

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

## Lucrèce Borgia

Texte de Victor Hugo  
Mise en scène de Lucie Berelowitsch

au Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville, du 10 au 16 janvier 2013

© FRANÇOIS FAUVEL

### Édito

Victor Hugo conçoit en 1832 un projet provocateur. Il écrit deux pièces jumelles sur le même thème : un père ou une mère cause la mort d'un enfant tendrement aimé. La provocation consiste à présenter en vers à la Comédie-Française celle où le grotesque domine, *Le roi s'amuse*. Sur le boulevard, il donne en prose celle qui laisse moins de place au grotesque, une tragédie jouée par des acteurs de mélodrame, *Lucrèce Borgia*. La première est sifflée et interdite après la première représentation, la seconde sera le plus grand succès théâtral d'Hugo. L'intrigue, le suspense, la distribution, les décors, la musique créent l'émotion et l'enthousiasme. Située dans une Italie rêvée du début du XVI<sup>e</sup> siècle, *Lucrèce Borgia* présente des personnages entiers qui sont presque des archétypes : une héroïne à la fois femme de pouvoir, séductrice et mère, violente, effrayante et attendrissante ; un jeune homme, Gennaro, homme et enfant, à l'esprit pur et chevaleresque, entre désir et horreur pour Lucrece.

Provocation, souffle poétique, sensualité, émotions premières, transgression des codes : Lucie Berelowitsch propose une lecture de *Lucrece Borgia* où le texte prend sa place dans une partition collective puisque jeu d'acteurs, musique, chorégraphie et scénographie participent à la création. Celle-ci s'interroge sur la place d'une femme de pouvoir dans un monde d'hommes. Elle pose aussi la question : comment monter un drame romantique aujourd'hui ?

Les activités proposées avant la représentation visent à faire réfléchir les élèves aux personnages, aux ressorts de la dramaturgie d'Hugo, au recours au mythe et à la tragédie. On les mènera aussi à faire des hypothèses sur l'espace scénique et la forme que peut prendre un drame romantique aujourd'hui. Après la représentation, on analysera les choix d'espace, de jeu et d'esthétique, ainsi que l'association de diverses formes d'expression.

**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

Qui est Lucrece Borgia ? [page 2]

Une entrée dans la pièce [page 6]

Monter un drame romantique  
aujourd'hui [page 9]

**Après la représentation :**  
**pistes de travail**

La scénographie [page 15]

Le jeu [page 21]

Deux moments clés  
du spectacle [page 24]

La violence [page 26]

Pour finir [page 28]

#### Annexes

Annexe 1 : Ressources [page 29]

Annexe 2 : Le résumé de la  
pièce [page 30]

Annexe 3 : Extraits des deux  
premières scènes [page 32]

Annexe 4 : Les didascalies qui  
décrivent l'espace [page 35]

Annexe 5 : La note d'intention  
[page 37]

Annexe 6 : Un groupement de  
textes sur la tragédie antique  
[page 40]

Annexe 7 : Compte rendu  
d'une rencontre avec Lucie  
Berelowitsch [page 44]

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

| n°156 | décembre 2012 |

### QUI EST LUCRÈCE BORGIA ?

#### La Doña Lucrezia de Victor Hugo

Le titre de la pièce met en évidence un personnage dont le nom est connu des élèves. Ils ont sans doute vu ou eu vent de séries télévisées, l'une américaine, l'autre française. On peut commencer par leur demander ce qu'ils savent ou quelle image ils se font de Lucrece Borgia, pour amorcer une réflexion sur l'héroïne de la pièce de Victor Hugo.

→ Pour une première approche du personnage de Lucrece et de ses rapports avec les autres, on demande aux élèves d'observer et de commenter la liste des personnages.

Doña Lucrezia Borgia  
Don Alphonse d'Este  
Gennaro  
Gubetta  
Maffio Orsini  
Jeppo Liveretto  
Don Apostolo Gazella  
Ascanio Petrucci  
Oloferno Vitellozzo  
Rustighello  
Astolfo  
La princesse Negroni  
Un huissier  
Des moines  
Seigneurs, pages, gardes

À quel(s) pays et quelle époque ces dénominations renvoient-elles ?

À quelles conditions sociales ?

Certains personnages sont désignés par un prénom et un nom de famille, d'autres par un

seul nom : quelles différences entre eux cela peut-il suggérer ?

Quelles hypothèses peut-on faire sur le nombre et la place des femmes dans la liste ?

On amène la notion de personnage éponyme et on demande de rechercher d'autres titres de pièces connues par les élèves qui mettent comme ici en valeur le personnage principal. On cherche quels enjeux de la pièce on peut imaginer à partir de ces remarques.

→ Afin de préciser l'image du personnage éponyme, on propose l'activité suivante pour faire résonner quelques phrases qui tracent un premier parcours dans la pièce.

On répartit la classe en deux groupes, que l'on place debout face à face, par exemple aux deux coins opposés de l'aire de jeu. Dans le premier groupe, on distribue des phrases extraites des répliques de Lucrece Borgia. Chaque élève en mémorise une. Le second groupe aura pour rôle d'écouter ces phrases et d'y réagir. Tour à tour, les élèves du premier groupe approchent le second et adressent leur phrase soit au groupe entier soit à un de ses membres ; l'approche et l'adresse doivent marquer une intention, une émotion, un état particulier. Le ou les destinataires doivent proposer une réaction muette. On insiste sur la nécessité de marquer clairement la réaction par le corps. On pourra retravailler après un premier passage pour préciser les intentions et les réactions.

On peut choisir parmi les phrases suivantes ; il est évident que bien d'autres dans la pièce peuvent convenir.

|   |          |
|---|----------|
| S'ils savent qui je suis, c'est à eux d'avoir peur.   | I, 1, 2  |
| Est-ce que tu n'as pas soif d'être bénis, toi et moi, autant que nous avons été maudits ?                         |          |
| Misérable toute puissante que je suis.  |          |
| Les deux anges luttèrent en moi, le bon et le mauvais ; mais je crois que le bon va l'emporter.                   |          |
| Je n'ose ôter mon masque, il faut pourtant que j'essuie mes larmes.   |          |
| Je veux que le crime d'aujourd'hui soit recherché et notablement puni.  | II, 1, 2 |
| Donnez-moi votre parole de duc couronné qu'il ne sortira pas d'ici vivant.  |          |
| Causons un peu tendrement, cordialement, comme mari et femme, comme deux bons amis.                               | II, 1, 4 |
| Moi je vous aime vraiment comme si j'avais dix-huit ans.  |          |
| Ah ! prenez garde à vous, don Alphonse de Ferrare, mon quatrième mari.  |          |
| Vous me dites des choses si terribles que je ne puis faire autrement que de rester là, pétrifiée, à les entendre. | II, 1, 6 |
| Oui, vous pouvez me regarder avec vos yeux fixes de terreur.  | III, 2   |
| Je viens vous annoncer une nouvelle, c'est que vous êtes tous empoisonnés.  |          |
| À moi de parler haut et de vous écraser la tête du talon !  |          |
| Messieurs, que ceux d'entre vous qui ont des âmes y avisent.  |          |
| Écoute-moi, tu me tueras après si tu veux.  | III, 3   |
| Oh, si je dois mourir, je ne veux pas mourir de ta main.  |          |
| C'est parce que je suis une grande criminelle qu'il faut me laisser le temps de me reconnaître et de me repentir. |          |
| Oh ! laisse-moi pleurer à tes pieds !   |          |

→ On entame ensuite une discussion sur le personnage qui se dessine et sur ses rapports avec les autres.

Ce qui ressort des répliques, c'est une impression de variété, d'ambiguïté voire de contradiction dans les sentiments et les pulsions de Lucrèce. L'investissement passionnel est fort dans toutes les répliques. C'est le rapport aux autres qui permet de cerner Lucrèce.

Pour préciser la vision de Lucrèce, on peut faire lire un extrait de la préface de Victor Hugo. Victor Hugo présente l'héroïne comme une femme « démoniaque », prête à toutes les infamies pour garder le pouvoir et, en même temps, comme une mère meurtrière car ne pouvant pas aimer ouvertement ni être aimée de son enfant. Il écrit encore dans la préface : « [...] la maternité purifiant la difformité morale, voilà Lucrèce Borgia ».

Eh bien, qu'est-ce que Lucrèce Borgia ? Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de la grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime, et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel ; dans votre monstre mettez une mère ; et le monstre intéressera et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux.

Victor HUGO, préface de *Lucrèce Borgia*

### Entre histoire, mythe et fantasma

→ On demande aux élèves de faire une recherche sur le personnage, à partir des documents référencés ci-dessous. Il faudra différencier ce qui relève de l'histoire, de la fiction, de l'imagerie populaire, de la rumeur...

#### Un livre

Marcel BRION, *Les Borgia*, Paris, éditions Tallandier, coll. « Texto », pages 162 à 193, pages 246 à 271 et pages 323-324.

#### Des sites

<http://theborgias.wetpaint.com/photos/album/161216/Lucrezia+Borgia+%28Historical+Portraits%29>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84382677/f1.highres>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84382640/f1.highres>

[http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/53/91/99/PDF/Jeanne\\_Esther\\_Eichenlaub\\_-\\_L\\_image\\_des\\_Borgia\\_au\\_16e\\_siA\\_cle.pdf](http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/53/91/99/PDF/Jeanne_Esther_Eichenlaub_-_L_image_des_Borgia_au_16e_siA_cle.pdf) (à partir de la page 109)

[http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/53/91/99/PDF/Jeanne\\_Esther\\_Eichenlaub\\_-\\_L\\_image\\_des\\_Borgia\\_au\\_16e\\_siA\\_cle.pdf](http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/53/91/99/PDF/Jeanne_Esther_Eichenlaub_-_L_image_des_Borgia_au_16e_siA_cle.pdf)

(à partir de la page 109)

[www.encyclopedia.com/topic/Lucrezia\\_Borgia.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Lucrezia_Borgia.aspx) (avec des liens vers le site Youtube)

#### Des affiches du film *Lucrèce Borgia* de Christian Jaque

[www.notrecinema.com/images/cache/lucrece-borgia-affiche\\_10836\\_44037.jpg](http://www.notrecinema.com/images/cache/lucrece-borgia-affiche_10836_44037.jpg)

[www.notrecinema.com/images/cache/lucrece-borgia-affiche\\_43365\\_44620.jpg](http://www.notrecinema.com/images/cache/lucrece-borgia-affiche_43365_44620.jpg)

[www.notrecinema.com/images/cache/lucrece-borgia-affiche\\_254459\\_289.jpg](http://www.notrecinema.com/images/cache/lucrece-borgia-affiche_254459_289.jpg)

#### Des premières de couverture

[www.pocket.fr/site/lucrece\\_borgia\\_&104&9782266217095.html?RECHA=lucrece+borgia](http://www.pocket.fr/site/lucrece_borgia_&104&9782266217095.html?RECHA=lucrece+borgia)

[www.librio.net/Albums\\_Detail.cfm?ID=32074](http://www.librio.net/Albums_Detail.cfm?ID=32074)

Il existe d'autres couvertures que celles indiquées et vous pouvez les retrouver aisément sur Internet.

Lucrèce Borgia est un personnage très complexe car elle possède des images multiples. Il y a l'image de l'histoire qui la dépeint comme la victime de son époque très violente, victime de son milieu, du pouvoir, de sa condition de femme. Fille préférée de son père, elle est mariée avec différents hommes, très jeune, pour servir les intérêts politiques de son entourage (son père : le pape Alexandre VI ; son frère : César). Très belle, très intelligente et très cultivée, elle éveillera la convoitise et la jalousie mais aussi l'admiration. Elle aura une influence certaine dans l'art. Elle mourra en couches à trente-neuf ans après avoir mis au monde sept enfants.

Et puis il y a l'image populaire, reprise par la rumeur, les écrivains, les jeux vidéos, les séries et les films, qui donne à voir une Lucrèce perverse, manipulatrice, empoisonneuse, collectionneuse d'amants et machiavélique. Cette Lucrèce-là devient la figure mythique de la femme fatale et dangereuse.

Il paraît donc important de mettre en évidence toutes les ambiguïtés de Lucrèce : mère, femme politique, grande dame de la noblesse, épouse écrasée ou débauchée, mécène... Dans ce but, on propose aux élèves les activités suivantes.

→ Dresser un portrait de Lucrèce par un texte, un dessin, un collage ou un portrait chinois après avoir lu, observé les documents donnés en annexe.

→ Un mythe est un récit relevant de l'imaginaire, qui met en scène des personnages incarnant des aspects de la condition humaine. Dites en quoi finalement le personnage de Lucrèce Borgia relève du mythe. Qu'incarne-t-elle ?

Il peut être utile de noter que le personnage de Lucrèce est devenu un mythe au XIX<sup>e</sup> siècle avec une vie politique européenne moins violente : mythe de la femme avide de pouvoir, prête à toutes les violences pour y parvenir, un peu comme les Medicis par exemple... Seul cet aspect était devenu important pour les historiens notamment, occultant le reste de sa vie. Cela parle aussi de l'installation des Droits de l'homme en Europe et d'une vie politique plus démocratique, plus calme. Tous ces idéaux politiques ne sont pas étrangers à Hugo qui, jouant avec les codes de son époque, a aussi un propos politique. Il y a matière à réflexion ici sur le symbole politique qu'incarne Lucrèce, image d'un pouvoir absolu que combattait Hugo.

→ Observer les images représentant deux comédiennes dans le rôle de Lucrèce : M<sup>lle</sup> Georges, créatrice du rôle en 1833 et Jacqueline Danno en 1964. Quels aspects du personnage sont mis en évidence ?



M<sup>lle</sup> George dans *Lucrece Borgia* par Gavarni © HACHETTE LIVRE



Jacqueline Danno dans *Lucrece Borgia*, mise en scène de Bernard Jenny, festival du Marais, 1964 © BERNARD CDD S ENGUERAND

## Les « Atrides du Moyen Âge »

Hugo définit ainsi les Borgia, ce qui renforce la dimension mythologique de Lucrèce. L'auteur revendique, ici, l'héritage d'Eschyle. Plusieurs propos de la note d'intention de Lucie Berelowitsch (voir en annexe) renvoient également à l'univers du mythe : « C'est une pièce très sensuelle, sur le désir, sur l'inconscient, sur les forces de vie et de mort », « La pièce est faite d'émotions premières. Elle a un côté immédiat, brutal et simple », « Ce pourrait être des figures, des archétypes ». Le dossier de la compagnie Les 3 sentiers montre les tableaux *La Mort de Sardanapale* de Delacroix et *Saturne*

*dévorant ses enfants* de Goya. Les références aux tragédies de l'Antiquité nourrissent la réflexion de la compagnie. Elles s'associent à leurs résonances psychanalytiques.

→ On montre aux élèves les tableaux mentionnés ci-dessus. En quoi peuvent-ils correspondre à ce qu'ils savent du personnage de Lucrèce ? Quels nouveaux éclairages apportent-ils ? Quelles émotions créent-ils chez le spectateur ? En quoi illustrent-ils les propos de la metteuse en scène ?

## Lucrèce Borgia sur la scène en 2013

On fait part aux élèves de ce que dit la metteuse en scène dans une interview.

→ On invite les élèves à un échange oral sur ce que Lucrèce Borgia a à nous dire sur les femmes aujourd'hui dans un spectacle créé en 2013, écrit en 1833 et qui nous parle du XVI<sup>e</sup> siècle.

Victor Hugo questionne le sentiment à son sens le plus pur possible, le sentiment d'une mère pour son fils. Combien de temps ce sentiment va-t-il mettre pour être détruit par le monde environnant ? Qu'est-ce qu'être une femme dans une société d'hommes ? Qu'est-ce qu'être une femme dans une société où la norme est la violence permanente ? Et cette femme qui devient à la fois victime et bourreau, sa seule possibilité de survie, dans cette société, n'est-elle pas d'être encore plus violente que la violence qu'elle a reçue à son encontre ?

Lucie BERELOWITSCH

## UNE ENTRÉE DANS LA PIÈCE

Pour aider les élèves qui verront le spectacle, sans avoir lu la pièce au préalable, à être attentifs à tous les éléments qui se mettent en place au début, cette partie du dossier propose des activités à partir des deux premières scènes. Quelques extraits permettront d'entrer dans l'univers du drame : l'Italie, les jeunes seigneurs, les dissimulations, le tragique.

Mais aussi de discerner des enjeux de la pièce et de s'interroger sur le passage à la scène. On peut confier chacune des propositions à un groupe d'élèves différent. La présentation à la classe permettra à tous de se familiariser avec les personnages et l'intrigue, et de forger des hypothèses sur la représentation.

## Un groupe de jeunes seigneurs

La première scène réunit Gennaro et ses compagnons. Ce groupe de jeunes hommes apparaît régulièrement. Bien que certains aient une fonction particulière, c'est une présence collective sur le plateau, qui apporte une dynamique. On invite les élèves à explorer ce que peut être un groupe de jeunes gens qui se retrouvent sur le plateau avec des motivations et dans des énergies différentes.

→ On prend pour support la liste de leurs noms : Gennaro, Apostolo Gazella, Maffio Orsini, Ascanio Petrucci, Oloferno Vitellozzo, Jeppo Liveretto. On peut travailler la prononciation et l'accentuation « à l'italienne ». On répartit les élèves en groupes de six. Chacun d'eux prend en charge un nom et choisit un autre membre du groupe à qui l'adresser. Chaque groupe doit préparer une scène au cours de laquelle les jeunes gens

se retrouvent pour une raison particulière et s'interpellent par leurs noms, sans autre parole :

- ils se retrouvent pour une fête ;
- ils vont assister à un enterrement ;
- ils partent à la guerre ;
- ils projettent un mauvais coup ;
- ils fomentent un complot secret.

### Une dramaturgie de la dissimulation

→ On distribue aux élèves de courts extraits des scènes 1 et 2 (voir en annexe) qu'ils devront mettre en voix et en espace.

Dans ces passages, des personnages en guettent d'autres, se cachent, font semblant d'être ce qu'ils ne sont pas, fuient devant la vérité. Le spectateur en sait plus, de ce point de vue, que les personnages eux-mêmes. La question à résoudre pour cet exercice est donc de trouver comment on peut montrer la dissimulation sur scène en tenant compte de l'histoire racontée, de la réalité du plateau et de la représentation devant un public.

La présentation par chaque groupe permet de mettre en évidence la dimension de mystère, d'intrigue, de dissimulation qui domine ce début et, au-delà, la pièce tout entière. On devra s'interroger sur la place de Gennaro endormi (espace et fonction). Le comique de la scène n'est pas à exclure : l'alliance du tragique et du grotesque est une particularité de cette pièce. Dans *Lucrèce Borgia*, la dissimulation sous de multiples formes est un élément clé de

Ces propositions correspondent plus ou moins à des situations de la pièce, ce qui permet de créer un horizon d'attente chez les élèves. On demande à chaque groupe de travailler son entrée et sa sortie, d'être clair dans l'adresse et la profération des noms. On insiste sur l'importance de l'occupation de l'espace et de l'interaction physique entre les personnages.

l'intrigue. Dès la scène 1, elle est représentée de différentes manières : les masques du carnaval, les masques servant à cacher son identité ; l'endormissement de Gennaro très tôt dans la scène ; la dissimulation d'un crime par des nobles, dévoilé par Maffio ; Gubetta infiltré parmi les jeunes seigneurs pour mieux rendre compte des faits et gestes de Gennaro à Lucrece ; enfin le mari de Lucrece qui l'espionne. Au théâtre, la dissimulation s'expose, se joue. Elle porte en elle le germe de la révélation. Elle peut être un axe dramaturgique pour la représentation.

→ Après la présentation des travaux, on demande aux élèves de chercher dans le dictionnaire le sens du terme « dissimulation », et de dire en quoi il caractérise bien les scènes jouées.

Quels personnages se dissimulent ? dans quels buts ? par quels moyens ? Quelles hypothèses cela permet-il de formuler pour la suite de l'histoire racontée ?

### Gennaro, un personnage chevaleresque

Dans la perspective d'aider les élèves à être des spectateurs actifs dès le début de la représentation, on peut aussi choisir l'un des travaux suivants. Chacun porte sur une tirade de la première scène, l'une dite par Maffio, l'autre par Jeppo, amis de Gennaro. La première activité vise à appréhender le système de valeurs qui motive Gennaro, l'autre personnage principal de la pièce. La seconde permet de s'arrêter sur son histoire, qu'il ignore et qui est un élément clé de l'intrigue.

→ À partir de la lecture de la tirade de Maffio, on demande aux élèves de relever les qualités dont Maffio et Gennaro font preuve dans leur comportement et dans leurs rapports avec les autres. On note les propositions au tableau et on cherche en commun un classement qui fasse émerger les valeurs des jeunes gens. On demande ensuite aux élèves s'ils connaissent des œuvres (romans, films...) dont les héros s'attachent à ces valeurs.

MAFFIO

Ces choses-là ne t'intéressent pas, Gennaro, et c'est tout simple. Tu es un brave capitaine d'aventure. Tu portes un nom de fantaisie. Tu ne connais ni ton père ni ta mère. On ne doute pas que tu ne sois gentilhomme, à la façon dont tu tiens une épée ; mais tout ce qu'on sait de ta noblesse, c'est que tu te bats comme un lion. Sur mon âme, nous sommes compagnons d'armes, et ce que je dis n'est pas pour t'offenser. Tu m'as sauvé la vie à Rimini, je t'ai sauvé la vie au pont de Vicence. Nous nous sommes juré de nous aider en périls comme en amour, de nous venger l'un l'autre quand besoin serait, de n'avoir pour ennemis, moi, que les tiens, toi, que les miens. Un astrologue nous a prédit que nous mourrions tous deux de la même mort et le même jour, et nous lui avons donné dix sequins d'or pour la prédiction. Nous ne sommes pas amis, nous sommes frères. Mais enfin, tu as le bonheur de t'appeler simplement Gennaro, de ne tenir à personne, de ne traîner après toi aucune de ces fatalités, souvent héréditaires, qui s'attachent aux noms historiques. Tu es heureux ! Que t'importe ce qui se passe et ce qui s'est passé, pourvu qu'il y ait toujours des hommes pour la guerre et des femmes pour le plaisir ? Que te fait l'histoire des familles et des villes, à toi, enfant du drapeau, qui n'as ni ville ni famille ? Nous, vois-tu, Gennaro ? c'est différent. Nous avons droit de prendre intérêt aux catastrophes de notre temps. Nos pères et nos mères ont été mêlés à ces tragédies, et presque toutes nos familles saignent encore. – Dis-nous, ce que tu sais, Jeppo.

Victor HUGO, *Lucrèce Borgia*, acte I, partie I, scène 1

→ À partir de la tirade de Jeppo, imaginer par une mise en voix et en espace comment attirer l'attention du spectateur sur ce qui est un récit fondateur pour le héros. Il faut signaler que, alors que ces paroles pourraient lui révéler son identité, Gennaro dort pendant qu'elles sont prononcées. Les questions que doivent résoudre les élèves sont : à qui s'adresse celui qui parle ? Comment les autres écoutent-ils et réagissent-ils ? Est-ce qu'on privilégie la parole ou bien est-ce qu'on représente l'action à la façon d'un *flash-back* ? On peut aussi traiter ce passage à la façon d'un chœur où les jeunes seigneurs se racontent l'histoire les uns aux autres.

JEPPPO

Vous avez raison. Cette nuit donc, un batelier du Tibre, qui s'était couché dans son bateau, le long du bord, pour garder ses marchandises, vit quelque chose d'effrayant. C'était un peu au-dessous de l'église Santo-Hieronimo. Il pouvait être cinq heures après minuit. Le batelier vit venir dans l'obscurité, par le chemin qui est à gauche de l'église, deux hommes qui allaient à pied, de ça, de là, comme inquiets ; après quoi il en parut deux autres ; et enfin trois ; en tout sept. Un seul était à cheval. Il faisait nuit assez noire. Dans toutes les maisons qui regardent le Tibre, il n'y avait plus qu'une seule fenêtre éclairée. Les sept hommes s'approchèrent du bord de l'eau. Celui qui était monté tourna la croupe de son cheval du côté du Tibre, et alors le batelier vit distinctement sur cette croupe des jambes qui pendaient d'un côté, une tête et des bras de l'autre : le cadavre d'un homme. Pendant que leurs camarades guettaient les angles des rues, deux de ceux qui étaient à pied prirent le corps mort, le balancèrent deux ou trois fois avec force, et le lancèrent au milieu du Tibre. Au moment où le cadavre frappa l'eau, celui qui était à cheval fit une question à laquelle les deux autres répondirent : Oui, monseigneur. Alors le cavalier se retourna vers le Tibre, et vit quelque chose de noir qui flottait sur l'eau. Il demanda ce que c'était. On lui répondit : Monseigneur, c'est le manteau de monseigneur qui est mort. Et quelqu'un de la troupe jeta des pierres à ce manteau, ce qui le fit enfoncer. Ceci fait, ils s'en allèrent tous de compagnie, et prirent le chemin qui mène à Saint-Jacques. Voilà ce que vit le batelier.

Victor HUGO, *Lucrèce Borgia*, acte I, partie I, scène 1



## MONTER UN DRAME ROMANTIQUE AUJOURD'HUI

Les travaux proposés dans cette partie, sans nécessiter une lecture préalable de la pièce, supposent que les élèves aient déjà eu l'occasion de réfléchir aux conditions d'une représentation théâtrale.

n°156 | décembre 2012 |

### Quel lien avec le public ?

Après avoir monté, au printemps 2012, *Un soir chez Victor H*, Lucie Berelowitsch se réfère volontiers à Hugo théoricien et homme de théâtre. Ainsi, en préambule à ses notes d'intention, elle cite des passages de la préface de *Cromwell* dans lesquels il précise son esthétique. La question du drame romantique, de ses projets, de son impact, tient une place dans

la création du spectacle. Les paragraphes cités ci-dessous sont repris dans le programme du Trident et dans le dossier de la compagnie.

→ Lire les extraits de la préface de *Cromwell*. Quelle esthétique se dessine ? Quel rôle est assigné au théâtre ?

Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine ; le gnome embellit le sylphe. Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique. [...]

La poésie de notre temps est le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art. [...]

Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art.

Victor HUGO, préface de *Cromwell*, 1827

→ Lire sur la page consacrée à **Lucrece Borgia** sur le site du Trident, le texte intitulé « Avez-vous lu Victor Hugo ? ». À quel aspect de l'histoire de la pièce la metteuse en scène est-elle sensible ?

[www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece\\_Borgia/550](http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece_Borgia/550)

Ce texte révèle l'importance pour elle d'attitudes propres à la jeunesse : la liberté et la provocation. Pourquoi peut-on parler de provocation ?

En 1832, le théâtre est encore, pour le public, dominé par une hiérarchie des genres, avec une spécialisation des salles. À la Comédie-Française, langage, personnages et intrigues élevés, belle diction, prédominance du modèle de la tragédie classique. Sur le boulevard, place au grotesque, aux émotions fortes, au suspens de l'action, au jeu expressif ; c'est le mélodrame qui prévaut, mais aussi le « théâtre

historique<sup>1</sup> », spectaculaire, avec des décors et des costumes « d'époque ». Hugo veut briser ces codes et unifier le public, avec pour modèle Shakespeare « qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie<sup>2</sup> ». Pour bousculer le rapport au public, il va présenter à la Comédie-Française un héros grotesque dans une pièce en cinq actes et en vers, *Le roi s'amuse* et, au théâtre de la porte Saint-Martin, sur les boulevards, de grands personnages dans une intrigue concentrée dont, selon Anne Ubersfeld, « les personnages et les espaces, le langage aussi ne se départissent jamais de la dignité aristocratique<sup>3</sup> » ; c'est *Lucrece Borgia*. L'analyse de quelques documents par lesquels la compagnie des 3 sentiers communique sur le spectacle peut nous renseigner sur son projet et sur le lien qu'elle veut créer avec le public.

1. *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de l'Avant-scène théâtre », 2008.

2. Préface de *Cromwell*, 1827.

3. Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Belin sup », 1999.

→ On demande aux élèves d'observer l'affiche de la création au Trident.

Décrivez l'affiche avec précision : rapport entre texte et image, cadrage, formes, couleurs, matières, lumière.

En quoi pouvez-vous la rattacher à ce que vous savez de l'univers de la pièce ?

Elle nous livre peut-être un élément de la scénographie. Que peut-on imaginer ?

Elle propose aussi des symboles : comment l'interprétez-vous ?

**Lucrèce Borgia**  
de Victor Hugo | Mise en scène Lucie Berelowitsch

Du 10 au 16 janvier 2013  
**CHERBOURG-OCTEVILLE [50]**  
auThéâtre à l'Italienne

une création trident

De Victor Hugo | Mise en scène Lucie Berelowitsch | Avec Guillaume Bachelé, Pierre Devérines, Antoine Ferron, Jonathan Genet, Julien Gosselin, Marina Hands, Thibault Lacroix, Rodolphe Poulain, Nino Rocher, Elie Triffault

Production Compagnie Les 3 sentiers, Les producteurs associés de Normandie | DRAC Basse Normandie, Région Basse Normandie, Conseil Général de la Manche | Avec le soutien de la Spedidam et la ville de Cherbourg-Octeville.

facebook [www.trident-scenenationale.com](http://www.trident-scenenationale.com) | 02 33 88 55 55  
[www.facebook.com/LeTridentSceneNationale](http://www.facebook.com/LeTridentSceneNationale)

→ On peut aussi réfléchir sur une photographie qui illustre le programme du Trident. Quelle est la place du spectateur ? Quel est le sujet ? En quoi nous renvoie-t-il à la fois

à l'univers des Borgia et à notre époque ? Observez la lumière : quelle ambiance est créée ?



→ Quelles émotions ces deux images peuvent-elles susciter ? Que peuvent-elles nous laisser attendre quant aux partis pris de mise en scène et à l'esthétique du spectacle ?

→ On peut, pour conclure ce travail, regarder un extrait d'interview où la metteure en scène explique le projet : [www.theatre-suresnes.fr/?page=spectacle&page2=theatre&id=244](http://www.theatre-suresnes.fr/?page=spectacle&page2=theatre&id=244)

### Quelle époque ?

→ La pièce commence sur ces mots : « Nous vivons dans une époque où les gens accomplissent tant d'actions horribles... ». La préoccupation de l'époque est donc posée d'emblée de manière forte. Mais quelle époque ? À qui s'adresse cette phrase ?

On rappelle le principe de la double énonciation au théâtre et on demande aux élèves d'imaginer quelles sont ces actions horribles. La question les amène à s'interroger sur leur contexte.

#### Le XVI<sup>e</sup> siècle, l'époque de l'histoire racontée

Les jeunes gens évoquent les crimes imputés aux Borgia, et peut-être d'autres, issus de la violence générale de cette société de la fin du Moyen Âge.

#### Le XIX<sup>e</sup> siècle, l'époque de l'écriture et de la création

L'acteur qui entre en scène et profère cette phrase pour le public, sur la scène du théâtre de la porte Saint-Martin, fait naître des images contemporaines dans l'esprit des spectateurs.

L'année 1832 a vu une insurrection républicaine réprimée par le pouvoir : plusieurs centaines de morts, Paris en état de siège. Quelles que soient leurs convictions politiques, les spectateurs sont invités à transposer les actions horribles du XVI<sup>e</sup> siècle que le spectacle leur montre dans l'actualité contemporaine.

#### Le XXI<sup>e</sup> siècle, puisque les élèves vont voir la représentation dans quelques jours

On peut leur demander de dire quelles sont pour eux les « actions horribles » de notre époque. Pour Hugo, le drame doit inscrire sa fable dans l'histoire et il n'en a pas écrit qui se déroule à son époque. Comme l'écrit Anne Ubersfeld :

Le premier vouloir d'un auteur de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle est de prendre en compte la transformation actuelle de la société, pour la montrer par le moyen de la référence à des moments antérieurs décisifs du passé [avec] un double but : tenir la censure à distance et montrer à l'œuvre les grandes forces qui régissent l'histoire.

Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*

D'ailleurs, l'Italie représentée dans la pièce est assez stéréotypée et fantaisiste. La date indiquée est vague : « 15.. ». Ce n'est pas l'exactitude historique qui est en jeu.

Or, monter un drame romantique au XXI<sup>e</sup> siècle ajoute une troisième strate de temps au spectacle. Cette remarque est l'occasion de demander aux élèves d'être attentifs à ce que leur dira, le jour où ils la verront, la représentation.

→ Pour réfléchir à la façon dont l'époque se matérialise sur le plateau, on demande aux élèves de choisir un personnage parmi ceux

sur lesquels on a déjà travaillé, Lucrece, Gennaro ou le groupe de jeunes seigneurs, et d'imaginer pour lui un costume. Leur projet devra tenir compte de la réflexion sur l'époque et faire un choix : ancrage résolument contemporain ou compte tenu des époques antérieures. Il faudra aussi se rappeler la réflexion sur les fonctions des personnages.

La réalisation peut prendre plusieurs formes :

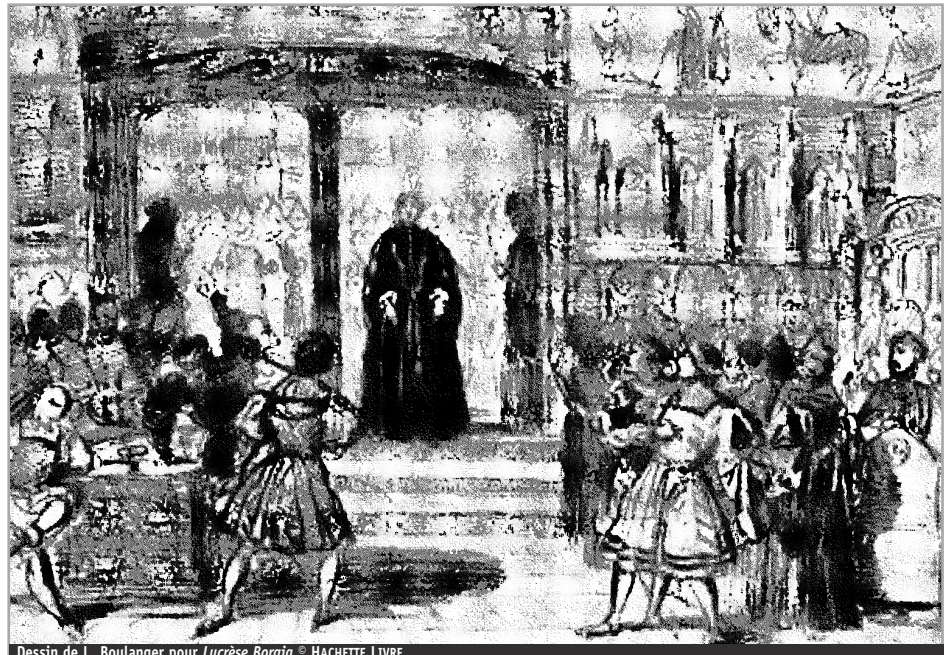
- un croquis ;
- un collage de formes, de matières, de couleurs, de motifs, d'échantillons de tissus ;
- une fabrication en miniature.

### Quel espace ?

→ Support : le document regroupant une partie des didascalies de la pièce proposé ici en annexe. On peut diviser la classe en groupes qui se répartiront les questions, en vue d'une mise en commun.

- Recenser les lieux différents dans les didascalies.
- Chercher ce qui ancre la pièce dans un milieu géographique et historique précis.
- Repérer les éléments de scénographie qui contribuent à créer une ambiance.
- Repérer ceux qui ont une fonction symbolique ; quels symboles apparaissent ?

Lorsque la pièce a été étudiée en cours, dans le cadre par exemple de l'objet d'étude « Le texte de théâtre et sa représentation » en première, il peut être intéressant de faire découvrir aux élèves le décor du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour cela, un dernier groupe peut se livrer à l'analyse d'un document iconographique représentant une scène de la création de *Lucrece Borgia* dessinée par Boulanger. Quelles contraintes techniques paraissent liées à la réalisation de ce décor ?



Dessin de L. Boulanger pour *Lucrece Borgia* © HACHETTE LIVRE

### Le souci de vérité

On remarque la précision et le souci de caractérisation dans les didascalies : paysage urbain (Venise et ses canaux, détails d'architecture), « la fin du XV<sup>e</sup> siècle en Italie », le carnaval de Venise, couleurs, matières, objets... La représentation des lieux contribue à mettre en place des signes d'ancrage géographique et historique.

L'ambition du drame est de représenter l'histoire, faite non plus seulement par les puissants mais par la société tout entière dans sa diversité, des grands au peuple.

Montrer l'histoire demande donc de mettre successivement sous les yeux des spectateurs des lieux différents les uns des autres, représentant la diversité des milieux et aidant à comprendre les actes des personnages. Le luxe du palais Borgia est, par exemple, le signe de leur pouvoir. La caractérisation des lieux est minutieuse : architectures complètes pour les scènes en extérieur, décoration, mobilier et objets pour les scènes en intérieur. Hugo est d'ailleurs très attentif aux réalisations matérielles quand il crée ses pièces.

### L'installation matérielle des décors

Les didascalies donnent l'impression que le décor doit être surchargé et faire précisément référence à l'histoire. C'est d'ailleurs cette splendeur et cette variété des décors qui contribuent au succès public des drames à cette époque. Or, avec cette nouvelle conception de l'espace scénique, on touche une difficulté. Les décors, à base de toiles peintes tendues sur des châssis, et les nombreux accessoires sont changés au cours des entractes qui séparent chaque acte ou tableau du spectacle. Mais elle implique une lourdeur matérielle qui en limite le nombre et l'étendue. Finalement, les conditions matérielles de la scène du XIX<sup>e</sup> conviennent mal à la volonté de montrer l'histoire, avec les changements rapides que cela suppose. C'est ce qui peut expliquer que certains drames romantiques trouveront leur épanouissement au XX<sup>e</sup> siècle, sur un plateau nu.

### La représentation symbolique des enjeux de la pièce

Au-delà du souci de reconstitution de lieux divers, ceux-ci ont aussi une fonction symbolique. Association d'une ambiance de fête avec des éléments mystérieux ou inquiétants. Importance des indications sur la lumière et ses variations : opposition entre ambiances publiques, festives, secrètes, intimes... Présence importante du thème de la dissimulation, avec les objets (masques, jalousie) et l'occupation de l'espace (personnages vus des spectateurs, mais pas des autres personnages).

### Une fonction dramaturgique

Les lieux participent à l'action et mettent en évidence les situations et les rapports de force. Par exemple :

- Lucrèce en hauteur, en position dominante ;
- complots ;
- « Orgia » comme témoin de l'acte de rébellion commis par Gennaro ;
- plusieurs plans simultanés de l'action à différents endroits du plateau, témoignant des complots menés par certains personnages (ex. : acte II, première partie, scène 2).

**→ En s'inspirant des travaux précédents, imaginer une scénographie qui, avec les moyens du XXI<sup>e</sup> siècle, puisse convenir à l'ensemble de la pièce, c'est-à-dire ne nécessite pas de changement complexe de décor.**

Lorsque les élèves sont peu habitués au spectacle vivant contemporain, on peut compléter ces consignes en les encourageant :

- à s'éloigner du décor du type XIX<sup>e</sup> siècle ;
- à utiliser toutes les dimensions du plateau, largeur, profondeur et hauteur ;
- à penser à ce qui peut créer une ambiance ;
- à prendre en compte le fait que des changements ou des installations peuvent être faits à vue par les acteurs ;
- à se rappeler la réflexion sur les strates d'époques qui se superposent.

## Une scène cruciale : acte I, partie II, scène 3

Cette scène, où Gennaro mutile le nom *Borgia* pour en faire le mot *orgia*, est un exemple de la façon dont l'espace et des aspects matériels de la scène marquent l'écriture et conditionnent la fable.

→ On donne à lire l'extrait ci-dessous. On demande aux élèves de chercher l'origine et les sens du mot « orgie », puis de dire en quoi Gennaro l'associe à Lucrece.

n°156 | décembre 2012

GENNARO

Voilà donc son exécrable palais ! Palais de la luxure, palais de la trahison, palais de l'assassinat, palais de l'adultère, palais de l'inceste, palais de tous les crimes, palais de Lucrece Borgia ! Oh ! la marque d'infamie que je ne puis lui mettre au front à cette femme, je veux la mettre au moins au front de son palais !

*Il monte sur le banc de pierre qui est au-dessous du balcon, et avec son poignard il fait sauter la première lettre du nom de Borgia gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot : ORGIA.*

MAFFIO

Que diable fait-il ?

JEPPPO

Gennaro, cette lettre de moins au nom de madame Lucrece, c'est ta tête de moins sur tes épaules.

GUBETTA

Monsieur Gennaro, voilà un calembour qui fera mettre demain la moitié de la ville à la question.

Victor HUGO, *Lucrece Borgia*, acte I, partie II, scène 3

Le *Grand Robert* signale que le mot vient du grec « orgia ». Employé au pluriel, il désigne à l'origine les « fêtes solennelles en l'honneur de Dionysos à Athènes », dont la célébration « donnait lieu à des manifestations frénétiques ». Il s'agit en particulier des chants et danses des Bacchantes. Le mot est employé dans son sens moderne à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle : « partie de débauche où les excès de table et de boisson s'accompagnent de plaisirs érotiques et sexuels (considérés comme grossiers ou pervers par l'ensemble social) ».

Le mot « orgia », qui reste visible jusqu'à la fin de l'acte, est la preuve de l'insulte faite à Lucrece par Gennaro, dont il va subir les conséquences. C'est bien l'excès que Gennaro signale dans sa réplique (anaphore de « palais »), et la débauche y tient une grande place. Le mot « orgia » annonce la scène 1 de l'acte III, où Hugo l'emploie dans une didascalie : « pendant que l'orgie continue ».

→ Comment représenter ce moment crucial ? En précisant plus ou moins les consignes selon les élèves, on leur demande d'imaginer :

– de quelle façon on peut représenter l'inscription Borgia : comment organiser l'espace du plateau ? Faut-il ou non représenter le palais ? Comment faire sauter le B ?

– comment l'acteur qui incarne Gennaro joue ce geste : quelle émotion ? Comment mettre en valeur le mouvement ? quel rythme ? quelle énergie ?

– comment les autres réagissent : où se trouvent-ils dans l'espace ? quelles émotions ? frayeur ? moquerie ? silence avant les prises de parole ?

Chaque groupe présente sa proposition. Si les techniques imaginées le permettent, on peut jouer la scène.

On demande ensuite aux élèves de réfléchir à la portée de ce geste : quelles implications aura-t-il pour Gennaro ? Que symbolise-t-il ? Que révèle-t-il ?

## Pistes de travail

| n°156 | décembre 2012 |

### LA SCÉNOGRAPHIE

→ Le spectacle propose un espace riche et complexe. Les élèves sont invités à faire chacun un croquis du plateau à un moment de la représentation qu'ils choisissent. Il peut s'agir d'un croquis d'ensemble, ou bien d'un

élément particulier. On aura recours à ces croquis pour une remémoration collective la plus précise possible des grandes lignes et des détails du dispositif scénique, puis pour l'analyse.

#### Un espace poreux

→ On cherche quels éléments de la scénographie rendent floues, voire annulent les frontières du plateau.

– Une verrière coupe le plateau dans la profondeur, vers le lointain. Les ouvertures et le matériau translucide déterminent une frontière poreuse avec un arrière-plan et permettent des jeux de dissimulation et de reflets. Pour le spectateur, c'est une incitation à porter son regard au-delà, ce qui demande un effort, une recherche. La structure qui supporte les vitres est praticable.

– La verrière est installée sur une plate-forme irrégulière qui accentue la délimitation des espaces mais aussi les possibilités de circulation et de changement de niveau.

– Les branches suspendues devant le mur de fond le cachent, donnant l'impression qu'un espace indéfini et insondable s'étend au-delà. Les mouvements qui les animent par moments accentuent le sentiment de mystère.

– Les échafaudages, sur les côtés, forment comme des « sas » entre plateau et coulisses. Leur structure donne l'impression qu'ils peuvent se prolonger hors du plateau. Ils suivent une ligne en biais par rapport à la verrière. Eux aussi

gênent et attirent le regard à la fois. Ils sont des supports de jeu en hauteur, étendant ainsi l'espace dans cette dimension. Ils servent entre autres à stocker des objets qui seront disposés sur le plateau au cours du spectacle.

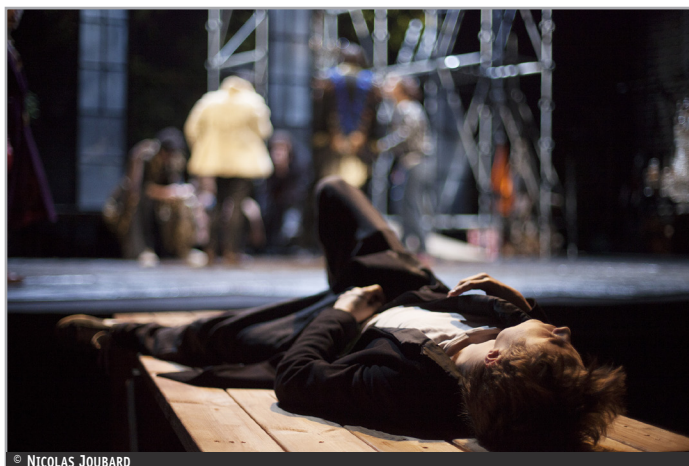
– Le ponton de bois brut jeté au-dessus de la fosse d'orchestre à jardin crée une communication vers la salle, exploitée par les comédiens.

– Une rampe inclinée de bois brut lui répond au lointain à cour et crée une communication avec le hors-plateau.

– Les lustres de cristal créent une forte verticalité, en particulier celui du côté cour, qui est à une vingtaine de centimètres du sol.

Ces éléments délimitent un espace de jeu central, qui est plutôt le lieu des scènes intimes. En même temps, ils ouvrent le plateau dans toutes les directions, sur les quatre côtés et vers les cintres.

La porosité entre la scène et le hors-scène crée de l'ambiguïté : lorsque les comédiens se trouvent dans les zones limites, le spectateur peut se demander s'ils sont ou non en jeu, ce qui crée une incertitude entre le statut de personnage et celui de comédien.



→ **Qu'est-ce qui indique au spectateur que la scène se déroule à l'intérieur ou à l'extérieur du palais Borgia ?**

Un élément qui contribue au brouillage des limites spatiales est le jeu de réversibilité entre intérieur et extérieur à l'acte II. L'inscription lumineuse inversée crée un effet de « champ-contrechamp » en faisant passer le spectateur de la vision extérieure du palais à la vision intérieure. Cette trouvaille scénographique permet d'avoir toujours sous les yeux le signe de

la puissance des Borgia et en même temps de leur infamie.

Les ampoules des lustres rappellent celles de l'inscription ; elles s'allument pour signifier l'intérieur.

Mais ces effets de lumière interviennent également de façon symbolique, lorsque Lucrèce a été humiliée par les jeunes gens et, comme en se dérégant, avec un clignotement fou, lorsque Gennaro mutile le nom. Ils ont à la fois une fonction référentielle et symbolique.

### Un espace à jouer

→ On demande aux élèves de retrouver quels moments du spectacle sont joués aux emplacements indiqués par des numéros sur la photographie de répétition ci-dessous,

prise au théâtre à l'italienne de Cherbourg-Octeville. On essaie de dresser une chronologie des scènes par numéros.



On constate la diversité d'utilisation de l'espace. La mise en scène exploite le plateau et le dispositif dans toutes ses dimensions, largeur, profondeur et hauteur, avec une grande variété dans la succession, ce qui joue sur l'inattendu pour le spectateur, souvent surpris de voir soudain un personnage éclairé là où il ne l'attendait pas. Des choses différentes souvent en contraste peuvent se jouer simultanément à différents endroits du plateau.

→ **C'est l'occasion de réfléchir au choix des emplacements pour différentes scènes. Qui apparaît sous l'inscription « (B)orgia » ? Qui occupe souvent le haut des échafaudages ? Qui se tient sur le ponton ?... Quelles scènes font voir et entendre des actions simultanées ? Où ? Quels effets sont produits, en particulier en ce qui concerne le regard du spectateur ?**

→ On demande aux élèves de chercher à quels moments et sur quelles scènes « secondaires » des personnages se donnent en spectacle aux autres.

La diversité des zones de jeu amène à l'utilisation d'éléments du dispositif comme petites scènes à l'intérieur de la grande, sur lesquelles les personnages se mettent en scène eux-mêmes.

– La plate-forme où est fixée la verrière ressemble à un tréteau de théâtre. Ce sont principalement les fêtes qui s'y jouent, fêtes pour lesquelles les jeunes gens revêtent des déguisements ou des costumes spécifiques. La mutilation du nom Borgia par Gennaro est montrée comme un spectacle par Gubetta qui l'applaudit ironiquement.

– La table de la fête, sur la plate-forme, où Gazella danse avec des plumes rouges à la



main, et où Maffio raconte une histoire. Elle est apportée et installée par les jeunes gens, qui créent eux-mêmes le décor de leur « prestation ».

– Le haut de l'échafaudage à cour est le lieu où apparaît Lucrece sous les traits de la princesse Negrone. Sa gestuelle évoque une danse de séduction, peut-être celle d'une danseuse dans une boîte de nuit. Les jeunes hommes sont subjugués et viennent à elle comme des groupies.

– Le haut de l'échafaudage à jardin, où Gubetta déclame un poème comme un chanteur de rock sur une scène.

– On assiste aussi à la création d'un espace éphémère, celui du palais ducal de Ferrare. Le comédien qui incarne le duc installe lui-même cet espace, en arrière-plan de la scène précédente en train de se jouer. Délimité par des tapis et caractérisé par des objets spécifiques, le lieu ainsi créé est une composante du stratagème par lequel il va pouvoir dominer Lucrece.

Pour parfaire la mise en scène, il coiffe sa couronne à l'arrivée de Lucrece. C'est un espace encombré où les objets gênent et sont bousculés par les comédiens, un espace de contrainte. Il est détruit par les comédiens qui jouent le groupe de jeunes gens, qui lancent tous les objets avec violence dans la fosse d'orchestre ou dans les coulisses.

– Le centre du plateau devient lui-même la scène où Maffio exécute une danse de séduction pour la princesse. C'est aussi le lieu de la confrontation finale, dont Gubetta est spectateur du haut de l'échafaudage à cour.

– Lucrece entre par le ponton pour les scènes finales, comme un boxeur sur le ring.

Plusieurs personnages ont un rôle de machinistes. Les objets qu'ils manipulent sont présents dès le début de la représentation à la limite du plateau où on peut les deviner. Les comédiens installent eux-mêmes les conditions matérielles de leur jeu.



## Une scénographie signifiante

### Le jeu avec les objets

De nombreux objets, fixes ou mobiles, contribuent à organiser l'espace. Ils peuvent être manipulés par les comédiens, constituer des appuis ou des obstacles de jeu. Étant donné leur nombre important, on se concentrera sur ceux que l'on retrouve plusieurs fois.

→ On demande aux élèves de chercher quels objets apparaissent plusieurs fois sous

plusieurs formes au cours de la représentation. On se rend compte que les armes blanches (épées, poignards...) et les objets liés au vin (bouteilles, flacons, verres...) reviennent de façon récurrente, manipulés par les comédiens mais aussi objets de quête pour les personnages. Vecteurs de la mort, ils ont ainsi un rôle déterminant à la fois dans l'intrigue et comme porteurs de symboles.

On se remémore, de la façon la plus précise possible, l'apparition et l'apparence de ces objets, ainsi que la façon dont ils sont manipulés.

→ On apporte en classe des objets semblables à ceux du spectacle. On propose aux élèves de choisir l'un d'eux et de reproduire, seuls ou à plusieurs, un geste vu pendant la représentation dont il est le support. Les élèves spectateurs peuvent proposer des modifications et un jeu.

→ Ces activités sont suivies d'une discussion sur la fonction des objets et le sens de leur récurrence.

**Les armes :**

- scène muette du début ;
- Gubetta plante son épée dans le sol ;
- plaisanterie de Gubetta à propos de l'expression « tirer le diable par la queue », associée au sexe ;
- Gubetta s'empare d'une scie ;
- Gennaro menace ses amis de son poignard, exaspéré par les plaisanteries sur ses amours avec Lucrece ;
- le duc de Ferrare, quand il a installé l'espace

de son palais, frappe violemment son « trône » de son épée ;

- dans la dernière scène, Gennaro prend un couteau sur la table de la fête.

Les armes sont aussi un sujet de dialogue.

**Verres, bouteilles, flacons :**

- à sa première apparition en haut de l'échafaudage à cour, Gubetta vide son verre à terre ;

- un plateau portant le flacon d'or, le flacon d'argent et des coupes, puis un plateau de verres porté par Gubetta sont des supports de jeu ;

- la fiole de contrepoison fait deux apparitions ;

- bouteilles, verres, casier à bouteilles sont des appuis de jeu importants de la scène de la fête chez la princesse Negroni.

L'élément liquide sous plusieurs formes est visuellement très présent, ce qui mène à faire des hypothèses sur son sens.

→ On peut aussi s'intéresser à la présence et à la manipulation des animaux empaillés ou au parcours de la robe verte pailletée.

Le retour régulier de ces objets contribue à l'atmosphère de danger permanent, d'insécurité de tous les personnages.



© NICOLAS JOUBARD

**Les costumes**

→ Décrire le plus précisément possible les différents costumes portés par les différents personnages. Quelles sont les couleurs dominantes, les formes, les matières ? À quoi font-elles référence ? Que symbolisent-elles ? Finalement à quelle(s) époque(s) renvoient ces costumes ? Quel élément

vestimentaire revient de manière récurrente ? Éventuellement, pour aider les élèves, on précisera les questions :

- décrire les quatre tenues portées par Lucrece dans ce spectacle ;

- relever ce qui oppose Gennaro à ses compagnons dans leur tenue vestimentaire ;

- comparer les costumes de Don Alphonse et de Rustighello ;
- quelles sont les matières qui habillent les jeunes seigneurs ?
- quels gestes prennent appui sur le manteau, pièce maîtresse des costumes ? Que symbolisent ces manteaux ?
- quels personnages ôtent certaines pièces de costume ? Quand ? Quels sens peut-on donner à ce geste ?

Le masque est un autre élément important des costumes.

→ On demandera aux élèves de retrouver les différents masques portés pendant le spectacle au regard des fonctions données :

- les masques de carnaval ;
- les masques pour épier ;
- les masques d'animaux ;
- les masques burlesques ;
- les masques des meurtriers.



© NICOLAS JOUBARD

Plusieurs couleurs récurrentes dans les costumes sont aussi présentes sur l'affiche et dans le décor. Enfin les costumes, tout comme différents éléments de la scénographie, sont

marqueurs de strates temporelles qu'on pourra étudier séparément ou avec les propositions qui suivent.

### Une scénographie foisonnante

Elle associe des éléments nombreux et divers. Pour tenter de l'interpréter, on aide les élèves, par cette activité, à organiser leurs souvenirs.

→ On fait réfléchir des groupes à différents recensements possibles des éléments de la scénographie (décors, objets, costumes et parfois sons), observés dans toutes leurs dimensions : nature, provenance, forme, taille, matière, couleur, références historiques, esthétiques, culturelles...

On peut proposer les classements ci-dessous ou demander aux élèves de construire les leurs.

→ Après une mise en commun, on cherche les effets produits et on fait des hypothèses de sens, en veillant à ne pas fermer les interprétations et à ne pas imposer celles de l'enseignant.

L'Italie baroque / le XIX<sup>e</sup> / notre époque (ou les années 70)

Architecture / nature / ruine

Matières brutes / constructions

Animal / végétal / quatre éléments

Or / rouge / vert

Splendeur / dégradation / chantier

Conte / rêve / cauchemar

### La lumière

→ Pour prendre en compte le rôle de la lumière, on demande à chaque élève de décrire l'effet de lumière qui lui paraît le plus spectaculaire, ou un effet lié à une couleur, ou un effet lié au jeu de la lumière sur des objets. Quelle ambiance et quels effets de sens sont créés ?

### Un son « en lien organique avec le dialogue »

→ On demande aux élèves de noter le souvenir de quelques sons, par exemple un qui appartient à la fiction, un autre qui lui est extérieur, un qui relève de la musique, un produit par les comédiens, un diffusé dans la salle, un très fort, un très ténu, un moment où plusieurs sons se superposent. On essaie de se rappeler la source spatiale du son.

Dresser une liste permet de se rendre compte de la variété des types de son, de leur utilisation, de leur provenance, des ambiances qu'ils créent. La frontière entre son intérieur ou extérieur à la fiction est parfois problématique, de même que celle entre bruit et musique.

On relève la présence de chansons. Au cours de la scène de l'humiliation de Lucrece, le volume est très fort. La chanson fait entrer les spectateurs dans le point de vue de Lucrece, par la voix haletante de la chanteuse et le lyrisme de l'orchestration. Les amis de Gennaro chantent plusieurs chœurs, dans des registres différents, du chant religieux à la chanson à boire. Leur chant est par moments grave au milieu même de la fête. Gubetta chante dans le registre burlesque une prière parodique, puis *Women in love* au cours de l'orgie. Lucrece fait jouer une chanson au *juke-box*. Rustighello siffle un air.

Des sons qui installent une ambiance ou ponctuent le jeu des comédiens créent un fond pendant tout le spectacle, parfois à la limite de l'audible. Lucie Berelowitsch dit à propos du son : « On peut s'y intéresser et suivre sa partition très construite. Mais on peut aussi ne pas en être conscient, parce qu'il est en lien organique avec le dialogue et parfois presque imperceptible. Sylvain Jacques utilise une quinzaine de sons différents au cours du spectacle. Le son spatialisé, en multidiffusion, englobe les spectateurs dans l'espace de la fiction » (voir le compte rendu de la rencontre avec Lucie Berelowitsch, en annexe). Un son entre bourdonnement et souffle est tenu durant tout le spectacle. Au-dessus de ce « bourdon », du bruit à la musique, avec de grandes différences de volume, parfois progressivement, parfois par ruptures brutales, de nombreuses variations sonores donnent un appui au jeu des comédiens ou rendent sensible leur intériorité. Il y a aussi des moments de cacophonie, correspondant à des pics dramatiques. Le texte est alors partiellement inaudible. Par exemple dans la scène de l'orgie, le texte dit au micro par Gubetta (un poème de Victor Hugo qui mentionne les Borgia) passe partiellement à la fois au-dessus du dialogue des jeunes gens, dont on ne sait s'ils continuent la fête ou agonisent, et de la musique.

→ Retrouver et décrire l'ambiance sonore correspondant aux photographies suivantes :

- celle qui représente Lucrece et Gennaro discutant ;
- celle où la lumière est rouge ;
- celle où Lucrece est assise à terre ;
- celle de la fête.

En quoi le son est-il essentiel à ces moments ?



© NICOLAS JOUBARD

## LE JEU

Une caractéristique du spectacle est la mise en jeu très forte des corps, au point de donner parfois une impression de prise de risque de la part des comédiens. Aussi les propositions de travail sur le jeu reposent-elles principalement sur leur engagement physique, bien que dans le

spectacle le travail sur le texte soit extrêmement fin. Les activités proposées sur les personnages peuvent être réparties dans le groupe, avec une présentation et une réflexion finales. On peut aussi choisir de travailler sur les personnages ou comédiens qui ont le plus marqué les élèves.

### Une femme dans un monde d'hommes

« On ne sait jamais où on en est avec elle », dit Lucie Berelowitsch du personnage. Le jeu de Marina Hands propose des visions successives d'une Lucrece toujours changeante, en donnant la même sincérité à toutes les images consécutives.

→ À partir de la liste ci-dessous, on demande à un groupe d'élèves acteurs d'associer chaque vision de Lucrece à une parole et à un geste ou à une attitude de la comédienne. Les élèves peuvent proposer une « galerie de portraits » qui s'animent et parlent tour à tour :

- mère ;
- séductrice ;

- femme fatale ;
- épouse aimante ;
- victime ;
- jeune femme qui veut s'amuser ;
- monstre ;
- petite fille ;
- femme de pouvoir.

→ À partir de cette présentation, les élèves spectateurs doivent identifier les différentes visions du personnage. On peut aussi essayer de retrouver quels moments du spectacle sont évoqués. Enfin, on peut discuter sur le personnage qui est ainsi composé au bout du compte.



© NICOLAS JOUBARD

→ La longue confrontation entre les deux époux, à l'acte II, fait apparaître presque toutes ces images de Lucrèce. Quelques élèves peuvent préparer un résumé muet des rapports de force entre Lucrèce et le duc dans cette scène.

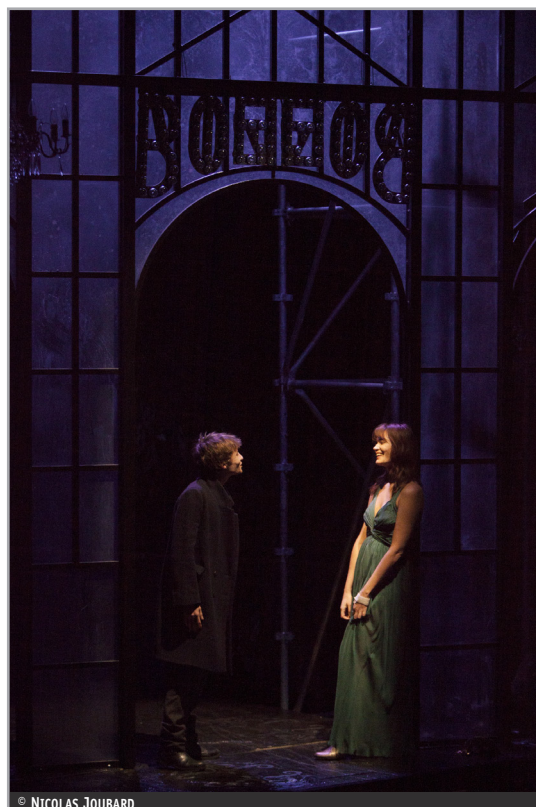
→ On recherche enfin les moments où Lucrèce est empoignée par les différents personnages masculins et ceux où elle est l'objet de leur désir.

### Lucrèce et Gennaro

→ On demande à des élèves par groupes de deux (éventuellement plus pour certaines scènes) de choisir un moment des relations entre Lucrèce et Gennaro dans le spectacle et d'en rendre compte en présentant un tableau fixe :

- Lucrèce observe Gennaro endormi ;
- ils parlent ensemble pour la première fois ;
- Lucrèce est humiliée par les amis de Gennaro ;

- Lucrèce doit verser le poison du flacon d'or ;
- Lucrèce cherche à persuader Gennaro de prendre le contrepoison ;
- Lucrèce fait à Gennaro des recommandations pour sa sûreté ;
- Gennaro menace Lucrèce de son poignard ;
- Gennaro se laisse presque convaincre par Lucrèce de ne pas la tuer.



© NICOLAS JOUBARD

Il s'agit de retrouver au mieux les attitudes et expressions qui rendent sensibles le lien entre les personnages. Les élèves spectateurs doivent reconnaître de quel moment il s'agit, éventuellement proposer des modifications au tableau et apporter des précisions concernant la lumière et le son de ces scènes, ainsi que l'emplacement du plateau où elle a été jouée.

Là encore, on peut créer une « galerie » de ces images et les observer simultanément. Leur confrontation permet aux élèves spectateurs d'analyser les variations et les ambiguïtés dans les rapports de ces deux personnages, l'aveuglement de Gennaro, son désir et sa haine, la volonté de Lucrece de le protéger.

### Le groupe des jeunes seigneurs

→ On demande aux élèves de se remémorer les moments de la représentation où le groupe se meut de façon collective et chorégraphiée et de décrire au mieux ces déplacements ou mouvements collectifs. Ils peuvent

s'essayer à les reproduire. Ils peuvent aussi reproduire la disposition dans l'espace et la façon de proférer en chœur le nom de Lucrece Borgia à deux moments différents de la représentation.



→ Après la présentation, on procède à une description des comédiens et de leurs costumes. À partir de tous ces éléments, on

réfléchit à la question de savoir si le spectateur perçoit plus le groupe ou les individus.

### Gubetta

→ On se remémore quelques-unes de ses apparitions qui surprennent les spectateurs. En quoi le comédien en fait-il, par son jeu, un personnage à la fois sinistre et burlesque ?



© NICOLAS JOUBARD

## DEUX MOMENTS CLÉS DU SPECTACLE

→ On propose une comparaison de la première et de la dernière scène. On peut répartir la remémoration entre les élèves pour construire un tableau comparatif. Il permet de réfléchir aux enjeux de la pièce qui s'inscrivent entre ces deux moments clés. Quelles continuités et quelles oppositions apparaissent ? Quels moments de la représentation tissent des fils entre eux et nous mènent de l'un à l'autre ?

|             |  |  |
|-------------|--|--|
|             | Début « Une chose ténébreuse faite par des hommes ténébreux »                    | Fin « Il faut mourir »   |
| Personnages | Quatre ou cinq hommes, indéterminés, pas reconnaissables. Certains sont masqués. | Les corps des cinq amis de Gennaro sont regroupés au centre du plateau. Après avoir suivi Lucrece autour de ce groupe, puis l'avoir tenue dans les bras, Gennaro est allongé sur elle. Ils sont au centre du plateau, devant le groupe des amis morts. L'intervention de Gubetta crée la dernière image. |



|                                |   |  |
|--------------------------------|---|--|
| Lumière                        | Plateau sombre. Clair-obscur. Seul le centre du plateau où évoluent les comédiens est faiblement éclairé.   | Tout le plateau est éclairé plutôt faiblement. Baisse jusqu'au noir sur la sortie de Gubetta.  |
| Espace                         | Abstrait.   | Reconnaissable, celui de la fête, à l'intérieur d'un palais, qui garde les traces de la scène précédente, comme le lustre à cour qui se balance. Plateau bouleversé, dans un désordre d'objets et de matières. |
| Son                            | Cris, gémissements.   | Intensité décroissante des voix. Dernières répliques chuchotées. « Bourdon ».  |
| Qu'est-ce qui est représenté ? | Un meurtre clandestin. La victime est humiliée : dénudée, souillée par la terre projetée et l'urine, pendue par les pieds. Le meurtre est explicite avec le geste ample et le sang qui jaillit. Souffrance de la victime représentée par le corps tressautant.                                      | La mort de Lucrece et de Gennaro. Le meurtre n'est pas explicite ; ambiguïté entre meurtre et érotisme. La mort est confirmée par les gestes de Gubetta qui sépare les corps et embrasse Lucrece.              |
| Rythme                         | Trois étapes distinctes : arrivée et installation de la victime, meurtre, décrochage du corps et sortie. Rapidité, mouvement.   | Développement dans la durée. Intensité, forte tension permanente. Des sursauts d'énergie sporadiques. Épuisement.  |
| Rapport au spectateur          | Scène vue à travers un tulle noir qui fait obstacle à la vision tout en créant la curiosité et déréalise. Saisissement car la scène commence alors que la lumière est à peine éteinte dans la salle. Incompréhension. Saisissement devant la violence de la scène.                                  | Adhésion, voire compassion.  |
| Ambiance                       | Violence. Terreur. Cauchemar.   | Tragique.  |
| Place dans la fiction          | En dehors : scène muette ajoutée par la mise en scène. C'est sans doute le meurtre raconté peu après par Jeppo. Le spectateur est alors dans la position du batelier vénitien qui en a été témoin. L'image conditionne notre appréhension de la suite en créant une menace latente, une insécurité. | Aboutissement inéluctable.   |



© NICOLAS JOUBARD

→ La première scène de la représentation ne figure pas dans le texte de Victor Hugo. Quelle est sa fonction dans la pièce ? Quels effets produit le tulle noir tendu à l'intérieur du cadre de scène ?

La première scène est un choix, une création de la metteuse en scène. Il est intéressant d'interroger les élèves sur leurs sensations face à elle et à ce voile noir.

On peut penser à ces fonctions :

– anticiper et asseoir concrètement le récit du meurtre de Jean Borgia raconté par Jeppo dans

la scène 1 de l'acte I et qui est l'histoire fondatrice de la destinée de Gennaro et Lucrece ;

– fonctionner comme une image subliminale qu'on installerait chez le spectateur pour rappeler combien le monde des Borgia est un monde de crimes et de violence perpétuelle ;

– annoncer la fin tragique des héros que sont Lucrece et son fils Gennaro mais aussi des jeunes seigneurs qui dans un esprit chevaleresque meurent ensemble le même jour, à la même heure malgré le contrepoison.

## Prolongement

La fable et la mise en scène trouvent des résonances dans l'histoire des Atrides, dans celle d'Œdipe et de Médée, ainsi que dans *l'Ion* d'Euripide, qui raconte une histoire très proche de celle de *Lucrece Borgia*. La pièce de Victor Hugo parle de l'inceste, du matricide, de l'infanticide, de la quête d'identité, de l'hérédité du crime. On y trouve aussi l'ironie tragique qui repose sur une suite de quiproquos.

## LA VIOLENCE

Les princes italiens du XVI<sup>e</sup> siècle ont souvent utilisé la violence de manière parfois déraisonnable pour arriver au pouvoir et pour ensuite le conserver. Dans cette Italie de la Renaissance, le complot, l'assassinat politique, les retournements de situation brutaux sont légions et le poison est même l'arme de prédilection des dirigeants italiens. Le prince italien se donne à

Pour mieux cerner la dimension tragique de la pièce et du spectacle, pour voir comment Victor Hugo s'inscrit dans des références mythiques, on peut les faire travailler sur le groupement de textes proposé en annexe, qui présente des extraits des *Choéphores* d'Eschyle, d'*Œdipe roi* de Sophocle, d'*Ion* d'Euripide et de *Médée* de Sénèque.

voir ouvertement comme un tyran, la violence n'est pas condamnée en tant que telle si elle est accompagnée de justice. Un prince qui n'utiliserait que la violence n'est pas un prince respecté et légitime.

Machiavel, philosophe italien du XVI<sup>e</sup>, longtemps associé à César Borgia, disait lui-même que l'homme n'est pas sociable de nature, donc

que « le mal est nécessaire à la politique » et que « la fin justifie les moyens » pour amener à la création de lois favorables à la liberté.

→ **Comment cette violence inéluctable est-elle transposée, représentée dans la mise en scène ? Comment celle-ci la rend-elle actuelle ?**

→ **Retrouver dans un autre domaine culturel (cinéma, peinture, littérature, musique) une œuvre, une image ou un son qui correspondrait à la violence montrée, vécue ou ressentie dans ce spectacle.**

→ **Composer un acrostiche avec le mot VIOLENCE.**

Ce qui pourrait donner V comme Viol, la scène où les comparses de Gennaro dévoilent l'identité de Lucrece Borgia.

I comme Ignominie avec tous les crimes commis par Lucrece Borgia soutenue par un Gubetta tout aussi abject qu'elle.

O comme Outrage aux décors qui sont tout au long du spectacle malmenés par la volonté de la metteuse en scène pour accentuer la violence qui existe dans ces vies. Mais c'est aussi l'outrage du temps fait aux décors qui se composent d'échafaudages, de palais en ruine (on pourrait aussi mettre O comme Œdipe ou O

comme Orgie pour parler des scènes où Gennaro supprime le B de Borgia et de la soirée chez la princesse Negroni).

L comme Lucrece qui malgré sa volonté de rédemption maternelle, ne peut échapper à la violence qui l'entoure, qui l'assaille et qui la condamne.

E comme Enfant qui abandonné par sa famille, la recherche, la découvre horrible, l'aime et la hait en même temps, l'attire et la repousse dans un même élan.

N comme Normal, la violence semble un élément inévitable dans la société où évoluent nos personnages : tous ont tué au moins une fois (en tant que chasseur, que chevalier, que mari jaloux, que personnes de pouvoir, que serviteurs plus ou moins soumis à leur maître, que vengeur, etc.) ; la mort et le fait de la donner ne semble qu'un aléa du parcours de chacun d'entre eux.

C comme Condamner avec la première scène qui montre d'emblée que nos héros sont condamnés eux aussi à mourir violemment, que le réveil maternel de Lucrece est condamné à ne jamais avoir vraiment lieu, que Gennaro et Lucrece sont condamnés à ne jamais être une vraie mère et un vrai fils.

E comme Exaltation, exaltation des sentiments, exaltation des actes de chacun mais aussi exaltation de la mise en scène, du jeu des acteurs...



## POUR FINIR

Après les diverses étapes de la remémoration et de l'interprétation de la représentation, un travail d'écriture personnel permet de faire le bilan de ses impressions.

| n°156 | décembre 2012 |

### Un sujet à dimension argumentative

→ Écrivez une lettre à la metteure en scène pour lui dire, en vous appuyant sur des éléments concrets du spectacle, en quoi celui-ci peut concerner aujourd'hui un jeune de votre âge.

### Un sujet d'invention

→ Dans la scène finale, Lucrece dit : « Oh ! je le vois bien, j'ai ma grâce. Cela se lit dans tes yeux. Oh ! Laisse-moi pleurer à tes pieds ! » Imaginez qu'à ce moment Gennaro avale le contrepoison.

→ Écrivez une autre fin, à partir de la réplique ci-dessus, dans la continuité de

la mise en scène que vous avez vue ; vous pouvez pour cela vous appuyer sur la description faite lors de la comparaison avec la première scène. Vous penserez à donner des indications de jeu dans des didascalies. Vous accompagnerez éventuellement votre texte d'un croquis de l'image scénique finale.

## Annexes

### ANNEXE 1 - RESSOURCES

| n°156 | décembre 2012 |

#### Bibliographie

Marcel BRION, *Les Borgia*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2011, pages 162 à 193, pages 246 à 271 et pages 323-324.

Victor HUGO, *Lucrèce Borgia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ou Pocket.

Éloi RECOING, Yannis KOKKOS, Antoine VITEZ, *Le Livre de Lucrèce Borgia*, Arles, Actes Sud Théâtre, 1985.

*Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions

L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de l'Avant-scène théâtre », 2008.

Anne UBERSFELD, *Victor Hugo et le Théâtre*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Pochothèque », 2002.

Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon, essai sur le théâtre de Victor Hugo*, Paris, éditions José Corti, 2001.

Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup », 1999.

#### Sitographie

##### Compagnie Les 3 sentiers

<http://les3sentiers.com/>

##### Images concernant Lucrèce Borgia (création et reprise en 1877)

<http://gallica.bnf.fr>

##### Sur le personnage de Lucrèce

<http://theborgias.wetpaint.com>

<http://gallica.bnf.fr>

<http://dumas.ccsd.cnrs.fr> (à partir de la page 109)

[www.encyclopedia.com/topic/Lucrezia\\_Borgia.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Lucrezia_Borgia.aspx)

##### Sur la mise en scène d'Antoine Vitez, site de l'Ina

[www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/I04356404/antoine-vitez-met-en-scene-lucrece-borgia.fr.html](http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/I04356404/antoine-vitez-met-en-scene-lucrece-borgia.fr.html)

##### Le Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville

[www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece\\_Borgia/550](http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece_Borgia/550)

## ANNEXE 2 = LE RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

### Acte I – Affront sur affront

#### Première partie. À Venise.

##### Scène 1

Le jeune capitaine Gennaro, orphelin, et ses amis causent sur la terrasse d'un palais vénitien. Gennaro s'endort alors que ses amis racontent l'histoire d'un crime ancien, l'assassinat de Jean Borgia, son frère César et lui étant tous deux amoureux de leur sœur Lucrece. Celle-ci a eu de Jean un enfant qui a disparu. Le spectateur comprend que c'est l'histoire même de Gennaro. Le groupe de jeunes gens va partir en ambassade à Ferrare, la ville dont le mari de Lucrece est le duc.

##### Scène 2

Restent Gennaro, toujours endormi, et Gubetta, l'âme damnée de Lucrece, qui se mêle aux jeunes gens sous un nom d'emprunt. Lucrece entre et admire Gennaro. Elle veut devenir bonne et ordonne la grâce de grands personnages arrêtés par les Borgia. Gubetta pense qu'elle est amoureuse de Gennaro. Elle éveille le jeune homme en l'embrassant, elle s'enfuit, il la suit. Deux hommes masqués ont assisté à la scène.

##### Scène 3

Jeppo et Maffio ont reconnu Lucrece et veulent tirer Gennaro de ses griffes.

##### Scène 4

Gennaro explique à Lucrece, qu'il n'a pas identifiée, et par qui il se sent attiré, la quête de sa mère qu'il idéalise. Il affirme sa haine pour Lucrece Borgia. Le spectateur a compris ce que seule Lucrece sait : il est son fils.

##### Scène 5

Les amis de Gennaro lui révèlent l'identité de son interlocutrice qu'ils insultent tour à tour.

#### Deuxième partie. Une place de Ferrare avec le palais des Borgia et la maison de Gennaro.

##### Scène 1

Lucrece médite avec Gubetta une vengeance contre les amis de Gennaro, qu'elle va faire inviter à une fête.

##### Scène 2

Gubetta ne comprend pas l'attitude de Lucrece envers Gennaro.

##### Scène 3

Gennaro et ses amis parlent des Borgia, se trouvant devant le palais de Lucrece. Ils sont invités le soir chez la princesse Negroni, sauf Gennaro. Celui-ci est plaisanté sur le goût que Lucrece montre pour lui ; il réaffirme sa haine. Avec son poignard, il fait sauter le B de l'inscription Borgia du palais, qui devient « orgia ».

##### Scène 4

Devant la maison de Gennaro, deux hommes de main, l'un appartenant à Lucrece et l'autre à son mari, jouent aux dés pour savoir lequel l'emmènera. L'homme du duc gagne : Gennaro sera pendu.

### Acte II – Le couple

#### Première partie. Une salle du palais ducal de Ferrare.

##### Scène 1

Le duc demande à son homme de main, Rustighello, d'attendre caché et d'apporter au signal soit un flacon de poison, soit son épée nue.

##### Scène 2

Lucrece s'emporte contre son mari, lui reprochant de ne rien faire pour punir l'affront de l'inscription mutilée. Apprenant que le coupable est arrêté, elle lui fait promettre de ne pas le laisser sortir vivant. Le duc fait entrer Gennaro.

##### Scène 3

Lucrece bouleversée essaie de l'innocenter. Gennaro refuse.

##### Scène 4

Lucrece entreprend par la séduction de faire changer le duc d'avis. Il l'accuse de protéger le coupable parce qu'il est son amant. Il lui dit sa haine de sa famille. Elle le supplie, puis le menace, en vain. Il lui demande de choisir la façon dont il sera tué. Elle choisit le poison.

##### Scène 5

Le duc feint de gracier Gennaro. Lucrece doit lui verser elle-même le poison.

##### Scène 6

Restée seule avec Gennaro, elle lui révèle qu'il est empoisonné et veut lui donner un contre-poison. Il l'accuse d'avoir de mauvais desseins contre lui et d'avoir fait du mal à sa mère. Il accepte le contre-poison qu'il emporte et part en la maudissant.

#### Deuxième partie. La place de Ferrare.

##### Scène 1

Le duc et Rustighello s'embusquent pour tuer Gennaro.

##### Scène 2

Maffio convainc Gennaro de les accompagner chez la princesse Negroni. Gennaro lui raconte son aventure. Maffio pense que tout est une manœuvre de Lucrece pour se faire aimer de Gennaro. Ils partent ensemble pour le souper. Le duc les laisse partir.

## Acte III – Ivres morts

### Une salle du palais Negroni.

#### Scène 1

La fête. « Une orgie parfaite ». À une chanson à boire se mêle un chant lugubre. Une porte du fond s'ouvre et laisse passer une procession de moines. Désarmés, ils sont pris au piège.

#### Scène 2

Lucrece entre et leur annonce qu'elle les a empoisonnés pour se venger. Elle découvre

Gennaro parmi les convives alors qu'elle le croyait loin de Ferrare.

#### Scène 3

Il n'y a pas assez de contrepoison pour tous. Gennaro décide de tuer Lucrece avec un couteau pris sur la table avant de mourir comme ses amis. Lucrece essaie de lui faire comprendre qu'il commettra un matricide. Il ne comprend pas et la tue. En mourant, elle lui révèle qu'elle est sa mère.

## ANNEXE 3 = EXTRAITS DES DEUX PREMIÈRES SCÈNES

### Extrait 1

#### Scène 1

Gubetta, Gennaro, Don Aposotolo Gazella, Maffio Orsini, Ascanio Petrucci, Oloferno Vitellozzo, Jeppo Liveretto.

MAFFIO

Nos pères et nos mères ont été mêlés à ces tragédies, et presque toutes nos familles saignent encore. – Dis-nous ce que tu sais, Jeppo.

GENNARO

*Il se jette dans un fauteuil dans l'attitude de quelqu'un qui va dormir.*  
Vous me réveillerez quand Jeppo aura fini.

JEPP0

Voici. – C'est en quatorze cent quatre-vingt...

GUBETTA, *dans un coin du théâtre.*

Quatre-vingt-dix-sept.

JEPP0

C'est juste. Quatre-vingt-dix-sept. Dans une certaine nuit d'un mercredi à un jeudi...

GUBETTA

Non. D'un mardi à un mercredi.

JEPP0

Vous avez raison. – Cette nuit donc, un batelier du Tibre, qui s'était couché dans son bateau, le long du bord, pour garder ses marchandises, vit quelque chose d'effrayant. [...]  
Victor HUGO, *Lucrece Borgia*

### Extrait 2

ASCANIO

La sœur que vous ne voulez pas nommer, Jeppo, ne fit-elle pas à la même époque une cavalcade secrète au monastère de Saint-Sixte pour s'y renfermer, sans qu'on sût pourquoi ?

JEPP0

Je crois que oui. C'était pour se séparer du seigneur Jean Sforza, son deuxième mari.

MAFFIO

Et comment se nommait ce batelier qui a tout vu ?

JEPP0

Je ne sais pas.

GUBETTA

Il se nommait Giorgio Schiavone, et avait pour industrie de mener du bois par le Tibre à Ripetta.

MAFFIO, *bas à Ascanio.*

Voilà un Espagnol qui en sait plus long sur nos affaires que nous autres Romains.

ASCANIO

Je me défie comme toi de ce monsieur de Belvarana.

Victor HUGO, *Lucrece Borgia*



**Extrait 3**

| n°156 | décembre 2012 |

DON APOSTOLO

Quand partons-nous pour Ferrare ?

OLOFERNO

Décidément après-demain. Vous savez que les deux ambassadeurs sont nommés. C'est le sénateur Tiopolo et le général des galères Grimani.

DON APOSTOLO

Le capitaine Gennaro sera-t-il des nôtres ?

MAFIO

Sans doute ! Gennaro et moi, nous ne nous quittons jamais.

ASCANIO

J'ai une observation importante à vous soumettre, Messieurs ; c'est qu'on boit le vin d'Espagne sans nous.

MAFFIO

Rentrons au palais. – Hé ! Gennaro ! (*À Jeppo.*) – Mais c'est qu'il s'est réellement endormi pendant votre histoire, Jeppo.

JEPPPO

Qu'il dorme.

*Tous sortent excepté Gubetta.*

**Scène 2**

GUBETTA, *seul.*

Oui, j'en sais plus long qu'eux ; ils se disaient cela tout bas. [...]

Victor HUGO, *Lucrèce Borgia*

**Extrait 4**

**Scène 2**

**Gubetta, puis Doña Lucrezia, Gennaro, endormi.**

GUBETTA

– Comme cela dort, ces jeunes gens !

*Entre Doña Lucrezia, masquée. Elle aperçoit Gennaro endormi et va le contempler avec une sorte de ravissement et de respect.*

DOÑA LUCREZIA, *à part.*

Il dort. – Cette fête l'aura sans doute fatigué. – Qu'il est beau ! (*Se retournant.*) – Gubetta !

GUBETTA

Parlez moins haut, Madame. – Je ne m'appelle pas ici Gubetta, mais le comte de Belvarana, gentilhomme castillan ; vous, vous êtes madame la marquise de Pontequadrato, dame napolitaine. Nous ne devons pas avoir l'air de nous connaître. [...]

Victor HUGO, *Lucrèce Borgia*

**Extrait 5**

DOÑA LUCREZIA, *contemplant Gennaro.*  
Quelle noble figure !

GUBETTA  
Je trouve qu'il ressemble à quelqu'un...

DOÑA LUCREZIA, *vivement.*  
Ne me dis pas à qui tu trouves qu'il ressemble ! – Laisse-moi.

*Gubetta sort. Doña Lucrezia reste quelques instants comme en extase devant Gennaro ; elle ne voit pas deux hommes masqués qui viennent d'entrer au fond du théâtre et qui l'observent.*

DOÑA LUCREZIA, *se croyant seule.*  
C'est donc lui ! Il m'est donc enfin donné de le voir un instant sans péril ! Non, je ne l'avais pas rêvé plus beau ! Ô Dieu ! Épargnez-moi l'angoisse d'être jamais haïe de lui. Vous savez qu'il est tout ce que j'aime sous le ciel ! – Je n'ose ôter mon masque, il faut pourtant que j'essuie mes larmes.

*Elle ôte son masque pour s'essuyer les yeux. Les deux hommes masqués causent à voix basse pendant qu'elle retombe dans sa contemplation de Gennaro.*

PREMIER HOMME MASQUÉ  
Cela suffit. Je puis retourner à Ferrare. Je n'étais venu à Venise que pour m'assurer de son infidélité ; j'en ai assez vu. [...]

Victor HUGO, *Lucrece Borgia*

## ANNEXE 4 : LES DIDASCALIES QUI DÉCRIVENT L'ESPACE

### Acte premier – Affront sur affront

#### Première partie

Une terrasse du palais Barbarigo, à Venise. C'est une fête de nuit. Des masques traversent par instants le théâtre. Des deux côtés de la terrasse, le palais, splendidement illuminé et résonnant de fanfares. La terrasse couverte d'ombre et de verdure. Au fond, au bas de la terrasse, est censé couler le canal de la Zuecca, sur lequel on voit passer par moments, dans les ténèbres, des gondoles, chargées de masques et de musiciens, à demi éclairés. Chacune de ces gondoles traverse le fond du théâtre avec une symphonie tantôt gracieuse, tantôt lugubre, qui s'éteint par degrés dans l'éloignement. Au fond, Venise, au clair de lune.

#### Scène 1

De jeunes seigneurs, magnifiquement vêtus, leurs masques à la main, causent sur la terrasse.

#### Deuxième partie

Une place à Ferrare. À droite, un palais avec un balcon garni de jalousies, et une porte basse. Sous le balcon, un grand écusson de pierre chargé d'armoiries avec ce mot en grosses lettres saillantes de cuivre doré au-dessous : BORGIA. À gauche, une petite maison avec port sur la place. Au fond, des maisons et des clochers.

#### Scène 1

Elle rentre dans le palais par la petite porte sous le balcon.

#### Scène 2

Entrent les jeunes seigneurs sans voir d'abord Gubetta, qui s'est placé en observation sous l'un des piliers qui soutiennent le balcon.

#### Scène 3

Depuis quelques instants doña Lucrezia est sur le balcon dont elle a entr'ouvert la jalousie. Elle écoute. [...]

Elle ferme la jalousie et se retire. [...]

Il monte sur le banc de pierre qui est au-dessous du balcon, et avec son poignard il fait sauter la première lettre du nom de Borgia gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot : ORGIA. [...]

L'autre une fois disparu, il ouvre la porte basse sous le balcon, y entre, et revient un moment après accompagné de quatre sbires avec lesquels il va frapper à la porte de la maison où est entré Gennaro.

### Acte deuxième – Le couple

#### Première partie

Une salle du palais ducal de Ferrare. Tentures de cuir de Hongrie frappées d'arabesques d'or. Ameublement magnifique dans le goût de la fin du quinzième siècle en Italie. – Le fauteuil ducal en velours rouge, brodé aux armes de la maison d'Este. À côté, une table couverte de velours rouge. – Au fond, une grande porte. À droite, une petite porte. À gauche, une autre petite porte masquée. – Derrière la petite porte masquée, on voit, dans un compartiment ménagé sur le théâtre, la naissance d'un escalier en spirale qui s'enfonce sous le plancher et qui est éclairé par une longue et étroite fenêtre grillée.

#### Scène 2

La porte du fond s'ouvre. On voit paraître Gennaro désarmé entre deux pertuisaniers. Dans le même moment, on voit Rustighello monter l'escalier dans le petit compartiment à gauche, derrière la porte masquée. Il tient à la main un plateau sur lequel il y a un flacon doré, un flacon argenté et deux coupes. Il pose le plateau sur l'appui de la fenêtre, tire son épée, et se place derrière la porte.

## Deuxième partie

La deuxième décoration. – La place de Ferrare avec le balcon ducal d'un côté et la maison de Gennaro de l'autre. – Il est nuit.

### Scène 2

Ils [Don Alphonse et Rustighello] se cachent dans l'ombre, sous le balcon. – Paraît Maffio en habit de fête, qui arrive en fredonnant, et va frapper à la porte de Gennaro.

## Acte troisième – Ivres morts

Une salle magnifique du palais Negroni. À droite, une porte bâtarde. Au fond, une grande et très large porte à deux battants. Au milieu, une table superbement servie à la mode du seizième siècle. De petits pages noirs, vêtus de brocart d'or, circulent à l'entour.

### Scène 1

La grande porte du fond s'ouvre silencieusement dans toute sa largeur. On voit au-dehors une vaste salle tapissée en noir, éclairée de quelques flambeaux, avec une grande croix d'argent au fond. Une longue file de pénitents blancs et noirs dont on ne voit que les yeux par les trous de leurs cagoules, croix en tête et torche en main, entre par la grande porte en chantant d'un accent sinistre et d'une voix haute.

### Scène 2

Il y a à peine quelques lampes mourantes dans l'appartement. Les portes sont refermées.

## ANNEXE 5 = LA NOTE D'INTENTION

Extrait du dossier téléchargeable sur le site du Trident :

[www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece\\_Borgia/550](http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Lucrece_Borgia/550)

*La pudeur n'est pas liée à un effroi biologique.  
Si elle l'était, elle ne se formulerait pas comme elle le fait :  
je redoute moins d'être touchée que d'être vue, et moins d'être vue que d'être parlée.*

Gilles DELEUZE

Introduction à *Sacher Masoch*

| n°156 | décembre 2012 |

### Introduction

*Avez-vous lu Victor Hugo ?* Je repense beaucoup à ce titre du livre d'Aragon.

J'ai commencé un travail sur *Lucrece Borgia*, il y a deux ans, lors d'un atelier de sortie d'école de théâtre. En mai prochain, dans des châteaux de Normandie (Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville), je mets en scène un spectacle déambulatoire à partir des séances de spiritisme de Victor Hugo lors de son exil à Jersey.

Ainsi, je le redécouvre ou plutôt le découvre, comme si j'entrevois à chaque fois une nouvelle facette de son œuvre.

*Lucrece Borgia* a été écrite par Victor Hugo lorsqu'il avait mon âge. Elle porte en elle la jeunesse et la provocation. Provocation et revendication de sa liberté d'écrivain parce qu'elle arrive tout juste après la censure de sa pièce

*Le roi s'amuse*, qui n'a pu être jouée que pour une seule représentation. C'est aussi une pièce très sensuelle, sur le désir, sur l'inconscient, sur les forces de vie et de mort.

Sur des émotions premières.

Si l'on part du principe que chaque pièce pour Hugo représente une expérience de pensée, *Lucrece Borgia* questionne la position de la femme dans une société patriarcale et phallocratique, montre la femme s'émancipant de l'homme.

Si *Lucrece* est monstrueuse, peut-être est-ce avant tout un effet de la monstruosité de ces hommes autour d'elle, de ses frères et de son père le pape, et lorsqu'elle aspire à une rédemption possible, elle est rattrapée par son nom, son histoire, par ce qu'elle représente dans la société.

### Lucrece et Gennaro – Un amour libérateur et dévorant

Gennaro est orphelin, comme beaucoup de héros hugoliens.

Il est prolétaire dans le sens où il ne se définit pas par ses parents.

Il est libre dans le sens où la liberté est la reconnaissance de la liberté de l'autre.

Il se définit par son absolue innocence, par sa pureté, par son caractère chevaleresque (il meurt pour que son ami ne meure pas), comme si lui seul échappait au monde compromis dans lequel est *Lucrece*. Il est adulte et enfant. Un enfant qui ne deviendra jamais adulte.

Il se caractérise par l'amour qu'il voue à son égal et non à ses ascendants. Comme une définition d'un nouvel homme.

À son arrivée à Ferrare, il arrache avec son épée l'initiale du nom Borgia écrit sur la façade du palais ducal. Ainsi, en décapitant le nom de Borgia, donc le nom du père, il dévoile l'orgie que cache ce nom, et ainsi révèle la vérité de sa mère.

*Lucrece* nous apparaît alors « orgiaque ». Et orgie veut aussi dire colère, en connexion avec les forces dionysiaques, les forces théâtrales. Il y a aussi dans le nom *Lucrece* l'écho de *Lucrece*, le poète. C'est alors un hymne à Vénus, à la Mère, sans surnature, sans créateur, où la vie se construit sur les rencontres avant tout, ce qui se révèle des fantasmes, des pulsions cachées.

J'y vois alors une affirmation de la nature contre la mauvaise culture, contre une société hypocrite, et contre l'hypocrisie. La pièce commence par cette phrase : « Nous vivons dans une époque où les gens accomplissent tant d'actions horribles... ».

*Lucrece* est pervertie, mais dans une société elle-même pervertie, ce qui questionne alors pour nous spectateurs notre conception du bien.

Il y a aussi l'idée de la « pensée clandestine » : *Lucrece* apparaît pour la première fois masquée,

et sous le clair de lune ; elle exhibe sa violence et cache son amour pur, amour comme la contreviolence par excellence. Sa pureté amoureuse naît du chaos, de la nuit, d'un masque, d'un loup. C'est une louve.

Il y a la pudeur du cynisme : une exhibition cynique du corps et une extrême pudeur de l'âme... Cet amour maternel – amour gratuit et dans le don – libère et affirme Lucrece. Il la révèle à elle-même, dans son indépendance. Gennaro, lui, s'affirme dans ses convictions, dans sa générosité de combattant.

Ainsi leur rencontre leur permet de se libérer au contact l'un de l'autre. Cela se passe au-delà des mots, au-delà d'une reconnaissance réelle. Cette incapacité qu'elle a à lui dire ce qu'elle est me fait penser à Phèdre et son *C'est toi qui l'a nommé*. Ce qui se joue entre ce qu'on nomme et ce qu'on tait : « Chose nommée meurt à jamais », nous dit Marina Tsvetaieva dans sa pièce *Le Gars*.

Ne pas dire, c'est rester dans l'interdit, dans l'impossible, et dans le désir.

### Notre travail : comment monter un drame romantique en 2012 ?

*Ce qui frappe chez Victor Hugo, c'est l'absence de la pensée. Ce n'est pas un penseur, c'est un être de la nature : il a la sève des arbres dans les veines.*

NIETZSCHE

La pièce est faite d'émotions premières. Elle a un côté immédiat, brutal et simple.

Elle parle aussi de tout ce qui relève des fantasmes, de tout ce qu'il y a de caché, pulsions et forces. Il y a aussi un rapport fort à l'inconscient et au sommeil : dès la première scène, Gennaro, comme un enfant, s'endort du sommeil du juste, en pleine fête, en pleine rue, lorsque ses amis abordent la question de l'enfant caché de Lucrece Borgia.

Aussi, le registre théâtral change du tout au tout : une extrême simplicité, un langage très concret, quelques fois même trivial, et ensuite une écriture beaucoup plus tragique ou onirique.

Goethe dit aussi des personnages de Victor Hugo qu'ils sont comme des marionnettes. Ce pourrait être des figures, des archétypes.

De ces figures, de cette société qu'il décrit, de ce personnage de Lucrece à la fois violée et violeuse, de ces pulsions et tensions, quels en sont les effets dans et sur les corps ?

C'est une des pistes que nous explorerons avec la chorégraphe, ainsi que les mouvements de groupes, et la grande scène d'orgie finale.

La pièce est très visuelle. Elle est construite autour de trois grands tableaux (*Affront sur affront, Le Couple, Ivres morts*). Je pense à des peintures, celles de Delacroix, et celles de Goya, qui a pu dire que toute la peinture est dans des sacrifices et des partis pris. Je pense aussi à des films comme *Eyes wild shut* de Stanley Kubrick, *Satyricon* de Fellini, l'univers de Pasolini, mais aussi à l'humour du *Bal des vampires* de Roman Polanski.

La pièce est aussi très musicale, elle a d'ailleurs

été adaptée quelques mois après sa création dans l'opéra éponyme de Donizetti, comme *Le roi s'amuse* peu de temps auparavant avait donné *Rigoletto* de Verdi.

Elle peut être prise comme une partition, avec des suspens, des crescendos, des silences, des notes tenues, comme des indications d'un rythme relié aux battements du cœur, au sang qui coule dans les veines. Il y a une érotisation du langage, un amour des mots, de la langue.

Nous travaillerons sur une musique originale composée en étroite connexion avec le travail de plateau, et dans chaque lieu avec une chorale de jeunes hommes, que nous intégrerons au spectacle quelques jours avant la première, pour jouer un chœur de moines.

Pour ce travail, toute l'équipe artistique et technique sera réunie pendant un mois en résidence au Trident, sur le plateau du théâtre à l'italienne.

Cela est fondamental, car nous abordons cette pièce avant tout comme un travail de groupe. Chaque personnage a la même importance, et toutes ces énergies se répondent et interagissent : les acteurs, la musique, la scénographie, la chorégraphie, les lumières, la direction de la mise en scène.

Nous chercherons à créer tous ensemble cet univers, à trouver la juste distance avec cette écriture et comment la jouer aujourd'hui, comment elle résonne pour nous : qu'est-ce que monter un drame romantique en 2011 ?

Pour la scénographie et les lumières, je souhaite partir de l'espace de ce théâtre à l'italienne, de ce qu'il nous offre et ce qu'il nous évoque en tant que tel. Il s'agira d'être attentif à ce que

les corps nous racontent sur ce plateau nu, pour construire, au fur et à mesure des répétitions, une esthétique baroque et moderne. Pour les costumes, nous prendrons comme référence les collections d'Alexander Mac Queen, juxtaposés

avec des éléments apportés par les comédiens, pour créer un univers mêlant moderne et gothique.

Lucie BERELOWITSCH, octobre 2011

## La musique

Nous travaillerons avec Sylvain Jacques, avec lequel nous collaborons depuis plusieurs années.

Le théâtre a une forme rigide, une structure. Le son est là pour déséquilibrer cela, pour rendre le lieu mouvant.

Comme si nous rendions l'intérieur même du théâtre, là où le public est assis, malléable, meuble : le son et la multidiffusion permettent cela, casser la structure existante du lieu où nous jouons pour y reconstruire l'espace en lui donnant une nouvelle géométrie, qui est elle mouvante.

Et ainsi rendre le théâtre, le lieu de représentation, comme un organisme vivant, avec ses propres pulsations, en réaction avec le plateau. Pour moi, le plateau est le cœur de cet organisme.

Et de la même façon que dans notre corps le rythme naît du cœur, la musique est rythmée par le plateau.

Par plateau, j'entends les comédiens, la mise en scène, la scénographie, les lumières...

Ainsi toute la construction du son est régie par le plateau et réagit au plateau.

Quand on arrive à des moments de grâce, des points d'harmonie entre le mouvement de cet organisme et le plateau, presque comme dans une danse, où le plateau guiderait le son, alors le son peut avoir des incidences sur ce qui se passe au plateau, et inversement.

Cela permet une circulation poreuse, comme si cela transpirait de l'un à l'autre.

Techniquement parlant, le son et le plateau deviennent comme deux partenaires, et doivent

apprendre à se connaître, ce qui implique ma présence au long de tout le processus de création, afin de pouvoir chercher et inventer ensemble.

Pour l'installation du son, je m'adapte à l'architecture, et joue avec la géométrie du lieu, en utilisant au mieux les possibilités du théâtre, par exemple les cages de scène, les différents recoins et cavités qui peuvent exister.

Dans cette multidiffusion, le système n'a pas la nécessité d'être homogène, ce qui signifie que les sources sonores peuvent être de type différent.

Concernant *Lucrèce Borgia*, je peux dire que mon travail est toujours axé sur l'image cinématographique, non pas simplement parce que ma musique est conçue comme une musique de film, mais parce que j'introduis dans le théâtre, pièce silencieuse et protégée, ce qui pourrait être l'équivalent du son direct au cinéma, qui apporte une évocation du réel.

Par cette démarche-là, on arrive à une vision cinématographique du théâtre, et par conséquent à une musique proche de celle que l'on peut avoir au cinéma.

La dramaturgie de la musique pour *Lucrèce Borgia* se créera en salle de répétition, dans un travail étroitement lié aux comédiens et à toute l'équipe artistique, en même temps que Lucie Berelowitsch construira la dramaturgie de sa mise en scène.

Sylvain JACQUES

## ANNEXE G = UN GROUPEMENT DE TEXTES SUR LA TRAGÉDIE ANTIQUE

| n°156 | décembre 2012 |

### Extrait des *Choéphores* d'Eschyle

Oreste est matricide par vengeance, comme Gennaro. Son ami fidèle, Pylade, l'encourage à tuer alors qu'il hésite, comme le fait Maffio.

CLYTEMNESTRE

Arrête, ô mon fils, respecte le sein où tu reposas si souvent, le sein où tu suças le lait qui t'a nourri.

ORESTE

Pylade, que ferai-je ! Je ne puis tuer une mère...

PYLADE

Où sont les prédictions d'Apollon ? Où sont tes serments ? Ne crains d'ennemis que les Dieux.

ORESTE

Tu l'emportes, et tes conseils sont justes... Suis-moi, c'est auprès de lui que je veux t'immoler. Vivant, tu l'as préféré à mon père ; que la mort t'unisse encore avec lui, toi, l'amante de ce traître, toi, l'ennemie de ton époux !

CLYTEMNESTRE

J'ai nourri ton enfance, épargne ma vieillesse.

ORESTE

Tu as tué mon père ; vivrais-je avec toi ?

CLYTEMNESTRE

Le destin, mon fils, a tout fait.

ORESTE

Et le destin aussi te va donner la mort.

CLYTEMNESTRE

Mon fils, crains les imprécations d'une mère.

ORESTE

Ma mère ? toi, qui m'as abandonné à l'infortune !

ESCHYLE (- 458), *Les Choéphores*, trad. La Porte du Theil, 1795

### Extrait d'*Œdipe roi* de Sophocle

Œdipe, comme Gennaro, ne voit pas la vérité sur son identité alors qu'il y touche. Jocaste, comme Lucrèce, le protège d'une vérité horrible.

ŒDIPE

Y a-t-il quelqu'un d'entre vous, qui êtes ici, qui connaisse ce pasteur dont il parle, soit qu'il l'ait vu aux champs, ou à la ville ? Répondez, car le temps est venu d'éclaircir ceci.

LE CHŒUR

Je pense qu'il n'est autre que ce campagnard que tu désirais voir ; mais Jocaste te le dira mieux que tous.

ŒDIPE

Femme, penses-tu que l'homme à qui nous avons commandé de venir soit le même que celui dont il parle ?

JOCASTE

De qui a-t-il parlé ? Ne t'en inquiète pas ; ne te souviens plus de ses paroles vaines.

ŒDIPE

Il ne peut se faire qu'à l'aide de tels indices je ne rende pas manifeste mon origine.

JOCASTE

Par les dieux ! si tu as quelque souci de ta vie, ne recherche pas ceci. C'est assez que je sois affligée.



ŒDIPE

Aie courage. Même si j'étais esclave depuis trois générations, tu n'en serais abaissée en rien.

JOCASTE

Cependant, écoute-moi, je t'en supplie ! Ne fais pas cela.

ŒDIPE

Je ne consentirai point à cesser mes recherches.

JOCASTE

C'est dans un esprit bienveillant que je te conseille pour le mieux.

ŒDIPE

Ces conseils excellents me déplaisent depuis longtemps.

JOCASTE

Ô malheureux ! plaise aux dieux que tu ne saches jamais qui tu es !

ŒDIPE

Est-ce que quelqu'un ne m'amènera pas promptement ce pasteur ? Laissez celle-ci se réjouir de sa riche origine.

JOCASTE

Hélas, hélas ! malheureux ! C'est le seul nom que je puisse te donner, et tu n'entendras plus rien de moi désormais !

LE CHŒUR

Œdipe, pourquoi s'en va-t-elle, en proie à une âpre douleur ? Je crains que de grands maux ne sortent de ce silence.

ŒDIPE

Qu'il en sorte ce qu'il voudra ! Pour moi, je veux connaître mon origine, si obscure qu'elle soit. Orgueilleuse d'esprit, comme une femme, elle a honte peut-être de ma naissance commune. Moi, fils heureux de la destinée, je n'en serai point déshonoré. La bonne destinée est ma mère, et le déroulement des mois m'a fait grand de petit que j'étais. Ayant un tel commencement, que m'importe le reste ? Et pourquoi ne rechercherais-je point quelle est mon origine ?

SOPHOCLE (- 495), *Œdipe roi*, trad. Leconte de Lisle, 1877

### Extrait de *Médée* de Sénèque

Médée a plus d'un point commun avec Lucrèce : changeant, excessive dans la colère comme la magicienne est experte en poisons et c'est dans l'amour, qui inspire la terreur et dont, une infanticide. Dans cet extrait, elle est comme Lucrèce, il faudrait se débarrasser. présentée comme un personnage ambigu et

LE CHŒUR

Où court cette ménade furieuse, dans l'égarément de son amour cruel ? Quel nouveau crime nous prépare la violence de ses transports ? Son visage est crispé de colère ; elle agite fièrement sa tête avec des gestes effrayants, et menace le roi lui-même. Croirait-on, à la voir, que c'est une exilée ? À l'ardente rougeur qui colorait ses joues succède une horrible pâleur ; toutes les teintes paraissent tour à tour sur sa figure changeante. Elle porte ses pas de tous côtés, comme une tigresse à qui on a dérobé ses petits parcourt dans sa fureur les forêts du Gange.

Ainsi Médée ne sait maîtriser ni sa rage ni son amour. L'amour et la rage conspirent ensemble dans son cœur : que va-t-il en résulter ? Quand cette furie de la Colchide quittera-t-elle ce pays ? Quand délivrera-t-elle notre royaume et nos rois de la terreur qu'elle inspire ?

Ô Soleil, ne retiens plus les rênes de ton char ! Que la nuit bienfaisante vienne à grands pas éteindre ta lumière, et que l'astre brillant qui la précède se hâte de terminer ce jour si plein d'alarmes !

SÉNÈQUE (61), *Médée*, trad. M. E. Greslou, 1834

**Extrait d'Ion d'Euripide**

Créuse, violée par Apollon, a eu un fils qu'elle a abandonné. Sans qu'elle l'ait identifié, cet enfant sera adopté par son mari. Par dépit, elle tente de l'empoisonner. L'extrait qui suit est la scène de reconnaissance entre la mère et le fils. Ici, c'est une fin heureuse...

n°156 | décembre 2012

ION

Hélas ! hélas ! que de larmes coulent de mes yeux, quand je songe que ma mère, victime d'une union clandestine, m'exposa furtivement, et ne m'a pas nourri de son lait ; mais que, voué à l'obscurité, j'ai mené une vie servile dans le temple du dieu ! Objet des faveurs du dieu et des rigueurs de la fortune, dans l'âge fait pour le bonheur, et qui sollicite les tendres soins d'une mère, je fus éloigné de son sein et privé de ses caresses. Hélas ! sans doute elle fut aussi malheureuse, elle qui souffrit la même privation, et ne put connaître les joies de la maternité. Et maintenant que je retrouve ce berceau, je le consacrerai au dieu comme une offrande, pour ne point pénétrer ce secret que je redoute. Si c'est une esclave qui m'a donné le jour, il sera plus cruel pour moi de trouver ma mère que d'ensevelir mon malheur dans le silence. Ô Phébus, je dédie ce berceau à ton temple... Mais que fais-je ? N'est-ce pas m'opposer à la volonté du dieu qui m'a conservé les indices propres à découvrir ma mère ? Ouvrons ; il faut oser ; je ne saurais échapper au destin. Pourquoi vous a-t-on dérobées à ma vue, bandelettes sacrées, et vous, liens dans lesquels furent gardés les objets qui me sont chers ? Voici l'enveloppe de la corbeille arrondie ; qu'elle est fraîche et bien conservée, grâce à un miracle divin ! Le tissu de jonc en est intact, et cependant il s'est passé bien du temps.

CRÉUSE

Dieux ! quel objet a frappé mes regards !

ION

De tout temps tu as su garder le silence.

CRÉUSE

Ah ! le silence n'est plus de saison. Cesse tes avis. Je vois le berceau dans lequel je t'exposai autrefois, ô mon fils, après ta naissance, dans la grotte de Cécrops, sous les roches de Macra. Oui, j'abandonne cet autel, dussé-je mourir !

ION

Qu'on la saisisse ! Une fureur divine l'a poussée à quitter cet asile. Chargez ses mains de chaînes.

CRÉUSE

La mort seule pourra mettre fin à vos violences, car je ne quitterai ni toi, ni ce berceau, ni ce qu'il contient.

ION

Quelle indignité ! Elle croit s'emparer de moi par ses artifices.

CRÉUSE

Non ; mais je trouve en toi un être chéri.

ION

Moi, chéri de toi ! Mais n'as-tu pas voulu m'empoisonner ?

CRÉUSE

Oui, tu es mon fils ; et c'est ce qu'il y a de plus cher pour une mère.

ION

Cesse tes artifices ; il me sera aisé de te confondre.

CRÉUSE

Mets-moi à l'épreuve, mon fils, c'est tout ce que je désire.

ION

Cette corbeille est-elle vide ? ou bien que contient-elle ?

CRÉUSE

Les langes dans lesquels je t'ai exposé.

ION

Peux-tu les faire connaître avant de les avoir vus ?

CRÉUSE

Si je ne le fais, je consens à mourir.

ION  
Parle ; ton assurance a quelque chose d'étrange.  
CRÉUSE  
Regarde d'abord cette couverture que j'ai tissée dans ma jeunesse,  
ION  
De quel genre est-elle ? Il y a bien des tissus que font les jeunes filles.  
CRÉUSE  
Le travail en est imparfait et décèle une main novice !  
ION  
Ne crois pas m'abuser ainsi. Quelle figure représente-t-elle ?  
CRÉUSE  
On voit la Gorgone au milieu du tissu.  
ION  
Ô Jupiter ! quel destin me poursuit ?  
CRÉUSE  
Les franges figurent des serpents, à la manière de l'égide.  
ION  
Voilà ! c'est le tissu tel que je le trouve.  
CRÉUSE  
Ô antique ouvrage de mes mains virginales !  
ION  
Est-ce le seul objet sur lequel tu puisses si bien rencontrer ?  
CRÉUSE  
Il y a encore des serpents d'or d'un antique travail.  
ION  
Présent de Minerve, qui veut que ces bijoux accompagnent l'enfance.  
CRÉUSE  
À l'imitation de l'antique Érichthonius.  
ION  
Dans quel but, à quel usage ces bijoux d'or, dis-moi ?  
CRÉUSE  
Ils servent de collier, mon fils, à l'enfant nouveau-né.  
ION  
Il y est. Et le troisième objet, quel est-il ?  
CRÉUSE  
Je posai près de toi un rameau d'olivier détaché de l'arbre qui le premier germa sur le rocher de Minerve. S'il y est encore, il n'a pas perdu son vert feuillage ; car il fleurit sur une tige immortelle.  
ION  
Ô ma mère, qu'avec plaisir je te revois, et j'embrasse avec joie ton visage chéri !  
CRÉUSE  
Ô mon fils, ô toi qui m'es plus cher que la lumière du soleil (que le dieu me pardonne !), je te presse entre mes bras, bonheur inespéré ! toi que j'ai cru englouti avec les morts dans le sombre.

EURIPIDE (421), *Ion*, trad. M. Artaud, Paris, Charpentier libraire-éditeur, 1842

## ANNEXE 7 = COMPTE RENDU D'UNE RENCONTRE AVEC LUCIE BERELOWITSCH

Rencontre avec Lucie Berelowitsch, metteuse en scène et Kevin Keiss, dramaturge, le 12 janvier 2013, au cours d'un stage organisé par le Trident et animé par l'ANRAT organisé par le Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville.

**Comment avez-vous procédé pour travailler avec l'équipe ? Au vu de l'investissement physique et collectif sur le plateau, nous nous demandons si vous y êtes allés directement ou s'il y a eu un temps préalable de travail à la table.**

**Lucie Berelowitsch** – Avant le travail de plateau, il y a eu une première étape à la table, à Suresnes en septembre, avec les comédiens. Puis, une période de travail entre la metteuse en scène et le dramaturge, autour des enjeux historiques de la pièce, de la fonction des personnages, de la façon dont on peut appréhender une œuvre romantique aujourd'hui, etc. Cette période s'est nourrie de lectures nombreuses, de films, de tableaux. Il y a eu aussi un travail avec la scénographe et la costumière. Au plateau, on a d'abord réfléchi avec le chorégraphe à l'occupation de l'espace et au travail du corps. Il s'agissait de déterminer quels enjeux pourraient être à l'initiative des impulsions physiques du jeu, la difficulté étant de savoir à quel moment donner des pistes et une nourriture littéraire ou de références artistiques, sans que ça perturbe le plateau.

**Quelles références ont nourri la création ?**

**L. B.** – On peut citer entre autres l'exposition Canaletto-Guardi, que j'ai demandé aux comédiens de voir, les films *Faust* de Sokourov et *La Chair et le Sang* de Verhoeven, les poèmes de Marina Tsvetaïeva ou *César doit mourir* des frères Taviani. Ce film raconte la représentation de *Jules César* de Shakespeare dans une prison ; il montre comment chaque mot, prononcé par les prisonniers, devient, par la force des choses, contemporain, comment tout dans la pièce résonne avec le monde d'aujourd'hui. Pour nous aussi, il s'agit de trouver comment la pièce d'Hugo peut résonner avec justesse sans vouloir « faire contemporain » de façon artificielle. J'ai aussi demandé aux comédiens de voir la *Lucrèce Borgia* d'Abel Gance avec Artaud dans le rôle de Savonarole. D'autres références : Pasolini, des tableaux de la Renaissance, Goya... Sur le rapport entre Lucrèce et Gennaro, on a regardé des représentations de vierges à l'enfant, mais aussi la Sainte-Thérèse du Bernin, dont on ne sait si

la représentation exprime le plaisir sensuel ou l'extase religieuse.

**Quels sont vos choix en ce qui concerne le jeu ?**

**L. B.** – Souvent, on a peur d'en « faire trop », peur des excès de lyrisme, ce qui mène à prôner une distance ironique avec le texte. La question peut se poser avec celui d'Hugo. Mais il y a de notre part une volonté de jouer au premier degré, de ne pas vouloir être plus intelligent que le texte, de vivre la pièce en direct. D'où le choix pour Gennaro d'un comédien de dix-huit ans, parce qu'il faut la naïveté de cet âge pour faire entendre certains passages sans la distance d'un comédien expérimenté.

**Vous parlez dans la note d'intention d'« émotions premières » ; ont-elles guidé le travail de plateau ?**

**L. B.** – Pour prendre l'exemple du jeu de Marina Hands, on s'est dit que dans le texte de Victor Hugo tout se fait au présent. Les personnages ne peuvent pas comprendre la situation avant de dire, il ne faut donc pas jouer dans une phrase la phrase d'après. Dans cet univers où tous les personnages sont en survie, en danger, en prise avec le réel, on agit par instinct, sans prendre de recul. D'ailleurs, ils n'agiraient pas ainsi s'ils avaient du recul. Par exemple, le groupe de garçons se rend bien compte qu'il y a des choses bizarres, mais ils décident de ne pas approfondir et se lancent dans l'action. Il faut donc jouer en direct, et pour cela on a distingué dans le texte de Lucrèce les moments où elle est lyrique, triviale, concrète, violente, tragique, drôle... Chaque phrase peut porter une émotion différente, avec des pics de contraste qui définissent le personnage.

**Kevin Keiss** – Ces contrastes présents dans l'écriture nous ont guidés de façon importante. Jusque dans la ponctuation : les points et même les virgules peuvent être des « trampolines », des points d'ancrage pour le jeu.

**Il y a au cours du spectacle des bascules rapides, des renversements d'un registre à l'autre.**

**K. K.** – Ils viennent de l'écriture. On est obligé de se positionner par rapport à elle.

**On est loin de votre précédent spectacle, *Juillet* d'Ivan Viripaev, qui était plutôt un texte-matériau. Comment passez-vous d'une forme de création à l'autre ?**

**L. B.** – C'est la première fois que je travaille

sur un texte avec des personnages et une structure qu'on ne peut pas éviter. J'ai eu un coup de cœur pour le texte. Ce n'est pas une décision rationnelle, parce que je ne suis pas à l'aise avec le concept de personnage ni avec celui de dialogue. Mais j'ai eu le sentiment d'un dialogue avec *Lucrèce*, c'est un coup de cœur amoureux pour un texte qui m'a bouleversée et intriguée. C'est aussi un défi : c'est quoi, monter la pièce maintenant ? En fait ça rejoint *Juillet* : dépendance amoureuse, pulsions, personnages en survie, nécessité de la parole pour continuer à vivre. Le rapport au langage est comparable, avec sur chaque phrase une lutte et une énergie spécifique, qui mènent à la recherche, que je fais toujours, du rythme intérieur du personnage. Il y a donc une continuité de démarche, d'autant plus que l'éclairagiste (Sébastien Michaud) et le musicien (Sylvain Jacques) sont les mêmes.

**Le spectacle est-il inspiré par des références théâtrales, par d'autres spectacles ou metteurs en scène ?**

**L. B.** – Il y a des metteurs en scène qui sont fondateurs pour moi, que j'aime dans leur travail avec les acteurs, mais ça reste du domaine de l'intime et je ne m'inspire pas d'eux. Nous avons parlé ensemble de la mise en scène de *Lucrèce Borgia* par Antoine Vitez en 1985, mais personne dans la troupe ne l'a vue. Nous avons lu les notes consacrées par Vitez à ce spectacle.

**Votre spectacle n'est pas sans rappeler ceux de Vladimir Pankov par l'importance du travail collectif.**

**L. B.** – Nous avons fait la même école de théâtre et musique à Moscou, le GITIS. Nous y avons travaillé sur la façon de passer du corps au texte, du texte au rythme, du rythme au chant. À propos de *Lucrèce Borgia*, me revient l'image d'un des professeurs du GITIS, qui évoquait les balais fabriqués en Russie avec des brindilles de bois. On peut casser une ou deux brindilles, mais pas vingt brindilles rassemblées. De même, *Lucrèce Borgia*, ce n'est pas *Lucrèce* et neuf acteurs, mais bien un collectif de dix comédiens, une équipe. L'énergie de groupe est très importante, ce qui n'est pas forcément ce qu'on peut attendre *a priori* du théâtre français. Mais je suis persuadée qu'il y aura à l'avenir de plus en plus de collectifs comme le nôtre : un groupe de comédiens de la même génération qui rêve ensemble.

**Est-ce que la situation de Marina Hands dans ce groupe masculin n'a pas été dure pendant les**

**répétitions et sur le plateau, avec la violence qui y règne souvent ?**

**L. B.** – Elle était plus habituée à jouer avec des comédiens qui ont chacun leur rôle à défendre, et pas avec des gens qui travaillent ensemble de manière chorale et dont chacun peut prendre la parole sur la mise en scène, la scénographie, les costumes, etc. Elle a aimé cette expérience et la cohésion de la troupe. Celle-ci est d'ailleurs en grande partie constituée par les retrouvailles de comédiens qui se connaissent depuis longtemps. La résidence d'un mois et demi à Cherbourg a aussi joué sur cette cohésion. Quant à la violence dans le spectacle, elle est suggérée sans être effective. Par exemple, la scène des insultes à *Lucrèce* peut s'apparenter à un viol. Mais celui-ci est seulement symbolique, et la vraie violence faite à *Lucrèce* est l'intrusion dans la bulle de bonheur que constitue l'entrevue entre mère et fils. Dans cette scène, il y a un parti pris pour *Lucrèce*, nous montrons ce qu'elle ressent : le changement de la lumière qui devient bleue et la musique font de ce moment le cauchemar de *Lucrèce*. La scène montre comment se crée un monstre. On ne sait jamais où on en est avec elle. La première phrase qu'elle prononce est celle d'une mère : « Il dort ». On est dans le contraste avec la scène précédente où elle est présentée comme une criminelle effroyable. En fait, tous déversent sur elle leur violence intérieure : Gubetta lui fait une vraie scène de jalousie, Gennaro ne cesse de lui dire des horreurs, le duc de Ferrare la nomme sa servante... Elle est comme une bête traquée, mais elle se relève après chaque chute quoi qu'il arrive.

**Comment avez-vous conçu la représentation de la princesse Negroni ?**

**L. B.** – En endossant ce personnage, *Lucrèce/Marina* en fait une incarnation de fantasmes masculins stéréotypés. On a donné une dimension de rêve à la scène avec les lumières. Au départ, quand il s'est agi de distribuer le rôle, les comédiennes disaient qu'il n'existe pas, que cette femme n'est rien. Effectivement, il est vite apparu qu'il n'y a qu'une femme dans la pièce, *Lucrèce*, et qu'elle n'a pas besoin d'une pâle copie. On a pensé à Gubetta pour jouer la princesse. Ça marchait très bien, mais c'était compliqué par rapport au texte de Gubetta dans la même scène, qu'il était nécessaire de conserver. L'évidence de *Lucrèce* pour ce rôle s'est imposée : *Lucrèce* est toutes les femmes. De plus, le texte y invite : par exemple le palais Negroni touche au palais Borgia. Marina Hands a remarqué que jouer aussi Negroni

la dispensait de jouer les femmes fatales auparavant, parmi toutes les autres figures de femme qu'elle incarne.

**Dans la scène finale, le sentiment maternel n'est-il pas combattu par le désir et la tentation de l'inceste ?**

**L. B.** – Lui est attiré sensuellement par elle, c'est joué ainsi. Mais c'est l'idée de la gémellité qui est mise en avant : Lucrece et Gennaro se reconnaissent en l'autre, ce que suggère la confusion des corps, quand on ne sait plus à qui appartient la main qui touche le visage, par exemple. Leur instinct les fait se sentir bien l'un avec l'autre, dès leur première rencontre (« J'ai une pente à me confier à vous »). Leur rapprochement physique est plus animal qu'érotique, c'est comme une louve et son petit imbriqués l'un dans l'autre. En fait, ce sont les autres qui voient l'inceste alors que ce n'est pas explicite dans leur relation. Tout le monde le voit à part eux. Cette ambiguïté est portée par le jeu de Marina Hands : face à son fils, elle ne connaît pas les gestes qui conviennent, elle a peur de l'effaroucher, elle hésite.

**K. K.** – Il y a des variantes de la dernière scène, dans lesquelles Lucrece et Gennaro se disent tout ce qu'ils n'ont pas pu se dire avant, explicitant très clairement leurs relations. Nous avons pensé à les utiliser, mais nous nous sommes rendu compte d'une part qu'elle était trop univoque, et d'autre part que cette scène était en fait jouée, avant, au fil de la pièce, par les corps. Nous les avons lues avec les comédiens mais y avons renoncé.

**Le son a une grande présence dans le spectacle.**

**L. B.** – On peut s'y intéresser et suivre sa partition très construite. Mais on peut aussi ne

pas en être conscient, parce qu'il est en lien organique avec le dialogue et parfois presque imperceptible. Sylvain Jacques utilise une quinzaïne de sons différents. Le son spatialisé, en multidiffusion, englobe les spectateurs dans l'espace de la fiction. Quant aux chansons, elles relèvent de traitements différents. La chanson *Plague* de Crystal Castles qui accompagne la scène de l'humiliation de Lucrece conditionne la création sonore pour l'acte I, construite autour d'elle. Par exemple, le son de vent qui la suit crée un contraste fort. Dans la scène de l'orgie, la musique est au contraire diffusée comme en sourdine, ou venant de loin ; c'est un son suggestif, comme si chaque personnage vivait sa propre fête sur un mode onirique.

**Sur quoi repose le choix des costumes ?**

**L. B.** – D'une part, ils évoquent trois strates de temps sur lesquelles repose le spectacle : la Renaissance, le XIX<sup>e</sup> romantique et l'époque actuelle. D'autre part, ils sont conçus pour mettre en valeur les corps, pour qu'on voie les mouvements ; ils sont au service des corps. Il y a aussi un désir de s'amuser avec les couleurs et les matières, en particulier pour le groupe des jeunes hommes. Leurs costumes peuvent évoquer à la fois un univers baroque et une excentricité rock à la Mick Jagger ou à la David Bowie. On s'est inspiré pour les décors et les costumes d'une expression de Théophile Gautier, « rêve d'architecture », qui renvoie à l'Italie rêvée par Hugo pour la pièce. L'atelier de costumes était installé sur place pendant les répétitions. Nous avons cherché ensemble chaque personnage à partir de propositions de la costumière, dans un dialogue entre elle, l'éclairagiste, les comédiens, la metteuse en scène.

Compagnie Les 3 sentiers. Mise en scène : Lucie Berelowitsch. Musique : Sylvain Jacques. Lumières : Sébastien Michaud. Costumes : Kristelle Paré. Conseil chorégraphique : Nasser Martin Gousset. Régie générale : François Fauvel. Compositeur et répétiteur : chœur des moines Vincent Leterme. Administration de production : Fanny Descazeaux. Avec Guillaume Bachelé, Pierre Devérines, Antoine Ferron, Jonathan Genet, Julien Gosselin, Marina Hands, Thibault Lacroix, Rodolphe Poulain, Nino Rocher, Élie Triffault.

Production Compagnie Les 3 sentiers, les producteurs associés de Normandie : le Trident-Scène nationale de Cherbourg-Octeville, le Préau-Centre dramatique régional de Basse-Normandie, le Théâtre des 2 rives-Centre dramatique régional de Haute-Normandie et la Comédie de Caen-Centre dramatique national de Normandie. Avec l'aide à la production dramatique de la DRAC Basse-Normandie, de la Région Basse-Normandie et du Conseil général de la Manche. Avec le soutien de la Spedidam et de la Ville de Cherbourg-Octeville. Avec la participation artistique du Jeune Théâtre national et du Théâtre national de Bretagne.

Les auteurs tiennent à remercier Lucie Berelowitsch et Sylvain Jacques, ainsi que Cécile Colin et Madeline Mallet, chargées des relations publiques au Trident. 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 des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est interdite.

**CRDP de l'académie de Caen** : [edition@crdp.ac-caen.fr](mailto:edition@crdp.ac-caen.fr)

**Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville** : [cc@trident-sn.com](mailto:cc@trident-sn.com)

**Contact CRDP de l'académie de Paris** : [crdp.communication@ac-paris.fr](mailto:crdp.communication@ac-paris.fr)

**Comité de pilotage**

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,  
conseiller théâtre, département Arts et  
Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre  
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres,  
CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-  
théâtre

**Auteurs de ce dossier**

Isabelle EVENARD  
Sophie VITTECOQ

**Directeur de la publication**

Patrice RODER, directeur du CRDP  
de l'académie de Caen

**Responsable de la collection**

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,  
conseiller théâtre, département Arts et  
Culture, CNDP

**Suivi éditorial**

Céline FRESQUET-BRIÈRE, responsable  
d'édition du CRDP de l'académie de Caen

**Maquette et mise en pages**

Claire LECOURT, CRDP de l'académie de Caen  
D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 210-6556

ISBN : 978-2-86618-601-2

Retrouvez sur ► <http://www.cndp.fr/crdp-paris/> l'ensemble des dossiers « Pièce(dé)montée »