

LE CID

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 271 – Janvier 2018



comédie poitou-charentes

centre dramatique national

direction Yves Beaunerie

CANOPÉ
ÉDITIONS

AGIR

Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial

de Canopé Île-de-France

Bruno Dairou, délégué aux Arts

et à la Culture de Réseau Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation aux Arts

et à la Culture de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre

honoraire et des représentants des directions

territoriales de Réseau Canopé

Auteur de ce dossier

Lucile Perello, professeure de lettres

Directeur de « Pièce [dé]montée »

Jean-Claude Lallias

Coordination éditoriale

Renée-Paule Crépel

Chef de projet

Roman Madjarev

Secrétariat d'édition

Hélène Audard

Mise en pages

Agnès Goesel

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

Rodrigue et Chimène © Guy Delahaye

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04642-0

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Remerciements à monsieur l'inspecteur général Patrick Laudet pour sa confiance et ses notes suggestives sur *Le Cid*.

À Yves Beaunesne pour tous les éclairages et l'importante leçon prodigués : une mise en scène advient « lorsque les idées disparaissent » en tant que telles pour « laisser le spectateur éprouver » la représentation « par le cœur et l'esprit ».

À Ghislaine Zaneboni pour son soutien indéfectible.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 271 – Janvier 2018

Spectacle créé au Théâtre d'Angoulême/Scène Nationale

Tragi-comédie de Pierre Corneille

Mise en scène : Yves Beaunesne

Avec Julien Roy, Marine Sylf, Jean-Claude Drouot, Éric Challier, Thomas Condemine,
Antoine Laudet, Maximin Marchand, Zoé Schellenberg, Eva Hernandez, Fabienne Lucchetti

Dramaturgie : Marion Bernède

Assistanat à la mise en scène : Marie Clavaguera-Pratx et Pauline Buffet

Scénographie : Damien Caille-Perret

Lumières : Marie-Christine Soma

Création musicale : Camille Rocailleux

Costumes : Jean-Daniel Vuillermoz

Réalisation costumes : Christine Brottes, Isabelle Reffad, Alicia Maistre

Création maquillages et coiffures : Catherine Saint-Sever

Régie générale et son : Olivier Pot

Régie lumières : Pascal Laajili

Régie plateau : Éric Capuano

Habilleuse, coiffeuse, maquilleuse : Catherine Bénard

Production La Comédie Poitou-Charentes – Centre dramatique national, avec le soutien
de la DRAC Nouvelle-Aquitaine, de la région Nouvelle-Aquitaine et de la Ville de Poitiers.

Coproduction Le Théâtre de Liège, les Théâtres de la Ville de Luxembourg,
Le Théâtre d'Angoulême

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

Sommaire

5 Édito

6 AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !

6 Les personnages et leurs relations

7 Jouer la fable pour repérer à grands traits les caractéristiques
de la tragi-comédie

8 S'interroger sur vraisemblance et bienséance

10 Organiser un atelier de scénographie sur *Le Cid*

11 S'initier au jeu à partir de passages choisis des stances du *Cid*

11 Travailler sur le visuel de la pièce

12 La ligne dramaturgique

13 APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

13 Dans la fabrique d'Yves Beaunesne et de son équipe

19 La passion et son économie dans la représentation

27 ANNEXES

27 Annexe 1. Exemple de succession de tableaux

28 Annexe 2. Fable du *Cid*, écrite à partir de la version de 1637

30 Annexe 3. Le théâtre à l'époque de Louis XIII

31 Annexe 4. Propos du scénographe Damien Caille-Perret

« Il est vrai que Chimène épousa Rodrigue, mais il n'est pas vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père¹. » Cette phrase de Scudéry, en même temps qu'elle constitue le cœur de la Querelle du *Cid*, nous alerte sur ce qui fait de la pièce un chef-d'œuvre en même temps qu'un scandale : l'amour des jeunes gens, force vive, y éclate presque à chaque vers, qu'ils l'avouent, ou le nient. Il se fraie un étroit chemin sinueux jusqu'au pardon, demandé par l'un, et que l'autre accordera peut-être, un jour. Pardon qui demandera à chacun d'en rabattre sur la gloire, cette émanation de l'orgueil. « Ce n'est qu'en consentant à l'inacceptable qu[e les deux personnages] écriront 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 » affirme Yves Beaunesne dans sa note d'intention.

En choisissant le texte princeps de 1637², le metteur en scène travaille toutes les possibilités que lui offre la tragi-comédie de Corneille dans laquelle, comme l'impose le genre, le plaisir du spectateur doit dominer. Comment représenter le transport dans un temps et un espace plus mythiques qu'historiques ? Le passage, en vingt-quatre heures, de l'ordre féodal aux débuts de l'absolutisme ? Comment rendre à la fois romanesques et humains des personnages au rang élevé qui brûlent d'amour, en alexandrins, et doivent traverser épreuves à rebondissements ? Comment ne pas brader actions et personnages secondaires ? C'est-à-dire comment faire ressentir au spectateur la ligne baroque de la pièce qui, à de multiples niveaux, nous chuchote que le monde est une « branloire pérenne³ » où l'amour doit livrer bataille avant que tout passe ?

C'est ce à quoi répond la mise en scène d'Yves Beaunesne : le metteur en scène s'avance sur une ligne de crête, entre traditions théâtrales et choix empreints de modernité. Les pistes proposées dans ce dossier essaieront humblement d'en rendre compte.

¹ Scudéry, « Observations sur *Le Cid* », dans *Les Œuvres complètes de Corneille*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1981, p. 785.

² Corneille Pierre, *Le Cid*, tragi-comédie, 1637, éditions du Théâtre classique. www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_CID37.pdf

³ Montaigne, *Les Essais* III, « Du repentir », chapitre II, édition de Pierre Villey, Quadrige, Paris, PUF, 2004.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

LES PERSONNAGES ET LEURS RELATIONS

Travailler sur le personnel dramatique. Répartir les élèves par groupes d'une dizaine. Leur distribuer la liste des personnages. Définir avec eux les mots « infante », « amant », « amoureux », « gouvernante », « suivante ». Leur demander de construire en 15 minutes une succession de dix tableaux ou images arrêtées à présenter à la classe dans un espace de jeu à délimiter pour l'occasion. Ces tableaux devront expliciter les différents rapports, politiques ou hiérarchiques, familiaux, amoureux, entre les personnages. Les premiers tableaux pourront ne comprendre qu'une partie des personnages, les trois derniers tableaux seront des tableaux de groupes entremêlant plusieurs natures de rapports entre les personnages (amoureux et politiques, filiaux et politiques, amoureux et filiaux).

Voir un exemple de succession de tableaux en annexe 1. Les consignes à respecter pour le passage devant la classe seront les suivantes :

- Choisir des attitudes, gestes et mimiques qui permettent aux spectateurs de deviner le rapport existant entre les personnages.
- Choisir si le groupe ou un personnage du groupe accompagne chaque image arrêtée d'une phrase-titre, ou si chaque personnage se présente, ou si l'image se suffit à elle-même, sans aucune parole.
- Si possible choisir des accessoires, même décalés, qui permettent de caractériser un personnage ou l'autre. Se servir par exemple de sacs à dos vides comme d'armures en les portant sur le ventre. Pour le roi et la princesse, improviser une couronne de papier ou une écharpe nouée à la taille. Pour les femmes, des trouses pourront se transformer en chapeaux tenus par des foulards, ou des feuilles A4 se transformer en éventails, etc. Passer rapidement et en silence d'une image à l'autre, ne pas bouger durant chaque image arrêtée, rester concentré durant tout le passage du groupe.

Possibilité de demander à un élève de prendre en photo les tableaux des différents groupes afin de constituer un album en ligne, sur la plate-forme internet du lycée, en accord avec ses camarades et le professeur.

Revenir sur les tableaux présentés : qu'apprennent-ils aux élèves sur les grandes différences hiérarchiques, amoureuses, familiales qui structurent les rapports entre les personnages ? À quels conflits les élèves peuvent-ils s'attendre ? Dans quel ordre est organisée la liste des personnages elle-même ? Les élèves peuvent-ils mettre cet ordre en relation avec le contexte d'écriture de la pièce ? Et surtout, quelles questions cette liste ouvre-t-elle sur le rôle, ou la fonction, de chaque personnage vis-à-vis des autres ? La classe établira la liste des questions soulevées par ce travail.

La liste des personnages, rédigée selon un ordre hiérarchique précis, de la noblesse la plus haute à la roture, des hommes aux femmes, laisse trace d'une organisation sociale particulière qui, si elle correspond au moment de l'écriture sous Louis XIII, correspond aussi au moment de la fable, le ^{xi}e siècle espagnol. Ce sont deux moments monarchiques qui ont dû entrer en résonance dans l'imaginaire du public du ^{xvii}e siècle.

Les trois grands couples de relations qui structurent les rapports entre les personnages sont les suivants : amant/amoureux, jeune/vieux, dominant/dominé.

Chacun des couples d'opposition peut donner lieu à conflit ou rivalité. La mise en présence des amoureux Rodrigue et Chimène et de l'amant Don Sanche laisse déjà affleurer la rivalité entre les deux jeunes hommes. Le couple jeune/vieux engage la possibilité d'un conflit générationnel, lié soit à l'amour (et aux mœurs) comme dans la comédie, soit au politique (et à l'amour) comme dans la tragédie. Enfin, du couple dominant/dominé peut surgir conflit ou rivalité politique.

Le personnage de l'Infante apparaît comme particulièrement singulier : c'est une femme au-dessus des autres par son rang, et elle ne semble exister qu'ainsi. Quel rôle jouera-t-elle ?

Ce travail aura rappelé aux élèves qu'un personnage de théâtre se construit toujours dans ses relations aux autres personnages.

Pour clore cette séance, chaque élève, individuellement ou en groupe, écrira en cinq à dix lignes la fable du Cid telle qu'il l'envisage. Ces écrits seront lus à haute voix.

JOUER LA FABLE POUR REPÉRER À GRANDS TRAITS LES CARACTÉRISTIQUES DE LA TRAGI-COMÉDIE

Lire en classe le résumé de la pièce proposé en annexe 2. Répartir la classe en cinq groupes. Charger chacun des groupes de la préparation d'un acte sous forme de bande-annonce, en utilisant la technique du théâtre-image. Leur donner dix minutes de préparation, auxquelles pourront être ajoutées cinq minutes si besoin, mais pas plus.

Les consignes seront les suivantes :

- Se distribuer les rôles.
- Choisir une à deux images par scène, les mettre en place au fur et à mesure. Inviter les élèves à penser aux postures des personnages de dessin animé ou de film muet pour former des images qui rendent compte des sentiments exprimés par les personnages du Cid. Leur rappeler de soigner le passage d'une image à l'autre. Leur rappeler l'objectif de l'exercice : le public de camarades devra repérer les grandes lignes de l'histoire, savoir qui parle à qui, et où se passe chaque scène. Pour cela, les élèves auront toute liberté d'utiliser des accessoires et/ou d'exploiter différents lieux dans la classe.
- Distribuer la fiche d'évaluation ci-dessous qui servira de feuille de route aux élèves.

Évaluer ses camarades d'après le tableau suivant, en utilisant les lettres de A (meilleure appréciation) à E (plus mauvaise appréciation).

	GESTION DE LA DISTRIBUTION, ON REPÈRE BIEN QUI EST QUI	GESTION DE L'ESPACE, ON REPÈRE BIEN OÙ SE PASSENT LES SCÈNES	CLARTÉ DE LA FABLE, ON REPÈRE BIEN LES GRANDES ACTIONS DE L'INTRIGUE	FLUIDITÉ DU PASSAGE D'UNE IMAGE À L'AUTRE
Groupe 1				
Groupe 2				
Groupe 3				
Groupe 4				
Groupe 5				

Procéder au passage en continu des groupes, puis à l'évaluation par les élèves de leurs camarades.

Pour chaque groupe vu, la classe formulera à l'oral une remarque qui permettrait d'améliorer un des points travaillés (fable, gestion de l'espace, postures des personnages et mimiques, clarté de la fable, fluidité du passage d'une image à l'autre).

L'objectif de l'exercice consiste en premier lieu à familiariser les élèves avec la fable en la jouant, pour mieux appréhender les motivations et les passions des personnages, et les rendre capables de goûter au théâtre la langue de Corneille. En second lieu, il les initie à la grammaire du théâtre élaborée à partir de signes visibles, clairs et précis, destinés à être compris du public.

Aider les élèves à formuler leurs remarques de manière constructive, comme de nouvelles consignes :

- Gestion de la distribution, on repère bien qui est qui : choisir un accessoire ou un élément de costume facilement repérable. Choisir d'écrire le nom de son personnage sur une feuille et la scotcher sur son torse.
- Gestion de l'espace, on repère bien où se passent les scènes : choisir une organisation des lieux (pancartes, annonces vocales, lieux différents dans l'espace pour chaque lieu différent dans la fable) et s'y tenir.

- Clarté de la fable, on repère bien les grandes actions de l'intrigue : choisir sa place en fonction de la relation (familiale, amoureuse, politique) que son personnage établit avec les autres personnages de la scène. Travailler sur l'éloignement et la proximité des personnages selon leur relation, éviter les distances neutres.
- Fluidité du passage d'une image à l'autre : choisir un rythme commun pour le passage d'une image à l'autre. Choisir l'espace hors-jeu : s'asseoir par exemple par terre devant l'espace dégagé pour le jeu. Rester concentré, donc ne pas échanger en connivence avec le reste des élèves de la classe pendant toute la durée du passage. Le défaut de concentration sera l'occasion de s'interroger sur ce qu'il empêche du jeu, et les moyens d'y remédier. Être concentré, c'est savoir précisément ce que l'on a à accomplir en tant qu'acteur sur le plateau, et faire abstraction de la relation que l'on a nouée, hors plateau, avec les personnes se trouvant dans le public.

Être impliqué dans le jeu, c'est « jouer à y croire » pour qu'à son tour le public y croie. Ce dernier principe, en abordant la notion de vraisemblance, permet d'aborder, pour les professeurs qui le souhaitent, le second volet possible de la séance.

S'INTERROGER SUR VRAISEMBLANCE ET BIENSÉANCE

S'interroger sur la vraisemblance et la bienséance dans *Le Cid* afin de comprendre le plaisir particulier que la tragi-comédie offre au spectateur.

Proposer à deux élèves de la classe de faire un petit exposé sur les notions de vraisemblance et de bienséance. Leur demander de définir chaque notion et de l'accompagner d'un court extrait de pièce de théâtre ou d'un photogramme issu d'un film qui présenterait selon eux la transgression de ces règles.

Organiser un débat, sous la forme d'une conférence de presse fictive de cinq à dix minutes maximum, chronométrées par le professeur. Deux groupes d'élèves joueront les journalistes critiques. Le premier de ces groupes devra reprocher à l'auteur, et à ses personnages qui auront pris vie, toutes les entorses faites d'après eux à la vraisemblance, le second les entorses faites d'après eux à la bienséance. Le troisième groupe devra défendre les choix faits par l'auteur en se demandant comment ces choix peuvent permettre une augmentation du plaisir du public. Demander à ce groupe de commencer ses phrases par « Moi, Corneille... », « Moi, l'Infante... », etc. Laisser dix minutes à chaque groupe pour relire la fable distribuée (annexe 2) et repérer les éléments dont il aura besoin pour mener ce débat. Pour mener le débat, le groupe de Corneille et de ses acteurs sera placé au bureau du professeur, c'est lui qui donnera la parole aux critiques, assis dans la classe, qui lèveront le bras pour demander la parole.

Les définitions des notions de vraisemblance et de bienséance données par Jacques Scherer pourront parfois compléter les définitions trouvées par les élèves.

La vraisemblance est une exigence intellectuelle ; elle demande une certaine cohérence entre les éléments de la pièce de théâtre ; elle proscriit l'absurde et l'arbitraire, ou du moins ce que le public considère comme tel. La bienséance est une exigence morale ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public.

La Dramaturgie classique en France, 1950, Paris, éditions A. G. Nizet, p. 383.

La vraisemblance est heurtée par la prolifération des événements qui adviennent en un temps aussi court : un affront, deux duels, une bataille, un deuil et la perspective de mariage. En effet, Corneille a choisi de resserrer l'action romanesque qui durait plusieurs mois en vingt-quatre heures environ.

La bienséance est bouleversée par les passions qui animent les deux femmes de la pièce, Chimène et l'Infante. En effet Chimène aime Rodrigue bien qu'il ait tué son père. Les deux rencontres des amants dans la maison du défunt Comte, la première en pleine nuit (III, 4), la seconde en plein jour (V, 1), contreviennent à la vertu attendue d'une jeune orpheline. Enfin, l'amour d'une princesse pour un homme d'un rang inférieur contrevient aussi aux mœurs du XVII^e siècle.

La bienséance peut aussi se trouver heurtée par la violence présente dans la pièce : le soufflet reçu par un vieillard, de surcroît gouverneur du prince héritier, la réponse première à cette attaque de Don Diègue qui tente de sortir sur scène son épée du fourreau (I, 4). De plus, la pièce compte deux duels : le Comte succombe

lors du premier, le second duel judiciaire laisse indemnes les deux participants, Don Sanche et Rodrigue. La pièce compte enfin une bataille relatée lors du fameux récit du *Cid* (IV, 3).

Les élèves peuvent interroger à partir de ces faits l'étendue de la notion de bienséance : ne concerne-t-elle que les actions montrées ou aussi les actions énoncées ? Pourquoi les yeux du spectateur seraient-ils plus que son oreille à préserver de la violence ?

Le plaisir du spectateur du *Cid* repose en partie sur les mêmes effets utilisés hier comme aujourd'hui par les contes, les films d'action ou d'*heroic fantasy* : des amours contrariées ou non partagées qui rendent incertaine une issue heureuse lui offrent l'occasion de se projeter dans les affres de l'amour quand une succession d'actions violentes et des rebondissements multiples lui permettent de vivre par procuration une vie trépidante et héroïque loin de la plate succession des jours qui est souvent son lot. Dans son fauteuil, il peut s'envisager malheureux, guerrier, vengeur, amoureux, et rêver une issue heureuse. Le roi qui se joue de Chimène pour l'amener à baisser les armes devient alors presque le magicien d'un conte, le bon père.

POUR ALLER PLUS LOIN

S'interroger sur le non-respect par la fable de la règle des trois unités afin de compléter la définition de la tragi-comédie.

Demander à trois binômes d'élèves de construire un petit exposé sur une des unités à respecter dans le théâtre classique. La consigne pourra être la suivante : définir l'unité sur laquelle vous travaillez (lieu, temps ou action), puis donner les éléments de la fable qui vous permettent de justifier le respect ou la transgression de cette unité par Corneille. Surligner en jaune, dans la fable distribuée, les lieux où se passe l'action, en bleu les moments de l'action, en rose les actions qui ne semblent pas au premier abord faire avancer l'action principale, soit la querelle des pères qui empêche l'amour de Rodrigue et Chimène.

Transposée d'un mythe historique et de sources littéraires – l'amour entre le *Cid* et une jeune fille dont il a assassiné le père –, la pièce de Corneille présente des irrégularités par rapport aux règles de la tragédie classique. Si l'unité de temps est respectée puisque l'histoire s'étend sur vingt-quatre heures environ dont une nuit entière, l'unité de lieu et l'unité d'action ne le sont pas. En effet, bien que la didascalie initiale présente un seul lieu, la ville de Séville, les scènes se déroulent dans cinq à six lieux différents :

- chez le Comte (acte I, 1 et 2 ; acte II, 1 et 2 ; acte III, 1, 2, 3, 4 ; acte IV, 1 et 2 et acte V, 1 puis 4 à 7), lieu qui peut ou non se subdiviser en appartements de Chimène et salle commune ;
- au palais du roi Don Fernand, dans les appartements de l'Infante (I, 3 ; II, 3 à 5 ; V, 2 et 3) ou dans une salle dévolue au roi (II, 6 et 7 ; IV, 3 à 5) ;
- à l'extérieur devant le palais (I, 4 à 7) ;
- dans une rue de la ville (III, 5 et 6).

Quant à l'action, elle n'est pas unique : l'élément perturbateur que constitue la querelle entre les pères Don Diègue et Don Gomes est doublé de l'élément perturbateur de l'arrivée des Maures à Séville. D'autre part, l'amour de l'Infante, sans n'apporter apparemment ni obstacle ni avancée à l'action, est développé durant quatre scènes (I, 3 ; II, 5 ; V, 2 et 3).

Construire en classe entière une définition du *Cid* comme tragi-comédie à partir des deux exercices précédents.

Le Cid est une tragi-comédie dont les thèmes principaux sont l'amour, l'honneur, la guerre et la justice. La pièce ne respecte pas la règle des trois unités, les lieux sont nombreux et l'action principale s'accompagne d'épisodes secondaires. La vraisemblance est heurtée par une multitude d'événements qui adviennent en vingt-quatre heures : un affront, deux duels, une bataille, un deuil et la perspective de mariage. La bienséance est choquée par les passions amoureuses des femmes : la princesse aime Rodrigue alors que le jeune homme est d'un rang inférieur à elle, Chimène continue d'aimer l'assassin de son père. La bienséance peut aussi être choquée par le soufflet et la vue des épées sur scène.

ORGANISER UN ATELIER DE SCÉNOGRAPHIE SUR *LE CID*

Répartir les élèves en trois groupes. L'objectif final pour chaque groupe est le suivant : présenter à la classe un projet scénographique succinctement justifié.

Organiser un premier temps de recherche au CDI de l'établissement. Demander en travail préalable de souligner les différents lieux de l'action dans le résumé de la fable aux élèves de chaque groupe.

Donner à chaque groupe d'élèves une recherche à mener qui le conduise à proposer une scénographie différente.

Premier groupe : chercher des sources iconographiques de préférence sur l'Espagne du XI^e siècle et les vestiges de cette époque, particulièrement en Andalousie.

Deuxième groupe : chercher des sources iconographiques de préférence sur le théâtre et les lieux du pouvoir à l'époque de Louis XIII. Le professeur pourra distribuer le texte de l'annexe 3 s'il le juge nécessaire.

Troisième groupe : chercher des documents iconographiques qui permettraient d'imaginer le déroulement de l'action du *Cid* dans une ville du XXI^e siècle.

Dans la mise en scène du texte classique, [trois temps sont à considérer] :

1) le temps de l'énonciation scénique : celui du moment historique où l'œuvre est mise en scène ;

2) le temps de la fable et de sa logique actantielle [temps dramatique] ;

3) le temps de la création de la pièce et des pratiques artistiques qui étaient alors en vigueur.

[...] À qui désire interpréter aujourd'hui la pièce classique, s'impose donc d'abord une mise en rapport des trois historicités.

Extrait de l'article « Temps », *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis, Paris, Armand Colin, p. 351.

Proposer aux élèves de s'inspirer des documents qu'ils auront glanés pour produire des croquis ou/et des schémas (autant de croquis que d'élèves) d'une scénographie du *Cid* décidée par le groupe. Possibilité d'utiliser la technique du collage ou du photomontage.

À l'oral, le projet de chaque groupe sera présenté à la classe et succinctement justifié soit par l'origine précise des documents qui l'auront inspiré et qui seront exposés, soit par des remarques sur les lieux du *Cid*, soit par les deux types de remarques. Chaque exposé durera entre 5 et 15 minutes maximum.

L'exercice a pour objectif de faire réfléchir les élèves de façon ludique aux pistes qu'ouvre le texte du *Cid* au scénographe ainsi qu'aux contraintes qu'il doit traiter d'une manière ou d'une autre. Il leur donne les outils pour apprécier les choix faits par Damien Caille-Perret et Yves Beaunesne.

Le premier groupe aura pu travailler sur le temps dramatique du *Cid*, le Moyen Âge espagnol, plus précisément le XI^e siècle, l'Espagne étant alors divisée en royaumes chrétiens et en taïfas musulmans.

Le deuxième groupe aura axé ses recherches sur le temps de l'énonciation scénique de la pièce, soit 1637, date de la première représentation du *Cid* dans la France monarchique, alors sous le règne de Louis XIII. Le temps de la création est bien sûr aussi 1637, où était encore utilisé le décor simultané ou à compartiments.

Enfin le troisième groupe présentera un choix d'actualisation de la scénographie et donc de la pièce à notre époque, ce qui éveillera l'esprit des élèves au fait que le scénographe, en accord avec le metteur en scène, peut transposer l'histoire à l'époque actuelle, à condition qu'il y ait une pertinence et une cohérence dans ses choix.

Un bilan de la classe entière pourra lister les grandes questions auxquelles doit répondre une équipe artistique qui désire monter *Le Cid* : comment représenter les différents lieux de l'action, dans un seul espace que les lumières ou les accessoires peuvent servir à transformer, dans un espace modulable, ou encore en différents espaces compartimentés ? Quelle époque est-il préférable de choisir pour représenter l'action ? Comment représenter la nuit ?

Les travaux des élèves pourront être exposés au CDI ou mis en ligne sur la plate-forme internet de l'établissement.

S'INITIER AU JEU À PARTIR DE PASSAGES CHOISIS DES STANCES DU CID

Les stances de Rodrigue à la fin de l'acte I représentent l'irruption du lyrisme, compris comme pause dans l'action pour exprimer les sentiments et la souffrance du personnage divisé entre son amour pour Chimène et le devoir dicté par son père : « Va, cours, vole et nous venge » (I, 6, v. 292). Ce monologue qui clôture l'acte I est au service d'une rhétorique des « mouvements du cœur » (Nadal).

Repousser les tables sur les côtés de la classe afin de dégager une aire de jeu. Distribuer la scène 7 de l'acte I aux élèves et former un arc de cercle, face à un public imaginaire, représenté par le seul professeur. Chaque élève prendra deux ou trois vers en charge, à tour de rôle.

Inviter préalablement les élèves à jouer les didascalies internes sur la position de Rodrigue et ses gestes : « Je demeure immobile » (v. 297), « Allons mon bras » (v. 341), « courons à la vengeance » (v. 348), ainsi que les adresses incluses dans la scène : « Ô Dieu » (v. 300, v. 310), « Père, maîtresse, honneur, amour [...] rendez un peu de jour » (v. 313-316), « Cher et cruel espoir d'une âme généreuse Mais ensemble amoureuse, Noble ennemi de mon plus grand bonheur [...] Chimène » (l'épée, v. 317 à 322), « Allons mon âme [...] Chimène » (v. 331-332), « N'écoutez plus [...] Allons mon bras [...] Chimène » (v. 341-342).

Leur demander de choisir clairement à qui s'adresse Rodrigue le reste du temps : soit à lui-même, soit au public.

Procéder à plusieurs lectures des stances en variant les indications données aux élèves : comme une confidence chuchotée à un ami (s'adresser alors à l'élève à côté de soi dans le cercle), comme un face-à-face avec soi-même dans un miroir, avec un crescendo vocal du chuchotement au cri, comme dans un cauchemar avec des à-coups dans la diction, etc.

Terminer en demandant à chaque élève de choisir et d'interpréter comme il le souhaite ses deux ou trois vers préférés des stances.

POUR ALLER PLUS LOIN : TRAVAILLER LA MÉTRIQUE

Chaque élève recopie ses vers préférés, deux ou trois. Après avoir compté les syllabes, barré les e muets devant voyelle et en fin de vers, souligné les e muets devant consonne, marqué les liaisons par une demi-lune entre les mots, chaque élève propose sa partition en se rendant sensible au rythme et à la musicalité des stances.

TRAVAILLER SUR LE VISUEL DE LA PIÈCE

Distribuer une photocopie couleur du visuel (www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Cid-18302/) créé par Damien Caille-Perret à un groupe constitué de sept élèves. Leur demander de le décrire le plus précisément possible à leurs camarades sans le montrer.

Demander aux autres élèves, par binômes, de produire un dessin du visuel tel qu'ils l'ont perçu au travers de la description qui en a été faite. Afficher tous les visuels au tableau.

Demander aux élèves ce que leur évoquent, par rapport à ce qu'ils connaissent du Cid, les différents visuels produits. Puis leur dévoiler le visuel de Damien Caille-Perret et leur demander comment, d'après eux, il a été conçu, à partir de quels éléments et pour évoquer quoi.

Dans sa note d'intention, Yves Beaunesne définit Chimène comme « la mosaïque de Chimène », un personnage aux multiples facettes, alors qu'il définit Rodrigue comme un « pauvre petit bout de ciment de Cid ». C'est ce qu'illustre en partie le visuel de Damien Caille-Perret. Le fait que le dilemme de l'une s'étend sur la pièce entière quand celui de l'autre ne dure que quelques scènes n'y est pas étranger. Et Chimène doit pardonner beaucoup, ce qui la plonge dans des affres terribles : à son amant d'avoir tué son père, à son père de lui avoir ôté le bonheur pourtant à portée de main, à elle-même enfin de faire passer son amour avant sa vengeance, si elle finit par écouter le conseil du roi. Le visuel met aussi en cage, même si cette dernière

est splendide, et à distance, le personnage féminin, rappelant la place souvent problématique et difficile des femmes dans l'Histoire, et la difficulté à savoir exactement ce qu'elles pensent et ressentent.

Terminer en présentant aux élèves le tableau *Santa Casilda* de Zurbarán. Comparer ses dates de conception à la date de création de la pièce de Corneille. Demander aux élèves à quelle esthétique de représentation (costumes, scénographie, jeu) ils s'attendent ?

Zurbarán, *Santa Casilda* (1630-1635), huile sur toile, 171 x 107 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (www.museothyssen.org/coleccion/artistas/zurbaran/santa-casilda).

LA LIGNE DRAMATURGIQUE

Lire la note d'intention d'Yves Beaunesne (www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Cid-18302/ensavoirplus/idcontent/68845) pour connaître sa ligne dramaturgique.

S'interroger en classe entière sur le titre donné à sa note d'intention par Yves Beaunesne, « Le placenta de Corneille » : que signifie le « placenta » au sens propre et ici au sens figuré ? Si le placenta désigne le texte, que sera le nouveau-né ? Quelles connotations cette appellation donne-t-elle à la représentation ?

Repérer la ligne dramaturgique de l'artiste.

Demander aux élèves leur avis sur ce que dit le metteur en scène de « l'abandon » et du « pardon » auxquels doivent se soumettre Rodrigue et Chimène. Ces mots les surprennent-ils ? Envisagent-ils eux aussi l'histoire ainsi ? Qu'est-ce que cela peut changer d'après eux dans la façon de mettre en scène la pièce, particulièrement dans la façon pour les acteurs d'incarner Rodrigue et Chimène ?

Les mots et expressions suivantes : « c'est dans l'abandon que commence à se lever ce qui nous constitue chacun personnellement », « [Rodrigue est] troublé par cette mort qu'il a semée et hanté par des souvenirs, [... c'est] un jeune homme vrai, pétri de doutes et d'hésitations », « Seul un imbécile ne demande pas le pardon », « il faut arriver à se désarmer » ne manquent pas de surprendre au premier abord. En effet, si l'on s'attend au conflit entre l'honneur et l'amour, on s'attend à ce que l'héroïsme de Rodrigue réside dans son choix de privilégier l'honneur de son père plutôt que son amour, de rechercher une gloire plus grande en combattant les Maures.

De même, on s'attend à ce que l'héroïsme de Chimène consiste à demander, encore et encore, que son père soit vengé, dans un sacrifice de son amour. Or la grande force de la mise en scène d'Yves Beaunesne, c'est de ne magnifier ni la vengeance, ni le combat. Si les récits sont beaux, si le plaisir de la saga existe, c'est pour que, souterrainement, dans les voix et les corps des acteurs, l'amour et le pardon fassent leur chemin et atteignent le cœur des spectateurs. Ce sont cet amour et ce pardon difficile qui constituent pour l'artiste le véritable héroïsme de Rodrigue et Chimène. Traquer et tracer leur chemin dans la pièce constitue sa ligne dramaturgique, exigeante et ô combien vivante dans les temps troublés que nous vivons.

Après la représentation, pistes de travail

DANS LA FABRIQUE D'YVES BEAUNESNE ET DE SON ÉQUIPE

LA PREMIÈRE IMAGE DU SPECTACLE, UN PACTE POÉTIQUE ?

Se remémorer avec la classe l'image qui ouvre le spectacle du *Cid*. Quels éléments de la représentation offre-t-elle, et à travers eux, quelles informations? Que recèle-t-elle d'inattendu?

Le spectacle s'ouvre sur une image arrêtée de tous les comédiens en costume dispersés sur le plateau, chacun dans une pose apprêtée. Prise entre deux noirs, éclairée avec subtilité, cette image met en valeur les costumes ainsi que le mur de moucharabieh.

Grâce à ce premier effet, Yves Beaunesne souhaite projeter le spectateur dans un univers fictionnel et qui s'affiche comme tel: la splendeur du mur de moucharabieh invite à un déplacement poétique dans l'Espagne arabo-andalouse du *Cid* moyenâgeux, où les arts se combinent pour indiquer à nos contemporains la route d'une harmonie possible entre les communautés. La magnificence des costumes rappelle l'époque de l'écriture de la pièce et concourt à nous emporter dans un ailleurs. La double référence temporelle conduit à la construction d'un temps a-historique, celui du conte.

Le nombre important des acteurs, ils sont dix, d'âges et de sexes différents, laisse espérer une belle histoire à laquelle on se plaira à croire le temps de la représentation. Les épées, presque démesurées, annoncent de l'action, et peut-être de la violence.

Cette première image instaure donc « un rapport à l'histoire, nous invitant à nous laisser emporter » et « un rapport à l'Histoire, nous incitant à y puiser savoir » (Yves Beaunesne) et, qui sait, sagesse.

Clé pour se lancer dans une représentation qui respectera certaines conventions et donc s'inscrira dans une tradition, la mise en scène « classique d'un classique », cette image oblige pourtant le spectateur à plonger « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau¹ ». En effet, elle vient déjouer les attentes: premièrement, elle est une « fantaisie » du metteur en scène et n'est pas inscrite dans le texte de Corneille. Deuxièmement, son statut particulier d'image arrêtée qui transforme les acteurs en pantins, donc l'animé en inanimé, et son caractère furtif, entre deux noirs, proposent au spectateur un jeu imaginaire sur le visible et l'invisible. Yves Beaunesne revendique un théâtre sensible, où « la mise en scène [consiste] à faire le deuil de ses idées », à penser « Corneille plus intelligent que nous » et où la grande question serait: « comment atteindre avec cette histoire le cœur du spectateur? »

Convier les élèves, grâce à AnswerGarden ou un autre logiciel collaboratif, à former un nuage de mots qui répondra successivement aux questions suivantes: que vous évoque la première image de la mise en scène d'Yves Beaunesne? Comment pourriez-vous la qualifier?

À partir des mots proposés par les élèves, des substantifs pour la première question et des adjectifs qualificatifs pour la seconde, inviter les élèves à faire l'hypothèse d'un pacte proposé par l'équipe artistique au spectateur grâce à cette première image.

Yves Beaunesne a visité le Prado quelques mois avant les répétitions de la pièce. Cette première image révèle un caractère pictural très marqué, qui va se retrouver tout au long de la pièce et construire en partie l'esthétique du spectacle.

¹ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, 1857.

Projeter aux élèves les tableaux suivants en leur demandant de tisser des liens entre certains éléments des œuvres et certains éléments de la mise en scène, afin de les sensibiliser au principe de l'innutrition qui a guidé Yves Beaunesne et son équipe :

- El Greco, *Le Gentilhomme à la main sur la poitrine*, 1578-1580, huile sur toile, 81,8 x 65,8 cm, Musée du Prado, Madrid (www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-nobleman-with-his-hand-on-his-chest/9cb73bdf-66e8-4826-a79c-5de2b15a1da6?searchid=92d9711e-1764-e1cf-74e3-0d36adcfdd5e).
- Diego Velázquez, *Don Diego del Corral y Arellano*, 1631-1632, huile sur toile, 205 x 110 cm, Musée du Prado, Madrid (www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/don-diego-del-corr-al-y-arellano/2ad754f0-ead2-4d55-942e-6b24d7c5351d).
- Zurbarán, *Sainte Élisabeth*, 1635, huile sur toile, 184 x 98 cm, Musée du Prado, Madrid (www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-elisabeth-of-portugal/70f72f87-85dd-4923-8d05-e4d7940f8c0b?searchid=c1bf873f-260c-213b-4d17-9b260f14e642).

POUR ALLER PLUS LOIN

Plus subtilement, l'apparition/disparition de cette première image travaille un art du temps et de sa fuite, thème baroque s'il en est, que la lumière et la mise en scène vont décliner dans une esthétique de l'apparition et de la disparition des tableaux formés par les corps des comédiens. Quel statut ont les acteurs qui jouent devant nous ? Sont-ils des personnages de tableaux qui s'animent ? Des fantômes ? Ce thème de l'apparition/disparition forme par ailleurs un des fils essentiels du spectacle puisque le spectre du Comte, autre « fantaisie » du metteur en scène, viendra tout du long rappeler aux protagonistes ce qu'ils devront abandonner pour se frayer un chemin vers leur amour, tandis que le spectateur sera confronté à l'une des fonctions majeures du théâtre : rendre visible l'invisible, soit les fantômes et les fantasmes de nos vies. Le pacte proposé par le metteur en scène au spectateur est celui d'une fantasmagorie dans la lignée d'un Shakespeare. Ainsi les derniers mots du *Songe d'une nuit d'été* prononcés par Puck pourraient-ils aussi bien clore *Le Cid* d'Yves Beaunesne :

« Ombres que nous sommes, si nous avons déplu,
figurez-vous seulement (et tout sera réparé)
que vous n'avez fait qu'un somme,
pendant que ces visions vous apparaissaient.
Ce thème faible et vain, qui ne contient pas plus qu'un songe,
gentils spectateurs, ne le condamnez pas ;
nous ferons mieux, si vous pardonnez². »

En effet, Yves Beaunesne propose au spectateur un jeu typiquement baroque : croire le temps de la représentation que des êtres au statut indéfini de statues, fantômes, ombres, personnages, rêves, vivent une vie intense, pour son plus grand plaisir. Et dans le meilleur des cas, le spectateur pourra faire siennes les paroles de Sigismond : « j'ai appris par là que tout bonheur en ce monde passe comme un songe, et je veux profiter du mien pendant qu'il en est temps... » (Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, journée troisième, scène 3, traduction de Damas-Hinard, 1845).

Tout pacte élaboré à partir de la description précise de la première image et de la sensibilité des élèves sera bien sûr validé.

Pour clore cette séance, dicter aux élèves la phrase suivante, citée par le metteur en scène dans sa note d'intention : « [Le temps] circule comme les courants marins, où tout converge et se rejoint » (Carlos Fuentes).

² Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, 1594-1595, scène 8, traduction de François-Victor Hugo, 1865.

DANS LES PAS DU SCÉNOGRAPHE DAMIEN CAILLE-PERRET

Comparer en les qualifiant les définitions du mot « scénographie » dans le dictionnaire (Trésor de la langue française, « scénographie » B : www.cnrtl.fr/definition/sc%C3%A9nographie) et la définition donnée par Damien Caille-Perret.

D É F I N I T I O N D E L A S C É N O G R A P H I E
P A R D A M I È N C A I L L E - P E R R È T

« C'est pour moi un organisme vivant (ou en veille) qui apporte à la représentation un espace-temps complémentaire au texte, aux personnages. C'est une subjectivité poétique qui doit rester un support à l'imaginaire des spectateurs et des acteurs, qui les met dans la situation de penser et de ressentir l'espace plus que de le comprendre. C'est un élément de la narration qui passe par le volume, les lignes, le son, la lumière, mais qui est vide s'il ne fait pas corps avec celui de l'acteur. »

Extrait d'un entretien avec Caroline Bouvier, professeure de lettres.

Justifier par le souvenir d'un moment de la représentation chacun des propos suivants : la scénographie est « un organisme vivant », « une subjectivité poétique », « un élément de narration ».

À partir de la section « Le processus de création de la scénographie du Cid » (annexe 4), repérer les grandes étapes du travail entre le metteur en scène et le scénographe.

Damien Caille-Perret rend compte d'une approche du texte tout d'abord sensible, mise ensuite en résonance avec des recherches tous azimuts qui conduisent à la construction d'un musée imaginaire et personnel du Cid, pour aboutir à des « intuitions » concrètes. La répétition des mots « sensations » et le polyptote « la scénographie est une subjectivité poétique », « obsessions subjectives » insistent sur une démarche d'appropriation sensible de l'œuvre, une démarche ouverte aux découvertes et aux échos que l'œuvre provoque chez le metteur en scène et son scénographe. L'élaboration du projet ne se fait pas dans une « tour d'ivoire », mais dans un dialogue exigeant et fécond entre le metteur en scène et le scénographe ; la confrontation et la pertinence des propositions sont sans cesse interrogées.

À partir des sections « L'intention première du metteur en scène », « Un sol de convention », « Un mur percé », « Le mur [imaginé] comme un retable symétrique », repérer les grandes évolutions du projet scénographique du Cid (annexe 4).

Le metteur en scène propose d'emblée « un imaginaire tableau du Cid » constitué d'un « sol et de [...] costumes splendides » à la Zurbáran ou à la Velázquez et qui s'animerait. Cette image constituera la première image du spectacle, et comme nous l'avons vu dans l'activité précédente, elle constitue un pacte poétique et baroque qui met le spectateur en état de recevoir au mieux la représentation.

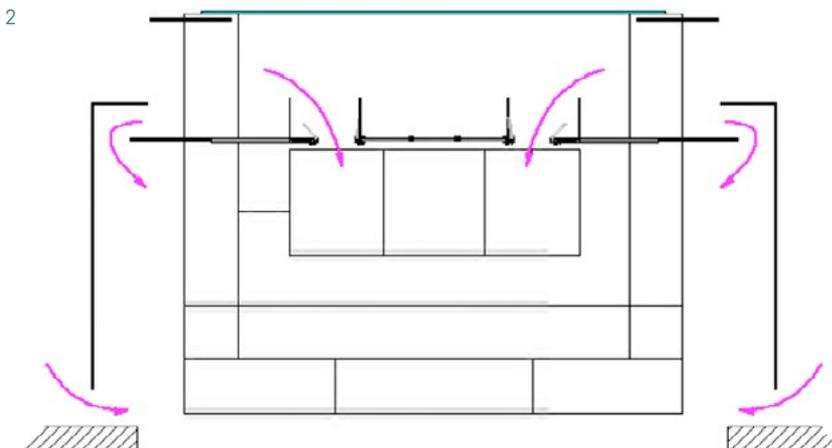
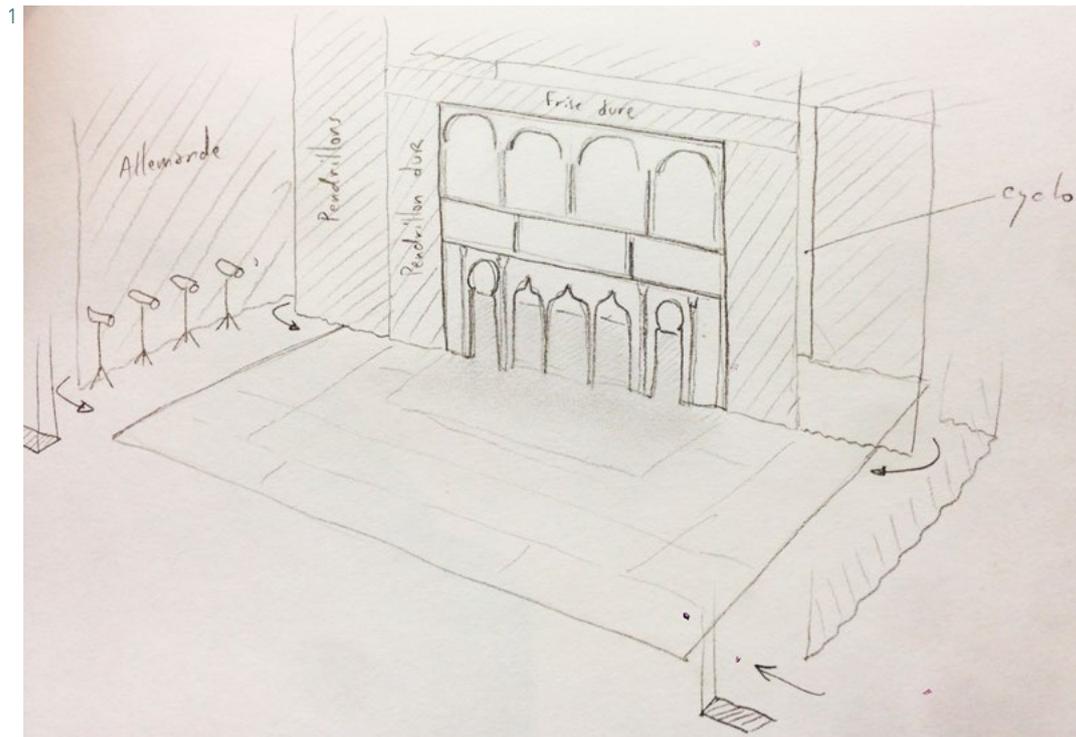
Le grand apport de la collaboration au long cours menée avec Damien Caille-Perret est le « mur », pour « principalement évo[quer...] cette Espagne rêvée [... cette] utopie, la coexistence de toutes les religions monothéistes ». Cette utopie d'une coexistence non seulement pacifique mais féconde des monothéismes chrétien et musulman est inscrite dans le mur même, créé à partir de l'influence mudéjar et du grand art chrétien du retable. La violence du combat contre les Maures n'est pas occultée dans la pièce, mais la scénographie, de même que la musique, rendent hommage à la grande culture arabe et délivrent ainsi aux spectateurs le message d'espoir selon lequel une vie commune peut être riche de beautés et d'harmonie.

Repérer les multiples possibilités d'évocation du mur délivrées par Damien Caille-Perret dans la section « Un mur percé ». Les classer selon qu'elles réfèrent à la grande Histoire, aux lieux de l'histoire du Cid, ou à la symbolique portée par cette histoire ou choisie par le metteur en scène. Rechercher le souvenir d'un moment de la représentation qui pourrait correspondre à chacune de ces possibilités.

Pour Patrice Pavis, le trinôme espace-temps-action « se situe [...] à l'intersection du monde concret de la scène (comme matérialité) et de la fiction imaginée comme monde possible³ ».

Damien Caille-Perret construit un « monde concret » non réaliste qui demande au spectateur d'imaginer le « monde possible » du Cid, en lui offrant une grammaire qui se met en place tout au long de la représentation. Sa règle de base est la variation, déclinée dans les changements du mur lui-même, des éclairages, des accessoires et les circulations des comédiens.

³ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2012, p. 158.



1: Croquis de la scénographie en vue cavalière.

2: Schéma des circulations.

© Damien Caille-Perret

Si le sol renforce la séparation entre la scène et la salle pour souligner le caractère de songe baroque de la représentation, le mur planté à mi-plateau produit de multiples significations qui inscrivent la représentation entre tradition et modernité.

Le caractère imposant et ornemental du mur, de manière constante, évoque la grande Histoire de l'Andalousie dont nous avons vu plus haut l'utopie qu'elle propose, en même temps qu'elle transporte le spectateur dans un ailleurs où tout devrait n'être « qu'ordre, luxe, calme et beauté⁴ », ce que contredira la fable, permettant un jeu du contrepoint.

Lorsque le cyclo et les acteurs ne font pas exister la profondeur, comme durant la majeure partie de l'acte d'exposition, ce mur joue comme une toile peinte et s'inscrit dans la tradition des scénographies classiques du « palais à volonté ». Cependant, cet élément scénographique, par toutes les possibilités circulatoires qu'il permet et grâce à son évolution jusqu'à son ouverture et sa déconstruction finale, rend compte d'une grande

⁴ Charles Baudelaire, « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du mal*, 1857.

modernité théâtrale: il fait de la scénographie une machinerie destinée à ouvrir les possibles du texte et l'imaginaire du spectateur. Ainsi par exemple, le mur structure l'espace et évoque les lieux représentés dans *Le Cid*, tour à tour « un intérieur », « un extérieur ». « [L]a société comme contrainte » prend consistance situant toujours les femmes à l'intérieur et les hommes obligés d'aller conquérir l'extérieur. Par un jeu continu sur la variation, l'intérieur comme l'extérieur se situent soit à l'avant soit à l'arrière du mur de moucharabieh, prenant des significations dramatiques différentes. On peut ainsi opposer les intérieurs des scènes 1, 2, 3 de l'acte I qui se situent à l'avant du mur et jouent sur le caractère intime d'espaces féminins dans lesquels est convié le spectateur tel un confident muet, à la maison du Comte dont on ne perçoit que la « grille » séparant les amants à l'acte III, donc un « espace comme [une] prison » duquel s'élève la plainte lyrique des stances de l'Infante, stances dont le sublime réussit à ouvrir presque magiquement une partie du mur. Sans jamais perdre le spectateur, ces variations par leur existence même indiquent les changements de lieux du *Cid* tout en rythmant le spectacle. En cela, elles justifient la revendication de Damien Caille-Perret d'une scénographie qui soit « un élément de narration » à part entière. De plus, elles incitent le spectateur à une vigilance ludique: grâce à tous les éléments qu'il perçoit, et dont la matérialité scénique n'est pas réaliste, il doit imaginer le monde possible de l'histoire.

En outre, le choix de l'élément architectural « mur » porte en lui une symbolique: tour à tour séparateur ou protecteur, avec lui, la pièce peut dévoiler un combat qui la parcourt et la structure, celui de la « contrainte » imposée par les pères et la société, et de la « liberté » que doivent se frayer la vie et l'amour. Enfin, « on voit à travers [le mur percé] ce contre quoi on ne peut agir », « la force du caché, soit le spectre du Comte qui hante Chimène et la pièce tout entière. Avec cette présence d'un autre ordre, la mise en scène invite le spectateur à repenser son rapport à ses fantômes, à l'inconscient qui nous agit parfois de façon destructrice, et propose d'envisager Chimène comme le « Hamlet français » » (Yves Beaunesne). Proposition qui fait mesurer la modernité extrême de Corneille, puisque c'est une femme qui remplit ce grand rôle chez lui.

Repérer quels sont les effets recherchés par le scénographe et le créateur lumière: « silence, mystère et sidération de l'effet », « ouvertures « magiques » qui précèdent ou anticipent les personnages », « magie », « étrangeté et modernité », « dimension poétique, théâtrale », « la juste distance entre la poésie d'un monde imaginaire et un réalisme apparent », « dynamique d'un conte », « réalité poétique ».

La dimension architecturale du mur et du sol, les variations produites par le mur et les éclairages, sa déconstruction par morceaux et de façon « magique » car mécanique, l'entourage pendrillonné noir qui peut évoquer la nuit, le rêve, une vanité, le deuil de la belle Chimène, invitent à envisager la représentation comme un conte. En effet, l'histoire apparaît et se déroule au milieu d'un néant, belle et cruelle, poétique et étrange. Ce parti pris revivifie la dimension baroque de la pièce: les personnages venus d'un autre temps, d'une autre époque, s'animent avec force devant le spectateur qui en suit les linéaments en ayant conscience que tout cela va bientôt disparaître à nouveau, que tout cela offre un sens premier, celui d'une belle histoire, mais peut-être, comme dans les contes, un sens souterrain qui travaillera le spectateur après la représentation lorsqu'il dormira, et rêvera, peut-être...

Ce choix de « penser » et « faire ressentir » *Le Cid* comme un conte « étrange » et « moderne » permet de comprendre la superposition des époques, la scénographie évoquant le Moyen Âge et les costumes la fin du XVI^e. En effet, dans le conte comme dans le rêve, les temps peuvent se mélanger, par « condensation » et « déplacement » (Freud, *L'Interprétation des rêves*).

LE MUSÉE IMAGINAIRE DE L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Proposer l'élaboration de brefs exposés pour connaître et situer dans l'espace et le temps les documents qui ont aidé les artistes, metteur en scène, scénographe, costumier, éclairagiste à créer la représentation du *Cid*.

LA SCÉNOGRAPHIE	OBJECTIFS	CONTRAINTES À RESPECTER
Le plan de Séville et ses principaux monuments datés	Donner de la profondeur historique et géographique au cadre de l'action du <i>Cid</i>	Travailler avec Internet ou avec Powerpoint, proposer une carte précise, nommer et dater les principaux monuments, en proposer une photo représentative. Définir l'étymologie du mot « Séville ».
L'histoire de l'Andalousie de l'Antiquité à aujourd'hui, à grands pas	Donner de la profondeur historique au cadre de l'action du <i>Cid</i>	Proposer un Powerpoint qui retrace les grandes dates de l'histoire de l'Andalousie, en datant les différentes invasions et reconquêtes. Définir l'étymologie du mot « Andalousie ».
L'Alcazar de Séville, son plan, les époques de sa construction	Connaître un grand monument de la culture arabo-andalouse et une des références artistiques de Damien Caille-Perret	À partir du site officiel de l'Alcazar, proposer l'explication du mot « Alcazar », le plan du monument avec ses différents états, quelques vues suggestives.
L'art mudéjar, définition et exemples	Découvrir un art particulier, et une des références artistiques de Damien Caille-Perret	À partir d'une encyclopédie papier ou en ligne proposée par le documentaliste du lycée, construire un diaporama qui définisse le terme « mudéjar » et propose des exemples précis de l'art mudéjar, en en donnant les grandes caractéristiques.
L'art du retable	Découvrir un art particulier, et une des références artistiques de Damien Caille-Perret	À partir d'une encyclopédie papier ou en ligne proposée par le documentaliste du lycée, construire un diaporama qui définisse le terme « retable » et propose l'exemple de trois retables célèbres : le retable de <i>L'Agneau mystique</i> des frères Van Eyck, le retable d'Issenheim et le retable de la grande chapelle de la cathédrale de Séville, en en donnant les grandes caractéristiques.
LA LUMIÈRE	OBJECTIFS	CONTRAINTES À RESPECTER
Aplat de couleur et clair-obscur	Découvrir deux techniques qui permettent de mieux cerner les choix de lumières de Marie-Christine Soma	Définir ces deux techniques picturales et présenter à la classe six tableaux utilisant soit l'une, soit l'autre technique.
LES COSTUMES	OBJECTIFS	CONTRAINTES À RESPECTER
Les Saintes de Zurbarán	Découvrir un peintre important et une des sources artistiques des costumes du <i>Cid</i>	Situer rapidement Zurbarán dans l'histoire de la peinture, présenter ses « Saintes », caractériser ces tableaux (cadrage, sujets, costumes, couleurs, symboliques, effets).
Les portraits de Velázquez	Découvrir un peintre important et une des sources artistiques des costumes du <i>Cid</i>	Situer rapidement Velázquez dans l'histoire de la peinture, présenter quelques-uns de ses portraits en lien avec la représentation du <i>Cid</i> , caractériser ces tableaux (cadrage, sujets, costumes, couleurs, effets).
La peinture de cour de Velázquez	Découvrir un peintre important et une des sources artistiques des costumes du <i>Cid</i>	Présenter <i>Les Ménines</i> (date, explication du titre, présentation des sujets du tableau, caractéristiques de la composition, effets).
Azzedine Alaïa	Découvrir un créateur de mode important et une des sources artistiques des costumes du <i>Cid</i>	Présenter rapidement Azzedine Alaïa et les grandes caractéristiques de ses créations en prenant des modèles pour exemples sur son site .

Après les exposés, proposer aux élèves un travail écrit individuel en classe ou à la maison : croquer, dessiner ou peindre un moment de la scénographie ou un costume en s'aidant si besoin des photographies du présent fascicule, rechercher et recopier quelques vers prononcés à un moment du spectacle en correspondance avec le moment choisi ou le personnage dans le texte du *Cid* en ligne (www.theatre-classique.fr/pages/programmes/PageEdition.php). Dans un paragraphe argumenté, justifier son choix et expliquer quelle référence a particulièrement retenu l'attention. Évoquer pour finir dans une dernière courte partie les émotions ou les pensées ressenties, de façon très libre, sous forme de bulles de bandes dessinées accolées à une photo type photomaton, de poème ou de journal intime.

LA PASSION ET SON ÉCONOMIE DANS LA REPRÉSENTATION

CHIMÈNE ET LE SPECTRE DE SON PÈRE, UN HAMLET FÉMININ

Demander aux élèves de répertorier, en s'aidant des photographies ci-dessous (à numéroter le cas échéant), les différentes formes de présence du Comte défunt dans la représentation. Classer ces formes de la plus attendue à la plus inattendue, de la plus naturelle à la plus spectaculaire. Réfléchir aux registres qu'elles travaillent, aux émotions qu'elles provoquent chez le spectateur. Enfin, après avoir informé les élèves que le spectre du Comte n'est pas inscrit dans la pièce de Corneille en tant que tel, demander pour quelles raisons, à leur avis, Yves Beaunesne a choisi de rendre visible et audible le Comte défunt, et comment cela influence notre perception du personnage de Chimène.



1

1: Chimène ensanglantée (Zoé Schellenberg).

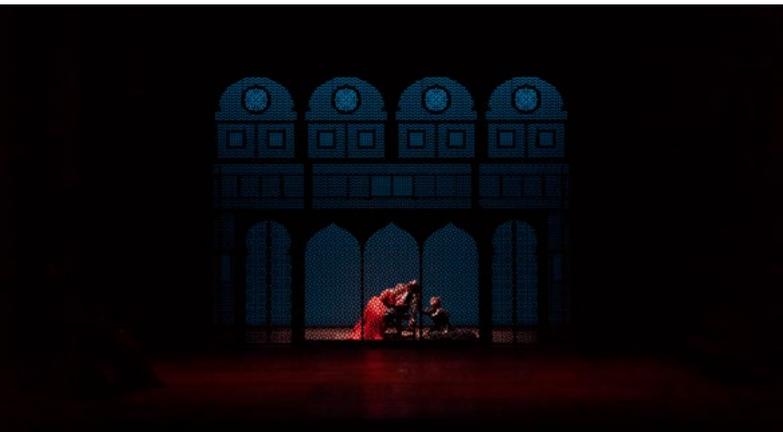
2: Chimène endeuillée (Zoé Schellenberg).

© Guy Delahaye

2



3



3 : Le cadavre du Comte. De droite à gauche, derrière le mur de moucharabieh, Chimène (Zoé Schellenberg), le cadavre du Comte (Éric Challier), Elvire (Fabienne Lucchetti), acte II, scène 6.

4 : La maison du Comte et son cadavre encore présent lors d'une scène au palais royal.

5 : Chimène dirigée par le spectre.

6 : Une fin ouverte.

© Guy Delahaye

4



5



6



Chimène ensanglantée

Le sang du Comte présent sur le corps de sa fille rappelle concrètement sa mort, il provoque l'empathie du spectateur, pris de pitié, et l'aide à croire à la réalité tragique du duel.

Chimène endeuillée

Les vêtements de deuil portés par Chimène à partir de l'acte III sont une marque visible de la présence du défunt, puisque c'est sa mort qui dicte pareille vêtue. Le grand voile rouge rappelle le sang et la passion du premier costume de l'héroïne, tout en l'isolant du reste, créant un cadre pathétique dans le cadre tragique.

Le cadavre du Comte

L'image construite travaille sur la variation d'une déposition, le tragique de la mort du Comte est représenté par le cadavre et son sang qui rougit le visage, les mains et la robe de Chimène. L'attachement au corps du père induit le pathétique. Cependant la violence est mise à distance et esthétisée par le mur de moucharabieh : le mort appartient à un autre espace, séparé du public des vivants.

La maison du Comte et son cadavre encore présent lors d'une scène au palais royal

La superposition des lieux rend sensible le tragique de la situation, le cadavre du Comte augmente la charge pathétique et devient actant. Devant le mur de moucharabieh, nous sommes au palais royal avec, de droite à gauche, Don Fernand (Julien Roy) et Chimène (Zoé Schellenberg). Son costume, ses mains et son visage sont ensanglantés, traces visibles du Comte défunt. Elle réclame justice tandis que Don Diègue offre sa vie afin qu'elle soit vengée. Derrière le mur de moucharabieh, la maison du Comte est visible avec son cadavre (Éric Challier) veillé par Elvire (Fabienne Lucchetti). La simultanéité des espaces rend visible le motif de la scène : le cadavre du Comte, destinataire et destinataire des actes et des paroles de sa fille, pousse Chimène à réclamer la mort de son amant.

Chimène dirigée par le spectre

Chimène manipulée par le spectre de son père et par la cour, fantastique, tragique et comique simultanément à l'œuvre. Derrière le mur de moucharabieh, Chimène (Zoé Schellenberg) dans une attitude somnambulique suit tragiquement le spectre de son père (Éric Challier), figure surnaturelle : il lui indique un chemin, celui de la vengeance par la mort de Rodrigue. Devant le mur, le roi et sa cour l'attendent pour se jouer d'elle, dans une attitude aux élans comiques, afin de la ramener du côté du vivant, et de l'amour.

Une fin ouverte

Yves Beaunesne a choisi la version de 1637 (www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_CID37.pdf) du Cid parce qu'elle commence par le dialogue du Comte, figure masculine de la raison, avec Elvire, figure féminine de la passion. En outre, la fin est plus ouverte que dans les versions ultérieures, laissant ainsi une voie à l'espoir. Dans cette dernière image du spectacle, le fantôme du Comte (Éric Challier) vient se rappeler aux vivants dans un cri surprenant et déroutant au sens propre du terme, soit qui « déconcerte l'esprit », car appartenant à un autre ordre.

En mettant en scène le cadavre puis le spectre du Comte, visible et audible par son chant et son cri, Yves Beaunesne sacrifie à son penchant : toujours considérer la pièce au travers de sa figure féminine. Il développe aussi son intuition, transformer Chimène en Hamlet féminin. Si Rodrigue règle son dilemme dès la fin de l'acte I, le personnage shakespearien doit venger son père, qui vient rappeler l'exigence du devoir. Comment agit-on lorsque l'on est possédé par son père, et que ce dernier est encombrant, mortifère ? Car le roi Hamlet s'est fait assassiner, le Comte a provoqué sa mort. Chimène doit donc réussir, comme Rodrigue mais par un autre chemin, à « substituer à la logique de sang (narcissique et mortifère) dans laquelle les identités sont bafouées, et où on n'existe que dans et par le groupe, et où on se regarde en miroir (repérer le lexique du sang qui dit à la fois la race et la blessure) une logique de l'être, de la personne (et du cœur) » (Patrick Laudet).

POUR ALLER PLUS LOIN

Lire les extraits des scènes I, 1, I, 4 et I, 5 (<https://fr.wikisource.org/wiki/Hamlet>) d'Hamlet de Shakespeare où le spectre apparaît afin d'identifier les manières dont il est présenté (origine, costume, signes de sa présence, motif de sa présence) afin de comparer sa figure à celle proposée par Yves Beaunesne dans Le Cid.

ÉTUDIER UNE CONVENTION, LE « FACE PUBLIC », EN SAISIR LES VERTUS

Lire la fin de la scène de l'acte III (www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_CID37.pdf), cœur de la pièce, du vers 969 « Au nom d'un père mort, ou de notre amitié » au vers 1 007 « Adieu, sors, et surtout garde bien qu'on te voie ». Établir quelle est la situation, c'est-à-dire où et quand se passe cet échange, quels en sont les enjeux, et quels sont les registres dominants dans ce duo.

Puis demander aux élèves, par deux, de choisir un échange de deux répliques entre Rodrigue et Chimène compris dans ces vers. Leur donner cinq minutes pour répéter les deux dispositifs de jeu suivants : en essayant de jouer au mieux la situation, s'adresser tout d'abord les répliques en face-à-face, puis recommencer en jouant face public tout en continuant à écouter son partenaire, comme le font Zoé Schellenberg et Thomas Condemine dans la mise en scène d'Yves Beaunesne.

Après le court temps de répétition accordé, tous les élèves jouent les deux versions des deux répliques choisies, tandis que leurs camarades réfléchissent à la différence de perception ressentie.

Revenir, grâce aux remarques sensibles ou raisonnées des élèves et au propos d'Yves Beaunesne mis à disposition ci-dessous, sur les difficultés et les effets du jeu face au public.



Rodrigue (Thomas Condemine) et Chimène (Zoé Schellenberg), acte V, scène 1, *Le Cid*, 1637, mise en scène d'Yves Beaunesne. © Guy Delahaye

La scène 4 de l'acte III se trouve au centre de la pièce et fait entendre le cœur sublime et vibrant des deux amants. De nuit, Rodrigue se rend chez Chimène pour lui demander d'abrégier sa souffrance de l'avoir perdue en tuant son père, tandis que Chimène lui avoue – et la mise en scène d'Yves Beaunesne le donne au sens propre et profond d'un pardon et d'une primauté donnée à la vie sur la mort, plutôt que comme une litote vide –: «Va, je ne te hais point.» Elle ne peut encore renoncer à sa vengeance, dictée par le spectre de son père rendu visible dans la mise en scène, mais elle aime et refuse d'ôter la vie. Ce vers fait partie de ceux qui font affirmer à Yves Beaunesne que «certaines pièces, comme *Le Cid*, indiquent une source heureuse dans notre esprit et dans le monde».

Dans ce passage comme dans de nombreux autres de la pièce, le metteur en scène et ses acteurs choisissent le jeu face au public. C'est une convention dont les avantages et les effets sont les suivants : avantage technique tout d'abord, étant donné que «le mur [de moucharabieh] ne sert pas d'abat-son», cette convention permet «que tous les spectateurs entendent, même les personnes âgées ou malentendantes». Avantage à la fois technique et esthétique : cette forme de jeu donne la «dimension de l'opéra» à la pièce : le texte en alexandrins de Corneille sonne étrangement pour un certain nombre de spectateurs, le jouer face au public le déréalise, insiste sur son lyrisme et travaille la triangulation de l'adresse. En effet, le texte parvient plus directement et concrètement au spectateur en même temps qu'il est adressé, dans l'imaginaire, au partenaire. Le spectateur peut ainsi construire un rapport d'empathie avec les personnages. Enfin, ce jeu construit la «dimension picturale» du spectacle, puisque dans les tableaux d'époque, «les personnages se présentent rarement de profil mais plutôt de face ou de trois-quarts» (tous les propos entre guillemets sont d'Yves Beaunesne).

Les élèves auront sans doute éprouvé la difficulté de parler face au public tout en s'adressant au partenaire, expérimentant ainsi une des difficultés du travail des comédiens, athlètes de la parole et de l'imagination. Cela leur permet d'admirer ce travail et les amène à s'exercer, s'ils souhaitent aller plus loin, à dissocier regard, voix, sentiment.

Pour clore cette activité, regarder d'autres photos du spectacle pour se remémorer d'autres moments où les dimensions opératique et picturale sont affirmées.

Plus familier des élèves, le jeu face au public se retrouve dans le monologue de Rodrigue (1), page suivante. Dans le deuxième exemple (2), la disposition des corps et des regards, la direction d'émission des voix signalent le rang d'importance des personnages, tout en construisant la relation d'intimité triangulaire, Infante-public-Léonor. L'empathie du public est ainsi sans cesse sollicitée. Yves Beaunesne a choisi d'instaurer un rapport sororal de grande confiance entre Léonor et l'Infante.

Deux exemples, pour terminer, du placement de trois-quarts, typiquement pictural, évoqué par le metteur en scène.

Dans le premier cas (3) : au premier plan, face au public, Rodrigue, qui entend mais garde son quant à soi de manière frappante grâce à cette attitude ; au second plan, de trois-quarts, son père Don Diègue qui ordonne et regarde sa progéniture, le garant de son honneur.

Dans le deuxième exemple (4) : au premier plan, Chimène, au second plan, Elvire, gouvernante de Chimène. Yves Beaunesne a choisi de travailler un rapport de confiance filiale et d'attention maternelle entre Chimène et Elvire.



1

1: Rodrigue (Thomas Condemine), acte I, scène 7.

2: L'Infante au premier plan (Marine Sylf) et Léonor au second plan (Eva Hernandez), acte II, scène 5.

3: Rodrigue (Thomas Condemine) et son père Don Diègue (Jean-Claude Drouot), acte III, scène 6.

4: Chimène (Zoé Schellenberg) et Elvire (Fabienne Lucchetti).

© Guy Delahaye

2



3



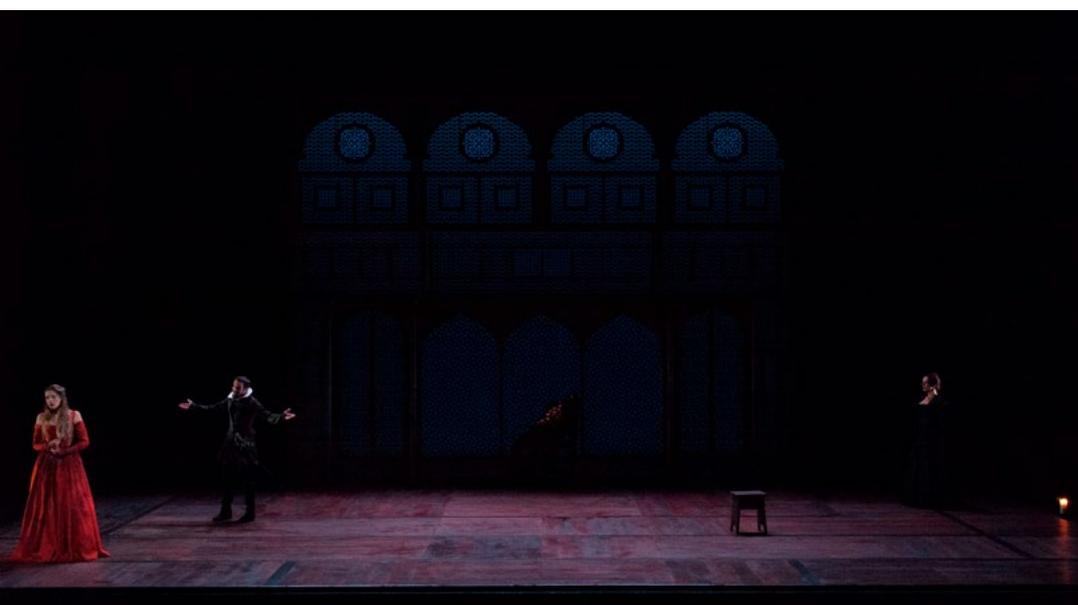
4



LES AMOUREUX ET LE ROI, DU COMIQUE AU SUBLIME

Répartir les élèves par groupes de trois. Leur demander de reproduire une vignette de chacun des personnages suivants, Doña Urraque, Don Sanche, puis Don Fernand, tels qu'ils sont interprétés par Marine Sylf, Antoine Laudet et Julien Roy. Une vignette pourra soit ne montrer qu'une attitude physique arrêtée, soit proposer un micro-passage de jeu, comme un rire du roi par exemple, ou le déplacement dansé de Doña Urraque autour d'une des colonnes du mur. Elle sera, dans tous les cas, choisie parce que remarquable. Ces vignettes pourront être prises en photo ou tournées en vidéo avec un portable, légendées et mises sur un blog de la classe s'il existe aux côtés de photos du spectacle d'Yves Beaunesne.

Cet exercice a pour objectif d'une part de faire ressortir la saveur de l'interprétation des personnages par Marine Sylf, Antoine Laudet et Julien Roy en abordant cette interprétation de l'intérieur, d'autre part de saisir la fonction de contrepoint de ces personnages par rapport aux personnages principaux que sont Chimène et Rodrigue, dans la tragi-comédie mise en scène.



Chimène (Zoé Schellenberg) à gauche, au second plan Don Sanche (Antoine Laudet), à droite la gouvernante de Chimène (Fabienne Lucchetti), III, 2.
© Guy Delahaye

Don Sanche interprété comme un sympathique jeune chimérique

Le physique juvénile d'Antoine Laudet, sa voix de ténor léger, sa vivacité et son enthousiasme à servir Chimène pour finalement reconnaître dans un abandon sublime :

« Pour moi, bien que vaincu, je me répute heureux,
Et malgré l'intérêt de mon cœur amoureux,
Perdant infiniment, j'aime encor ma défaite,
Qui fait le beau succès d'une amour si parfaite » (vers 1785 au vers 1788, V, 6),

en font le parfait amoureux, au sens que donnait à ce mot le XVII^e siècle. On peut reconnaître dans son jeu aux accents comiques et à la fantaisie assumée l'influence d'un matamore sympathique (voir une illustration de matamore : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6250296n/f218.image.r=.langEN>), d'un jeune Don Quichotte qui construirait des châteaux en Espagne (voir une illustration de Gustave Doré : http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/grand/dor_182.htm), surtout d'un tout jeune homme dont l'amour tient plus de la chimère que du sentiment véritable. Ce choix d'une interprétation qui tire vers le comique et le poétique en font le personnage contrepoint de Rodrigue. En effet, s'il est son rival tout au long de la pièce, il lui sert surtout de faire-valoir, le spectateur ayant sous les yeux la force de l'amour partagé et tragique des amants, prêts à mourir l'un pour l'autre. Au-delà du plaisir à rire de ces envolées, son amour chimérique et son abandon sublime restent une leçon de vérité et de générosité donnée au spectateur qui peut se reconnaître dans ce jeune homme qui aime sans être payé de retour. En cela, la mise en scène d'Yves Beaunesne déploie une grande humanité.



L'infante [Marine Sylf], acte V, scène 6.
© Guy Delahaye

Doña Urrique interprétée comme une amoureuse fantasque et sainte
Rarement sauvé, ce rôle est merveilleusement servi par la fantaisie et la folie douce, quasi mystique, de Marine Sylf. Si l'Infante est prise dans un dilemme que posent les deux vers suivants :

« Ma gloire et mon amour ont tous deux tant d'appas,
Que je meurs, s'il [l'hymen de Chimène et Rodrigue] s'achève ou ne s'achève pas » (vers 117-118, I, 3),

le metteur en scène a choisi de travailler avec sa comédienne « un endroit où l'on se creuse, où quelque chose s'ouvre, dont le fruit est pour le spectateur » (Yves Beaunesne). Ainsi certaines images de la danse poétique et pleine de fantaisie de Marine Sylf s'impriment dans la prunelle du spectateur pour leur audace que rend bien la didascalie interne « Je suis folle, et mon esprit s'égare » (vers 555, II, 5), mais elles sont avant tout la trace d'un dépassement sublime qui trace un chemin du « délicieux malheur » vers « un cloître sacré » (paroles d'Yves Beaunesne), ce que son voile blanc, à la fin, indique comme une possibilité.

Le roi [Julien Roy, assis sur son
fauteuil roulant] entouré de
la cour dans un clair-obscur
caravagesque.
© Guy Delahaye



Le roi, l'arme du comique au service du vivant

Le rôle de Don Fernand écrit par Corneille est le type même du roi de tragi-comédie, qui ruse (IV, 5) obligeant Chimène à avouer son amour pour Rodrigue. L'interprétation pleine d'humour et de grâce de Julien Roy, qui semble improviser au fur et à mesure, sous les yeux du spectateur, le passage d'un ancien ordre au pouvoir absolu, donne une dimension hasardeuse à l'Histoire, nous rappelant notre fragilité humaine. En outre, le choix d'un roi diminué dans son fauteuil roulant, au-delà de l'allusion à la santé fragile de Louis XIII, ouvre sur une signification plus haute : à l'opposé de l'ordre féodal déréglé des pères qui repose à la fois sur la force physique et un orgueil démesuré, le roi instaure un pouvoir fondé sur une autorité symbolique et qui sert l'avènement d'un sujet libéré des pesanteurs familiales et claniques. Sujet qui se reconnaît dans une entité plus grande, l'État, où la justice fait la part au pardon. D'où l'importance du dernier vers de la pièce adressé à Rodrigue, mais aussi, implicitement, à Chimène : « Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi » (V, 7). Don Fernand interprété par Julien Roy « offre un regard surplombant au spectateur sur l'histoire racontée : il devient le contrepoint qui permet au jeune spectateur de respirer, de rire de la situation tragique à laquelle il peut par ailleurs s'identifier ». Ces paroles d'Yves Beaunesne reflètent toute l'attention du metteur en scène à préserver un équilibre afin d'offrir, entre identification au tragique des amants et distance instaurée par les différents comiques à l'œuvre, le plus grand plaisir au spectateur.

Annexes

ANNEXE 1. EXEMPLE DE SUCCESSION DE TABLEAUX

1. Chimène et Rodrigue s'enlacent comme pour une danse ou se tiennent les mains à bout de bras comme s'ils tournoyaient ensemble, souriants. Rapport amoureux.
2. Le même tableau, avec à la lisière de l'espace au lointain mais visible Don Sanche assis, bras ballants, dans une position de voyeur malheureux. Rapport amoureux.
3. Chimène assise sur une chaise. À ses pieds, Elvire lui lace un soulier. De profil, Don Gomes baise le front de sa fille. Rapport familial et hiérarchique.
4. Don Diègue et Rodrigue face public, le père une main sur l'épaule de son fils, le regarde avec un amour paternel, tandis que le fils sourit et regarde devant lui. Rapport familial et hiérarchique.
5. Le roi, une couronne sur la tête, assis sur une chaise, regarde le public, serein. L'Infante, agenouillée à ses pieds, une couronne sur la tête, le fixe en souriant. Léonor, sur un des côtés, tient un vêtement de l'Infante, yeux tournés vers sa maîtresse. Rapport familial et hiérarchique.
6. Don Gomes présente d'une main sa fille à Don Sanche. Chimène lui fait une révérence, Rodrigue derrière son père se penche côté public pour sourire à Chimène, qui lui sourit en retour. Don Diègue retient son fils par un bras pour qu'il se redresse. Rapport familial, amoureux et hiérarchique.
7. Don Diègue, Don Gomes, Rodrigue, Don Sanche, Don Arias sont tous agenouillés devant Don Fernand, assis, qui sourit.
8. L'Infante, une couronne sur la tête, et Chimène lisent toutes deux une lettre, mimiques inquiètes. Léonor et Elvire au lointain sur les côtés, se regardent avec connivence.
9. Don Fernand présente sa fille à la cour, debout tous deux sur des chaises, tous les autres faisant mine d'applaudir. Distribuer l'espace par cercle : dans le premier cercle proche du roi, Don Diègue et Don Gomes, dans le second cercle Rodrigue, Don Sanche, Don Arias, dans le troisième cercle Chimène, dans le quatrième Elvire et Léonor.
10. Don Fernand debout sur une chaise, bras ouverts comme s'il prononçait un discours politique, les hommes au garde à vous, les femmes en retrait, yeux baissés.

ANNEXE 2. FABLE DU CID, ÉCRITE À PARTIR DE LA VERSION DE 1637

ACTE I, 352 VERS

En plein jour, à Séville, chez lui, Don Gomes, soutien du royaume, apprend avec satisfaction de la bouche d'Elvire, suivante de sa fille, que Chimène semble considérer de la même façon ses prétendants Don Rodrigue et Don Sanche. Don Gomes confie sa préférence pour Don Rodrigue, fils de Don Diègue, autrefois valeureux guerrier. Il enjoint la confidente de sonder sa fille sur une future alliance avec le jeune homme tandis qu'il se rend au palais du roi avec l'espoir d'être nommé gouverneur du jeune prince (sc. 1). Chimène, amoureuse de Rodrigue, entendant que ce dernier a la faveur de son père, ressent une inquiétude inexplicable (sc. 2). Pendant ce temps, l'Infante, dans une chambre du palais, après avoir rappelé son rôle dans l'origine de l'amour de Chimène pour Rodrigue, avoue à Léonor, sa gouvernante, qu'elle aime secrètement le jeune homme, pourtant indigne de son rang : elle espère que l'hyménée des amants éteindra sa passion (sc. 3). Au sortir du conseil du roi, devant le palais, Don Gomes qui s'est vu préférer Don Diègue pour le poste de gouverneur du prince, soufflette le vieillard qui n'a pas la force de lever son épée (sc. 4). Resté seul, Don Diègue, humilié, décide de transmettre son épée à son fils pour que ce dernier venge son honneur (sc. 5). Le jeune homme accepte, mais demeure muet lorsqu'il apprend le nom de l'offenseur, père de Chimène (sc. 6). Resté seul, le jeune homme balance entre son amour pour Chimène et son devoir envers son père, qu'il finit par choisir (sc. 7).

ACTE II, 398 VERS

Don Arias, gentilhomme envoyé par le roi chez Don Gomes, ordonne à l'offenseur de s'excuser auprès de Don Diègue. Le Comte refuse, quitte à déplaire au roi (sc. 1). Don Rodrigue arrive pour demander justice de l'affront fait à son père, les deux hommes sortent pour se battre en duel (sc. 2). Dans ses appartements, l'Infante promet à Chimène, inquiète de la situation, d'empêcher le combat (sc. 3). Un page leur apprend que le père de Chimène et son amant sont sortis pour régler leur différend (sc. 4). L'Infante se prend à espérer, de manière quasi prophétique, que Rodrigue vainque le Comte, puis vainque des royaumes et devienne ainsi digne d'elle, alors que sa gouvernante Léonor la prie de renoncer à cet amour indigne d'une princesse (sc. 5). Au soir, dans une salle du palais, le roi ordonne qu'on saisisse le jour même le Comte pour le punir de son affront envers le gouverneur du prince, donc envers lui. Il dit craindre une attaque par les eaux des Maures contre Séville. Don Alonse, gentilhomme, annonce la mort du Comte et la venue de Chimène (sc. 6). Elle réclame au roi vengeance contre Don Diègue et toute sa famille. Don Diègue offre sa vie et demande grâce pour son fils dont le bras peut servir le roi. Le souverain, renvoyant Chimène chez elle, décide de traiter l'affaire en conseil (sc. 7).

ACTE III, 360 VERS

Dans la nuit, Rodrigue se rend chez Chimène encore au palais pour qu'elle soit son juge et son bourreau, et qu'elle le tue de son épée. Elvire le prie de partir pour préserver la vertu de sa maîtresse, puis, la jeune fille arrivant du palais, lui enjoint de se cacher (sc. 1). Don Sanche, ramenant Chimène, lui offre son épée et son cœur pour la venger plus promptement que la justice du roi : la jeune fille entend la proposition, elle ne s'en servira qu'en dernier recours (sc. 2). Se croyant seule avec Elvire, Chimène avoue aimer toujours l'assassin de son père qu'elle poursuivra pourtant jusqu'à ce que vengeance soit faite, avant de mourir elle-même (sc. 3). Rodrigue découvre sa présence et offre son épée à Chimène afin qu'elle lui ôte la vie et se fasse justice. Elle lui avoue qu'elle le poursuivra par devoir, tout en l'aimant toujours. Les deux amants se lamentent sur leur malheur, avant de se quitter (sc. 4). Dans une rue de la ville, toujours en pleine nuit, Don Diègue, seul, dans l'inquiétude, recherche son fils (sc. 5). Le rencontrant, il le félicite. Rodrigue se plaint d'avoir perdu son amour, au grand dam de son père, et dit chercher le trépas. Don Diègue l'envoie combattre les Maures qui aborderont à Séville une heure plus tard, afin de défendre le roi et de gagner le pardon de Chimène (sc. 6).

ACTE IV, 364 VERS

Au petit matin, chez Chimène, Elvire narre à sa maîtresse la victoire dans la nuit, en trois heures, de Rodrigue sur les Maures et leurs deux rois. Chimène admire, aime, mais sa colère se ravive contre l'assassin de son père (sc. 1). L'Infante vient conseiller à Chimène de renoncer tout à la fois à son mariage avec Rodrigue et à sa vengeance, pour le bien de la Castille dont il représente désormais le bras armé (sc. 2). Dans une salle du palais, le roi, à la suite des rois maures vaincus, gratifie Rodrigue du nom de Cid, soit Seigneur, afin de le remercier du service rendu au royaume. Il l'assure qu'il consolera désormais Chimène sans lui rendre

justice. S'ensuit le récit de la bataille nocturne qu'ont livrée Rodrigue et sa troupe contre les Maures (sc. 3). Don Alonse annonce Chimène. Le roi congédie à regret Rodrigue, et demande à Don Diègue de contre-faire la tristesse, afin d'éprouver l'amour de la jeune fille, et qu'elle cesse de réclamer justice (sc. 4). Le roi annonce donc à Chimène la mort de Rodrigue: elle se pâme. Le roi la rassure et lui promet la main de son amant. Chimène se rebiffe et réclame vengeance. Sentant qu'elle ne l'obtiendra pas, elle propose sa main à tout gentilhomme vainqueur de Rodrigue. Le roi lui accorde un seul duel judiciaire, c'est Don Sanche qui le mènera, hors de la cour, contre Rodrigue. Le souverain ordonne à Chimène d'accepter le vainqueur pour époux, quel qu'il soit (sc. 5).

ACTE V, 324 VERS

En plein jour, Rodrigue, dans la maison du défunt Comte, vient dire adieu à Chimène: il a dessein de laisser Don Sanche le tuer afin qu'elle obtienne justice. Chimène, pour son plus grand bonheur, lui ordonne de sortir «vainqueur d'un combat» dont elle est le prix (sc. 1). Dans ses appartements, l'Infante, seule, se plaint du mal d'amour, convaincue que les deux amants continuent de s'aimer malgré la mort du Comte (sc. 2). Léonor apprend à sa princesse la fin de son amour puisque l'issue du duel est prévisible et donc le mariage. L'Infante, après avoir fait craindre d'empêcher cet amour au profit du sien, réitère son vœu d'aider les deux amants à se rejoindre (sc. 3). Dans la maison de son père, Chimène se plaint à Elvire; quel que soit le vainqueur, elle sera malheureuse, puisque femme d'un homme dont l'épée aura trempé dans le sang aimé. Même quand Elvire lui suggère d'accepter Rodrigue et de baisser la garde, elle persiste dans son dessein (sc. 4). Don Sanche paraît, déposant son épée aux pieds de la jeune fille. Chimène se méprend, croit qu'il a tué Rodrigue: elle laisse éclater son amour pour son amant et sa haine de son vainqueur présumé (sc. 5). À l'arrivée du roi et de sa cour, Chimène avoue au souverain son amour et réclame le droit de s'enfermer dans un cloître pour échapper au mariage avec Don Sanche. Le roi la sort d'erreur, lui apprenant que Rodrigue est en vie, et en appelle aux vœux du ciel pour qu'elle renonce à sa vengeance et accepte la main de son amant (sc. 6). L'Infante arrive et lui présente Rodrigue comme son futur époux. Il offre à nouveau sa vie et son épée à Chimène. Elle avoue publiquement son amour mais demande au roi de remettre le mariage: il souillerait son honneur s'il avait lieu le jour même de la mort de son père. Le roi lui accorde un an de deuil durant lequel le Cid ira combattre les Maures. Rodrigue accepte. Le roi lui conseille d'espérer et de «laisse[r] faire le temps, [s]a vaillance et [s]on roi» (sc. 7).

Source : Corneille Pierre, *Le Cid*, tragi-comédie, 1637, éditions du Théâtre classique.
En ligne sur le site www.theatre-classique.fr.

ANNEXE 3. LE THÉÂTRE À L'ÉPOQUE DE LOUIS XIII

«Aucune indication précise sur le décor original ne nous est parvenue. Il se laisse pourtant deviner, du moins dans ses grandes lignes. [...] on comprend que l'action de la pièce exige plusieurs lieux particuliers à l'intérieur de ce cadre général : le Comte et Don Diègue se querellent apparemment dans une rue ou une place publique, Chimène pleure ses malheurs et s'entretient avec Rodrigue chez elle, dans une chambre de la maison, l'Infante tient des propos confidentiels à Léonor et fait venir Chimène dans une chambre de son appartement, situé à n'en pas douter dans le palais royal, et Don Fernand reçoit ses sujets et tient sa cour dans une salle du même palais. [...]

Nous savons que la technique de la mise en scène de l'époque prolongeait en la transformant la pratique médiévale du décor multiple ou simultané. Les divers lieux de l'action théâtrale pouvaient être représentés, ou plutôt suggérés par des compartiments ménagés au fond de la scène ou sur les côtés. Voilà qui explique et rend plausible la reconstitution suivante du décor du *Cid* faite par Deierkauf-Holsboer :

«[...] la scène représente à l'arrière-plan le palais royal, la salle du trône et le cabinet du roi ; sur l'un des côtés de la scène la chambre de l'Infante, sur l'autre la maison du Comte et de sa fille ; devant le palais et entres ces deux derniers compartiments se trouve une rue » (Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène*, p. 55). Ces compartiments, qui étaient petits, ne représentaient le plus souvent qu'une façade, de derrière laquelle un acteur sortait au moment voulu pour se diriger vers la partie de la scène d'où le public puisse le voir et l'entendre, le devant du plateau. Commune par convention, cette zone générale devait se particulariser selon les circonstances, pour appartenir toujours, dans l'esprit du spectateur, au seul lieu où l'action du moment se déroulait. Aussi devait-il sembler préférable de ne jamais montrer qu'un compartiment à la fois, celui qui représentait ce lieu particulier. Un jeu de rideaux secondaires, de toiles peintes, de « tapisseries » successivement tirées permettait de cacher ou de révéler les compartiments à tour de rôle. Les divers décors successifs ainsi obtenus étant à vrai dire très sommaires, appelés seulement à produire un effet de suggestion [...].»

Extrait de l'introduction, section I de « Création et publication », *Le Cid, Tragi-comédie de Pierre Corneille*, édition Allen G. Wood, John Benjamins Publishing Company, 1989, pages XV et XVI.

ANNEXE 4. PROPOS DU SCÉNOGRAPHE DAMIEN CAILLE-PERRET

[La scénographie] est pour moi un organisme vivant (ou en veille) qui apporte à la représentation un espace-temps complémentaire au texte, aux personnages. C'est une subjectivité poétique qui doit rester un support à l'imaginaire des spectateurs et des acteurs, qui les met dans la situation de penser et de ressentir l'espace plus que de le comprendre. C'est un élément de la narration qui passe par le volume, les lignes, le son, la lumière, mais qui est vide s'il ne fait pas corps avec celui de l'acteur.

L'INTENTION PREMIÈRE DU METTEUR EN SCÈNE

L'intention première d'Yves [...] était de voir des personnages d'un imaginaire tableau du *Cid*, qui auraient pu être peints par Velázquez ou Zurbarán, prendre vie et raconter cette histoire. Yves voulait un sol et des costumes splendides. Cette idée de tableau qui prend vie m'avait amené à lui proposer d'envisager un travail d'illusion par de la vidéo. Rapidement nous avons échangé des images autour de cela, notamment autour de l'univers de Peter Greenaway. À partir de là, de loin en loin, nous avons abouti à la scénographie dans un dialogue fertile et inventif.

LE PROCESSUS DE CRÉATION DE LA SCÉNOGRAPHIE DU *CID*

Depuis dix-huit ans que nous travaillons ensemble, [Yves Beaunesne et moi-même], notre méthode est sensiblement la même. Nous nous rencontrons très en amont (environ un an) et nous discutons d'abord de nos sensations sur la pièce. Yves a bien sûr choisi, donc lu, la pièce en amont et c'est donc souvent moi qui parle de ce que ça m'évoque lors de notre première rencontre.

Puis, en relation avec nos sensations, nous commençons par regarder des images (livres, revues, Internet), évoquer des films, des architectures, des expositions. Au fil des rendez-vous, de nos recherches de documents, sortent souvent une ou plusieurs intuitions autour desquels nous allons commencer à tourner, dessiner, imaginer. [...] Les récurrences, les obsessions subjectives, les accumulations débouchent sur une série de croquis, dessins, collages.

UN SOL DE CONVENTION

Le projet du *Cid* s'est construit à partir d'un point de départ et qui, dans un premier temps, devait être le seul élément : le sol. Un plancher déconstruit, composé de lattes de bois disposées en calepinage¹ et architecturé par des lignes de force qui créent des zones, des couloirs, des espaces pouvant à la fois être séparés et unifiés. Un sol dont on perçoit la limite, un sol de convention.

UN MUR PERCÉ

Mais les thématiques du regard, de la société comme contrainte, de l'espace comme prison, de la force du caché et principalement l'évocation de cette Espagne rêvée par Corneille, toutes ces thématiques nous ont amenés à imaginer un mur. Un mur percé, un mur de dentelles sophistiquées, un mur de moucharabieh comme on en trouve dans l'Espagne arabo-andalouse : image d'une magnifique utopie, la coexistence de toutes les religions monothéistes, un temps approchée.

Il est toujours important de déposer [l']histoire [racontée] dans un temps et un espace précis, donc dans une architecture, quand bien même elle serait rêvée, pour donner du poids à ce que traversent les personnages. Ce mur représente aussi bien un intérieur qu'un extérieur selon la lumière. Et sa transparence lui donne une dimension multiple : contrainte et liberté s'y affrontent. On voit à travers ce contre quoi on ne peut agir. [Outre les contraintes dues à l'adaptabilité de la scénographie aux différents lieux où le spectacle doit se jouer], il nous fallait anticiper toutes les problématiques techniques en amont pour que la construction du mur soit optimale et sans danger pour les équipes tout en répondant aux besoins artistiques : silence, mystère et sidération de l'effet. Ainsi le mur s'ouvre en trois parties. La partie haute est cintrée, les deux parties basses sont disposées sur des rails. Des panneaux de découvertes sont solidaires de ces trois éléments. L'ensemble du mouvement est manuel. Les panneaux centraux sont tirés depuis la coulisse par des fils passant dans des poulies et, grâce à des patins Téflon, le mouvement est silencieux. Des moteurs et des vérins sont utilisés pour l'ouverture des fenêtres. Le bruit engendré (hélas découvert lors du montage) est couvert par la musique de scène. Les portes quant à elles sont actionnées grâce à des fils et contrepoids par des machinistes ou des acteurs. Ouvertures « magiques » qui précèdent ou anticipent les personnages. Les

¹ Le calepinage est un terme d'architecture : il s'agit du dessin, sur un plan ou une élévation, de la disposition d'éléments de formes définies pour former un motif, composer un assemblage, couvrir une surface ou remplir un volume.

changements de décor, à vue mais dans la pénombre, sans solution de continuité, participent du dynamisme de la mise en scène et de la magie de la représentation.

[La] dimension du mur induit une logique de l'espace. La nature des entrées et des sorties par exemple est, de fait, différente selon qu'on entre par le mur ou sur les côtés du mur. Le cadrage noir de l'ensemble accentue cette règle du jeu. Ce n'est pas anodin pour les acteurs d'entrer par une porte, un trou dans le mur ou depuis la coulisse. L'énergie de jeu est différente. Le sens aussi. Et leur rapport au « hors-jeu » ne se nourrit pas de la même manière.

LE MUR COMME UN RETABLE SYMÉTRIQUE

L'histoire de la peinture classique nous a appris la notion du cadre. Pas seulement celui qui entoure le tableau, le panneau ou la feuille mais le cadre au sein de l'œuvre elle-même. La peinture du Moyen Âge et de la Renaissance est riche de ces recadrages dont le but est finalement de juxtaposer plusieurs émotions, plusieurs temporalités, et rendre possible une vision parcellaire ou morcelée d'une scène. Comme un gros plan. J'ai imaginé consciemment le mur comme un retable symétrique.

La mise en scène joue souvent avec ce recadrage : Chimène dans une porte, le corps de Gomes mort dans la triple ogive centrale ou l'Infante au même endroit mais dépouillé du moucharabieh, Rodrigue entre deux panneaux ouverts comme une porte ou un couloir, etc. Tout ceci contribue à donner valeur à l'oblique, aux courbes et aux mouvements libres devant un espace figé.

SCÉNOGRAPHIE ET LUMIÈRE

Quand je travaille sur la maquette et que je prépare les photos que je vais en faire, je passe beaucoup de temps à réfléchir aux directions, aux couleurs, à la façon dont la lumière va révéler des matières, des brillances, des couleurs, découper des espaces, induire un fonctionnement de l'espace. Ce travail me permet de communiquer au metteur en scène et à l'éclairagiste mes intentions, mes propositions, mes souhaits. Parfois mes intuitions sont justes et sont suivies. Parfois elles sont difficilement réalisables ou nécessitent des adaptations.

La liberté du créateur lumière est totale et le dialogue fait partie du processus entre le metteur en scène, l'éclairagiste et moi. Sur ce projet, le choix des couleurs a été un choix juste et parfois osé, qui confère à l'espace une étrangeté et une modernité qui étaient bienvenues.

PENSER UNE ÉPOQUE, C'EST AUSSI LA RÊVER

Yves aime à citer Lars Von Trier qui dit qu'« il faut déposer les histoires dans l'espace et dans le temps ». J'y vois quant à moi cette phrase de Vitez disant que le théâtre c'est toujours « ailleurs et autrefois ». Les possibilités sont nombreuses, on le sait, voire infinies, pour choisir l'époque de notre représentation. La nôtre : XXI^e? Celle de l'écriture : XVII^e? Celle du véritable personnage historique : fin XI^e?

Pour les costumes, le choix s'est porté sur la fin du XVI^e, époque dont les vêtements, la mode présentaient un intérêt esthétique. Quant à la scénographie, un plancher et un mur en moucharabieh peuvent l'un comme l'autre appartenir à toutes ces époques, en cela que le traitement esthétique du décor évoque le temps qui a passé, les couches accumulées de drames et de beauté, l'incarnation d'une histoire dans une histoire plus vaste, quand bien même elle serait imaginaire. Seul le travail des accessoires et des costumes permet de dater notre spectacle.

ÉCHOS ET CONTREPOINTS D'UN ÉLÉMENT À L'AUTRE

Le mur est plutôt gris, patiné par le temps. Je voulais que les couleurs ou les noirs des costumes puissent avoir toute leur force. Le décor devait donc s'effacer dans son rapport de valeur et de couleur.

Une opposition riche est aussi celle de la géométrisation du décor (sol et mur) avec ses lignes droites verticales ou horizontales (lignes sombres au sol, colonnes, poutres de structure), ses arcs, ses ogives en symétrie stricte qui donnent tout leur relief aux courbes délicates des plissés des tissus, au mouvement des corps, aux mains, aux bras des acteurs.

[...] Des ponts, des échos, des glissements se sont proposés comme la dentelle ou le motif de certaines robes avec le moucharabieh ; des matières rugueuses et des tissus patinés ; des contaminations du noir de la boîte noire dont semblent faites les silhouettes même des robes de deuil. Formes et couleurs circulent des corps au décor.

SPECTATEURS ET ACTEURS, DES IMAGINAIRES AU TRAVAIL

Le principe de notre espace met une certaine distance avec le propos. Le travail de la frontière, de la limite, du hors champ est très important puisque le spectateur peut l'appréhender. Le spectateur voit le sol comme un cadre dans lequel se passe l'histoire. Il s'agit d'un espace de convention qui fait appel à son inventivité en cela qu'il est libre, de fait, de pouvoir imaginer l'avant, l'ailleurs, le pendant. Le fait aussi que le mur soit fini, réduit même par rapport au sol, l'empêche d'être dans cette forme d'illusion naturaliste qui pourrait être celle du cinéma.

Pour autant, le travail des acteurs s'élabore dans un espace qui fonctionne avec un certain degré de réalité. Pour eux, c'est leur vérité, leur appui de jeu, leur partenaire. Le mur est solide, concret, lourd comme la pierre malgré la légèreté du motif. Le sol est travaillé comme un vieux plancher qui aurait vu d'autres histoires avant eux, d'autres morts, d'autres amours. Il est d'ailleurs travaillé en lavis, en glacis, c'est-à-dire en accumulation de couches teintées en transparence qui lui donne subtilité et volume.

Grâce à ces choix de scénographie, de lumière et de costumes, nous obtenons une certaine stylisation. Nous mettons dans quelques mètres carrés des éléments qui devraient être plus épars. Portes, fenêtres, couloirs dessinés... En cela il s'agit d'un « précipité » au sens chimique du terme qui donne à l'espace sa dimension poétique, théâtrale, mais dont le réalisme suffit à rendre crédibles des corps en mouvement, des corps souffrants, des corps exultants, et permet une incarnation du verbe.

UNE ESTHÉTIQUE POÉTIQUE

L'unité esthétique du spectacle vient de l'harmonie du style et des couleurs qui viennent en complémentarité. Nous avons trouvé la juste distance entre la poésie d'un monde imaginaire et un réalisme apparent qui nous semble familier, crédible tant dans l'espace que dans les costumes. Il s'agit de la dynamique d'un conte. Tout est ancré mais dans une réalité poétique. Le sol est assez simple. Suffisamment pour qu'on y voie un plancher comme on pourrait en voir dans de vieilles demeures ou de vieux châteaux.

Pour que chaque élément d'un spectacle existe, il lui faut de l'espace propre pour respirer. Lorsque nous décidons de l'époque de notre spectacle nous ne cherchons pas autre chose que de donner une limite. Mais en termes d'espace et plus particulièrement d'architecture, on ne change pas, même dans un royaume, de mobilier, de palais chaque année. Nous avons donc la liberté d'accumuler des éléments d'époques qui précèdent notre limite. C'est pourquoi ce plancher « éternel » est patiné, c'est pourquoi le choix du moucharabieh, tradition ancestrale appartenant au monde arabo-andalou, nous a paru intéressant. Le sol devient un socle et le mur devient une toile de fond sur et devant lesquels les personnages, dans leurs costumes magnifiques, peuvent étinceler, prendre tout leur relief, le tout amplifié par le travail sculptural de la lumière.

RACONTER UNE HISTOIRE POUR ENTRER EN RÉSONANCE AVEC LE CŒUR DES SPECTATEURS

Monter *Le Cid* est probablement un défi pour tout un chacun dans une équipe de création puisqu'il s'agit d'un classique et que de nombreuses versions nous ont précédés, toutes probablement plus formidables les unes que les autres. Mais la peur ne nous saisit que si nous nous voyons comme seuls à devoir le relever. La force de notre équipe, celle d'Yves Beaunesne en particulier, est de nous fédérer autour d'une exigence, d'une recherche d'esthétique, d'une envie commune de vouloir raconter une histoire pour entrer en résonance avec le cœur des spectateurs. Dès lors toute notion d'œuvre disparaît au profit du travail opiniâtre de précision dans notre envie de partage et de cohérence du propos. Je ne me sens pas seulement scénographe mais narrateur. Au même titre que les autres.

Propos recueillis par Caroline Bouvier, professeur de lettres.