d'oublier le passé.

L'exaltation de la fête dans ce qu'elle a de premier et d'essentiel, la bravoure à l'état brut, le courage naturel, cela aussi, c'est le chant profond des Espagnes que crie l'alexandrin, son désir d'impossible, et je plains quiconque ne l'entend pas. Hemingway, qui a bien connu l'Espagne et parle magnifiquement de la tauromachie, m'a donné une immédiate et grande leçon : la nouveauté du passé. Le temps « circule comme les courants marins, où tout converge et se rejoint », dit Carlos Fuentes.

Corneille est toujours ingénieux, souvent génial, parfois gênant. Je voudrais sonder son art de la dramaturgie en éclairant ce qui se joue dans l'ombre de sa main gauche. Ses pièces sont comme les poissons. Si l'on veut attraper un petit poisson, on peut rester près de la surface de l'eau. Mais si l'on descend plus en profondeur, on ressent l'invitation à plonger dans une des rivières artistiques les plus étranges des quarante dernières décennies. Corneille savait que la démonstration tue l'œuvre d'art et qu'il y aura toujours plus de vérité dans la subtilité. Une œuvre de fiction sera toujours plus vraie et plus efficace qu'un essai ou une interview. C'est un guérillero de l'imagination qui s'est servi de *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro, mais lorsqu'il peignait la copie, elle était indiscutablement plus belle et folle après, il savait faire tourner un matériau méprisé dans la lumière afin qu'il fut beau.

Il faut se souvenir que la première version du *Cid* était une tragi-comédie, une saga faite de chair, de sang, de rires, de pleurs, de jalousie, de passion. Le théâtre, c'est une larme et un sourire. Avec *Le Cid*, c'est un torrent de larmes et un rire tonitruant.

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

J'ai choisi la version de 1637, avec un alexandrin cornélien de la jeunesse, fougueux, archaïque parfois mais qui ne manque certes pas de cœur ni du bel air de l'innocence intrépide, pour donner toute sa place au génial artifice et à la puissance vitale hors norme de cette langue et partager avec le public une expérience physique, rythmique et, in fine, dramatique. On n'imagine pas le trapéziste sans le porteur : les alexandrins cornéliens sont un sport circassien où l'émotion ne trouve son compte qu'à force d'abandon.

La Querelle du Cid

La pièce a suscité à sa création l'une des plus âpres polémiques littéraires qui ait agité les esprits dans la France du XVII^e 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, et secrètement dirigée par le cardinal de Richelieu ; elle trouva enfin son point d'orgue dans un jugement, rendu non sans peine, par l'Académie française. Finalement, ce qui choque la vraisemblance autant que la morale, c'est que le mariage de Chimène et Rodrigue est un mariage d'amour. 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.

La censure morale que Scudéry et les académiciens opposent au personnage de Chimène dans tout le cours de la pièce 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.

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. 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'in vraisemblable ; et c'est finalement cette richesse dramatique et cette intensité maintenue de bout en bout qui éblouissent, qui coupent le souffle, et donne au spectateur l'impression d'un déchaînement non pareil d'action et de passion dans une si brève durée.

Cependant, la campagne de critiques ne parvint pas à atténuer l'éclat ni les charmes de la pièce. Scudéry ne put jamais s'expliquer les raisons d'un tel succès que par l'effet d'un mauvais sortilège qui avait brouillé le jugement de tout le monde, hormis les ennemis de Corneille.

Yves Beaunesne

La scénographie

Au sol, un plancher. Au lointain un « mur » clôt la scène. Ce mur permet des entrées et sorties de personnages, des projections, un travail sur la lumière. L'architecture se réfère au style arabo-andalou du 12^e siècle en référence à l'époque à laquelle la légende du Cid naît.

Les costumes

Les costumes jouent un rôle important, ils seront somptueux, inspirés par le 17^e siècle espagnol mais réinterprétés. Il ne s'agit évidemment pas de chercher la réalité historique, « muséale » des costumes mais bien de créer, à partir de cette réalité, une esthétique qui raconte l'histoire.

La musique

Elle aussi sera d'inspiration arabo-andalouse et sera exécutée en direct par les acteurs. Dans la distribution, plusieurs comédien(ne)s ont été formé(e)s au chant et à la musique, ce qui permet un mariage harmonieux entre le texte, la musique et l'interprétation des acteurs.

Les projections seront, comme les costumes, inspirées par des peintres espagnols tel Zurbaran



Pourquoi le style arabo-andalou ?

L'Hispanie est l'une des colonies les plus riches de Rome. Elle fournit de grandes quantités de céréales et ses mines produisent fer, cuivre, plomb, or et argent. Le christianisme fait son apparition en Espagne dès le II^e siècle et se répand peu à peu. À partir de 589, la religion officielle de l'Espagne est le catholicisme.

L'Espagne musulmane (VIII^e-XIII^e siècle)

En 711, des Maures musulmans d'Afrique du Nord franchissent le détroit de Gibraltar. Roderick, dernier roi wisigoth d'Espagne, est vaincu près de Cadix. La quasi-totalité de la péninsule est dès lors rapidement soumise à la domination des conquérants [...] Stoppés dans leur progression vers le nord par Charles Martel, à Poitiers, en 732, les Maures se replient en deçà des Pyrénées. Les populations rurales se convertissent à l'islam. Dans les villes, des « capitulations » garantissent le plus souvent aux chrétiens, **les Mozarabes**, la liberté religieuse. L'Espagne musulmane, à l'exception des Asturies et du Pays basque, devient une dépendance lointaine du califat de Damas. [...]

L'Espagne musulmane connaît son apogée sous le califat de Cordoue, qui dure jusqu'en 1031. Ses institutions très élaborées (administration centralisée, législations judiciaire et financière) contrastent alors avec le morcellement féodal des États chrétiens d'Occident et lui assurent une grande prospérité économique. Sa marine domine la Méditerranée. L'irrigation est étendue, de nouvelles cultures (canne à sucre, riz, mûrier) sont introduites. Un important artisanat urbain (soie, cuir, métaux) se développe.

Le califat de Cordoue est également un centre culturel et artistique très brillant. De nombreuses écoles et une importante bibliothèque sont fondées. Les grandes universités musulmanes y enseignent la médecine, les mathématiques, la philosophie et la littérature. L'œuvre d'Aristote y est étudiée bien avant que l'Europe chrétienne ne la découvre à son tour. Cordoue devient le haut lieu de la philosophie arabe, avec Averroès, et juive, avec Maïmonide. L'art hispano-mauresque y atteint son apogée

Au XI^e siècle, l'Espagne musulmane se fragmente en une vingtaine de royaumes maures indépendants, les « royaumes de taifas ». Les plus importants sont les royaumes de Saragosse, d'Almería, de Valence et de Séville.

Cordoue est alors la ville la plus peuplée d'Europe, et les fastes de la cour du califat deviennent légendaires dans toute l'Europe chrétienne.



De la langue à l'art et la littérature en passant par les techniques agricoles, l'artisanat, les tapisseries et les tissus, l'héritage musulman imprègne encore nos vies quotidiennes.

Médina Azahara. Cordoue, Andalousie 10^e siècle

Chrétiens, Juifs et Musulmans en Espagne : le mythe de la tolérance religieuse (VIII^e-XV^e siècle)

Au VIII^e siècle, les conquérants arabes s'établissent en Espagne. Musulmans, Juifs et Chrétiens cohabitent alors pacifiquement dans la péninsule. Joseph Pérez remet pourtant en cause la vision traditionnelle et idéale de l'Espagne des trois religions : les souverains catholiques, pas plus que les émirs musulmans, n'avaient renoncé à chasser de leurs terres l'infidèle.

Au milieu du X^e siècle, le calife de Cordoue célèbre avec éclat la fête chrétienne de la Saint-Jean en organisant des courses de chevaux ; Tolède conserve, sous la domination musulmane, des archevêques catholiques. Au XII^e siècle, Maïmonide, rabbin, philosophe et médecin (1135-1204), a toute liberté pour exercer son art et publier ses œuvres à Cordoue, en terre d'Islam.

On appelle *mozarabes* les chrétiens qui vivent en territoire musulman et *mudéjares* les sujets musulmans d'un souverain chrétien. *Mozarabes* et *mudéjares* sont protégés par des statuts juridiques comparables. Les uns et les autres sont tenus de respecter l'autorité politique en place et de lui verser des tributs spéciaux, souvent fort élevés ; en contrepartie, ils peuvent pratiquer librement leur religion et s'administrer eux-mêmes. [...]

C'est la force des choses plus que l'esprit de tolérance qui a rendu possible la présence de communautés chrétiennes en terre d'Islam et de minorités de *mudéjares* dans les royaumes chrétiens, sans parler des Juifs que l'on trouve partout. À défaut d'assimiler les minorités, on les exploite. C'est si vrai que, après la fin de la Reconquête, en 1492, la tolérance n'a plus de raison d'être : on expulse les Juifs ; on prétend assimiler les *mudéjares* de Grenade, puis - sous Charles Quint (1500-1558) - ceux de Valence, en les convertissant de force. Ainsi se trouve posé le problème morisque du XVI^e siècle, obsession politique pour les autorités civiles et religieuses, drame humain pour les intéressés.

Joseph Pérez / *L'Histoire* [mensuel n°137](#) / octobre 1990

<http://www.histoire.presse.fr/recherche/chretiens-juifs-musulmans-espagne-mythe-tolerance-religieuse-viii-xve-siecle->

L'influence arabe se manifeste non seulement dans l'architecture, les sciences et les arts mais aussi dans la vie de tous les jours : langue, habillement, mode de vie...



Costumes espagnols du XIV^e siècle

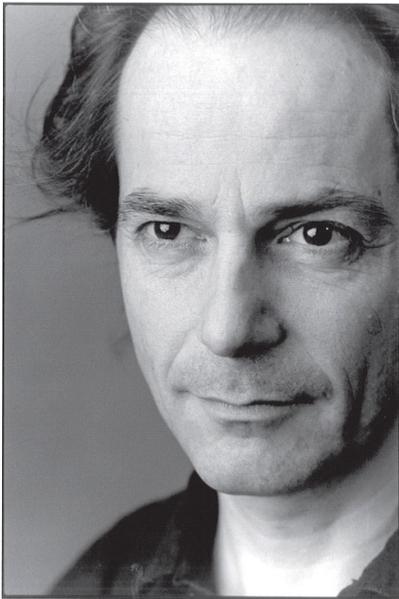


Soldats espagnols avant la « reconquista »

Le metteur en scène, Yves Beaunesne

Après une agrégation de droit et de lettres, il se forme à l'INSAS de Bruxelles et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il signe, en novembre 1995, sa première mise en scène en créant, *Un Mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev.

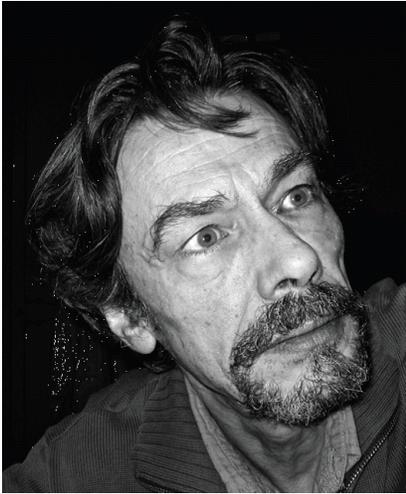
Depuis, Yves Beaunesne crée ses spectacles en France, en Suisse, en Belgique et même à Pékin. Il poursuit également un travail de pédagogue et dirige, depuis 2011, la Comédie Poitou-Charentes.



Parmi ses mises en scène on peut citer : *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset en 1996 ; *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind en 1997 ; *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz en 1998 ; *La Fausse Suivante* de Marivaux en 1999 ; *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck en 2001 ; deux pièces en un acte de Eugène Labiche : *Edgard et sa bonne* et *Le Dossier de Rosafol* en 2003 ; *Oncle Vania* de Tchekhov en 2004 ; *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford en 2006, en collaboration avec le Théâtre de la Place à Liège, en 2007, *Le Partage de midi* et *L'Échange*, de Paul Claudel en collaboration avec le Théâtre de la Place à Liège ; *Le Canard sauvage* d'Henrik Ibsen en 2008-2009 ; il crée une adaptation du *Lorenzaccio* de Musset en 2009 ; *Le Récit de la servante Zerline* de Hermann Broch en 2010 ; en 2011, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset et *Pionniers à*

Ingolstadt de Marieluise Fleisser ; en 2012, *L'Intervention* de Victor Hugo ; en octobre 2013, *Roméo et Juliette* de Shakespeare qui inaugure le nouveau Théâtre de Liège ; *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel en 2014 ; en 2015, le sixième épisode de *Camiski ou l'esprit du sexe* de Pauline Sales et Fabrice Melquiot ; *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset, et *Intrigue et Amour* de Schiller, créé au Théâtre de Bussang et présenté au Théâtre de Liège.

Il a également signé des mises en scène pour l'opéra : *Rigoletto* de Verdi en 2008 ; *Orphée aux Enfers* d'Offenbach en 2009 ; *Carmen* de Bizet en 2012 à l'Opéra Bastille.

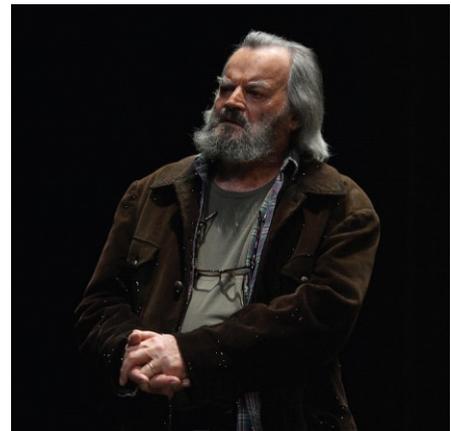


Julien Roy, Don Fernand, Premier Roi de Castille

Il a joué plus d'une centaine de pièces sur les principales scènes belges et plus occasionnellement en France. On le retrouve dans *Le Prince de Hombourg* mis en scène par G. B. Corsetti pour le Festival d'Avignon en 2014, accueilli au Théâtre de Liège en 2015. Il reçoit en 2005 le Prix de la Critique du Meilleur acteur pour son interprétation de Jack dans *Aïda vaincue* de René Kalisky et celle de Louis II de Bavière dans *Le Roi lune* de Thierry Debroux. Il a tourné au cinéma et à la télévision pour Gérard Frydman, Gérard Corbiau, Harry Kümel, Manuel Gomez... Il est aussi metteur en scène et a créé une vingtaine de spectacles à ce jour. En 1997 il reçoit le Prix de la Critique de la Meilleure mise en scène et de la Meilleure scénographie pour *Pelléas et Mélisande*. Il a enseigné dans diverses écoles de théâtre.

Jean-Claude Drouot, Don Diègue, père de Rodrigue

Dès 1962, il interprète les tragédies classiques et les grandes œuvres de Molière. De 1963 à 1966, il interprète le rôle-titre de *Thierry la Fronde* dans le feuilleton à succès de Jean-Claude Deret. Il joue dans de très nombreux films, téléfilms et pièces de théâtre. De 1984 à 1986, il dirige la Comédie de Reims, de 1985 à 1990, le Théâtre National de Belgique. Il est pensionnaire de la Comédie-Française de 1999 à 2001. Il est également directeur artistique de la Compagnie Jean-Claude Drouot et metteur en scène de nombreuses pièces de théâtre. Après avoir joué Anne Vercors dans *L'Annonce faite à Marie* en 2014, le Président dans *Intrigue et Amour* de Schiller, il retrouve Yves Beaunesne dans *Le Cid*.



Eric Challier, Don Gomès, Comte de Gormas, père de Chimène

Formé à l'école de la Comédie de Saint-Etienne puis au CNSAD de Paris, il a joué dans une quarantaine de pièces tant classiques que contemporaines.



Au théâtre, il a travaillé, entre autres, avec Anne Torrès, Stuart Seide, Jacques Rosner, Philippe Adrien, Alain Françon, Vincent Goethals, Pierre Guillois, François Rancillac... Au cinéma et à la télévision, avec Luc Besson, Pierre Jolivet, Laurent Tuel, Léa Fazer, Eric Rochant, Hervé Hadmar, Virginie Sauveur, Thomas Vincent, Etienne Chatiliez... Dernièrement, au théâtre, il incarnait Richard Plantagenêt Duc d'York dans le *Henry VI* de Shakespeare monté par Thomas Jolly.



Zoé Schellenberg, Chimène

Formée au Cours Florent puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, elle a également participé à une année d'échange avec la London Academy of Music and Dramatic Arts dont elle obtient le diplôme. Elle a joué dans *Les Larmes amères de Petra Von Kant*, dans une mise en scène de Thierry de Peretti, *Tristan* d'Éric Vigner, *La Chinoise 2013* de Michel Deutsch, *Alkestis*, mis en scène d'Anne Bisang. Elle prête sa voix au personnage de young Joe dans *Nymphomaniac* de Lars von Trier. Au cinéma, elle a tourné sous la direction de Thomas Imbach dans *Mary, Queen of Scots* et dans les courts-métrages d'Yvan Attal, *Kisses from Paris*, et de Margaux Bonhomme, *La Voix de Kate Moss*.

Thomas Condemine, Rodrigue

Après sa formation à L'École du Théâtre National de Strasbourg, il joue sous la direction de Stéphane Braunschweig, Alain Françon, Laurent Pelly. Il participe à la création de la pièce de Sybille Berg *Chien, femme, homme*. Il entame avec Yves Beaunesne une longue collaboration qui le mène de *Lorenzaccio* à *Intrigue et amour* en passant par *Pionniers à Ingolstadt* et *L'Annonce faite à Marie*. Il fonde la compagnie TPN et crée *L'Échange* de Paul Claudel. Dans le cadre de son association avec la Comédie Poitou-Charentes, il met en scène *L'Otage* et *Le Pain dur* de Paul Claudel, *Hetero* de Denis Lachaud, *Goldoni* de Laure Bonnet, *Mickey le rouge* adapté de Tom Robbins au Festival Théâtre en mai, et *Figaro* à la Scène Nationale d'Angoulême.

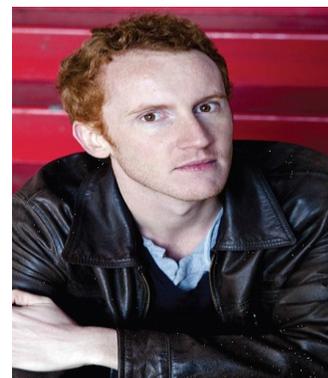


Marine Sylf, Doña Urraque, Infante de Castille

Elle commence ses études artistiques au Conservatoire d'Orléans, d'abord dans la pratique du violon et du chant, puis intègre en 2004 le département théâtre. En parallèle, elle chante dans le chœur symphonique d'Orléans. C'est en 2009 qu'elle entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Elle va à Moscou dans l'école Boris Shukine pour y travailler les auteurs classiques russes. Elle a récemment joué dans une pièce mise en scène par Joris Lacoste. Après *L'Annonce faite à Marie*, elle rejoint Yves Beaunesne sur *Le Cid*.

Maximin Marchand Don Arias, gentilhomme castillan

Diplômé de l'École Régionale d'Acteurs de Cannes (ERAC) et contreténor formé au conservatoire de musique ancienne d'Aix-en-Provence, il a travaillé avec des artistes tels que Laurent Gutmann, Nadia Vonderheyden, Catherine Marnas, Marcial di Fonzo Bo, Franck Manzoni. Il joue en 2014 au festival d'Avignon dans *Le Prince de Hombourg*, mis en scène dans la cour d'honneur par Giorgio Barberio Corsetti, chante en 2015 *Orphée* de Lully sous la direction de Pierre Guiral et danse pour Olivia Grandville en 2016 dans *Combat*.





Gaëtan Vassart Don Sanche, amoureux de Chimène

Avant d'intégrer le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Gaëtan Vassart a été formé à l'INSAS (section interprétation et mise en scène), puis en Classe Libre au Cours Florent. Il a notamment joué au théâtre avec Philippe Adrien, Bernard Sobel, Éric Ruf, Gérard Desarthe, Michel Didym ou Joël Jouanneau. Au cinéma, il joue dans *Malaterra* et *l'Affaire Courjault* de Jean-Xavier de Lestrade et *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller. Joël Jouanneau l'aide à fonder la Compagnie La Ronde de Nuit. En 2012, il écrit et met en scène *Toni M.*, puis *Peau d'Ourse* d'après le conte italien du *Pentamerone*... Il mettra en scène *Danseuse*, prochaine création à la Comédie de Picardie en 2017.



Fabienne Lucchetti, Elvire, Gouvernante de Chimène

Durant ses études au cours Simon et au CNSAD, elle travaille avec Pierre Vial, Jacques Lassalle, Claude Régy et Denise Bonnal, Bernard Sobel. Au théâtre de l'Odéon elle sera Dora dans *Les Justes* de Camus sous la direction par Jean-Pierre Miguel puis Anna dans *Une année sans été* de Catherine Anne. Elle jouera aussi dans *Combien de nuits...*, *Tita-Lou*, *Le temps turbulent*, *Bonheur du Vent*, *Du Même Ventre....* dans *Sourire des Mondes Souterrains* de Lars Noren mis en scène de Robert Cantarella. Elle travaille également avec Luis Pasqual, Jean Lacornerie, Lucie Berelowitch, Hélène Alexandridis, Thierry Bénard. Après *L'éveil du Printemps* de Wedekind, elle retrouve Yves Beaunesne pour *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel. Au cinéma, elle est invitée à tourner avec Léa Fazer, François Ozon, Christine François, Marc Dugain, Jacques Fansten et Lorraine Groleau.



Eva Hernandez, Gouvernante de l'Infante

Formée trois ans au Cours Florent, elle entre au CNSAD et travaille avec Dominique Valadié, Andrzej Seweryn, Jean-Michel Rabeux, Denis Guénoun, Guillaume Gallienne et Daniel Mesguich. En 2009, elle joue *Sainte Jeanne des Abattoirs* de B. Brecht sous la direction de Bernard Sobel. Entre 2010 et 2013, elle joue Sainte Thérèse de Lisieux dans *Histoire d'une Âme* sous la direction de Michel Pascal. Elle joue cette pièce en anglais dans les églises à Singapour, Londres, Édimbourg, en Israël et en France à la Prison de la Santé. Formée au violon, elle travaille en orchestre pendant 5 ans sous la direction de Bruno Rossignol. Elle travaille également le chant choral et individuel pendant dix ans puis en studio avec le chanteur Grégoire, mais aussi Mickaël Winter et Christophe Minck. Eva intervient en milieu scolaire pour des ateliers musique et théâtre.

De la réalité à la légende

Le nom de Rodrigo Diaz de Vivar ne vous dit peut-être rien. Cet Espagnol est en effet mieux connu sous son surnom : le *Cid Campeador* !

Rendu célèbre en France en 1637 par [Pierre Corneille](#), en Espagne il est depuis longtemps un héros national en dépit d'une moralité contestable.

Sous le signe de la « Reconquista »¹

Le héros est né dans le village de Vivar, à côté de Burgos, vers 1043, dans une famille de petite noblesse castillane. À la suite de son père, Rodrigo (Rodrigue en français) s'engage sur les champs de bataille, tant contre les rivaux chrétiens de son roi que ses ennemis musulmans, les « *reyes de taifa* ».

Devenu roi de Castille, Sanche II offre le poste de chef des armées à son ami, dont les faits d'armes sont déjà légendaires. [...] Mais notre guerrier a d'autres talents : il sait lire et écrire mais aussi s'exprime en arabe, la langue des envahisseurs.

Le vent tourne avec la mort de Sanche, assassiné en 1072, certainement sur ordre de son frère, Alphonse.

Devenu roi de Castille sous le nom d'Alphonse VI, celui-ci ne se montre pas ingrat envers Rodrigo et lui donne la main d'une de ses parentes, *Jimena* (*Chimène* en français). Mais il ne tarde pas à prendre ombrage de son ambition, de sa brutalité et de son absence de scrupules.

Contraint à l'exil en 1081, Rodrigo propose ses services aux roitelets tant chrétiens que musulmans qui se disputent la péninsule en cette période troublée.

Il entre d'abord au service du roi musulman de Saragosse, qui lui permet de conserver tous les territoires qu'il pourra conquérir. Il manie alors l'épée dans tout l'est de la péninsule, donnant naissance à cette réputation d'invincibilité qui le suivra jusqu'après sa mort. Il devient à jamais le *Cid*, « le seigneur » (de l'arabe *al-sayyid* ou *sidi*).

¹ La **Reconquista** (mot espagnol et portugais, en français *Reconquête*) est le nom donné à la reconquête des royaumes musulmans de la Péninsule ibérique par les souverains chrétiens. Elle commence en 722 dans les Asturies, et s'achève le 2 janvier 1492 quand Ferdinand II d'Aragon et Isabelle de Castille, les « rois catholiques », chassent le dernier souverain musulman de la péninsule, Boabdil de Grenade, achevant l'unification de l'essentiel de l'actuelle Espagne – excepté la Navarre, incorporée en 1522.

Les événements s'enchaînent. En 1087, il s'empare de Valence et en devient le « *protecteur* », faisant fi des prétentions du roi de Castille et du comte de Barcelone. Mais en 1092, la ville est conquise par les Almoravides, de redoutables guerriers venus du Maroc. Leur victoire est sans lendemain.

Rodrigo impose un nouveau siège à la ville et la reprend deux ans plus tard. Il a alors toutes les cartes en main pour se constituer un royaume puissant, mais il meurt le 10 janvier 1099, après avoir vu son fils unique disparaître. Le royaume de Valence devra attendre le XIII^e siècle pour voir le jour.

Les sources du Cid

Guillèn (ou Guilhem) de Castro (1569-1631) est un auteur dramatique espagnol qui a fait partie du groupe de dramaturges valenciens, il sera influencé par Lope de Vega et s'inspirera pour certaines de ses pièces de Cervantès. Sa pièce, très renommée, *Les Enfances du Cid* (*Las Mocedades del Cid*) a donné à Corneille la matière de son *Cid*.

Un autre auteur dramatique espagnol, Juan Bautista Diamante (1625-1687) a écrit *El honorador a su padre* (*le Vengeur de son père*), qui n'est autre que *Le Cid*. Son *Théâtre* a paru à Madrid en 1670-1674. Son *Cid* est imité et quelquefois traduit de Corneille, dont la tragédie avait été représentée dès 1636 ; c'est par un anachronisme reconnu au XIX^e siècle que quelques critiques ont pu dire qu'il avait servi de modèle à Corneille.

Le schéma dramaturgique de Corneille est largement inspiré de Guillèn de Castro, il ne s'agit cependant pas d'une traduction, en effet, il apparaît que seuls quelque 250 vers sur 1840 ont été traduits de son œuvre. Mais la critique et la mauvaise foi ont la dent dure...

Imitations par Corneille de la tragédie espagnole ?

« Plusieurs critiques, même assez renommés, ont écrit que *Le Cid* de Corneille n'était qu'une traduction d'une tragédie espagnole du poète Diamante : Voltaire, le premier, signala cette imitation servile, dans un article de journal publié en 1764 ; il eut soin d'ajouter que la pièce de Diamante était si rare qu'il n'en existait que trois exemplaires dans toute l'Espagne.

Voltaire avait le malheur d'être un peu jaloux de Corneille, et cette découverte du *Cid* de Diamante en est une preuve ; car, au lieu d'avoir servi d'original et de modèle au *Cid* français, elle n'en est qu'une traduction. Voltaire ne pouvait pas l'ignorer. Son erreur, très peu involontaire, a fait son chemin, comme nous l'avons dit.

Nous avons cru devoir signaler ce fait, parce que Voltaire l'a encore reproduit, dix ans après, dans une nouvelle édition revue et augmentée, de son *Commentaire sur Corneille* ; parce que les éditeurs de ses œuvres ont recueilli, dans les volumes de *Mélanges*, cette espèce de dissertation d'une loyauté si suspecte ; enfin parce que dans un *Trésor du théâtre espagnol*, publié à Paris, on a imprimé la pièce de Diamante, en paraissant la donner comme l'original du *Cid* de Corneille.

La querelle du *Cid*

« En vain contre le *Cid* un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer. »

Nicolas Boileau

Malgré, ou peut-être à cause du succès obtenu par sa tragi-comédie, Corneille se voit attaqué de toutes parts.

« Malgré la protection de Richelieu. Jean Mairet et Georges de Scudéry, deux dramaturges, vont attaquer Corneille, en l'accusant de ne pas respecter les règles du théâtre classique, entre autres la règle des trois unités, règle préconisée en 1630 à la demande de Richelieu. Ils l'accusent également de poignarder dans le dos la France engagée dans la guerre franco-espagnole, en produisant une pièce dont le sujet, le titre, les personnages et les décors sont espagnols. En juin 1637, Scudéry fait appel à l'arbitrage de la toute jeune Académie française créée en 1635. Corneille, qui sait Richelieu favorable à cette médiation, accepte. Le cardinal voit en effet l'occasion pour l'Académie, qu'il avait fondée deux ans plus tôt, de paraître comme le tribunal suprême des lettres, de se faire connaître du public et d'obtenir ainsi l'enregistrement de son acte de fondation par le parlement de Paris. En décembre 1637, l'Académie présente un texte mis au point par Jean Chapelain : *Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid*, dans lequel elle ne retient pas l'accusation de plagiat, mais donne raison à Scudéry sur la question des règles, même si elle reconnaît à la pièce "un agrément inexplicable" et contient un certain nombre d'observations de style. La plus connue fait référence à Chimène, qui n'hésite que très succinctement à défaire la promesse de mariage accordée à Rodrigue, assassin de son père. La promesse étant respectée, les moralistes se trouvèrent choqués de ce manque de bienséance et de vraisemblance. Toutefois, Corneille n'accepte pas ces critiques, puisque la majeure partie de son inspiration relevait de faits réels et de textes, notamment *Las Mocedades del Cid* de Guilhem de Castro. Dans le même temps, ses adversaires l'attaquent à nouveau. Après quelques semaines, Richelieu donne l'ordre d'en finir : il exige des adversaires de Corneille qu'ils mettent fin à la querelle. »

https://www.herodote.net/Le_Cid_Campeador_1043_1099_-synthese-623.php

Les principaux reproches sont les suivants :

- Le sujet n'était pas puisé dans l'Antiquité. De plus il est espagnol, or lorsque Corneille écrit *Le Cid*, la France est en pleine guerre avec l'Espagne.
- Le genre : la tragi-comédie, démodée, est supplantée par la tragédie. Celle-ci ne peut, par exemple, avoir une fin heureuse.
- Les invraisemblances, principalement liées au nombre d'actions et de péripéties incluses dans 24 heures.
- Le manque de bienséance, Chimène ne peut décemment pas épouser l'assassin de son père.
- Un trop grand nombre de péripéties.
- Le non-respect de la règle des trois unités :
 - l'unité de temps : Corneille situe bien l'action en 24 heures mais cela entraîne des invraisemblances, en une journée et une nuit se déroulent deux duels, une bataille contre les Maures et un procès... Corneille le reconnaîtra.
 - l'unité de lieu : l'unité de lieu n'est également pas entièrement respectée, bien que l'intrigue se déroule uniquement à Séville. On constate que le lieu (soit le décor) change de nombreuses fois (le palais royal, une rue, les appartements de Chimène...).
 - l'unité d'action : l'infante notamment qui joue en parallèle de l'intrigue principale. La règle stipule que les intrigues secondaires doivent obligatoirement servir l'action principale.

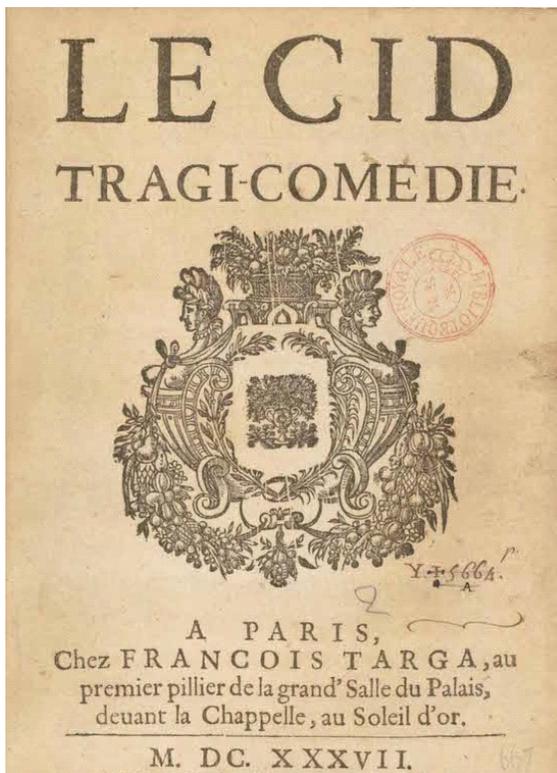
À la suite de cette querelle, Corneille réédite sa pièce remaniée en 1648 sous l'appellation de tragédie.

La pièce

Dans une Espagne médiévale, héroïque, éclatante, deux jeunes gens se déchirent et s'adorent. Pour laver un affront, Rodrigue tue le père de Chimène. L'honneur et le devoir exigent la vengeance et la haine, mais elle aime éperdument cet assassin. Une comédie, une tragédie ? Cette pièce, tout le monde le pressent, est le plus beau, le plus vivant, le plus jeune des drames romanesques. C'est un poème amoureux où les sentiments l'emportent sur les convenances et la loi, un chant de désespoir et de révolte. À la création du *Cid*, le succès fut tel qu'il fallut ajouter des chaises sur la scène. Depuis plus de trois siècles, il fait salle comble. Le théâtre de Corneille est fait de tendresse, d'inattendu, de folie.

Résumé

Don Diègue et Don Gomez (le Comte) ont décidé d'unir leurs enfants Rodrigue et Chimène, qui s'aiment. Mais le comte, jaloux de se voir préférer le vieux Don Diègue pour le poste de précepteur du prince, offense ce dernier en lui donnant un soufflet. Don Diègue, affaibli par l'âge et trop vieux pour se venger par lui-même, remet sa vengeance entre les mains de son fils Rodrigue qui, déchiré entre son amour et son devoir, finit par écouter la voix du sang et tue le père de Chimène en duel. Chimène essaie de renier son amour et le cache au roi, à qui elle demande la tête de Rodrigue. Mais l'attaque du royaume par les Maures donne à Rodrigue l'occasion de prouver sa valeur et d'obtenir le pardon du roi. Plus que jamais amoureuse de Rodrigue devenu un héros national, Chimène reste sur sa position et obtient du roi un duel entre Don Sanche, qui l'aime aussi, et Rodrigue. Elle promet d'épouser le vainqueur. Rodrigue victorieux reçoit du roi la main de Chimène : le mariage sera célébré dans un délai d'un an.



Quelques tirades célèbres !

« Cette obscure clarté qui tombe des étoiles »

« Rodrigue as-tu du cœur ? »

« Je suis jeune il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années »

« Va, je ne te hais point »

« Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort / Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port »

« À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire »

« Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! / N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie »

« Va, cours, vole, et nous venge »

« Qu'il meure pour mon père, et non pour la patrie »

« Son sang sur la poussière écrivait mon devoir »

Structure de l'œuvre

ACTE I

. Scène 1 – Chimène, Elvire

Chimène apprend que son père, le comte Don Gomès, veut la marier à Rodrigue.

. Scène 2 – L'Infante, Léonor

L'Infante avoue à Léonor son amour impossible pour Rodrigue .

. Scène 3 – Le Comte, Don Diègue

Le roi a confié à Don Diègue l'éducation de son fils. Par jalousie, le comte gifle Don Diègue.

. Scène 4 – Don Diègue

Don Diègue exprime sa rage et son désespoir. « Ô rage ! Ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie ! »

. Scène 5 – Don Diègue, Rodrigue

Don Diègue demande à son fils de le venger. « Rodrigue as-tu du cœur ? »

. Scène 6 – Rodrigue

Les stances de Rodrigue : déchiré, Rodrigue finit par choisir le devoir contre l'amour.

ACTE II

. Scène 1 – Don Arias, le Comte

Le comte refuse de présenter ses excuses à Don Diègue.

. Scène 2 – Rodrigue, le Comte

« A moi, Comte, deux mots. » Rodrigue provoque le Comte en duel.

. Scène 3 – L'Infante, Chimène, Léonor

Chimène est bouleversée. L'infante veut faire arrêter Rodrigue.

. Scène 4 – L'Infante, Chimène, Léonor, le page

Chimène se précipite à la poursuite du Comte et de Rodrigue.

. Scène 5 – L'Infante, Léonor

L'Infante espère pouvoir épouser Rodrigue. Léonor l'en dissuade.

. Scène 6 – Don Fernand le roi, Don Arias, Don Sanche

Le roi décide de punir le Comte. Il annonce aussi l'approche de l'ennemi : les Maures.

. Scène 7 – Don Fernand, Don Sanche, Don Alonse

Don Alonse, annonce au roi la mort du Comte tué en duel par Rodrigue

. Scène 8 – Don Fernand, don Diègue, Chimène, Don Sanche, Don Arias, Don Alonse

Chimène demande justice contre Rodrigue. Don Diègue défend son fils. Le roi demande l'arrestation de Rodrigue.

Acte III

. Scène 1 – Rodrigue, Elvire

Rodrigue cherche à voir Chimène. Elvire le dissuade. Rodrigue se cache.

. Scène 2 – Don Sanche, Chimène et Elvire

Don Sanche, pour venger Chimène, veut provoquer Rodrigue en duel. Elle refuse.

. Scène 3 – Chimène, Elvire

Chimène avoue toujours aimer Rodrigue mais veut venger son père.

. Scène 4 – Rodrigue, Chimène, Elvire

Rodrigue sort de sa cachette et supplie Chimène de le tuer. Elle refuse. « Va je ne te hais point ».

. Scène 5 – Don Diègue

Don Diègue craint pour la vie de son fils.

. Scène 6 – Don Diègue, Rodrigue

Don Diègue retrouve Rodrigue. Il le convainc d'aller combattre les Maures.

ACTE IV

. Scène 1 – Chimène, Elvire

Rodrigue a vaincu les Maures. Il est devenu un héros.

. Scène 2 – L'Infante, Chimène, Léonor, Elvire

L'Infante incite Chimène à renoncer à poursuivre Rodrigue.

. Scène 3 – Don Fernand, Don Diègue, Don Arias, Rodrigue, Don Sanche

Rodrigue, devenu le Cid fait le récit de son exploit. « Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort / Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port ».

. Scène 4 – Don Fernand, Don Diègue, Don Arias, Rodrigue, Don Sanche, Don Alonse

À l'annonce de l'arrivée de Chimène, le roi fait sortir Rodrigue.

. Scène 5 – Don Fernand, Don Diègue, Don Arias, Rodrigue, Don Sanche, Don Alonse, Chimène, Elvire

Chimène réclame un duel et décide d'accorder sa main au vainqueur. Don Sanche relève le défi.

ACTE V

. Scène 1 – Rodrigue, Chimène

Rodrigue vient faire ses adieux à Chimène ; mais Chimène l'aime encore et il repart plein de courage.

. Scène 2 – L'Infante

L'Infante, toujours amoureuse de Rodrigue, exprime sa souffrance.

. Scène 3 – L'Infante, Léonor

Léonor convainc l'Infante de lutter contre sa passion.

. Scène 4 – Chimène, Elvire

L'issue du duel entre Rodrigue et Don Sanche inquiète Chimène.

. Scène 5 - Don Sanche, Chimène, Elvire

Chimène persuadée de la mort de Rodrigue accable Don Sanche de reproches.

. Scène 6 – Don Fernand, don, Diègue, Don Sanche, Don Alonse, Chimène, Elvire

Le roi ordonne à Chimène d'épouser Rodrigue.

. Scène 7 – Don Fernand, Don Diègue, Don Sanche, Don Alonse, Chimène, Elvire, l'Infante, Rodrigue, Léonor

Le roi propose aux amoureux de laisser passer un an avant de se marier.

Collège au théâtre ; Le Cid

<http://www.abcdijon.org/12-13/ESPACEPEDAGOGIQUE/dossierspedagogiques/LeCid.pdf>

La tragédie classique : une tension de l'écriture

L'image que l'on a du XVII^e siècle à travers l'enseignement secondaire est celle d'un siècle de « perfection théâtrale ». Vu à distance, une sorte de condensation s'opère. La tragédie classique est l'étalon, la mesure de la perfection, l'aboutissement à la fois formel et idéologique d'une « grandeur » jamais atteinte depuis. Au point d'oublier que le siècle fut un laboratoire d'expériences, que l'audace des démarches et des écritures étaient une façon de résister aux normes et aux censeurs d'un théâtre devenu « officiel », soutenu et aidé.

On sait pourtant que dans l'œuvre de Molière, aussi bien que dans celle de Corneille, les formes abondent, que les tentatives « hors règles » sont la règle du jeu, la liberté du génie.

Mais on a tendance encore à considérer qu'il y a un grand Molière (celui qui ennoblit la comédie en la rapprochant du modèle idéal de la tragédie) et qu'un certain Corneille a des difformités, une juvénilité impossible à canaliser tout à fait... Le siècle a été turbulent, passionné, foisonnant, divers : le public et les auteurs de théâtre ont goût pour la fantaisie, l'exubérance, les « machines », les féeries, les ballets et la musique, goût aussi pour les emprunts aux dramaturgies espagnole et italienne, au picaresque à rebondissements, à la virtuosité du jeu, au romanesque des situations...

La tragédie classique eut le mérite de concilier les paradoxes du théâtre de son temps : inscrire la parole dans une écriture poétique de grande exigence (l'alexandrin et ses structures formelles jouent - au sens mécanique - avec la langue), concentrer l'intérêt et l'action sur le nœud paroxystique du conflit, (les fameuses règles de composition apparaissent alors plutôt libératrices d'énergie et génératrices d'inventions que paralysantes...), déployer la parole au théâtre comme un approfondissement et un accomplissement de l'humain, affirmer le caractère immédiatement « spectaculaire » du mythe et de la passion inscrits au cœur de la parole sonore des personnages...

Entre la vitalité baroque et les exigences classiques, une tension féconde est à l'œuvre. L'alexandrin est à lui seul le signe de cette tension : il fait voir, entendre, sentir à travers ses images et ses rythmes les plus turbulentes agitations tout en donnant aux auteurs l'ambition de l'équilibre esthétique et de la stabilité des formes.

Jean-Claude LALLIAS

<http://mm77370.free.fr/fichierstextes/alexandringen.html>

Vous avez dit honneur et devoir ?

Amour, honneur, devoir, duels, vengeance, haine... Notions qui semblent bien dépassées aujourd'hui. Un adolescent peut-il s'y retrouver ? S'il paraît loin le temps où l'on devait, par devoir filial, renoncer à sa propre vie, à sa propre idée du bonheur, est-on néanmoins si sûr qu'aucune situation ne pourrait entraîner un tel renoncement ?

Demander aux élèves d'imaginer une situation actualisée mais similaire à celle du *Cid*, où la relation à l'être aimé deviendrait impossible. Cet exercice sous forme d'écrit ou de récit vise à rendre tangible des notions un peu abstraites ou idéalisées, comme l'héroïsme, le sacrifice, l'obéissance... car nous connaissons - ou nous connaissons - tous, un jour, des conflits de loyauté.

L'alexandrin, un fameux défi

L'alexandrin n'est pas un problème de race, ni de classe, ni de mode, ni de musée. Il est la solution qu'a trouvée la langue française depuis le XII^e siècle pour émettre dans l'espace assez large de douze syllabes le plus grand nombre possible de groupes de mots conformes à la grammaire française. C'est le vers par excellence du théâtre à partir du XVI^e siècle jusqu'à Victor Hugo et même Rostand. L'étendue de l'alexandrin permet de combiner de bien des façons possibles le nombre de groupes de mots de la langue (groupes syntaxiques) et le nombre de mots simples (mots lexicaux).

Ainsi : « *Mais vous ne savez pas ce que c'est qu'une femme* » [Corneille, *Polyeucte* : 12 mots]
« *Avec la Cappadoce, avec la Bithynie.* » [Corneille, *Nicomède* : 6 mots]

Rappel de quelques règles

Propriétés de l'alexandrin

- L'alexandrin a **douze pieds, mieux appelés syllabes**, car dans la langue française : **un pied = une syllabe** (différence d'avec le latin, le grec, l'anglais, l'allemand, etc.).
- Il est en général divisé en deux parties appelées **hémistiches**, séparés par une **césure** :
« *Plus on sert des ingrats, // plus on s'en fait hair.* » [Suréna]
- Rare est l'exception du **trimètre** (trois groupes de quatre syllabes).
Le trimètre le plus connu du théâtre classique est justement dans *Suréna* :
« *Toujours aimer, // toujours souffrir, // toujours mourir.* » [Suréna]

La prononciation du e muet

- Le **e muet** en français, qui est tantôt prononcé et tantôt non, selon qu'il est devant consonne, devant voyelle, ou en fin de groupe de mots, est toujours prononcé dans le vers, dès qu'il n'est pas devant une voyelle ou en fin de vers :
« *La haine que pour vous ell(e) a si naturell(e)* » [Nicomède]

Les liaisons

- En principe, à l'intérieur du vers, les liaisons se font, comme elles se font dans les groupes de mots de la langue, parce que le vers est comme une unité de langue à lui seul. De même que dans la langue courante on lit et on écrit : « les animaux » et qu'on entend « lé-za-ni-mo », de même, dans le vers :
« *Et ne prendra jamais un coeur assez abject* » [Nicomède]
On devra dire : « *jamai-zun* », comme « *assé-zab* »
- Mais on distinguera les liaisons directes (« *lé-za-ni-mo* »), de la liaison indirecte :
« *Trouve la Cour pour vous/un sujet dangereux* » [Nicomède].

L'accentuation

L'alexandrin comporte quatre syllabes accentuées, **accents de vers** qui obéissent aux accents de la langue : les syllabes N° 6 et 12, accents fixes, et l'une de celles qui restent accentuables dans chaque hémistiche : soit 1, 2, 3, 4 ou 5, et 6, 7, 8, 9, 10 ou 11.

2 6 8 12
« *L'absence et la raison // semblaient la dissiper* » [Suréna] [syllabes 2, 6, 8 et 12]

5 6 8 12
« *Le manque d'espoir même // aidait à me tromper.* » [Suréna] [syllabes 5, 6, 8 et 12] [Suréna]

On rappelle en outre, contre une opinion infondée propagée par quelques étourdis, que la langue française a un **accent tonique**. Simplement, à la différence de quelques autres langues (anglais, allemand, italien, espagnol, portugais, par exemple), cet accent n'est pas attaché au mot du dictionnaire, mais au groupe de mots tel qu'il est combiné dans la phrase.

Ainsi, « elephant » en anglais a un accent tonique fixe sur la première syllabe, « Ele**phant** » en allemand, sur la dernière ; mais en français, dans « voici l'élé**phant** », l'accent tonique (mobile) est sur « **phant** », tandis que dans « l'éléphant du **cir**qu(e) », il tombe sur « **cir** ». Presque tout le reste s'ensuit !

Les deux hémistiches peuvent d'ailleurs se comparer à une phrase avec montée et descente. C'est donc une diction en accent circonflexe :

« *Le Père mort, les fils // vous retournent le champ*

Protase ↗ ↘ Apodose

Il s'agit donc, dans la diction proposée, de souligner ce qu'il y a de linguistiquement vivant dans le vers, et qui est audible, démontrable et vérifiable ; non de faire entendre ce qui se disait au temps de Corneille, mais de faire entendre dans la langue parlée aujourd'hui l'écho de ce qu'il voulait faire entendre dans la langue de son temps.

En disant le vers de façon attentive, on fait résonner des sonorités – des consonnes de liaison et des e muets – et l'on produit des courbes accentuelles qui concourent à la beauté acoustique.

D'après François Regnault

Jean-Claude Milner, François Regnault, *Dire le vers*, Éditions Verdier poche.

Il n'en reste pas moins que l'écriture en alexandrins peut paraître rébarbative aux adolescents, cependant, la pratique peut rendre ludique ce carcan. Le vers produit une rythmique, une musicalité que l'on pourrait peut-être mettre en parallèle avec le slam.

Le slam, qu'est-ce que c'est ?

Le **slam**, c'est une histoire de rencontres plurielles, d'échanges, de [joutes](#) verbales, de mise en jeu de la voix, des mots et des émotions. C'est un partage poétique.

Le slam peut avoir lieu partout où une rencontre peut se produire. En somme, partout où l'on a l'envie et l'idée de se rassembler pour partager.

Le slam, c'est un moment de souffle, de sincérité. Pas d'artifice, pas de masque. Un texte original, pas de costume, pas d'accessoire, pas de musique. Trois minutes de [performance](#) pour un corps, une voix et des mots.

Les [sessions](#) slam donnent la parole à chacun. Ici, pas d'uniformité, au contraire, on revendique la pluralité. A chacun ses mots et ses maux, sa voix et sa voie. Seule condition, le respect de l'autre. Le slam, c'est une posture aussi, une éthique. C'est une façon particulière de considérer le public. On ne slame pas pour soi mais pour, par et avec les autres. Le slam, c'est une scène interactive. C'est de la [poésie](#) collective.

Petite histoire du slam

Le slam a été créé à Chicago dans les années 80 par un certain Marc Smith. Dans un bar, *le Green Mill*, il organise des concours de poésie arbitrés par le public lui-même. Ces rencontres poétiques revendiquent un fort caractère [démocratique](#) en faisant voler en éclats les frontières et les échelles de valeurs habituelles entre les poètes traditionnels et les poètes de la rue. On claque alors la porte de l'ancien temps poussiéreux et on entre dans la nouvelle génération de poésie. *To slam* en anglais veut dire [claquer](#) (*to slam the door : claquer la porte*).

Le slam réunit des personnes de tous les horizons, de tous les milieux sociaux et chacun selon son envie peut monter sur scène pour dire un texte au public. Seules quelques règles assurent que personne ne monopolisera la soirée :

- 3 minutes maximum par poème
- pas de musique (eh oui !)
- pas de costume
- pas de décors
- pas d'accessoire.

Le *slam* a donné un véritable coup de fouet à l'art de la poésie orale.

Parfois, les sessions de *slam* sont organisées en tournois : un jury est choisi parmi le public pour élire le meilleur slameur ou la meilleure slameuse de la soirée.

Dans les écoles, les lycées et même dans les universités, des [ateliers](#) de *slam* incitent les jeunes générations à écrire et à dire de la poésie.

<http://www.forum.exionnaire.com/textebook-3537-qu-est-ce-que-le-slam-poesie>

<http://www.slaam.ch/definition-slam#.V1WfYSZf3IU>

Jouer avec le vers alexandrin

Premier exercice

- Amener les élèves à expérimenter le moment de la naissance de la parole en commençant par leur faire sentir la différence entre **respiration thoracique** et **respiration abdominale**. Les élèves debout, les pieds ancrés dans le sol, constateront en un premier temps, en posant les mains sur leurs côtes, que la respiration qu'ils adoptent habituellement est située dans la partie haute du corps. On les invitera ensuite à gonfler leur abdomen comme un ballon et à en expulser progressivement l'air. Ils effectueront le même exercice

en produisant un petit son prolongé comme « ch » ou « fff ». Ils feront ensuite naître une voyelle de cette expiration.

- Proposer ensuite aux élèves de prononcer dans une expiration abdominale ces vers de Corneille :

*Te dirai-je encor plus ? va, songe à ta défense,
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence,
[Te dirai-je encor plu(s) ? // va, song(e) à ta défens(e)]
[Pour forcer mon devoir, // pour m'imposer silenc(e)]
Le Cid Chimène : v. 1563, 1564 p168*

- Quand cet exercice respiratoire est maîtrisé, s'exercer en deux groupes à dire ces quelques vers :

*Don Rodrigue (Acte V sc. 1 v. 1494-1510 p 168)
Mon esprit généreux // ne hait pas tant la vi(e)
Qu'il en veuille sortir // par une perfidi(e).
Maintenant qu'il s'agit // de mon seul intérêt,
Vous demandez ma mort, // j'en accepte l'arrêt ;
Votre ressentiment // choisit la main d'un autr(e),
Je ne méritais pas // de mourir de la vôtr(e)
On ne me verra point//-* en repousser les coups, (* liaison signalée par un tiret : point-en)
Je dois plus de respect //- à qui combat pour vous,
Et ravi de penser // que c'est de vous qu'ils vienn(ent),
Puisque c'est votr(e) honneur // que ses armes soutienn(ent),
Je vais lui présenter // mon estomac-ouvert,
Adorant-en sa main // la vôtre qui me perd.*

*Chimène (v. 1511-1522 p 168, 169)
Si d'un triste devoir // la juste violenc(e)
Qui me fait malgré moi // poursuivre ta vaillanc(e)
Prescrit-a ton amour // une si forte loi
Qu'il te rend sans défens(e) // à qui combat pour moi :
En cet aveuglement // ne perds pas la mémoire(e),
Qu'ainsi que de ta vi(e) // il y va de ta gloir(e),
Et que dans quelqu(e) éclat // que Rodrigu(e) ait vécu
Quand on le saura mort // on le croira vaincu.
L'honneur te fut plus cher // que je ne te suis chèr(e),
Puisqu'il trempa tes mains // dans le sang de mon père(e)
Et te fit renoncer // malgré ta passion (pa/ssi/on)
A l'espoir le plus doux // de ma possession ; (po/sse/ssi/on)*

Par cet exercice, les élèves prendront conscience de la difficulté que l'on éprouve à coordonner et maîtriser parole et souffle. De même, ils éprouveront l'importance de la voix abdominale qui

est fondamentale lorsque l'on joue sur une scène de théâtre, afin que le public entende distinctement le texte. C'est la première chose qu'un comédien apprend actuellement lorsqu'il débute dans le métier, mais c'est la dernière chose à laquelle un(e) comédien(ne) du XVII^e siècle pensait !

Êtes-vous dans votre « assiette » ?

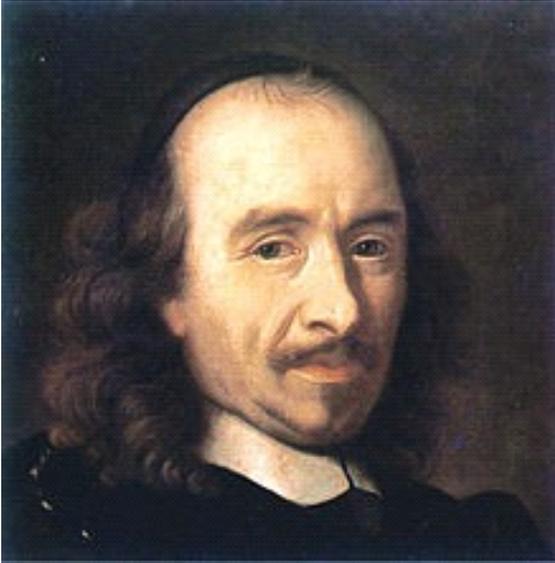
En effet, le port du « corps », c'est-à-dire du « corset », cherchait à cette époque à donner une « assiette » au corps, un équilibre basé sur l'alignement vertical de la nuque, des reins et des pieds. Les bretelles imposaient le maintien d'une position ouverte pour les épaules. La présence de la structure de ce corset rendait difficile la respiration par le thorax. C'est la respiration abdominale qui prévalait. Paradoxalement, le carcan du vêtement préparait parfaitement le comédien à la diction théâtrale de ses textes. Les hommes maîtrisaient également cette assiette du fait qu'ils portaient eux aussi, dès l'enfance, des pourpoints et des justaucorps qui compressaient la cage thoracique pour donner au buste une forme de pyramide inversée mettant en valeur la taille. La libération du corps qui s'est opérée par la disparition du corset nous a habitués à respirer ou à parler en utilisant la dilatation du thorax.

François Regnault

Jean-Claude Milner, François Regnault, *Dire le vers*, Éditions Verdier poche.

Yann Houry, professeur de français au collège départemental de Labrit.

<http://www.ralentirtravaux.com/lettres/>



Rouen le 06-06-1606 — Paris le 01-10-1684

Grand dramaturge français du XVII^e siècle, Pierre Corneille s'est démarqué de ses contemporains par une œuvre théâtrale riche et particulièrement moderne. D'abord fortement inspiré par la comédie, il glissera peu à peu dans la tragédie, toujours avec talent, grandeur, liberté et générosité.

Un homme d'une grande discrétion

Issu d'une famille de la bourgeoisie de robe, Pierre Corneille fait ses études au Collège des Jésuites de sa ville natale, puis, diplômé de droit, devient avocat en 1628, métier qu'il exerce jusqu'en 1651. De sa vie privée, fort discrète, on connaît peu de chose. Son père fut anobli par Anne d'Autriche en 1637. En 1640, il épouse, Marie de Lempérière, qui lui donne six enfants (huit selon certaines sources) et quitte Rouen pour s'installer à Paris en 1662, lorsque la suite de ses succès au théâtre lui garantit la reconnaissance du public.

Un auteur de comédies (1629-1636)

Il écrit sa première comédie, *Mélite ou les fausses lettres*, en 1629. Elle est jouée à Paris en 1630 par le célèbre acteur Mondory, fondateur du Théâtre du Marais, auquel Corneille confie toutes ses pièces jusqu'en 1647. Après ce premier succès, Corneille donne, entre 1630 et 1633, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, puis *La Veuve ou le Traître trahi*, *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale*, *La Suivante*, *La Place Royale ou l'Amour extravagant*. Tragi-comédies, ou comédies à l'espagnole, les pièces de Corneille sont écrites dans un langage riche, sonore et efficace. En 1635, Corneille aborde la tragédie, avec *Médée*, dont il emprunte le sujet à Sénèque, et compose *L'Illusion comique*, comédie gigogne qui met en scène à la fois l'allégorie du théâtre du monde et les différents genres dramatiques possibles. La même année, le cardinal de Richelieu fait appel à lui pour constituer, avec Boisrobert, Colletet, L'Estoile et Rotrou, le groupe des « cinq auteurs »

chargé de rédiger tragédies et comédies sur des canevas imaginés par Richelieu. Ainsi sont composées *La Comédie des Tuileries* et *L'Aveugle de Smyrne*.

La consécration avec la tragédie (1637-1651)

À partir du *Cid*, il connaît une suite de grands succès. Paraissent alors des tragédies à sujets romains, successivement *Horace* (1640), *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1641), *Polyeucte, martyr* (1641), *La Mort de Pompée* (1643). Il revient à la comédie avec *Le Menteur* (1643) et *La Suite du Menteur*. Puis la série des tragédies continue avec *Rodogune, Princesse des Parthes* (1644), *Théodore vierge et martyre* (1645), *Héraclius, empereur d'Orient* (1646), *Andromède* (1650) tragédie à machines jouée dans les décors de Torelli, *Don Sanche d'Aragon* (1649), *Nicomède* (1651) jusqu'à l'échec de *Pertharite, roi des Lombards*, en 1651.

Abandon de l'écriture dramatique (1652-1658)

Corneille se détourne momentanément du théâtre et se consacre à la traduction en vers de *L'Imitation de Jésus-Christ*.

La vieillesse 1659-1674

Il renoue avec la tragédie en 1659 avec *Œdipe*, puis *La Conquête de la Toison d'Or* (1660), tragédie à grand spectacle, et donne ensuite *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664) et *Agésilas* (1666). Avec *Attila* (1667), puis *Tite et Bérénice* (1670), Corneille quitte l'Hôtel de Bourgogne et s'adresse à la troupe de Molière, qui a déjà interprété plusieurs de ses pièces. *Pulchérie*, jouée au Théâtre du Marais en 1672, puis *Suréna* en 1674, terminent la carrière dramatique de Corneille.

Les dernières années (1674-1684)

En 1682, paraît sous son contrôle l'édition complète de son Théâtre et il assiste à une reprise triomphale d'*Andromède*. Sa pension, inexplicablement suspendue sept ans auparavant, est alors rétablie.

Le théâtre de Corneille, écrit dans une versification dense et étonnamment moderne, présente des héros d'une rare grandeur, confrontés à des situations nécessitant des choix difficiles. L'honneur, le devoir, l'élévation de pensée sont les qualités de personnages dont le code moral et politique exigeant s'exprime dans un parcours dialectique qui n'exclut ni les sentiments ni l'ironie.

Bibliographie théâtrale :

- *Mélite* (1629, première œuvre, comédie)
- *Clitandre ou l'Innocence persécutée* (1631)
- *La Veuve* (1632)
- *La Galerie du Palais* (1633)
- *La Suivante* (1634)
- *La Place royale* (1634)
- *Médée* (1635)
- *L'Illusion comique* (1636)
- *Le Cid* (1637)
- *Horace* (1640)
- *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1641)
- *Polyeucte* (1642)
- *Le menteur* (1644)
- *La Mort de Pompée* (1643)
- *Rodogune* (1644)
- *La Suite du menteur* (1645)
- *Théodore* (1646)
- *Héraclius* (1647)
- *Don Sanche d'Aragon* (1649)
- *Andromède* (1650)
- *Nicomède* (1651)
- *Pertharite* (1651)
- *Œdipe* (1659)
- *La Toison d'or* (1660)
- *Sertorius* (1662)
- *Sophonisbe* (1663)
- *Othon* (1664)
- *Agésilas* (1666)
- *Attila* (1667)
- *Tite et Bérénice* (1670)
- *Psyché* (1671) (NB.: simple mise en vers des trois quarts de la pièce composée par Molière en prose; Corneille ne l'a jamais fait figurer dans ses propres œuvres)
- *Pulchérie* (1672)
- *Suréna* (1674)
-

Corneille et son époque

Thomas, un frère qui le suit à la trace

Difficile d'évoquer Pierre Corneille sans parler de Thomas. À la fois bénéficiaire et victime de la gloire de son « grand » frère, Thomas Corneille s'applique, semble-t-il, à le suivre en tout point, de loin, avec vénération et, plus encore, avec une indéfectible et chaude affection, d'ailleurs réciproque.

De dix-neuf ans son cadet, Thomas s'appliqua toute sa vie à suivre la voie de son aîné. Il fait ses études chez les Jésuites et, après de brillantes humanités, est, comme son frère, juriste. Il épouse la belle-sœur de Pierre et quitte Rouen pour Paris en même temps que lui, lorsque les triomphes de son frère l'entraînent vers le théâtre.

Comme Pierre, il fait d'abord des comédies. En novembre 1656, il débute sur la scène tragique avec *Timocrate*. Malgré la vogue immense que connut cette pièce en son temps, elle est tombée dans un profond oubli et n'a jamais reparu sur la scène.

Il écrit, seul ou en collaboration (notamment avec Donneau de Visé), une quarantaine de pièces de théâtre. À la différence de son frère, il s'appliqua à tous les genres dramatiques dont la pièce à machines (sa pièce à machines *Circé* a été parmi les plus réussies du siècle), l'opéra et la comédie à intermèdes. Ses trois livrets d'opéra, *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679) et *Médée* (1693) font de lui un des plus importants librettistes français du XVII^e siècle.

Paris, Les frères Corneille, Molière et Racine

En octobre 1662, les deux familles de Pierre et de Thomas Corneille quittent la maison natale de la rue de la Pie à Rouen pour s'installer à Paris à l'invitation du duc Henri II de Guise. Protecteur du théâtre du Marais, le duc était depuis longtemps un admirateur des frères Corneille et c'est à lui que Thomas avait dédié sa tragédie de *Timocrate* lorsqu'elle fut publiée cinq ans plus tôt. Les deux familles sont logées gracieusement dans l'Hôtel du duc au cœur du Marais et elles y resteront au moins deux ans, c'est-à-dire au moins jusqu'à la mort du duc en juin 1664. Les raisons de ce déménagement sont aisées à comprendre : dès les années 1640, Corneille avait été pressé de venir s'installer à Paris, et son refus avait été la raison de ses échecs à l'Académie française : il avait alors charge de famille et il était même encore tuteur de son jeune frère Thomas. En 1662, tout a changé : il n'a plus que trois jeunes enfants au foyer et Thomas de son côté est devenu depuis le milieu des années 1650 l'auteur de théâtre à la mode, volant de succès en succès. Depuis le retour de Corneille au théâtre et l'excellent accueil d'*Œdipe*, lui aussi a renoué avec le succès, confirmé par la création de *Sertorius* au Marais en février 1662 : venir vivre à Paris, c'est venir cueillir les fleurs de sa gloire.

Les rapports ambigus avec Molière

Les deux frères, alors brouillés avec la troupe de Molière au profit de la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne, tentent alors d'exercer une sorte de magistère sur le théâtre, encourageant l'engagement d'une comédienne par ci, fomentant une cabale contre *L'École des femmes* de Molière par là. Un Molière qui, il est vrai, poursuivait le grand homme de ses sarcasmes depuis la préface des *Fâcheux* et qui s'était moqué du titre de noblesse de Thomas (Thomas Corneille de

L'Ile) dans la première scène de *L'École des femmes*... Mais la faveur croissante de Molière, qui triomphe aussi bien à la Ville (sur son théâtre du Palais-Royal) qu'à la Cour — où à partir de 1664 il semble être devenu aussi indispensable au roi Louis XIV que le musicien Lully — les très grands succès de certains de ses jeunes confrères (son propre frère Thomas et Philippe Quinault), et l'apparition d'un nouvel auteur qui obtient un triomphe dès sa deuxième tragédie (Racine, *Alexandre le Grand*, décembre 1665) tout cela change la donne. Tandis que l'Hôtel de Bourgogne a de moins en moins besoin du "grand Corneille" dont la dernière pièce *Agésilas* n'a pas été un succès (février 1666), Molière et sa troupe, toujours en quête d'auteurs de tragédies pour diversifier la programmation du Palais-Royal, offrent à Corneille la forte somme de 2000 livres d'avance pour sa nouvelle tragédie, *Attila*, qui est créée au Palais Royal le 4 mars 1667. Mais la pièce ne connaît qu'un succès honorable alors que, huit mois plus tard, *Andromaque* de Racine sera un triomphe et marquera l'émergence d'une nouvelle conception de la tragédie.

Une concurrence serrée avec le jeune Racine

Déjà engagé dans une nouvelle traduction d'une œuvre de piété, *l'Office de la Vierge*, énorme travail qui paraîtra à la fin de 1669, Corneille prend son temps pour proposer une nouvelle pièce de théâtre. Il a l'idée de reprendre l'histoire de la séparation de Titus et de Bérénice pour en faire une "comédie héroïque" et semble avoir sondé les différents théâtres afin de vendre sa pièce au plus offrant : la troupe du Palais-Royal l'emporte en proposant une nouvelle fois 2000 livres d'avance, tandis que l'Hôtel de Bourgogne propose à son auteur favori, Racine, qui enchaîne les succès (*Les Plaideurs* en 1668, *Britannicus* en 1669) de composer une tragédie sur le même sujet. Ainsi les deux pièces seront créées à une semaine d'intervalle sur les deux théâtres concurrents : la *Bérénice* de Racine le 21 novembre 1670 à l'Hôtel de Bourgogne, la *Bérénice* de Corneille (qui sera ensuite publiée sous le titre *Tite et Bérénice*) au Palais-Royal le 28 novembre. Si la tragédie de Racine se signala immédiatement comme un très grand succès, la comédie héroïque de Corneille poursuivit plusieurs mois durant une très honnête carrière, la troupe de Molière ayant décidé de la représenter en alternance avec *Le Bourgeois gentilhomme*.

Corneille et Molière collaborent

Les excellentes relations professionnelles de Pierre Corneille et de Molière à ce moment-là expliquent qu'au mois de décembre de la même année, pressé par le temps pour achever la composition de la grande « tragédie-ballet » à machines de *Psyché*, qui devait absolument être créée avant la fin du carnaval 1671 dans la grande salle des machines des Tuileries, Molière ait fait appel à Corneille pour achever la versification des quatre cinquièmes de la pièce. Précisons bien qu'il ne s'est pas agi pour Corneille de collaborer à la composition de la pièce comme on l'écrit le plus souvent depuis le XIX^e siècle : l'avertissement de l'édition originale est très clair : Molière a dressé le plan et le détail de la pièce (c'est-à-dire qu'il l'a entièrement rédigée en prose, comme c'était l'usage) et il a en outre versifié la totalité du premier acte et les premières scènes de l'acte II et de l'acte III. Collaboration fructueuse, puisqu'on ne distingue pas les vers de Molière et les vers de Corneille, tant l'un et l'autre se sont surpassés pour produire une expression poétique particulièrement gracieuse, mais qui explique que Corneille n'ait jamais fait figurer les parties de *Psyché* qu'il avait versifiées dans les éditions de ses propres œuvres.

Pourtant la collaboration n'eut pas de suite. Il semble que Corneille ait conçu le rôle principal de sa tragédie suivante, *Pulchérie*, pour Armande Béjart (« M^{lle} Molière »), mais cette fois l'affaire ne fut pas conclue, et c'est le théâtre du Marais, désormais plutôt spécialisé dans les grands spectacles à machines que dans les tragédies, qui créa la pièce en novembre 1672. Un an et demi plus tard (Molière était mort entre temps), c'est le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne qui créa son ultime tragédie, *Suréna*, qui rencontra un demi-succès en succédant sur la même scène à *Iphigénie* de Racine qui venait de triompher durant plusieurs semaines.

En 1677, quatre ans après la mort de Molière, à la demande de sa veuve, Armande Béjart, Thomas Corneille met en vers la pièce que Molière avait créée en 1665 sous le titre *Le Festin de pierre* (qui sera rebaptisée en 1682 *Don Juan ou le Festin de pierre*) et il en profite pour édulcorer les passages les plus audacieux (la scène du pauvre, en particulier, disparaît totalement). Ainsi mise à l'affiche du Théâtre Guénégaud sous le même titre (*Le Festin de pierre*) et sous le nom de Molière (Thomas Corneille ne publiera la pièce sous son nom qu'en 1683), cette version passera après la fusion des troupes parisiennes à la Comédie-Française en 1680 et sera reprise jusque vers le milieu des années 1840.

Son grand rival : Racine (1639-1699)

Racine, de 33 ans son cadet va très rapidement rivaliser avec le grand Corneille.

« Privilégiant les sujets grecs, Racine, cherchant à rivaliser avec Pierre Corneille, a néanmoins traité trois sujets romains, et un sujet moderne, *Bajazet* (1672), mais décalé dans l'espace puisque se déroulant dans l'Empire ottoman. On a pu lui reprocher le manque de vérité historique (dans *Britannicus* ou *Mithridate* par exemple) et le manque d'action (particulièrement dans *Bérénice*), mais on a salué la musique de ses vers, son respect assez strict des unités de temps, de lieu et d'action qui renforcent la densité et le sentiment tragique, ainsi que de la vraisemblance psychologique : les passions de chacun deviennent en effet les instruments du destin. Parmi ces passions, l'amour tient la première place et Racine l'analyse avec ses manifestations physiologiques. La passion anime et détruit les personnages pourtant tout-puissants (rois, empereurs, princesses...) qui tentent en vain de lutter contre la pente fatale de l'entraînement des passions. Racine est ainsi parvenu à montrer si puissamment ce cheminement inexorable propre à faire naître la frayeur et la pitié (Aristote les présentait comme les deux émotions fondamentales du genre tragique) que la critique a longtemps estimé qu'il avait cherché à associer la prédestination janséniste et le fatum des tragédies de l'Antiquité.

L'économie des moyens (densité du propos avec un nombre restreint de mots pour toutes ses œuvres, utilisation du confident pour rendre plus naturelle l'expression des personnages), la rigueur de la construction (situation de crise menée à son acmé), la maîtrise de l'alexandrin et la profondeur de l'analyse psychologique font des œuvres de Jean Racine un modèle de la tragédie classique française. »

Un monopole insensé

Depuis 1402, les Confrères de la Passion détiennent le privilège exorbitant du monopole sur le théâtre à Paris. Le théâtre est alors essentiellement religieux, les Confrères ayant la mainmise sur tous les spectacles, il s'ensuit un repli frileux et un immobilisme total. Lors de la professionnalisation du métier de comédien et de l'évolution fulgurante que connaîtra la Renaissance, Paris fait pâle figure ! Jusqu'en 1630, Paris compte un seul théâtre alors que Londres en possède quinze et Madrid quarante. L'autorité royale tient à ce monopole sur le seul « média » de l'époque.

Il faut attendre Richelieu et puis le jeune Louis XIV pour que la situation évolue. Les salles seront cependant très peu nombreuses, deux de 1634 à 1661 et trois entre 1661 et 1673 pour se réduire à deux salles jusqu'en 1680 où l'on revient à un seul théâtre avec la création de La Comédie Française qui détiendra le monopole pendant plus de cent ans. Il ne prendra fin qu'à la Révolution française.

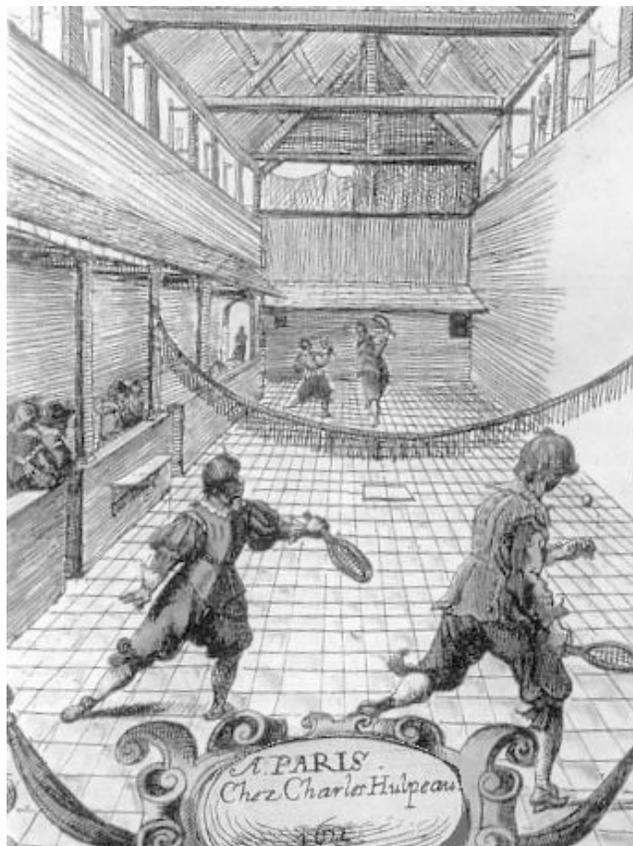
À côté de ces théâtres fixes, le théâtre de foire et les troupes ambulantes existent et connaissent un succès considérable.

Au tout début du XVII^e, Tabarin, un bateleur, commença à faire parler de lui sur Paris et sa région. Avec son compère nommé Mondor, un médecin-vendeur d'onguents ambulant, il fit des représentations théâtrales sur les tréteaux des foires de Saint-Germain, Saint-Laurent ainsi que la Place Dauphine et le Pont Neuf. Leurs farces visuelles et leurs dialogues comiques et satiriques les firent très vite connaître, attirant ainsi un grand nombre de passants dont Molière et les gens de la Cour. Vers 1626, Tabarin et Mondor ne firent plus beaucoup parler d'eux, d'autres troupes théâtrales devenant plus à la mode.

En province, en ce même tout début de siècle, les comédiens allaient de ville en ville jouer sur des scènes improvisées ou dans certains Jeux de Paumes. Les deux plus célèbres troupes ambulantes furent celle de Floridor (rentrée en 1638 au Théâtre du Marais) et celle de Molière.



Le théâtre de Tabarin, place Dauphine au XVII^e siècle



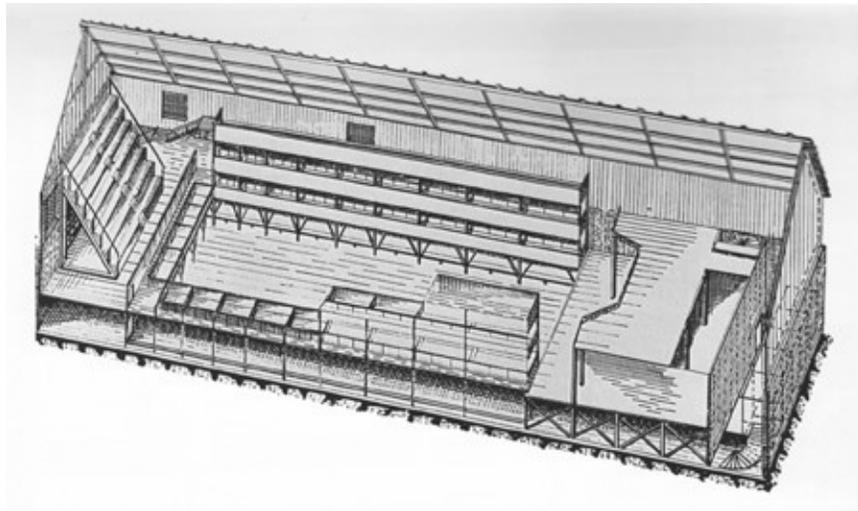
Salle de jeu de paume

L'Hôtel de Bourgogne

Depuis 1548, l'Hôtel de Bourgogne est la propriété des Confrères de la Passion. Jouissant du monopole sur le théâtre, ils louaient leur salle aux troupes de passage. Ils pouvaient pénaliser les troupes qui s'installaient ailleurs.

En 1628, la troupe de Valleran-Lecomte s'y établit sous l'ordre de Louis XIII, devenant ainsi « Troupe Royale ». Gros-Guillaume devint le directeur de l'Hôtel.

La troupe y joua des farces avec Turlupin, Gros-Guillaume et Gautier-Garguille, **des tragédies** avec des grands interprètes tels que Montfleury, la célèbre Champmeslé, et Floridor.



Plan du Théâtre du Marais

Le Théâtre du Marais

Les acteurs Le Noir et Mondory, chefs de la troupe dite « du prince d'Orange », qui séjournèrent fréquemment à Paris avant cette date et qui sont désormais privés de la salle de l'Hôtel de Bourgogne, aménagent successivement entre 1630 et le début de 1634 plusieurs jeux de paume et finissent par s'installer durablement dans un quartier alors un peu excentré mais déjà à la mode : le Marais. Les comédiens font aménager la salle du jeu de paume, rue Vieille-du-Temple, dans laquelle leurs compagnons et leurs successeurs — désormais désignés comme les comédiens de la « Troupe du Marais » — resteront jusqu'au printemps de 1673, offrant durant une quinzaine d'années une vive concurrence à l'Hôtel de Bourgogne.

C'est ainsi la Troupe du Marais qui crée *Le Cid* au début de janvier 1637 ; l'ampleur du succès explique que les comédiens aient commencé alors à louer des sièges placés de part et d'autre de la scène, pratique qui s'étendra aux autres théâtres : ces places étant les plus chères, à égalité avec les premières loges, elles furent fréquentées par les jeunes aristocrates les plus en vue et les comédiens ne voulurent plus s'en passer. [...] Le répertoire du théâtre du Marais est composé — outre les farces jouées par Jodelet jusqu'au début des années 1640 — des pièces de tous les

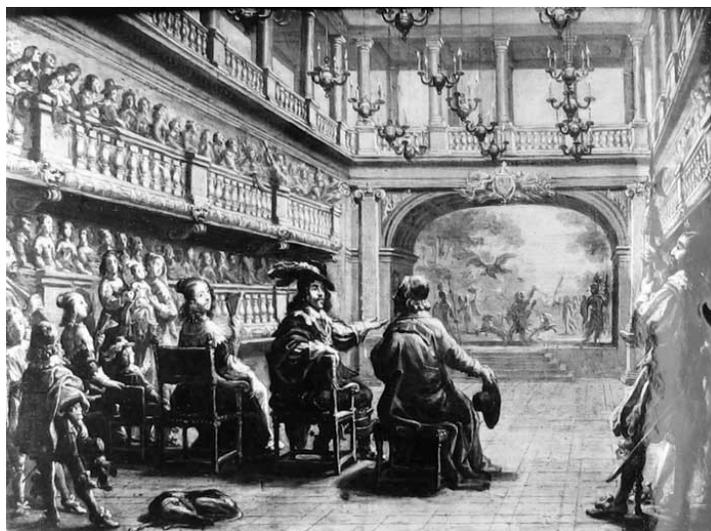
auteurs à la mode de l'époque : Pierre Corneille qui fait jouer par la troupe toutes ses pièces jusqu'en 1647, en particulier *Le Cid* en 1637 ; mais aussi Tristan l'Hermite, Scudéry, Mairet, etc.

Le répertoire est à peu près le même qu'à l'Hôtel de Bourgogne : dominé d'abord par la tragi-comédie et la pastorale, il voit la renaissance progressive de la comédie, grâce à Corneille, puis à compter de 1634, de la tragédie dite régulière. La concurrence entre le théâtre du Marais et l'hôtel de Bourgogne est vive, au point que fréquemment les deux troupes créent la même saison deux pièces rivales sur le même sujet. Le roi lui-même intervient à deux reprises au moins pour modifier la composition des troupes et faire passer des comédiens d'un théâtre à l'autre.

Le petit Bourbon et le Palais royal

À son retour à Paris (octobre 1658), Molière partage cette belle salle de quelque soixante-dix mètres de long sur treize de large, située à l'emplacement de l'actuelle colonnade du Louvre, avec les comédiens italiens dirigés par le célèbre Scaramouche. C'est dans cette salle, richement décorée et disposant également d'une machinerie due au décorateur italien Torelli, que sont célébrées les noces de Louis XIII. Cependant, un an après l'installation de Molière, en 1660, le surintendant des bâtiments du roi, M. de Ratabon, la fait détruire sans prévenir la troupe, car il faut agrandir le Louvre et le théâtre gêne les travaux. Mais le roi intervient et, en trois mois, M. de Ratabon remet en état la vieille salle en ruine du Palais Royal, construite par Richelieu, où Molière restera douze ans.

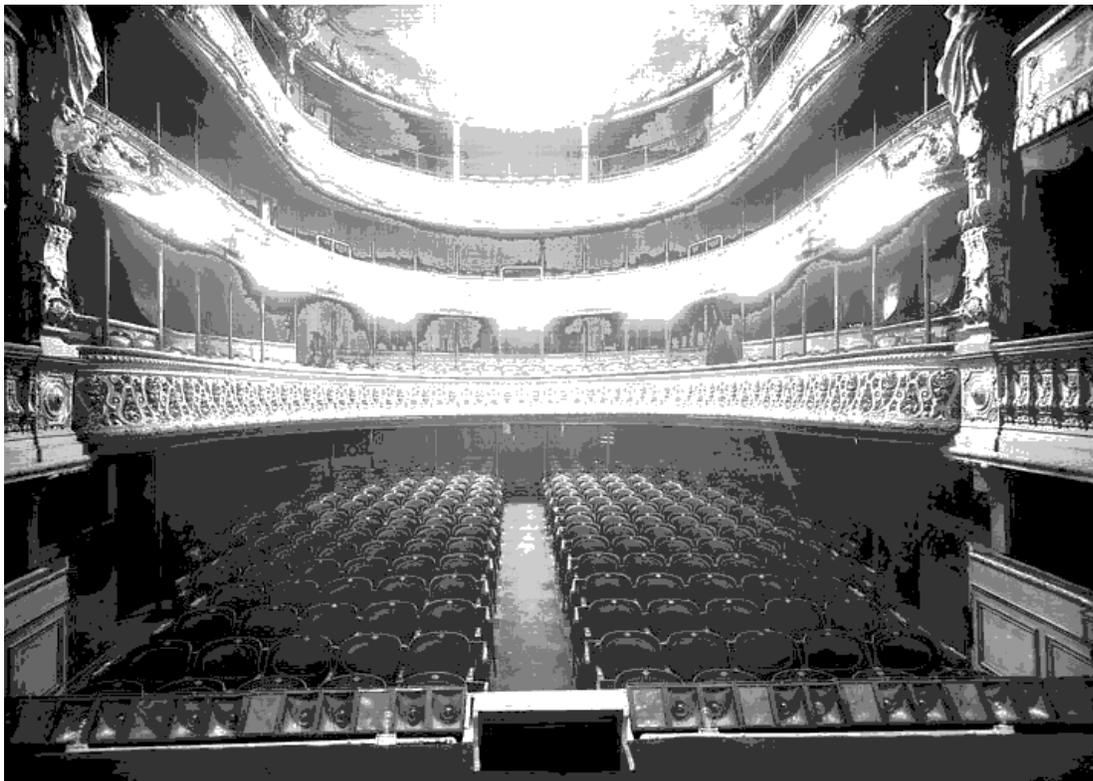
En effet, Richelieu, grand amateur de théâtre, avait doté son Palais-Cardinal de deux salles de théâtre sur le modèle français de l'époque (modèle hérité des salles de jeu de paume) mais équipée de machineries. La mort du cardinal va tout changer. Le Palais-Cardinal légué à la couronne devient le Palais-Royal, on l'utilise alors pour deux opéras italiens, puis c'est l'époque de la Fronde, le théâtre restera fermé jusqu'en 1661, lorsqu'on y installera Molière qui y restera jusqu'à sa mort en 1673.



1ère représentation de *Mirame* au Palais-Cardinal en présence du Dauphin, d'Anne d'Autriche, de Louis XIII et de Richelieu



Salle de théâtre « à la française » au XVIII^e siècle. On peut voir que le public est toujours debout.



L'ancien Palais-Cardinal ou Palais-Royal réaménagé en 1900 après un incendie.

1680 : Le retour du monopole

Le théâtre du Marais survit de plus en plus difficilement, aussi après la mort de Molière, sur ordre de Louis XIV, la troupe est dissoute et le théâtre fermé. La troupe fusionnera alors avec celle de Molière. Elle gardera son titre de « Troupe du Roi » mais se retrouvera sans théâtre, le roi ayant accordé le Palais-Royal à Lully pour y créer ses opéras. La Troupe du Roi louera alors une nouvelle salle l'Hôtel de Guénégaud.

Quelques années plus tard, la Champmeslé, célèbre tragédienne, quitte à grand fracas la Troupe Royale pour rejoindre l'Hôtel Guénégaud et peu de temps après, l'Hôtel de Bourgogne perd son directeur, La Thorillière. Suite à ces deux disparitions, la troupe est désemparée. Louis XIV en profite pour la fusionner avec la Troupe du Roi et revenir ainsi à une troupe unique de comédiens français : **la Comédie Française** qui retrouve dès lors le monopole du théâtre sur Paris. L'Hôtel de Bourgogne, quant à lui, est attribué à la Comédie Italienne.



« Les comédiens des grandes troupes théâtrales portaient des costumes somptueux, mélangeant les styles et les couleurs. Lors des représentations de tragédies grecques, on n'hésitait pas à ajouter un chapeau et des gants à un comédien habillé « à la romaine ». Un des costumes célèbres de style fantaisiste dit « à la turc », fut représenté sur une gravure de la Champmeslé dans son rôle d'Atalide, (voir ci-contre).

Il n'y a pas plus de réalisme dans les décors que pour les costumes. Les décors simultanés étaient utilisés au début du siècle, mais l'arrivée de la règle de l'unité de lieu amena l'unité de décor, d'où les faibles informations scéniques des auteurs, telle que « la scène est à Rome » dans *Cinna* de Pierre Corneille.

Au milieu du siècle, quelques machineries furent mises à contribution pour les représentations théâtrales. Ces pièces à machines adulées par le public furent un tournant spectaculaire dans la mise en scène, ainsi le début du théâtre à grand spectacle était né. Cette féerie mécanique fut utilisée pour les différents effets comme l'imitation de la nature, avec les flots des vagues, le mouvement des nuages dans le ciel... Les deux plus célèbres pièces à machines furent *Andromède* de Pierre Corneille représentée au carnaval de 1650 et *Psyché* de Molière, Corneille, Quinault et Lulli représentée au carnaval de 1671.

Repères historiques

Petits rappels temporels du XVII^e siècle

Les grands rois



Louis XIII, 1601—1643 : sacré roi à 8 ans, majeur à 13 ans, marié à 14 ans à Anne d'Autriche, infante d'Espagne, sa mère, Marie de Médicis assure la régence. Il commence à régner à 16 ans, en 1617.



Louis XIV, 1638—1715 : monte sur le trône en 1643, âgé de moins de 5 ans. Sa mère Anne d'Autriche assume la régence de 1643 à 1651 jusqu'à la majorité du roi à 13 ans. Mazarin continue à exercer le pouvoir jusqu'en 1661. Louis XIV règne seul à partir de ce moment, il a 23 ans.

Les grands auteurs



Molière : 1622—1673



Pierre Corneille : 1606—1684



Jean Racine : 1639—1699

Le règne de Louis XIII

Son enfance

En 1601 naît Louis XIII, le fils aîné du roi Henri IV et de la reine Marie de Médicis. Très vite le dauphin est attiré par la musique, il reçoit des musiciens dans ses appartements, joue de certains instruments et s'adonne au chant. La danse, la peinture et le dessin feront également partie des distractions du jeune Louis mais ce qu'il préfère ce sont les armes, l'art militaire et la chasse.

Il voue une admiration sans borne à son père, malgré la grande sévérité de celui-ci. Par contre, les relations avec sa mère sont tout autres, celle-ci ne cache pas sa préférence pour son jeune frère, Gaston d'Orléans.

Louis, l'orphelin de père

Louis perd son père en 1610. Il monte sur le trône alors qu'il n'a pas encore 9 ans. Marie de Médicis assure la régence. La majorité du jeune roi est fixée à 13 ans. Sa mère estime qu'il est trop jeune et trop faible pour assumer sa charge et l'écarte complètement du conseil. Marie de Médicis laisse les rênes du pouvoir à ses deux favoris : Concino Concini² et Léonora Dori dite « la Galigai » Le petit roi est traumatisé par la mort brutale de son père. Rejeté par sa mère, sans affection, il se renferme sur lui-même, connaît des troubles d'élocution et devient de plus en plus taciturne. Le mépris de sa mère et de ses favoris italiens le rend malheureux mais forge en lui la volonté d'être digne de son père. D'autant plus que la régence s'avère mauvaise et les forces du royaume déjà hostiles à la centralisation du pouvoir initiée par Henri IV en profitent.

« De graves troubles éclatent dans le royaume (religieux, nobiliaires, sociaux), ce qui provoque des États Généraux inutiles et une instabilité politique. La politique pro-italienne et pro-espagnole de la reine fait naître chez le petit roi un très lourd sentiment d'amertume. Alors que Henri IV avait songé à marier son héritier avec la princesse Nicole de Lorraine héritière des duchés de Lorraine et de Bar, ce qui aurait porté pacifiquement la frontière française jusqu'aux Vosges, le 21 novembre 1615 à Bordeaux, Marie de Médicis marie le jeune roi à Anne d'Autriche, infante d'Espagne. Pour Louis, c'est une humiliation de plus, car, conformément à la mémoire des choix de son père, il ne voit en Anne qu'une Espagnole et par conséquent une ennemie. Louis XIII, qui n'a que quatorze ans, pour éviter toute demande de divorce par l'Espagne, est obligé de consommer le mariage comme en témoigne son médecin dans ses notes personnelles, prises heure par heure et qui relatent avec précision la vie du jeune Louis XIII. Le roi est traumatisé par ce rapport obligatoire, au point qu'il attendra quatre ans avant de regagner, poussé par le duc de Luynes, le lit de la reine, son épouse.

C'est par un coup de force, le 24 avril 1617, que Louis XIII accède au pouvoir. Poussé par son favori Luynes il ordonne l'assassinat du favori de sa mère, Concino Concini, et fait exécuter la Galigai sa

² Concino Concini : aventurier issu de la petite noblesse italienne portant le titre de comte della Penna, Concino Concini étudia à l'université de Pise avant de faire partie de la suite de Marie de Médicis. Il y rencontra Léonora Dori dite « la Galigai », sœur de lait de la reine, qu'il épousa le 12 juillet 1601. Concini est connu pour être un homme prétentieux et arrogant. Sa présence aux côtés de la reine ne satisfait pas Henri IV son époux qui aurait bien aimé voir s'éloigner cet individu ambitieux de son entourage. Le caractère de Concini lui valait une antipathie profonde parmi les nobles et le peuple.

femme, dame de compagnie de sa mère. Il exile Marie de Médicis à Blois et prend enfin sa place de roi. Louis XIII remplace Concini par son propre favori, Charles d'Albert, duc de Luynes. Très rapidement, Luynes accumule les titres et les fortunes. Son avancement crée des mécontentements, d'autant que le favori du roi est un très mauvais homme d'État.»

https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_XIII

S'ensuivent de graves conflits avec sa mère, il se réconciliera toutefois avec celle-ci sous l'influence de Richelieu.

Richelieu, le conseiller du roi

Bien qu'il soit placé par Marie de Médicis, Richelieu et le jeune Louis ont la même conception de la politique à mener pour la France.

« Le programme politique de Richelieu se décline de plusieurs manières : l'abaissement des grands féodaux, la rationalisation du système administratif et la lutte contre la maison de Habsbourg à l'extérieur (Guerre d'Italie (1624-1625), Guerre franco-espagnole, Guerre de Trente Ans).

Richelieu combat les protestants moins d'une façon planifiée que pour assurer l'autorité de l'État.

Louis XIII doit faire face à l'hostilité d'une partie de la famille royale à l'égard de Richelieu et de sa politique antiespagnole.

Il se brouille avec sa femme. Après 11 ans de mariage, le couple, qui s'entend mal, n'a toujours pas donné d'héritier à la couronne. En 1626, la reine, poussée par la duchesse de Chevreuse, participe au complot du comte de Chalais, ayant pour but d'assassiner le roi et mettre son frère et héritier, le joyeux Gaston de France, sur le trône. À partir de cette date, le couple vit séparé. »

Louis XIII finit par faire exiler sa mère et doit mâter plusieurs révoltes organisées par son frère Gaston d'Orléans. Il se montre inflexible notamment lorsque des nobles ne respectent pas l'interdiction des duels. Corneille lui dédiera plusieurs répliques du *Cid*.

Une absence d'héritier préoccupante

L'éloignement du roi et de la reine, la mauvaise santé du roi et le manque d'intérêt de ce dernier pour les plaisirs charnels laissent ce couple sans héritier. Cette situation entraîne des complots de la part des héritiers potentiels, dont son frère Gaston d'Orléans. Quand enfin, contre toute attente, après 23 ans de mariage, un héritier voit le jour : Louis Dieudonné, le futur roi Soleil. Deux ans plus tard, un deuxième enfant mâle voit le jour : Philippe, le futur duc d'Orléans. La présence de ces deux héritiers change la donne.

Les dernières années du roi

Richelieu décède en 1642, le roi se réconcilie avec certains des anciens conspirateurs et fait entrer Mazarin (proche collaborateur de Richelieu) au conseil d'État, celui-ci exercera les fonctions de Premier ministre.

Le roi décédera à l'âge de 41 ans, après six semaines de pénibles souffrances.

En résumé, ce roi fragile va rétablir l'autorité royale, affirmer l'unité du royaume, agrandir celui-ci (souvent par l'usage de la force), tolérer les protestants tout en les tenant à distance. S'il ne fut pas un roi mécène, il était cependant passionné par le dessin et la danse et a protégé les peintres Poussin et Georges de La Tour et promulgué plusieurs édits en faveur des troupes de théâtre.



Le Mariage de Louis XIII, Roi de France et de Navarre, et d'Anne d'Autriche, de Jean Chalette (1581-1644), commande de 1615, [musée des Augustins](#), Toulouse

Le règne de Louis XIV

Les débuts du roi soleil (1638-1715)

Né Louis, surnommé « Dieudonné », il monte sur le trône de France au décès de son père Louis XIII, le 14 mai 1643, quelques mois avant son cinquième anniversaire. Son règne de 72 ans est le plus long de l'Histoire de France.

À la mort de son père, Louis-Dieudonné devient roi sous le nom de Louis XIV. Comme il n'a que quatre ans et demi, sa mère, Anne d'Autriche, devient régente. Elle maintient contre toute attente le cardinal Mazarin comme Premier ministre, en dépit de la désapprobation des cercles politiques français de l'époque dont beaucoup n'apprécient pas qu'un Italien, fidèle de Richelieu, dirige la France.

Les effrois de la Fronde

Après avoir célébré sa première communion à l'église Saint-Eustache le 25 décembre 1649, Louis XIV, qui n'a alors que 12 ans, entre au Conseil en 1650. C'est l'époque de la Fronde, une contestation de l'autorité royale par les parlements et la noblesse qui allait marquer durablement le monarque. En réaction à ces événements, Louis XIV s'appliqua plus tard à continuer le travail commencé par Richelieu : affaiblir les membres de la noblesse d'épée en les obligeant à servir comme membres de sa cour en transférant la réalité du pouvoir à une administration très centralisée et à la noblesse de robe.

Louis XIV est sacré le 7 juin 1654, à l'âge de 11 ans, mais laisse les affaires politiques à Mazarin, tandis qu'il continue sa formation militaire auprès de Turenne.

Mariage avec Anne d'Autriche

En 1659, les Espagnols acceptent de signer le traité des Pyrénées qui fixe les frontières entre la France et l'Espagne. De son côté, Louis XIV accepte bon gré mal gré de respecter une des clauses du traité : épouser l'infante Marie-Thérèse d'Autriche, fille de Philippe IV, roi d'Espagne et d'Élisabeth de France. Les époux sont doublement cousins germains. Ce mariage a cependant pour but de rapprocher la France de l'Espagne. Il a lieu le 9 juin 1660, Louis a 22 ans.

Louis ne connaît sa femme que depuis trois jours, celle-ci ne parle pas un mot de français mais le roi « l'honore » fougueusement et devant témoins dès la nuit de noces.

L'apogée de l'absolutisme

Il marque l'apogée de la construction séculaire d'un absolutisme de droit divin. Après une minorité troublée par la révolte de la Fronde de 1648 à 1653, Louis XIV assume personnellement le gouvernement à la mort du cardinal Mazarin en 1661 en ne prenant plus de ministre principal. Son autorité se déploie avec la fin des grandes révoltes nobiliaires, parlementaires, protestantes et paysannes qui avaient marqué les décennies précédentes. Le monarque impose l'obéissance à

tous les ordres et contrôle les courants d'opinion (y compris littéraires ou religieux), parmi lesquels le jansénisme à partir de 1660 et le protestantisme au travers de la révocation de l'Edit de Nantes en 1685. Louis XIV construit un État centralisé.

Par la diplomatie et la guerre, il accroît sa puissance en Europe, en particulier contre les Habsbourg. Sa politique du « pré carré » cherche à agrandir et rationaliser les frontières du pays, protégée par la « ceinture de fer » de Vauban qui fortifie les villes conquises. Pour obtenir une prédominance économique, un effort de développement commercial et colonial est conduit, notamment par son ministre Colbert.

La cour centralisée à Versailles

À partir de 1682, Louis XIV dirige son royaume depuis le vaste château de Versailles, modèle architectural de nombreux palais européens et dont il a dirigé la construction. Sa cour soumet la noblesse, étroitement surveillée, à une étiquette très élaborée³.

Louis XIV : un roi mécène

Le prestige culturel s'y affirme grâce au mécénat royal en faveur d'artistes tels que **Molière, Racine**, (Corneille a cessé d'écrire lorsque le roi avait une trentaine d'années) **Boileau, Lully, Le Brun et Le Nôtre**, ce qui favorise l'apogée du classicisme français, qualifié, dès son vivant, de « Grand Siècle ». Dans la compétition culturelle entre les cours, Lully devient l'organisateur des spectacles, influence Henry Purcell et Johann Sebastian Bach. Louis XIV place l'Académie française sous son contrôle et devient son « protecteur ».

Une série de deuils affaiblit la dynastie

Des décès, entraînant des problèmes de succession et la santé dégradée du vieux roi, assombrissent la fin de son règne.

En 1710, Louis XIV avait une grande famille, et de nombreux héritiers légitimes : un fils de 48 ans, trois petits-fils (dont Philippe, roi d'Espagne) et deux arrière-petits-fils sans compter les branches cadettes de la famille royale Orléans, Condé et Conti (que le roi a marié avec ses bâtardes pour mieux les humilier et les tenir en respect). Tous, (sauf le roi d'Espagne et son frère le duc de Berry) se prénommaient Louis pour montrer la continuité de la dynastie. Or, il perd presque tous ses héritiers légitimes entre 1711 et 1714.

Ne survit qu'un petit garçon de deux ans, Louis, sauvé de l'épidémie de rougeole par sa gouvernante mais qui reste affaibli : il est le dernier arrière-petit-fils légitime du roi régnant,

³ Une étiquette est l'ensemble des règles qui organisent la vie de la famille royale, des courtisans et du personnel qui l'entourent. L'étiquette s'occupe donc de la « vie privée » (bien que continuellement en public) du monarque. En France, l'étiquette s'est développée à partir du règne du roi François Ier et connut son apogée et sa forme la plus codifiée et la plus rigide d'Europe sous le règne de Louis XIV.

L'étiquette participe au culte monarchique. Elle permet au roi de manifester sa distinction, sa satisfaction ou son mécontentement vis-à-vis des courtisans à qui il procure ou retire l'honneur de les servir de près.

d'autant plus isolé qu'en 1714, son oncle, le duc de Berry, le plus jeune des petits-fils du roi, meurt sans héritier des suites d'une chute de cheval.

L'âge de Louis XIV et la santé très fragile de l'enfant qui est désormais son héritier posent un grave problème dynastique. En effet, si l'enfant venait à mourir, l'arbre généalogique des Bourbon poserait un problème diplomatique majeur pour la succession du roi de France.

Sa difficile fin de règne est marquée par l'exode des protestants persécutés, par des revers militaires, par les deux famines de 1693 et de 1709 qui font près de deux millions de morts, par la révolte des Camisards et par les nombreux décès de ses héritiers royaux. Louis XV n'a que cinq ans à la mort du roi, et pourtant, même après la régence assez libérale de Philippe d'Orléans, l'absolutisme perdure, attestant ainsi de la solidité du régime construit par Louis XIV.

Habité par l'idée de sa gloire et de son droit divin, soucieux d'accomplir en permanence son « métier de roi », Louis XIV est devenu l'[archétype](#) du [monarque absolu](#) aux yeux du monde.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_XIV



Le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche **Henri-Charles de Beaubrun** (1655-1715)

L'Espagne du XI^e au XVII^e siècle

L'expansion des États chrétiens du Nord et la Reconquista

Deux contrées espagnoles ont réussi à échapper aux Maures du fait de leur isolement et de leur situation périphérique [...] Au XI^e siècle, le roi de Navarre, Sanche le Grand (1000-1035), enlève presque tout l'Aragon aux Arabes. Il parvient ensuite à regrouper tous les royaumes chrétiens espagnols sous son autorité. À sa mort, ses possessions sont partagées entre ses fils. L'Espagne chrétienne se répartit alors entre les royaumes de León, de Castille (royaume en 1035), de Navarre et d'Aragon (royaume en 1035). Ferdinand I^{er}, roi de Castille, conquiert le León en 1037, puis la Galice musulmane. Devenue le plus puissant des royaumes chrétiens, la Castille entame, dans la seconde moitié du XI^e siècle, la Reconquête ou Reconquista, après trois siècles de domination musulmane en Espagne.

Le morcellement du califat de Cordoue, au début du XI^e siècle, facilite la Reconquista, qui devient la croisade de l'Espagne chrétienne. Devant l'ampleur de la menace chrétienne, le roi Abbad III de Séville fait alors appel aux Almoravides, Berbères fanatiques d'Afrique du Nord. [...] Après avoir infligé deux graves défaites à Alphonse VI, en 1086 et en 1109, ceux-ci règnent sur l'Espagne musulmane jusqu'en 1147.

Une nouvelle offensive chrétienne aboutit en 1118 à la prise de Saragosse et à l'occupation de toute la moyenne vallée de l'Èbre. Mais, au milieu du XII^e siècle, les souverains chrétiens, divisés, n'opposent qu'une faible résistance à la contre-offensive des musulmans, menés par les Almohades. Ceux-ci établissent une nouvelle fois leur domination sur l'Espagne musulmane après la terrible défaite infligée au roi de Castille, Alphonse VIII, en 1195. Décidés à poursuivre la Reconquista, les souverains chrétiens coalisent alors leurs forces [...] L'occupation de la basse Andalousie par Ferdinand III de Castille est suivie par la prise de Séville et de Carthagène en 1248. Parallèlement, à l'est, le roi d'Aragon, Jacques le Conquérant, s'empare des Baléares (1229-1235) puis du royaume maure de Valence (1238). Après la prise de Cordoue en 1262, la présence musulmane dans la péninsule ibérique se limite dès lors au royaume de Grenade, qui perdure jusqu'en 1492.

Les royaumes de Portugal, de Castille (englobant le León, les Asturies, Cordoue, l'Estrémadure, la Galice, Cadix et Séville) et d'Aragon (incluant Barcelone, Valence et les îles Baléares) sont les grands bénéficiaires de la Reconquista. La Navarre, passée sous domination des comtes de Champagne en 1234, est unie à la Couronne de France sous Philippe le Bel.

Du XIII^e au XV^e siècle, le royaume d'Aragon constitue un empire méditerranéen (Sardaigne, Sicile, Corse). Mais, durant cette période, les difficultés intérieures se multiplient dans les royaumes hispaniques : [...] Malgré ces déchirements, le pouvoir royal s'affermi progressivement.

L'Espagne des rois Catholiques et l'unité nationale

En 1469, le mariage d'Isabelle de Castille avec Ferdinand V d'Aragon est le premier pas vers l'unité nationale. [...] Leur règne, qui leur vaut le surnom de « Rois Catholiques », est celui de l'intransigeance religieuse : le tribunal de l'Inquisition, créé en 1478, est particulièrement actif et puissant, se livrant à l'expulsion ou à la conversion forcée des juifs et des Maures et proclamant de nombreuses condamnations pour hérésie. L'Inquisition s'accompagne, dans les deux royaumes, d'un renforcement de l'autorité monarchique. En 1492, la prise de Grenade marque la fin de la Reconquista.

La découverte de l'Amérique en 1492 par Christophe Colomb, mandaté par l'Espagne, inaugure une ère d'hégémonie espagnole. Sur le plan européen, Ferdinand V joue un rôle prépondérant. [...] À sa mort en 1516, l'Espagne contrôle le sud de l'Italie, la Navarre et, plus au nord, la Cerdagne et le Roussillon. C'est son petit-fils, Charles, fils de Jeanne la Folle et de Philippe le Beau, qui lui succède.

Les Habsbourg (XVI^e-XVII^e siècle)

L'accession de Charles porte la dynastie des Habsbourg au trône d'Espagne. Héritier légal des royaumes de Castille et d'Aragon, Charles les unit et devient le premier souverain du royaume d'Espagne, de 1516 à 1556. Possesseur de Naples, de la Sicile et des Pays-Bas, il reçoit la Bourgogne en héritage, de son aïeul Maximilien I^{er} de Habsbourg. En 1519, il est élu empereur d'Allemagne sous le nom de Charles Quint. Charles Quint est le plus puissant monarque européen de son temps. Élevé en Flandre, il est plus néerlandais qu'espagnol. Ses préoccupations continentales, marquées par les guerres qu'il mène contre François I^{er}, l'emportent le plus souvent sur les intérêts ibériques. Sa méconnaissance des problèmes castillans déclenche la révolte des Comuneros⁴ (1520-1521) qu'il réprime.

Le XVI^e siècle est le Siècle d'or du royaume. L'Espagne acquiert une place prépondérante en Europe tandis que son prestige et sa puissance sont renforcés par la fondation de l'empire d'Amérique. La Castille connaît une grande prospérité, et c'est sous le règne de Charles Quint que sont menées l'exploration et la conquête des Amériques [...] Vers 1550, l'Espagne contrôle presque tout le continent sud-américain, l'Amérique centrale, la Floride, Cuba et, en Asie, les Philippines.

Après la découverte, dans les années 1530, de riches mines d'or et d'argent, cet immense empire d'outre-mer est pour l'Espagne la source d'une grande richesse ; celle-ci finance les guerres contre les Français qui permettent à l'Espagne d'étendre sa puissance, au nord et au sud de l'Italie, et d'asseoir son hégémonie en Europe. Le Siècle d'or est également pour l'Espagne une période de prestige artistique et intellectuel, avec des auteurs comme Tirso de Molina et Cervantès, mais

⁴ **Comunero** : personne ayant participé de façon plus ou moins active à la révolte des Communautés de Castille dans les années 1520-1521. Le mot *comunero* dérive du terme *comunidades* (Communautés en Castillan) qui apparaît pour la première fois dans une protestation écrite adressée au roi Charles Quint en raison du détournement des impôts de Castille par ce dernier.

également religieux, avec la fondation de la Compagnie de Jésus par saint Ignace de Loyola et l'essor du mysticisme (Thérèse d'Ávila, saint Jean de la Croix).

En 1556, les échecs de Charles Quint en France et en Allemagne le conduisent à l'abdication en faveur de son fils, Philippe II. Celui-ci signe avec la France, en 1559, le traité du Cateau-Cambrésis. Le Siècle d'or atteint son apogée sous son règne (1556-1598). Le Portugal est annexé en 1580. Avec le Portugal, qui contrôle des terres en Asie, en Afrique et au Brésil, l'Espagne fonde le plus vaste empire du monde.

Cependant, Philippe II accumule les échecs en Europe. [...] À la fin du règne de Philippe II, les sept Provinces-Unies sont pratiquement indépendantes. Pendant ce temps, la situation à l'intérieur de l'Espagne se détériore. [...] L'Inquisition est renforcée et la répression contre les Maures et les juifs accrue. À sa mort en 1598, Philippe II laisse un pays sur la voie du déclin, à la fois sur le plan national et international.

La décadence se précipite au XVII^e siècle sous les règnes de ses successeurs (Philippe III, 1598-1621 ; Philippe IV, 1621-1665 ; Charles II, 1665-1700). L'Espagne demeure toutefois un très grand royaume jusqu'en 1659. Mais derrière la façade d'une civilisation brillante, la puissance espagnole va en s'amenuisant. Marquée à l'intérieur par un affaiblissement économique, financier et démographique, l'Espagne connaît à l'extérieur de graves revers politiques. En 1609-1610, Philippe III expulse d'Espagne près de 270 000 morisques (Maures christianisés). L'Aragon perd du même coup le huitième de sa population. L'émigration vers l'Amérique et les guerres européennes contribuent également à la dépopulation. La population espagnole, estimée à 8 millions d'âmes au début du siècle, n'en compte plus que 6 millions à la mort de Philippe IV.

[...] L'Espagne est contrainte d'accepter l'indépendance des Pays-Bas en 1648 (traités de Westphalie). Par le traité des Pyrénées (1659), elle cède le Roussillon et l'Artois à la France. Elle passe ensuite sous l'influence française avec le mariage de Louis XIV et de l'infante Marie-Thérèse.

Sous le règne de Charles II, la situation empire. Le nouveau monarque ne peut gouverner réellement en raison d'infirmités physiques et mentales. Le Portugal acquiert définitivement son indépendance en 1668. L'Espagne perd une partie de la Flandre (traité d'Aix-la-Chapelle, 1668) à l'issue de la guerre de Dévolution (1667-1668). Elle perd ensuite la Franche-Comté (traité de Nimègue, 1678), à l'issue de la guerre de Hollande (1672-1678), au profit de la France de Louis XIV. La branche espagnole des Habsbourg s'éteint avec Charles II. Sans descendant, celui-ci lègue le trône d'Espagne à son petit-neveu, le duc d'Anjou, petit-fils de Louis XIV, qui monte sur le trône d'Espagne sous le nom de Philippe V et inaugure le règne de la dynastie des Bourbons.

<http://terrescontees.free.fr/pays/Europe/espagne.htm>

Sources

Le Cid –Corneille, éditions GF Flammarion

http://www.jesuismort.com/biographie_celebrite_chercher/biographie-pierre_corneille-430.php

https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Corneille

<http://www.linternaute.com/biographie/pierre-corneille/>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Thomas_Corneille

https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Racine

https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_du_Marais

Karine Merdrignac. <http://17emesiecle.free.fr/Theatre.php>

Encyclopaedia Universalis Dictionnaire du Théâtre, éditions Albin Michel

André DEGAINE, *Histoire du Théâtre dessinée*, éditions Nizet

Joseph Perez /*L'Histoire mensuel n°137* / octobre 1990 <http://www.histoire.presse.fr/recherche/chretiens-juifs-musulmans-espagne-mythe-tolerance-religieuse>

https://www.herodote.net/Le_Cid_Campeador_1043_1099_-synthese-623.php

Collège au théâtre ; *Le Cid* <http://www.abcdijon.org/12-13/ESPACEPEDAGOGIQUE/dossierspedagogiques/LeCid.pdf>

Jean-Claude LALLIAS <http://mm77370.free.fr/fichierstextes/alexandringen.html>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_XIII

https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_XIV

<http://terrescontees.free.fr/pays/Europe/espagne.htm>

Infos pratiques

Mise en scène, Yves Beaunesne / collaborations artistiques, dramaturgie Marion Bernède / **assistanat à la mise en scène** Marie Clavaguera-Pratx et Pauline Buffet / **scénographie** Damien Caille- Perret / **lumières** Joël Hourbeigt / **création musicale** Camille Rocailleux / **costumes** Jean-Daniel Vuillermoz / **maquillages** Catherine Saint-Sever / **maître d'armes** en cours /

Distribution : Don Fernand, premier roi de Castille, **Julien Roy** / Doña Urraque, Infante de Castille, **Marine Sylf** / Don Diègue, père de don Rodrigue, **Jean-Claude Drouot** / Don Gomès, Comte de Gormas, père de Chimène, **Eric Challier** / Don Rodrigue, fils de Don Diègue et amant de Chimène, **Thomas Condemine** / Don Sanche, amoureux de Chimène **Gaëtan Vassart** / Don Arias, gentilhomme castillan, **Maximin Marchand** / Chimène, fille de Don Gomès, **Zoé Schellenberg** / Léonor, Gouvernante de l'Infante, **Eva Hernandez** / Elvire, Gouvernante de Chimène, **Fabienne Lucchetti**

Du dimanche 27 novembre au samedi 3 décembre 2016

Dimanche 27 16h	mardi 29 20h	mercredi 30 19h	jeudi 30 20h	vendredi 1er 20h	samedi 02 20h
--------------------	-----------------	--------------------	-----------------	---------------------	------------------

Salle de la Grande Main / Durée : +/- 2h 30

Introduction au spectacle une demi-heure avant chaque représentation.

Rencontre avec l'équipe artistique après la représentation du mercredi.

Animations gratuites en classe sur rendez-vous

Production La Comédie Poitou-Charentes - Centre dramatique national, avec le soutien de la Drac Poitou- Charentes, de la Région Aquitaine/Limousin/Poitou- Charentes et de la Ville de Poitiers. **Coproduction** Le Théâtre d'Angoulême, Le Théâtre de Liège, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg **avec le soutien** du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques, DRAC et Région Provence- Alpes-Côte d'Azur et du Théâtre 71, Scène Nationale de Malakoff **tous nos remerciements** au TNP pour son aide à la construction du déco.

Pour contacter le service pédagogique du Théâtre de Liège : pedagogie@theatredeliege.be

Aline Dethise
04/344.71.69
a.dethise@theatredeliege.be

Sophie Piret
04/344 71 91
s.piret@theatredeliege.be

Réalisation du dossier, Bernadette Riga. Mise en ligne, Nathalie Peeters