

THEATRE DES CELESTINS DE LYON
JEAN-PAUL LUCET

DOSSIER PEDAGOGIQUE

SOMMAIRE

LE CID

- 1636 -

de Pierre CORNEILLE



Pierre Corneille Mise en scène de Francis HUSTER P. 1

Corneille, père de la tragédie moderne P. 5

La tragédie corneillienne P. 7

La querelle P. 10

Francis Huster à la Comédie Française P. 13

Avec,
Yves LE MOIGN', Jacques SPIESSER, Cristiana REALI,
Jean DESCHAMPS, Jean-Pierre BERNARD,
Francis HUSTER, Frédéric SMEKTALA, Frédéric HADDOU,
François Xavier HOFFMANN, Valentine VARELA,
Elisabeth RODRIGUEZ, Alexandra MERCOUROFF, Valérie CRUNCHANT.

AU THEATRE ANTIQUE DE FOURVIERE

DU 16 JUIN AU 7 JUILLET 1993

Ce dossier a été réalisé par le Centre de Recherches et de Relations
Anne WALLACH, documentaliste





SOMMAIRE

. Pierre Corneille	P. 1
. Corneille, père de la tragédie moderne	P. 5
. La tragédie cornélienne	P. 7
. La querelle	P. 10
. Francis Huster à la Comédie Française	P. 13
. Francis Huster, chef de troupe	P. 15
. Rencontre avec Francis Huster	P. 18

Ce dossier a été réalisé par Marie-Françoise PALLUY, Responsable des Relations
avec les Etablissements Scolaires et Universitaires et
Anne WALLACH, documentaliste.



COMPAGNIE

Francis Huster

C'est un grand honneur de créer cette jeune Compagnie qui va commencer par une tournée d'été en défendant de toutes nos forces le plus grand chef-d'œuvre du théâtre français, le chef-d'œuvre absolu de Pierre Corneille.

Toute notre troupe donne son âme afin de servir la jeunesse du monde, à la jeunesse d'hier comme à celle d'aujourd'hui, à la jeunesse de valeurs d'honneur, de foi, de courage, de sacrifice de soi-même, de vertu et de générosité devant la mort et la guerre. Car ce n'est pas une tragédie "pompeuse et guerrière", c'est une comédie qui ramène la mort (tragédie) à la vie (comédie). Le Cid nous montre un homme amoureux (Rodrigue), un tueur sans pitié lorsqu'il s'agit de cela que CORNEILLE élève son héros à la hauteur d'un héros. Rodrigue revient de ce combat horrible pour hurler combien la guerre est la folie des hommes qui massacrent, qui violent, qui tuent. Rodrigue, dans son fabuleux récit du combat, fait de son père et fustige le fléau guerrier.

CORNEILLE a donc écrit ce que la jeunesse défendra jusqu'au bout de par le monde, et ce que la jeunesse défendra jusqu'au bout de par le monde, car nous sommes incapables de vous être incapables de nous donner le bonheur, de nous donner la paix, laissez-nous vivre car sinon le temps de la guerre nous ramènera dans une 3ème guerre mondiale inévitable.



COMPAGNIE

Francis Huster

LE CID

- 1024 -

C'est un grand honneur de créer cette jeune Compagnie et de commencer par une tournée d'été en défendant de toutes nos forces le plus beau cri d'amour du théâtre français, le chef-d'oeuvre absolu de Pierre CORNEILLE **Le Cid**.

Toute notre troupe donne son âme afin de servir ce texte qui parle à la jeunesse du monde, à la jeunesse d'hier comme à celle de 1993, pour défendre des valeurs d'honneur, de foi, de courage, de sacrifice de soi pour l'amour et pour la patrie, de vertu et de générosité devant la mort et la guerre. Car, ne nous y trompons pas. **Le Cid** n'est pas une tragédie "pompeuse et gueulante", c'est une tragi-comédie : elle mêle donc la mort (tragédie) à la vie (comédie). **Le Cid** raconte comment on fait d'un homme amoureux (Rodrigue), un tueur sans pitié lorsqu'il se bat (-et c'est en cela que CORNEILLE élève son héros à la hauteur d'un mythe à la Hamlet-) mais qui revient de ce combat horrible pour hurler combien la guerre est une abomination, combien la folie des hommes qui massacrent, qui violent, qui tuent, qui abattent est épouvantable. Rodrigue, dans son fabuleux récit du combat, fait un plaidoyer pour la paix et fustige le fléau guerrier.

CORNEILLE a donc écrit ce que la jeunesse d'aujourd'hui rêve d'entendre, et ce que la jeunesse défendra jusqu'au bout de par le monde entier : laissez-nous vivre, puisque vous êtes incapables de nous donner le bonheur, de tenir vos promesses de paix, laissez-nous vivre car sinon le temps de la révolte sonnera et le monde sombrera dans une 3ème guerre mondiale inévitable.

Francis HUSTER

LE CID

- 1636 -

de Pierre CORNEILLE

Mise en scène	:	Francis HUSTER
Assistante à la mise en scène	:	Karine CHEMLA
Costumes	:	Claudie GASTINE
Réalisés par	:	Les Ateliers du Costume
Assistante aux costumes	:	Khedidja MESSADI
Lumière	:	André WIRTH
Dramaturgie	:	Ruchla GROSSMANN & Max CWAJBAUM
Armures	:	Hervé BOUTARD
Assistant	:	Mathias MASSON
Armes	:	MARATIER
Chaussures	:	POMPEI
Perruques	:	POULIN
Bijoux	:	Bruno HUET
Régie Générale	:	Philippe MARGERIT
Assistant régie technique	:	Nicolas COPIN
Assistant régie comédiens	:	Maurice LEVY
Coiffure	:	Gérard CARRISSIMOUX
Maquillage	:	Sandrine TREMELET
Chemises	:	Caraco CANEZOU
Habilleuse	:	Isabelle PIGNOT
Service de presse	:	Renée FERNANDEZ
Assistante	:	BIJOU
Musique	:	Dominique PROBST



COMPAGNIE

Francis Huster

Pierre Corneille

Don Fernand, *Premier Roi de Castille*

Dona Urrique, *Infante de Castille*

Don Diegue, *Père de Rodrigue*

Don Gomès, *Comte de Gormas, Père de Chimène*

Don Rodrigue, *Amant de Chimène*

Don Sanche, *Amoureux de Chimène*

Don Arias, *Gentilhomme castillan*

Don Alonse, *Gentilhomme castillan*

Chimène, *fille de Don Gomès*

Léonor, *Gouvernante de l'Infante*

Elvire, *Gouvernante de Chimène*

Un page de l'Infante

Yves LE MOIGN'

Jacques SPIESSER

Cristiana REALI

Jean DESCHAMPS

Jean-Pierre BERNARD

Francis HUSTER

Frédéric SMEKTALA

Frédéric HADDOU

François Xavier HOFFMANN

Valentine VARELA

Elisabeth RODRIGUEZ

Alexandra MERCOUROFF

Valérie CRUNCHANT

CORNEILLE commence en 1635 à la tragédie avec *Médée*. Il se tourne ensuite vers l'Espagne, à travers les *bandanades espagnoles* le *Matamore* de *L'illusion romaine* (1635) puis le succès des *Espeintes du Cid* de Guillen de Castro, dont il tire *Le Cid*. La première est donnée en décembre 1636, dans l'allégresse publique de Paris délivré de la menace des Espagnols, par la reprise de Corbie quelques semaines plus tôt.

L'accueil et le succès sans précédent du *Cid* déclenchent bientôt la féroce querelle du même nom, une des plus violentes batailles de pamphlets de l'histoire de notre théâtre. CORNEILLE y rend son nom célèbre. Il est nommé sur l'ordre de Richelieu : en octobre 1635.

PIERRE CORNEILLE

En 1639 CORNEILLE se rend au travail et fait paraître *Horace* avec une dédicace à Richelieu d'une humilité servile, mais nécessaire sans doute à la veille de jouer *Cinna*. Il se marie avec Marie de Lamignon (fille du lieutenant civil et criminel des Andelys) qui avait onze ans de moins que son mari. Elle lui donnera sept enfants entre de 1642 à 1656, et sa sœur cadette épousera Thomas Corneille en 1650.



CORNEILLE naît à Rouen le 6 juin 1606 dans une de ces vigoureuses familles de bourgeoisie provinciale, riches d'enfants et d'alliances. Il fit ses études chez les jésuites de Rouen et sa vie et son oeuvre garderont toujours l'empreinte de la forte discipline des fils de saint Ignace : piété solide, large humanisme, culte de la volonté et de la domination de soi.

Licencié en droit à dix-huit ans (1624), il fait pendant quatre ans son stage d'avocat au Parlement de Rouen. C'est l'époque de son premier, et peut-être du seul grand amour de sa vie : c'est elle, d'après son neveu Fontenelle, qui serait l'héroïne de sa première pièce de théâtre *Mélite*.

En 1628 son père lui achète l'office d'avocat du roi au siège des Eaux et Forêts et à l'Amirauté de France à Rouen, fonction qu'il exercera à la Table de Marbre du Palais pendant plus de vingt ans conjointement à ses travaux littéraires.

Clitandre, ou l'innocence délivrée et quatre comédies – *La Veuve, La Galerie du Palais, La Suivante, La place Royale* – se succèdent de 1631 à 1634. En 1635, Richelieu met la haute main sur le secteur littéraire, crée l'Académie Française et distribue des pensions à plusieurs poètes, dont CORNEILLE, qui désormais fait partie des "Cinq auteurs" chargés d'écrire sous les ordres du maître des comédies dont il leur dicte le scénario.

CORNEILLE s'essaie en 1635 à la tragédie avec *Médée*. Il se tourne ensuite vers l'Espagne : il tire d'abord des *Rodomontades espagnoles* le *Matamore* de *L'illusion comique* (1635) puis il s'inspire des *Enfances du Cid* de Guillén de Castro, dont il tire *Le Cid*. La première eut lieu, en décembre 1636, dans l'allégresse publique de Paris délivré de la menace des Espagnols par la reprise de Corbie quelques semaines plus tôt.

L'accueil et le succès sans précédent du *Cid* déclenchent bientôt la fameuse querelle du même nom, une des plus violentes batailles de pamphlets de l'histoire de notre théâtre. CORNEILLE y rend coup pour coup mais l'affaire s'arrêta brusquement sur l'ordre de Richelieu : en octobre 1637, CORNEILLE dut s'incliner.

En 1639 CORNEILLE se remet au travail et fait paraître *Horace* avec une dédicace à Richelieu d'une humiliante servilité, mais nécessaire sans doute à la veille de jouer *Cinna*. Il se marie avec Marie de Lamperrière (fille du lieutenant civil et criminel des Andelys) qui avait onze ans de moins que son mari. Elle lui donnera sept enfants entre de 1642 à 1656, et sa soeur cadette épousera Thomas Corneille en 1650.



Cinna allait s'imprimer, quand survint la conspiration, puis l'exécution de Cinq-Mars (favori de Louis XIII qui conspira contre Richelieu. Il fut décapité). La tragédie prenait soudain une actualité trop brûlante. La pièce ne sortit des presses qu'en janvier 1643, plus d'un mois après le décès de Richelieu, dont le poète refusa de célébrer la mémoire.

Mazarin, résolu de le faire servir sa propagande, dote à son tour CORNEILLE d'une pension importante. Dès lors poète quasi officiel. CORNEILLE donne une première édition de ses *Oeuvres complètes*, l'Académie lui ouvre enfin ses portes (1647) et Mazarin lui commande pour les fêtes du Carnaval de 1648 à la cour une pièce à machines : *Andromède*.

Bientôt l'astre naissant de Racine menace sa suprématie et en 1667 le triomphe

Naturellement respectueux du pouvoir, il reste, sous la Fronde, longtemps fidèle à Mazarin : il fait même dans *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque de janvier 1650, une apologie de la reine et de son cher ministre, qui provoque une cabale de la part de Conde qui fera tomber la pièce. A la suite du soulèvement de la Normandie commandité par les princes Condé, Conti et Longueville, Mazarin ordonnera leur arrestation et CORNEILLE se voit investi alors par la confiance du ministre, des fonctions considérables de procureur des Etats de Normandie. Mais le poète se laisse gagner par le courant général en faveur des princes prisonniers : cédant au prestige romanesque du "héros" malheureux, CORNEILLE écrit *Nicomède*, où tout le monde reconnut Condé, et qui, joué au moment même où Mazarin, cédant, venait de libérer les princes, reçut un accueil triomphal.

Ce fut la seule imprudence de sa carrière, mais il la paya cher : il s'était pour toujours aliéné Mazarin, qui jusqu'à sa mort (1661) ne lui donnera plus un sou et il ne reçut aucune reconnaissance des princes, qui se hâtèrent de remettre en place son prédécesseur aux Etats de Normandie.

Il se trouva brusquement privé d'emploi, de pension et pour comble de malheur, sa pièce *Pertharite* donnée en décembre 1651 fut un four complet.

Durant ces loisirs forcés, il va se consacrer à la traduction en vers de quelques chapitres de *l'Imitation de Jésus Christ* ; il se donne tout entier à cette traduction, travail difficile et de longue haleine qui l'occupe jusqu'en 1657, mais qui s'avéra un des plus gros succès en librairie du siècle.

Il revient ensuite à des occupations plus profanes : il travaille dès 1656 à une pièce à machines, *La Toison d'or*, pour le marquis de Sourdéac, il prépare une nouvelle édition de son Théâtre, fréquente Les Précieuses de Rouen et écrit diverses galanteries en vers : c'est la période mondaine de sa vie, celle où l'influence de son frère Thomas se fait le plus sentir.

Les deux frères entrent bientôt dans l'orbite de Fouquet, nouveau soleil dispensateur de commandes et de pensions, et CORNEILLE fait une rentrée triomphale au théâtre avec le médiocre *Oedipe* grassement payé par Fouquet en 1659. C'est ensuite *La Toison d'or* qui triomphe en Normandie, puis sur la scène parisienne en 1661.

CORNEILLE va de triomphe en triomphe : avec Sertorius en 1662 il est à l'apogée de sa carrière. Les deux ménages de Pierre et Thomas quittent Rouen pour se fixer à Paris et une édition monumentale du Théâtre de CORNEILLE paraît en 1663. La même année inaugure le mécénat royal : pensionné par le roi, CORNEILLE chantera désormais les campagnes victorieuses du jeune roi.

Bientôt l'astre naissant de Racine menace sa suprématie et en 1667 le triomphe d'*Andromaque* éclipse complètement *Attila*, pièce dans laquelle CORNEILLE avait pourtant voulu se surpasser. Pour la seconde fois, il se réfugie dans de pieuses traductions (*L'Office de la vierge*). On le voit à la première de *Britannicus* (1669) mais en novembre 1670, la guerre est déclarée : c'est le duel des deux *Bérénices*, celle de Racine et *Tite et Bérénice* de CORNEILLE, duel qui tourne à l'avantage du plus jeune.

En vain CORNEILLE écrit-il des vers adorables de jeunesse pour compléter la *Psyché* de Molière, qui, pris de court, avait fait appel à lui. Aucune troupe maintenant ne veut plus de ses pièces. Molière même refuse *Pulchérie*.

Suréna en 1674 fut sa dernière pièce : il venait de perdre à la guerre un de ses fils tué en Hollande, et *Suréna*, cette oeuvre exquise, n'avait rencontré qu'un morne accueil. Il se tut.

Il avait soixante-huit ans, et il lui en restait dix à vivre. Pour lutter contre l'oubli qui se fait autour de son nom, même à la cour, il publie encore d'admirables vers (presque tous dédiés au Roi). Une première attaque en 1681 l'avait laissé un peu diminué, et il ne sortait plus depuis plus d'un an, lorsqu'il mourut le 1er octobre 1684.

Trois mois après, Racine, depuis longtemps réconcilié avec lui, lut à l'Académie, pour la réception de son frère, un incomparable éloge de CORNEILLE, où il revendiquait pour le grand poète un rang égal à celui des plus grands héros de l'histoire.

L'homme, qu'il s'agit de nous montrer, tombe dans le péril ou le malheur pour une cause qui est hors de lui, ou en lui-même. (...) Dans presque toutes les tragédies antiques, le malheur du principal personnage naissait d'une cause étrangère ; la fatalité y présidait ; cela devait être. Les poètes usaient de leurs moyens, et le dogme de la fatalité était la plus terrible comme la plus répandue des croyances populaires. (...) Le hasard chez eux s'appelait le Destin, et c'était le plus puissant de leurs dieux. Ils apprenaient à se résigner et à souffrir, à devenir stoïciens, en assistant à des spectacles semblables. (...)

Mais ce qu'ils nommaient destin ou fatalité n'existe plus pour nous. La religion chrétienne d'une part, et d'ailleurs la philosophie moderne, ont tout changé : il ne nous reste que la Providence et le hasard ; ni l'un ni l'autre ne sont tragiques. La Providence ne ferait que des dénouements heureux ; et quant au hasard, si on le prend pour élément d'une pièce de théâtre, c'est précisément lui qui produit ces drames informes où les accidents se succèdent sans motif, s'enchaînent sans avoir de lien, et se dénouent sans qu'on sache pourquoi, sinon qu'il faut finir la pièce. Le hasard cessant d'être un dieu, n'est plus qu'un bateleur.

CORNEILLE, PÈRE DE LA TRAGÉDIE MODERNE

Il n'y a que deux maîtres, Sophocle et CORNEILLE. Le premier a fondé la tragédie ancienne, le second la moderne, fort différentes l'une de l'autre. (...)

La tragédie est la représentation d'une action héroïque, c'est-à-dire qu'elle a un objet élevé, comme la mort d'un roi, l'acquisition d'un trône, et pour acteurs des rois, des héros ; son but est d'exciter la terreur et la pitié. Pour cela elle doit nous montrer des hommes dans le péril et dans le malheur, dans un péril qui nous effraye, dans un malheur qui nous touche, et donner à cette imitation une apparence de vérité, il faut qu'une seule action, pitoyable et terrible, se passe devant nous, dans un lieu qui ne change pas, en un espace de temps qui excède le moins possible la durée de la représentation, en sorte que nous puissions croire assister au fait même, et non à une imitation. Voilà les premiers principes de la tragédie, qui sont communs aux modernes et aux anciens.

L'homme, qu'il s'agit de nous montrer, tombe dans le péril ou le malheur pour une cause qui est *hors de lui*, ou *en lui-même*. (...) Dans presque toutes les tragédies antiques, le malheur du principal personnage naissait d'une cause étrangère ; la fatalité y présidait ; cela devait être. Les poètes usaient de leurs moyens, et le dogme de la fatalité était la plus terrible comme la plus répandue des croyances populaires. (...) Le hasard chez eux s'appelait le Destin, et c'était le plus puissant de leurs dieux. Ils apprenaient à se résigner et à souffrir, à devenir stoïciens, en assistant à des spectacles semblables. (...)

Mais ce qu'ils nommaient destin ou fatalité n'existe plus pour nous. La religion chrétienne d'une part, et d'ailleurs la philosophie moderne, ont tout changé : il ne nous reste que la Providence et le hasard ; ni l'un ni l'autre ne sont tragiques. La Providence ne ferait que des dénouements heureux ; et quant au hasard, si on le prend pour élément d'une pièce de théâtre, c'est précisément lui qui produit ces drames informes où les accidents se succèdent sans motif, s'enchaînent sans avoir de lien, et se dénouent sans qu'on sache pourquoi, sinon qu'il faut finir la pièce. Le hasard cessant d'être un dieu, n'est plus qu'un bateleur.

CORNEILLE fut le premier qui s'aperçut de la distance qui, sous ce rapport, nous sépare des temps passés ; il vit que l'antique élément avait disparu, et il entreprit de le remplacer par un autre. Ce fut alors qu'en lisant Aristote et en étudiant ses principes, il remarqua que, si ce grand maître recommande surtout la fatalité, il permet aussi au poète de peindre l'homme conduit au malheur seulement par ses passions. CORNEILLE se saisit de cette source nouvelle, à peine eut-elle jailli devant lui qu'il la changea en fleuve ; il résolut de montrer la passion aux prises avec le devoir, avec le malheur, avec les liens du sang, avec la religion ; la pièce espagnole de Guillén de Castro lui sembla la plus propre à développer sa pensée ; il en fit une imitation qui est restée et restera toujours comme un chef-d'oeuvre ; puis, comme il était aussi simple qu'il était grand, il écrivit une poétique afin de répandre le trésor qu'il avait trouvé, ce dont Racine profita si bien. Par cette poétique, il consacra le principe dont il était question tout à l'heure, c'est-à-dire de faire périr le personnage par une cause qui est *en lui* et non *hors de lui* comme chez les Grecs.

Le théâtre comédien est fait pour nous saisir et nous entraîner, au moyen d'exemples qu'il place à distance de nous et au-dessus de nos pouvoirs ordinaires, et qui cependant

La passion est donc devenue la base, ou plutôt l'axe des tragédies modernes. Au lieu de se mêler à l'intrigue pour la compliquer et pour la nouer comme autrefois, elle est maintenant la cause première. Elle naît d'elle-même et tout vient d'elle : une passion et un obstacle, voilà le résumé de presque toutes nos pièces.

Ce qui a quelquefois empêché de bien comprendre l'intention exaltante de l'oeuvre, c'est un dilemme, installé depuis dans les esprits, entre l'admirable et le raisonnable.

Les deux choses dans CORNEILLE ne se séparent pas, parce qu'il est d'un temps où la déraison n'avait encore nul prestige et où le sublime moral ne se concevait que dans une

vue lucide des conditions et des obstacles, et ne se réalisait que dans une victoire sur

Le jour où le théâtre comédien qu'on nous propose aujourd'hui d'ennuyeux professeurs de morale.

Alfred DE MUSSET.

L E
THEATRE
D E
P. CORNEILLE.

Revue & corrigé par l'Auteur.

I. PARTIE.



Imprimé à ROUEN. Et se vend

A PARIS,

Chez ANASTASE COUVILLON, au Palais, en la
Calle des Merciers, à la Palme.

Et

Chez GUYON AVIGNON DE LYONNE, Libraire Imprimeur,
dans la même Calleite,
à la Justice.

M. DC. LX.

L'IMPRIMERIE DE ROUEN.

CORNEILLE était certainement convaincu de l'excellence de la tragédie régulière ; son théâtre a marqué un moment dans le triomphe progressif des règles. On n'en trouve pas moins chez lui, de façon latente, une résistance à la régularisation du poème tragique. Il hésitait, à ses débuts, entre le goût moderne et la discipline des doctes. *Le Cid* est une tragi-comédie médiocrement régulière ; mais, même dans ses tragédies les plus achevées, *Cinna*, *Polyeucte*, les critiques ont constaté une imparfaite conformité aux préceptes des théoriciens.

LA TRAGEDIE CORNELIENNE

Ainsi, CORNEILLE soutient que la fin première du poème dramatique est le plaisir, se donnant par là le droit d'inventer et de créer hors de l'emprise des règles. Cette affirmation est bien naturelle chez un auteur. En art, l'effet l'emporte évidemment plus que le précepte ; les écrivains, en acceptant la loi des doctes, ont toujours réservé leur privilège de créateurs. Mais, plus précisément, CORNEILLE est grand expérimentateur de formes dramatiques.

Le théâtre cornélien est fait pour nous saisir et nous entraîner, au moyen d'exemples qu'il place à distance de nous et au-dessus de nos pouvoirs ordinaires, et qui cependant n'ont tout leur sens que par notre admiration. Etonnement et communion, mouvement de ce que nous sommes vers ce que le drame nous suggère d'être au-delà de nous-mêmes, tel est le ressort puissant de ce théâtre.

Ce qui a quelquefois empêché de bien comprendre l'intention exaltante de l'oeuvre, c'est un dilemme, installé depuis dans les esprits, entre l'admirable et le raisonnable. Les deux choses dans CORNEILLE ne se séparent pas, parce qu'il est d'un temps où la déraison n'avait encore nul prestige et où le sublime moral ne se concevait que dans une vue lucide des conditions et des obstacles, et ne se réalisait que dans une victoire : victoire sur les choses ou victoire sur soi-même, assurance en tout cas d'avoir bien calculé et choisi l'issue la plus haute, et de pouvoir au besoin le démontrer.

Le jour où le merveilleux a impliqué un désaveu de l'entendement, les héros pensants du théâtre cornélien ont été tenus pour d'ennuyeux professeurs de morale.

Un autre préjugé, de source différente, mais qui s'est conjugué avec celui-là, cherchait dans les oeuvres classiques l'enchaînement naturel et immédiatement plausible des actions, comme la condition nécessaire de toute fiction heureuse ; ce préjugé masquait tout ce qui, dans CORNEILLE, est inventé pour faire impression sur nous, indépendamment et au-delà de la commune vraisemblance : la représentation inventive et paradoxale des démarches de l'héroïsme qui occupe son théâtre restait invisible à la critique. C'est à une époque relativement récente qu'on a ouvert les yeux sur ce qui nous semble aujourd'hui essentiel chez CORNEILLE : une éthique de la grandeur glorieuse, une esthétique du rare et de l'inattendu.

l'autre, une situation d'abord choisie, et choisie pour ce qu'elle a d'inouï, suscite, en réponse, des caractères hors du commun.

CORNEILLE était certainement convaincu de l'excellence de la tragédie régulière ; son théâtre a marqué un moment dans le triomphe progressif des règles. On n'en trouve pas moins chez lui, de façon latente, une résistance à la régularisation du poème tragique. Il hésitait, à ses débuts, entre le goût moderne et la discipline des doctes. *Le Cid* est une tragi-comédie médiocrement régulière ; mais, même dans ses tragédies les plus achevées, *Cinna*, *Polyeucte*, les critiques ont constaté une imparfaite conformité aux préceptes des théoriciens.

Ainsi, CORNEILLE soutient que la fin première du poème dramatique est le plaisir, se donnant par là le droit d'inventer et de créer hors de l'emprise des règles. Cette affirmation est bien naturelle chez un auteur. En art, l'effet importe évidemment plus que le précepte ; les écrivains, en acceptant la loi des doctes, ont toujours réservé leur privilège de créateurs. Mais, plus précisément, CORNEILLE est grand expérimentateur de formes dramatiques.

La tragédie cornélienne est faite pour exalter, non pour apitoyer ou terrifier. Contrairement à la tragédie antique, elle est, par essence, optimiste. La vie des personnages et leur bonheur sont en péril, mais ce que la tragédie enseigne, ce n'est pas la toute-puissance du malheur ou la débilité de la condition humaine, c'est, au contraire, la grandeur de l'homme, sa capacité de vaincre le destin. Elle fait agir, non la pitié et la terreur, mais l'admiration. Elle s'achemine, par d'héroïques victoires, vers le meilleur dénouement possible, souvent vers un dénouement heureux, non vers une catastrophe.

Dans une telle tragédie, le pathétique proprement dit a relativement peu de place : elle est effort et conquête, drame au sens strict du mot, non passion. La douleur tragique y est moins essentielle que la force d'âme et la prouesse. En ce sens, on peut dire que la tragédie de CORNEILLE reste en deçà du tragique, qu'elle est autre chose. On conçoit en tout cas qu'avec un tel contenu elle entre mal dans les formes simples de la tragédie régulière.

Il a fallu longtemps pour concilier le goût moderne de l'action, dont témoigne de façon si éclatante tout le théâtre européen à partir de la Renaissance, et le nécessaire dépouillement du genre tragique. Les théoriciens tendaient à ce résultat en proposant comme matière à la tragédie la peinture des caractères, le tableau de la nature humaine en action.

Mais, justement, CORNEILLE est étranger à cette vue du théâtre tragique. Il accorde plus d'importance aux sujets qu'aux caractères. Tel de ses admirateurs l'en félicite ; ses critiques en général le lui reprochent. Cette controverse va loin : dans un cas, des caractères donnés selon l'humanité engendrent le drame comme leur résultante ; dans l'autre, une situation d'abord choisie, et choisie pour ce qu'elle a d'inouï, suscite, en réponse, des caractères hors du commun.

Le dilemme, en dernière analyse, est celui du naturel et de l'exceptionnel. L'amour de CORNEILLE pour les beaux sujets (vastes intérêts d'Etat, conflits rares, conjonctures étonnantes où s'évertue la casuistique des grandes âmes) l'éloigne des architectures simples dont le goût classique devait faire son idéal. Il lui faut une tragédie d'allure plus libre, plus variée, plus complexe.

Non qu'il ait, comme on l'a dit souvent subi les règles à contrecœur, ni qu'il ait été gêné par elles. Il a cru à l'excellence d'une discipline, à laquelle cependant son génie n'a su, ou voulu se plier en fin de compte qu'autant qu'il lui convenait. Une tragédie de CORNEILLE avec son sujet antique, ses cinq actes enclos (ou presque) dans les limites des unités, son agencement scénique strict et son ton soutenu, ses monologues, ses récits et ses confidents, semble répondre parfaitement à l'idée qu'on se fait de la tragédie régulière à la française.

En fait, si l'on y regarde de plus près, l'inspiration y contredit secrètement la forme : l'oeuvre est une composition, souvent heureuse, toujours difficile, entre deux exigences contraires. A ce titre, la tragédie de CORNEILLE est, dans l'histoire du genre, un moment de transition et de tension où subsistent, sous la discipline classique, la richesse et la verve originales du théâtre des temps modernes.

Paul BENICHOU

Cet excès de confiance et de vanité déçoit les parisiens. On accuse CORNEILLE de plagiat, de non-respect des règles de l'art, on donne même l'inconduite de Chimène qui ose recevoir le marquis sans le consentement de son père et même l'épouser, fit-ce dans un délai indéterminé.

LA QUERELLE DU CID

La querelle prend fin en octobre 1637. Elle est réglée par un décret de médiation pamphlets, sur une intervention du Cardinal de Richelieu. Le Cardinal, sous le prétexte de saisir de l'affaire la jeune Académie Française, veut imposer l'autorité de la nouvelle Académie.

En 1637, le public réserve un accueil triomphal au *Cid*. Les amours contrariés de Rodrigue et Chimène assurent à Pierre CORNEILLE un succès durable. La foule se presse si nombreuse au théâtre du Marais que l'on dût installer des chaises sur la scène. *Le Cid* est représenté trois fois au Louvre et deux fois à l'Hôtel de Richelieu. Continuations et imitations fleurissent : en juillet 1637, Chevreau fait jouer *La Suite* et *le Mariage du Cid*, Desfontaines *La vraie suite du Cid*. Tout Paris a pour *Le Cid* les yeux de Chimène pour Rodrigue.

La querelle qui éclate à propos du *Cid* est une affaire de "doctes". Elle prend des proportions considérables même si son origine est fort peu littéraire. En effet, devant le succès de sa pièce, CORNEILLE demande une rétribution supplémentaire au directeur de la troupe qui jouait *Le Cid*. Un refus le décide à faire éditer son texte ce qui permet à n'importe quelle autre troupe de théâtre de jouer sa pièce et par là même porter un préjudice pécuniaire au théâtre du Marais qui avait créé *Le Cid*.

Parallèlement, en février 1637, CORNEILLE fait circuler *l'Excuse à Ariste*, poème de 104 vers dans lequel il revendique son indépendance et son originalité :

La fausse humilité ne met plus en crédit.

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.

.....
*Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans,
Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.*

Cet excès de confiance et de vanité déchaîne les passions. On accuse CORNEILLE de plagiat, de non-respect des règles de l'écriture ; on dénonce même l'inconduite de Chimène qui ose recevoir le meurtrier de son propre père et même l'épouser, fût-ce dans un délai indéterminé.

La querelle prend fin en octobre 1637, après des échanges de multiples pamphlets, sur une intervention du Cardinal DE Richelieu qui avait, dès le mois de juin, saisi de l'affaire la jeune Académie Française créée en 1634. Le Cardinal tente d'imposer l'autorité de la nouvelle Académie et instituer en France une sorte de dirigisme d'Etat dans le domaine des lettres.



En décembre 1637 paraissent *Les Sentiments de l'Académie française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid*. En 192 pages, l'Académie reconnaît l'originalité de CORNEILLE et récuse toute accusation de plagiat. En revanche, elle soutient que *Le Cid* pèche contre l'unité de temps et la règle de vraisemblance. CORNEILLE a eu tort, selon elle, de préférer la vérité historique et de marier Chimène à Rodrigue.

La "querelle du Cid" est alors close puisque CORNEILLE lui-même choisit de ne pas répondre aux *Sentiments de l'Académie*. Les modifications successives que CORNEILLE apportera à son texte sont toutefois les conséquences les plus importantes de toutes ces altercations. Elles ont été si profondes que l'on a pu légitimement parler de l'existence de plusieurs *Cid* : en effet, *Le Cid* publié en 1648 comporte des nouveautés considérables. Le sous-titre de la pièce porte désormais la mention "tragédie" au lieu de "tragi-comédie". CORNEILLE, pour se dégager de tout plagiat, détaille ses sources et fait figurer au bas des pages les vers espagnols imités de Guillén de Castro. La dernière modification est la présence en tête de la pièce d'un long "Avertissement" qui constitue, en quelque sorte, sa réponse à l'Académie 10 ans après.

FRANCIS HUSTER A LA COMEDIE FRANCAISE

L'importance de l'édition de 1660 est encore plus grande. CORNEILLE revoit minutieusement son texte, tenant ainsi tardivement compte des observations de l'Académie. Il réécrit les premières scènes et modifie son dénouement, se ralliant en partie aux thèses d'un de ses plus farouches adversaires : Scudéry pour qui Chimène était "impudique" et "parricide". Il parlait ainsi de l'oeuvre de CORNEILLE : "*L'on y voit une fille dénaturée ne parler que de ses folies, lorsqu'elle ne doit parler que de son malheur ; plaindre la perte de son amant lorsqu'elle ne doit songer qu'à celle de son père ; aimer encore ce qu'elle doit abhorrer. (...) et pour achever son impiété, joindre sa main à celle qui dégoutte encore du sang de son père*".

En effet, si la version du *Cid* de 1637 ne laissait aucun doute sur l'issue différée mais heureuse des amours de Chimène et de Rodrigue, celle de 1660 introduit une ambiguïté qui rend possible la séparation des deux amants. Cette querelle autour de son oeuvre blesse CORNEILLE qui découvre en même temps l'ivresse du succès et la férocité de ses adversaires. Ce n'est que trois ans plus tard, en 1640, que CORNEILLE surmontera son amertume et nous offrira *Horace*, pièce avec laquelle il renouera avec le succès.

Il a bâti sa carrière théâtrale comme un parcours de sportif et revendique bien haut le droit à l'ambition : «*Quand on fait du théâtre, on le fait pour être meilleur que les autres*». (Ciné-Revue, 29 juin 1976).

Sitôt sorti du Conservatoire, il a, contrairement à son camarade Jacques Weber, accepté de faire partie de cette «*équipe nationale*» que constituait à ses yeux la troupe de la Maison de Molière.

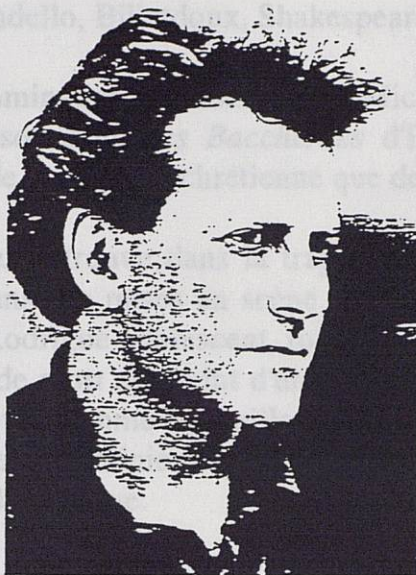
L'administrateur Pierre Duxamise immédiatement sur le charme, l'insolence juvénile et l'intelligence de celui qui s'est déjà fait remarquer comme élève, dans sa brillante adaptation des *Amours de Jacques le Fataliste*, et que la presse, peu imaginative, surnomme le «*nouveau Gérard Philipe*».

Après avoir participé à l'Odéon à la création d'*Americus d'Ottenburg* et joué dans Volpone, il débute Salle Richelieu dans Lahiche avec *La Station Champbaudet* mise en scène par Jean-Laurent Cochet.

En 1973 on le découvre au côté d'Isabelle Adjani dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault du *Bourgeois gentilhomme* et on les retrouve dans *Ordine* de Giraudoux.

FRANCIS HUSTER A LA COMEDIE FRANCAISE

Dix années de "sélection nationale"



Il a bâti sa carrière théâtrale comme un parcours de sportif et revendique bien haut le droit à l'ambition : «*Quand on fait du théâtre, on le fait pour être meilleur que les autres*». (Ciné-Revue, 29 juin 1976).

Sitôt sorti du Conservatoire, il a, contrairement à son camarade Jacques Weber, accepté de faire partie de cette «*équipe nationale*» que constituait à ses yeux la troupe de la Maison de Molière.

L'administrateur Pierre Dux mise immédiatement sur le charme, l'insolence juvénile et l'intelligence de celui qui s'est déjà fait remarquer comme élève, dans sa brillante adaptation des *Amours de Jacques le Fataliste*, et que la presse, peu imaginative, surnomme le «*nouveau Gérard Philipe*».

Après avoir participé à l'Odéon à la création d' *Amorphe d'Ottenburg* et joué dans *Volpone*, il débute Salle Richelieu dans *Labiche* avec *La Station Champbaudet* mise en scène par Jean-Laurent Cochet.

En 1973 on le découvre au côté d'Isabelle Adjani dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault du *Bourgeois gentilhomme* et on les retrouve dans *Ondine* de Giraudoux.

Par Jacqueline GARARDY-RAZGONNIKOFF

Il aborde le répertoire de Musset avec le Coelio des *Caprices de Marianne* et se verra confier la mise en scène d'une comédie en un acte *Les Marrons du feu* qui mettra en valeur le talent de la jeune troupe (Dominique Constanza, Patrice Kerbrat, Fanny Delbrice ...).

Après l'escapade hors Maison du *Hamlet* de Lafargue, unanimement encensé par la critique, il poursuit sa trajectoire Musset avec *Lorenzaccio* monté par Franco Zeffirelli, et *On ne badine pas avec l'amour* dans une mise en scène de Simon Eine.

Entre-temps, il a joué Pirandello, Billetdoux, Shakespeare et Corneille.

Tout de suite après sa nomination au sociétariat, Michel Cacoyannis lui confie, à l'Odéon, le rôle de Dionysos dans *Les Bacchantes* d'Euripide dont il donnera une interprétation plus proche de la tragédie chrétienne que de la démesure antique.

Avec *Le Cid* et *Britannicus* il trouve dans la tragédie classique française deux rôles diamétralement opposés dans des mises en scène non conformistes. Sous la direction de Terry Hands, il est un Rodrigue adolescent, fougueux, lyrique qui ramène *Le Cid* à l'épopée, chant d'amour et de mort empreint d'une violence policée. Dans *Britannicus*, monté par Jean-Pierre Miquel comme un thriller politique des années 1930 – héros en tenue de soirée et ambiance mussolinienne –, il donne au prince victime de l'ambition de Néron, une élégance mélancolique.

La Nuit et le moment, d'après Crébillon fils, mis en scène par Jean-Louis Thamin au Petit-Odéon, va porter au pinacle du succès le couple éblouissant formé par Francis HUSTER et Catherine Salviat. Repris dans la grande salle de l'Odéon, sous un vélum qui accentue le côté fellinien du décor et des costumes, le spectacle sera également filmé en studio par Nina Companeez, et intégré dans la série des cassettes vidéo destinées à perpétuer les spectacles de la Comédie-Française.

Du roué désabusé de Crébillon au libertin désespéré de Molière, il y avait un grand pas que lui fit franchir Jean-Luc Boutté en 1979 avec *Don Juan*.

Il manquait au séducteur dont les jeunes spectatrices guettaient le sourire conquérant, au romantique dont elles plaignaient la mélancolie, au libertin dont elles craignaient la désinvolture, un personnage maudit et torturé. En 1980, Otomar Krejca lui confie le rôle de Treplev dans *La Mouette*, qu'il joue dans un paroxysme plus romantique que tchekhovien.

Plus de trente rôles en dix années de Comédie-Française, et presque toujours en première ligne, il y avait de quoi assouvir les ambitions de ce travailleur acharné, au sein de «*l'équipe nationale*». Il a choisi alors de quitter la troupe et de se lancer en solo dans la mêlée théâtrale. Il a touché à l'enseignement, à l'écriture, à la mise en scène, au cinéma... Dix années de plus ont ajouté à son entraînement intensif expérience et maturité.

A défaut d'être «*sélectionneur national*», il entraîne à présent sa propre équipe...

Par Jacqueline GARARDY-RAZGONNIKOFF



COMPAGNIE
Francis Huster

FRANCIS HUSTER

Chef de Troupe, en avant toute !



COMPAGNIE
Francis Huster

FRANCIS HUSTER

Chef de Troupe, en avant toute !

En quittant la Comédie-Française, sans doute n'avait-il pas de projet très clairement formulé. Appel de l'ailleurs comme celui du large. Et cet ailleurs, il se l'est forgé jour après jour. En groupe. Bien sûr, il vous arrivera de le rencontrer, pensif, arpentant à grands pas les trottoirs de Paris. Seul. Parfois, il sera dans un autobus, tout au fond, dans un coin. Oublieux du paysage. Semblant parler à un interlocuteur invisible, ou bien taciturne, plongé dans ses pensées. **HUSTER** aime la solitude. Il en a besoin. Retrait, retraite. Disparitions.

Mais le plus souvent c'est en groupe, c'est en troupe, qu'il se déplace. Non qu'il ait un bizarre besoin d'auditoire, de public. Voire de Cour. Non. C'est sa fraternité, au jour le jour exercée. Son quotidien, ce sont les autres.

Fidèle en amitié, curieux de la jeunesse, généreux. Sa vie, c'est sa bande. Pourtant, il n'a pas besoin de protection, de remparts. Il sait aussi s'exposer, affronter. Et il ne craint pas l'engagement. Ah ! On ne lui fera pas signer des pétitions, des lettres de soutien sans vrai contenu. Mais dans son âge d'homme, il sait que son métier de vivre qui est le jeu, dans ses plus nobles formulations, du théâtre au cinéma en passant par la télévision ou l'enseignement, est un jeu civique. Le théâtre, ce n'est jamais une boîte feutrée indifférente au monde, mais au contraire. C'est le coffret de Pandore. C'est le tourbillon du temps avec ses cruautés, ses injustices, ses matins radieux. Parfois, bien sûr, les aubes sont navrantes. Et alors ? Il faut tenter de vivre...

On lit les journaux par brassées. Avec une tendresse particulière pour *L'Equipe* bien sûr. On n'est pas avant-centre au Racing Club de l'Alma sans avoir quelques règles de vie ! *L'Equipe* en fait partie. Sans doute aussi parce que pour Francis **HUSTER**, il n'est pas de plus beau mot dans la langue française. Plus beau que troupe même. C'est qu'une équipe, c'est un partage de chaque instant. Et ça, partager, c'est son rêve. C'est sa ligne.

Quittant la Comédie-Française, il a renoncé au confort d'une institution prestigieuse et qui convenait parfaitement à son tempérament. Adieu groupe, adieu grande troupe, adieu la ruche si fertile du patron Molière. Il a eu besoin, c'est évident, même s'il ne le formule pas, n'aimant pas, sincèrement, parler de lui, il a eu besoin de se retrouver seul en scène. Comme en une mise à l'épreuve. Un passage obligé. Une initiation. Comme pour mieux tremper et être capable de donner plus, et mieux. Et ce fut *L'Os de coeur*. Tout un programme, à la Gaîté-Montparnasse, en 1981, au sortir de la grande maison. Texte, mise en scène et interprétation, Francis **HUSTER**.

Dans ces années là, il enchaîne aussi film sur film : Robin Davis (*J'ai épousé une ombre*), Bay Okan (*Drôle de samedi*), Claude Lelouch avec lequel il a déjà tourné deux films quelques temps auparavant (*Edith et Marcel*), et c'est Gainsbourg enfin qui fera beaucoup jaser (*Equateur*).

Mais c'est le théâtre qui est sa terre natale, c'est vers lui qu'il revient. Seul encore. C'est la magnifique version du *Hamlet* de Jules Laforgue qu'il a fréquenté neuf ans auparavant, avec Jean-Louis Barrault pour mettre en scène, et l'ami Jacques Spiesser. On est au Théâtre Antoine, en 1983.

La saison suivante (il jouera même les deux spectacles en même temps un moment) c'est le délicieux *Sablier* de Nina Companeez qui renverse tous les coeurs. Il continue de tourner, se frotte à de grands personnages : Zulawski, et de *La Femme publique* avec Valérie Kapriski et Lambert Wilson, à *L'Amour braque* avec Sophie Marceau et Tchéky Karyo, il s'inscrit naturellement dans la génération qui monte, au cinéma.



COMPAGNIE
Francis Huster

Mais sa vraie vie est ailleurs. Il le sait. Il va aller encore vers l'un de ses maîtres, celui qui dit alors dans un grand sourire, «*HUSTER c'est mon frère, Francis, c'est mon fils*», Jean-Louis Barrault. Au Théâtre du Rond-Point, en 1985, il monte *Le Cid* de Corneille. Un triomphe. Avec Barrault bien sûr et Jean MARAIS pour jouer les pères nobles et éblouir une jeunesse qui n'est pas venue pour eux mais les découvre, les redécouvre, ardents et sublimes. Il monte *Le Cid* parce que la compagnie l'a appelé au secours. Et il est là. Avec un très beau spectacle, soigné, emporté, mais qui ne ruinera pas le théâtre : au contraire. Son contrat moral, c'est de fouetter le sang et de remplir les caisses. Mission accomplie mes Seigneurs. Et si bien que les autorités de tutelle, s'appuyant sur la confiance que semblent lui témoigner Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, toute l'équipe, songent à nommer Francis HUSTER à la tête du théâtre, aux côtés de ses maîtres.

En juin 1987, alors qu'il a monté au Rond-Point *Les Amour de Jacques le Fataliste* et prépare *Dom Juan* avec Jacques Spiesser bien sûr, et Jacques Weber ensuite pour jouer le séducteur scélérat, tandis qu'il est Jacques, puis Sganarelle, le Ministère de la Culture annonce officiellement sa nomination. Ou plus exactement laisse à Barrault, présentant sa saison, le soin de le faire. Baptiste des *Enfants du Paradis* a alors 77 ans, Madeleine Renault 87. Normal qu'ils se retirent des trop lourdes charges de la direction elle-même. Depuis des années d'ailleurs Danièle Cattant administre avec détermination la compagnie et le théâtre. HUSTER sort d'un spectacle discutable, «*un bel effort lyrique*» dit Barrault souriant, *Richard de Gloucester* d'après Shakespeare. La presse s'étonne. N'a-t-elle pas reçu, quelques mois auparavant, un communiqué officiel du Ministère confirmant une information donnée au mois d'octobre précédent et parlant de l'installation de Francis HUSTER à l'Athénée ?..

On sait ce qu'il en advint. Sans qu'aucun démenti ne soit jamais apporté par les autorités de tutelle, c'est au Théâtre Antoine-Simon Berriau que le jeune chef de troupe finit par s'installer provisoirement, non sans avoir drainé des milliers de spectateurs au Rond-Point avec un *Lorenzaccio* beau comme la nuit.

Entre-temps HUSTER avait réalisé son premier film avec la brune Béatrice Dalle et la blonde Isabelle Nanty. Entre-temps il avait obtenu de Catherine Camus, la fille de l'écrivain, son accord pour jouer *La Peste*. Pas d'argent pour monter le spectacle dont il rêvait ? Et bien il serait seul en scène, une fois encore. Mais avec des projets plein ses carnets pour la jeunesse. Ce fut *Putzi* d'après la vie de Mahler, où il prouva sans le chercher quel immense interprète il est. Ce fut *Le Misanthrope* de Molière qui nous valut le bonheur de retrouver Robert Hirsch, et c'est aujourd'hui cette *Suite Royale* qui est comme un hommage à sa propre jeunesse puisqu'il a joué *La Nuit et le Moment* au Petit-Odéon avec Catherine Salviat, et que *Les Amours de Jacques le Fataliste* ou *Jacques et son maître*, comme il désigne parfois ce texte inspiré de Diderot, est un peu son spectacle-fétiche, celui par lequel Spiesser et lui se firent connaître. la première fois, c'était en 1970. Ils étaient encore au Conservatoire. Ils avaient la vie devant eux. Ils ont brûlé les planches, mais par leurs vies, et sous le pont Mirabeau, coule la Seine.

Aujourd'hui on peut imaginer que la suite, effectivement, sera enfin ... royale ! Il a quitté le Français depuis plus de dix ans, se dépensant sans compter pour les jeunes, du cours Florent à ses propres spectacles. Il a prouvé, s'il en était besoin, qu'il est un chef de troupe. Il en a l'étoffe, et les rêves. Ses grands aînés l'admirent et croient en lui. Après Pierre Dux, qui l'aimait tant, Fernand et Odette Lumbroso sont là, qui louent sans complaisance ses qualités. «Où allaient-ils ?» comme demande Diderot, l'écrivain, parlant de ses personnages «*Est-ce que l'on sait où l'on va ?*»

Vers plus de théâtre, donc vers plus de vie. Non ?

Par Armelle HELIOT

Le Cid est l'œuvre d'un jeune auteur qui va triompher car il est braver la noblesse et fustiger son Roi !!

RENCONTRE AVEC FRANCIS HUSTER

Pourquoi ce choix de monter, à nouveau, Le Cid ? Est-ce pour répondre à une attente du public amateur du Grand Répertoire ou au contraire avec l'objectif de faire découvrir un aspect de notre théâtre –dit classique– aux jeunes générations ?

Le Cid est un chef d'œuvre incomparable du répertoire car il propose trois axes (artistique, politique et sentimental) réunis et traités avec un rare bonheur. Seuls les grands génies ont su, avec force, à l'intérieur d'une même œuvre, réussir à atteindre le sommet de leur art sur ces trois niveaux :

Artistique : nous sommes au théâtre donc la langue prime tout et celle de Corneille touche ici au sublime, certains vers étant célèbres dans le monde entier. Au même titre que "To be or not to be" on peut placer "Rodrigue as-tu du cœur ?", "La valeur n'attend point le nombre des années", "O rage, O désespoir, O vieillesse ennemie", "Sous moi donc cette troupe s'avance" etc. ... Il y en aurait au moins vingt, trente dans cette seule oeuvre. C'est inouï dans l'histoire du théâtre. Corneille donne au rythme du vers, une clarté, une poésie si âpre et si vraie qu'il magnifie l'alexandrin en lui trouvant une simplicité, une légèreté, une musicalité exceptionnelle ("Percé jusqu'au fond du cœur" et "... les stances les plus belles de tous les temps !") Jamais la langue, même celle de Racine, n'atteindra les sommets du *Cid* car Corneille sait faire "parler" tout à fait différemment chaque personnage alors qu'avec Racine tous parlent du "Racine" – *Le Cid* atteint des sommets artistiques du point de vue du vers, et aussi du point de vue théâtral car la construction du récit de la pièce, sa trame, son architecture dramatique, véritable soufflet aux règles trop rigides des Unités, font du *Cid* le coup de tonnerre qui va faire éclater et exploser le théâtre pour lui donner une liberté et une jeunesse folle. On peut dire que sans Shakespeare, pas de Corneille mais sans Corneille pas de théâtre !

Politique : Corneille comme Shakespeare touche aux sujets de son temps et sous couvert de l'Espagne du *Cid* du XII^e siècles il parle en fait de Louis XIII, du duel, de la guerre, de la noblesse... *Le Cid* est une pièce violente qui est un plaidoyer contre le pouvoir, contre l'horreur de la guerre, contre la folie de l'armée, de ses chefs (voyez le Comte, chef suprême qui va jusqu'à clamer qu'aucun Roi ne peut, même contre lui, quoi que ce soit !).

Le Cid est l'œuvre d'un jeune auteur qui va triompher car il ose braver la noblesse et fustiger son Roi !!

Sentimental : Chimène et l'Infante aiment Rodrigue, Sanche aime Chimène. Corneille dans *Le Cid* donne ses lettres de noblesse au quatuor d'amour et, le premier livre au public ce jeu du cœur et du langage, ce jeu de mort et d'amour qui servira les plus grands maîtres après lui : Racine (Andromaque, Pyrrhus, Hermione, Oreste) Molière (Alceste, Célimène, Eliante, Philinte) Beaumarchais (Almaviva, la Comtesse, Figaro, Suzanne) Marivaux (Dorante, Sylvia, Arlequin, Lisette) etc. ...

Là encore, Corneille dans les rapports amoureux, touche au sublime et égale le Shakespeare de Roméo et Juliette, d'Othello ou d'Antoine et Cléopâtre.

Il s'agit donc de faire comprendre aux jeunes générations qu'il y a dans *Le Cid* tout ce que l'on peut trouver de mieux au théâtre : une langue, un sujet, une histoire d'amour – et bien sûr que tout s'entend, se comprend et nous touche même celui ou celle qui n'a jamais lu une seule ligne du dix-septième siècle. Mozart c'est aussi beau que Vanessa Paradis, U2 ou Michael Jackson !

Pourquoi avez-vous choisi de mettre en scène le texte de 1636 ?

Le texte de 1636, c'est celui de la 1ère version dans lequel il y a seulement une scène avec le Comte au début qui enrichit le rôle et sert davantage la compréhension immédiate et le "suspens" de la pièce. Et puis le public n'oublie pas que le Comte ne mentira pas à Don Diègue lorsqu'il prétendra que Rodrigue aurait été un gendre idéal pour lui. C'est le côté moderne et plus proche de nous qui ressort ainsi, plus "western" presque.

Quelles difficultés majeures de mise en scène avez-vous rencontrées ?

La mise en scène du *Cid* 1993 répondra à une seule règle : servir le texte, servir le texte, et servir le texte ! Et non pas écrire en images superflues, en décors suggestifs ou abusifs, en effets scéniques ajoutés, une autre version, un autre *Cid*, une autre pièce, que le texte écrit par Corneille.

Dans *Le Cid* de Corneille, il y a 12 rôles qui parlent, qui émeuvent et s'émeuvent. Il y aura 12 acteurs qui parleront, et je l'espère seront émus et émouvants. La mise en scène sera là pour les amener à atteindre ce climat d'émotions rares à offrir au public.

Il s'agira de parler naturel, vrai et simple et non pas de hurler ou de gueuler cette langue sublime. Il ne s'agira surtout pas de "faire de la tragédie", ni de jouer en "tragédiens". Ce qui est tragique (et comique car c'est une "tragi-comédie", et on y rit comme on y pleure) c'est l'histoire, c'est l'action. Mais le jeu des acteurs doit avant tout être VRAI, donc pur et simple.

Don Diègue ne pense pas à lui lorsqu'il demande à Rodrigue de le venger. Il pense à
Seuls les costumes sont là pour nous faire rêver et nous projeter dans le siècle même de
l'écriture du *Cid*, le dix-septième de Louis XIII. Nous devons retrouver le sens du jeu
du *Cid* en 1636, son pouvoir et sa "Grâce". Enfin, la seule audace de cette version du
Cid 1993 est la présence de Pierre Corneille lui-même, dans son costume célèbre qui
viendra avant chaque partie (au lever et à l'entr'acte) parler au public pour signifier le
sens du spectacle qu'ils vont recevoir et j'espère apprécier. Le texte de Pierre Corneille
étant bien sûr de Pierre Corneille.

*Rodrigue -personnage héroïque- est désormais en concurrence avec bien d'autres
Avez-vous fait des coupures dans le texte ?*

Oui, j'ai coupé dans le texte. Et même interverti des scènes pour faire du 4ème acte
l'acte majeur et du 5ème acte un dénouement plus aigu. La version 1985 avec la
compagnie Renaud-Barrault était aussi avec inversion au 4ème acte et au 5ème.

Elles étaient différentes mais elles répondaient au même souci dont les metteurs en
scène Shakespeariens font preuve lorsqu'ils coupent ou inversent dans des pièces de
Shakespeare.

Car tous savent très bien que l'édition intégrale d'un texte n'est pas toujours conforme
au spectacle (voir Rostand pour *l'Aiglon* ou Molière lui-même). Bien sûr il n'y a pas un
vers d'ajouté.

*Le rythme que confèrent les alexandrins peut-il s'accorder avec le phrasé naturel
que le public attend aujourd'hui ?*

Les alexandrins sont en fait une invention des auteurs pour que le phrasé des acteurs
suive justement la ligne "naturelle" de la pensée du personnage, donc dire des
alexandrins ce doit être parler vrai, parler droit, parler simple. Il suffit de respecter leur
rythme et de privilégier absolument les silences qui s'y imposent et les liaisons qui les
allègent. Il faut aussi les "*habiter*" par des sentiments tellement forts qu'ils en colorent
la rigidité pour leur faire acquérir un velouté de diction qui en fera la magie. Mozart
n'est-il pas "*écrit*" en "*alexandrins de musique*" !!?

*Comment peut-on concevoir et faire passer, à l'heure actuelle, le sens de l'Honneur
tel que le conçoit Don Diègue ou même le sens de la Gloire ?*

Le sens de l'honneur consiste à ne jamais se trahir soi-même. Et ne jamais se trahir
soi-même, c'est sacrifier son propre intérêt pour l'intérêt majeur des autres.

Don Diègue ne pense pas à lui lorsqu'il demande à Rodrigue de le venger. Il pense à l'intérêt des autres : celui de leur famille dont le nom est sali à jamais. Si Don Diègue n'avait pas de fils, donc plus de nom à défendre, il se tuerait sur place. Le secret c'est que Don Diègue dit bien : "*Va, cours, vole et nous venge*". Ce "nous" ce sont tous les ancêtres ! "*Race de tant d'aïeux en valeur signalée*" dira le Roi en parlant de leur famille ! Donc aujourd'hui en 1993, le même sens de l'honneur habite un jeune qui n'hésiterait pas à venger les siens.

Vous avez créé la Compagnie Francis HUSTER. Pouvez-vous nous dire pourquoi cette Compagnie a tant d'importance pour vous ?

Rodrigue –personnage héroïque– est désormais en concurrence avec bien d'autres de l'espace théâtral, cinématographique ou télévisuel. Comment parvenir à lui conserver sa dimension de Héros ?

Rodrigue est un héros d'aujourd'hui s'il est contre la guerre, ses injustices et ses honneurs ; s'il ne fuit pas ses devoirs et donc qu'il va se battre ; et s'il en revient comme un héros de 1993 c'est à dire non pas en vainqueur fier et pompeux mais au contraire en vainqueur horrifié de ce qu'il a fait, du massacre dont il a été le responsable, de la machine à tuer qu'il est devenu Rodrigue joué ainsi peut être humain et vrai.

La Compagnie, si elle le peut, souhaite présenter chaque année deux grands spectacles

Rodrigue se voit contraint d'abandonner l'Amour pour défendre, somme toute, un père défaillant aux yeux des jeunes spectateurs. Comment le metteur en scène peut-il éviter au public contemporain –prompt à l'irrévérence– ce genre d'interprétation dépréciative ?

Don Diègue sera non pas un vieillard hurleur qui geint et frise le ridicule pompeux, mais un homme qui touche à la mort, et sans s'en rendre compte cherche à entraîner ceux qui l'entourent – à commencer par son fils – dans cet abîme, ce vertige d'une vie qui fuit et s'éteint.

Comment concevez-vous le personnage féminin de Chimène ? Comment éviter aux jeunes spectateurs, ce qui leur apparaît, hâtivement, certes, comme de la mièvrerie ?

L'Infante et Chimène, comme Hermione et Andromaque, ne sont qu'un même rôle. Hermione était une Andromaque avant de devenir Hermione : elle était amoureuse de Pyrrhus. Un amour impossible en a fait une Hermione.

L'Infante était une Chimène avant de devenir l'Infante : elle était amoureuse de Rodrigue et Rodrigue (comme Pyrrhus pour Hermione) l'aimait. Ce qui différencie Hermione de l'Infante, c'est que Pyrrhus trahit Hermione qui devient folle et le fait assassiner, alors que Rodrigue ne trahit pas l'Infante ; c'est elle qui sacrifie leur amour et donne Rodrigue à Chimène. L'Infante ne fait pas assassiner Rodrigue, elle assassine son propre amour et se sacrifie elle-même pour le bien de Rodrigue.

Chimène aussi se sacrifie mais pas pour le bien de Rodrigue, pour le bien de son père ! En ce sens Chimène et l'Infante font le même parcours : l'amour pour Rodrigue puis le sacrifice de soi. Chimène et l'Infante sont deux rôles de même importance et forment un duo inséparable dont Rodrigue est l'enjeu et la victime.

Vous avez créé la Compagnie Francis HUSTER. Pouvez-vous nous dire pourquoi cette Compagnie a tant d'importance pour vous ?

La Compagnie est le seul moyen d'avoir enfin un jour un lieu où notre activité pourra s'épanouir et où nous pourrons, si la Compagnie le mérite – par des spectacles artistiques de valeur – y faire travailler des jeunes comédiens, de nouveaux auteurs, des metteurs en scène de toute l'Europe pour y défendre les valeurs de liberté et de pluralisme qui sont celles de la Compagnie.

Votre Compagnie a-t-elle d'autres projets ?

La Compagnie, si elle le peut, souhaite présenter chaque année deux grands spectacles (un du répertoire français, un du répertoire étranger) et deux œuvres de création française et étrangère.

Mais en aura-t-elle les moyens et les pouvoirs ? Pour cela il faut justement un lieu fixe.