



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

“*Lucrece Borgia*” (1833)

drame en trois actes en prose de Victor HUGO

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

l'intérêt de l'action (page 5)

l'intérêt littéraire (page 6)

l'intérêt documentaire (page 8)

l'intérêt psychologique (page 10)

l'intérêt philosophique (page 12)

l'intérêt du spectacle (page 13)

Bonne lecture !

Acte premier : "Affront sur affront"

Première partie : on est sur une terrasse du palais Barbarigo à Venise

Scène 1 : Une fête de nuit s'achève sur la terrasse du palais Barbarigo, à Venise. Cinq jeunes seigneurs, un capitaine d'aventure, Gennaro, et le factotum de dona Lucrezia, Gubetta (connu de cette jeunesse sous le nom de Belverana, comme un gentilhomme castillan) devisent et racontent l'assassinat de Jean Borgia par son frère, César. Nous apprenons aussi que Gennaro n'a pas de père ni de mère connus mais qu'il est l'ami de Maffio Orsini. On évoque le souvenir du cadavre de Jean Borgia jeté dans le Tibre en 1497 par César Borgia : ils aimaient la même femme, leur sœur ; l'enfant de Jean Borgia a disparu ; les différents crimes de César Borgia sont rappelés : il recherche tous ses parents pour les faire périr et demeurer seul héritier du pape. Nous devinons aussi que Gennaro a un lien avec Lucrece Borgia, sœur de César. Pendant ces propos, il a cédé au sommeil. Ses amis s'éloignent.

Scène 2 : Lucrece arrive, masquée. On découvre le mystère des fausses identités de Gubetta et de Lucrece qui, devant Gubetta, son âme damnée, personnage comique par son langage, nous ouvre son cœur : les différents ennemis qu'elle peut faire mourir mais qu'elle fait libérer alors qu'elle a une renommée de meurtre et d'empoisonnement. Son sursaut vers le bien serait provoqué par son besoin d'être aimée. Elle n'a plus qu'un amour, honnête, épuré, celui de ce capitaine endormi, Gennaro, amour qui est, bien sûr, maternel. Mais, si nous le devinons, ce n'est pas indiqué, la révélation n'étant qu'esquissée ; d'où le quiproquo de Gubetta. Elle verse une larme, enlève son masque pendant une seconde pour sécher ses yeux. Deux hommes masqués et cachés l'ont reconnue, l'un est son mari, le duc Alphonse d'Este, qui, jaloux comme un tigre, croit surprendre une aventure galante, l'autre, Rustighello, étant son âme damnée.

Scène 3 : Deux jeunes amis de Gennaro, Jeppo et Maffio, ont reconnu aussi Lucrece. Ils vont chercher leurs compagnons. On remarque le quiproquo de Maffio qui veut sauver Gennaro de Lucrece Borgia.

Scène 4 : Gennaro s'est éveillé ; une femme masquée l'a baisé au front ; il la poursuit ; c'est Lucrece qui revient avec lui et, à visage découvert, lui parle avec émotion de sa mère. Il lui confie son propre amour pour sa propre mère qu'il ne connaît pas mais dont il reçoit des messages. Lucrece lit sa propre lettre.

Scène 5 : Les amis de Gennaro reparaisent et, sans merci, infligent à Lucrece Borgia, qui est masquée, «*affront sur affront*» (c'est le titre donné par Hugo à cet acte), lui reprochant les crimes qu'elle a commis. Puis ils révèlent à Gennaro son nom. Aussi repousse-t-il Lucrece, alors que le spectateur a compris qu'elle a pour lui est de tout autre nature. Elle tombe évanouie à ses pieds.

Deuxième partie : on est dans une place de Ferrare.

Scène 1 : Lucrece, désormais haïe et méprisée de Gennaro, dernière honte, la seule qu'elle redoutât, rêve de se venger sur les cinq jeunes gens et de revoir le capitaine. Par un comique involontaire, Gubetta est heureux de voir Lucrece revenue à la cruauté : elle commande un complot contre les cinq accusateurs et la protection de Gennaro.

Scène 2 : Gubetta, seul, étonné par l'intérêt de Lucrece pour Gennaro, se désolidarise.

Scène 3 : Les seigneurs et Gennaro font partie d'une ambassade envoyée par Venise au duc Alphonse. Les voici devisant sous le balcon du palais Borgia, contant les mortels effets des poisons

des Borgia, voyant passer Montefeltro, exprimant leur désir de partir. Mais la soirée chez la princesse Negroni les retient. Ils plaisantent Gennaro sur le sentiment que dame Lucrece semble éprouver pour lui. Alors que le spectateur a compris que l'amour de Lucrece pour lui est maternel, il exprime sa haine pour elle, pour les Borgia, se fâche même et, de la pointe de son poignard, fait sauter la première lettre du nom Borgia sur la façade du palais, ne laissant subsister que le mot «Orgia».

Scène 4 : Deux sbires, Rustighello et Astolfo, assistent de loin à ce méfait : ils s'intéressent à Gennaro, l'un pour le duc, l'autre pour la duchesse. Gennaro, tiré au sort, est gagné par le premier (variante : Rustighello, l'homme du duc, s'empare d'Astolfo, l'homme de la duchesse).

L'acte se termine donc sur un suspens : la menace qui pèse sur Gennaro.

Acte II : "Le couple".

Première partie : on est dans une salle du palais ducal de Ferrare.

Scène 1 : Le guet-apens est tendu : «*Si j'appelle, tu entreras avec le plateau ; si je secoue la clochette, tu entreras avec l'épée*».

Scène 2 : Lucrece, en colère, réclame la punition de celui qui a porté atteinte à son nom, exigeant de son mari le serment que le coupable ne sortira pas vivant du palais : «*Je vous donne ma parole, je vous la donne, entendez-vous bien, madame?*» répond le duc qui croit avoir découvert lors de la soirée du palais Barbarigo que Gennaro est l'amant de Lucrece. En présence des deux époux, on introduit l'homme au poignard trop spirituel : c'est Gennaro. Lucrece s'étouffe : on éloigne le prisonnier dans la salle voisine.

Scène 3 : Le couple ducal demeure en tête-à-tête et, dans cette scène d'une intimité tour à tour câline et féroce, découvre à nos yeux ses griffes et son âme. Lucrece essaie de sauver Gennaro mais sa droiture le fait avouer.

Scène 4 : Lucrece se heurte au soudain changement de caractère d'Alphonse qui, animé par le souci de l'honneur aristocratique (qui l'oblige à respecter sa parole) et par sa jalousie (qui le pousse à supprimer un rival), a décidé de faire mourir ce premier amant sur lequel il met la main, mais laisse à sa femme le choix du moyen. Lucrece choisit le poison.

Scène 5 : Gennaro révèle au duc qu'il a sauvé son père autrefois, mais le duc lui fait boire tout de même le vin que, de sa main tremblante, doit verser Lucrece (tandis que, autre quiproquo, Gennaro est «*confus de tant de bonté*»), contrainte par la menace du spadassin. Quand c'est fait, le duc se retire.

Scène 6 : Lucrece avoue à Gennaro l'empoisonnement. Mais il ne s'en étonne pas : «*J'aurais dû m'en douter, le vin étant versé par vous*», Cependant, elle le sauve de la mort en lui donnant un contre-poison dont il se méfie (autre quiproquo ironique : «*Vous devez savoir qui je suis*»). Elle est prête à avouer qu'elle est sa mère, mais Gennaro a un sentiment trop idéaliste de sa mère («*Vos enfants vous renieraient*»). Elle lui rappelle le choix terrible qu'il doit faire à cause du poison (quiproquo de Gennaro : «*Jurez-moi que vos crimes ne sont pour rien dans les malheurs de ma mère*»). Il part en voyant en Lucrece l'ennemie de sa mère.

Deuxième partie : on est de nouveau sous le balcon du palais, mais la nuit

Scène 1 : Don Alphonse, ayant appris que Gennaro a échappé au poison, sans avoir encore quitté le palais qui est de l'autre côté de la place, s'est aposté avec Rustighello pour l'expédier. Rustighello justifie son inaction, mais le duc répète son désir de voir Gennaro assassiné.

Scène 2 : Les cinq seigneurs amis de Gennaro l'empêchent de fuir, Maffio le convainquant de rester à Ferrare pour participer à la soirée chez la princesse Negroni, ce qui donne une idée au duc qui fait signe à Rustighello que son intervention est inutile («suspense» sur lequel se termine l'acte).

Acte III : "*Ivres morts*"
On est dans le palais Negroni

Scène 1 : Seul Gennaro ne prenant pas part à la gaieté générale, les jeunes Vénitiens festoient avec de jeunes femmes dont rien ne permet de dire qu'elles sont complices de Lucrece. Maffio courtise la princesse Négroni. Signe prémonitoire : «*Un bohémien nous a prédit que nous mourrions le même jour*». Afin d'éloigner les femmes, Gubetta cherche querelle à Oloferno pour un sonnet que celui-ci veut lire. Les femmes s'enfuient et ferment du dehors toutes les portes. Or, en entrant, les jeunes gens s'étaient laissé dépouiller de leurs épées. Gubetta, qui n'a rien bu de toute la nuit, chante aux convives déjà chancelants un refrain à boire. Soudain, surprise ! on entend un chant religieux et lugubre qui est la prière pour les morts. Les lampes s'éteignent, et, la grande porte du fond s'ouvrant solennellement dans toute sa largeur, une longue file de pénitents blancs et noirs, dont on ne voit que les yeux par les trous de leurs cagoules, apparaît, croix en tête et torches en mains. Jeppo est inquiet.

Scène 2 : «*Ah çà !, messieurs, nous sommes chez le démon ici. - Vous êtes chez moi... Lucrece Borgia !*» Par un bel effet de surprise, vêtue de noir, sur le seuil de la porte, elle se dresse, tandis que les moines s'écartent et laissent voir cinq cercueils ouverts. Elle annonce aux jeunes Vénitiens qu'ils ont été empoisonnés, qu'elle se venge ainsi des affronts commis lors du bal à Venise. Mais elle se trouble à la vue de Gennaro qu'elle croyait parti pour Venise et qui a donc été une fois de plus empoisonné. Il réclame un sixième cercueil.

Scène 3 : Lucrece s'enferme seule avec lui, pendant que, pour les autres, emmenés par les moines, commence l'agonie. Gennaro aussi est empoisonné, mais il a le contre-poison. Il en demande pour ses amis. Il n'y en a pas assez, et elle le supplie de se sauver. Mais lui veut la tuer, pour venger les autres et surtout Maffio. Lucrece lui révèle qu'il est le fils de Jean Borgia, qu'elle est sa tante. Il accepte d'être un Borgia mais est d'autant plus prêt à la tuer. Elle invoque le fait qu'elle est une femme, qu'elle est une criminelle à qui il faut laisser le temps de se repentir, qui veut s'enfermer dans un cloître. Gennaro hésite mais, à l'appel à la vengeance de Maffio mourant, son frère d'armes à qui il a juré amitié, aide et, au besoin, vengeance, il la saisit aux cheveux, la poignarde : «*Ah !...tu m'as tuée !...Gennaro ! je suis ta mère !*» Découvrant sa poitrine où il trouve ses lettres ensanglantées, il regrette son geste. Elle se réveille, veut d'abord nier qu'elle soit sa mère, mais le reconnaît, et Gennaro se reproche son geste. Lucrece lui pardonne, exprime sa joie de ne pas être repoussée par son fils. Puis il exprime sa douleur de perdre sa mère, l'amour maternel étant au-dessus de toutes les «*autres espèces d'amour*». Aussi jette-t-il le contre-poison pour mourir avec sa mère.

Analyse

Intérêt de l'action

Dans ce drame de l'amour incestueux et de la culpabilité fatale, des éléments de la pièce en font une tragédie, d'autres la réduisent au mélodrame.

On peut y voir une tragédie car les personnages sont de haut rang, et s'exerce la fatalité, le mot étant répété («*Quelle fatalité, mon Dieu !*», «*fatalité*», «*la proie vivante de la fatalité*»). L'histoire de Gennaro ressemble, par certains aspects, à celle d'Oedipe. L'issue de l'action est la mort des deux personnages principaux. On y trouve donc les deux ressorts de la terreur et de la pitié.

Mais, en fait, le hasard remplace le destin tragique. Nous n'avons pas l'impression que les héros adhèrent à leur destinée : c'est le caprice du sort ou de l'auteur et non plus la fatalité antique ou la fatalité interne de leurs passions qui rend compte de leurs épreuves et les conduit à la catastrophe. De plus, la pièce contient des éléments comiques et, de ce fait, n'est pas une tragédie. On doit cependant distinguer les éléments qui sont volontairement comiques de ceux qui le sont involontairement. Ont été voulus par Hugo les propos légers et le comportement (accentué par la mise en scène) des compagnons de Gennaro ; le personnage délibérément comique qu'est Gubetta par son langage, son désarroi d'homme de main, le quiproquo (sa satisfaction de voir Lucrece revenue à la cruauté) ; les autres quiproquos ménagés (celui de Maffio voulant sauver Gennaro de Lucrece Borgia, celui de Gennaro «*confus de tant de bonté*», l'ironie de «*Vous devez savoir qui je suis*»). À la représentation, du choc des propos et des attitudes résulte un cynisme drolatique, qui provoque souvent le fou rire des spectateurs.

Techniquement, la pièce n'est pas une tragédie puisqu'elle ne respecte ni la règle de l'unité de temps ni celle de l'unité de lieu. Seule l'unité d'action est respectée. Il est vrai que Hugo a créé le drame romantique qui est justement marqué par le refus du respect de la règle des unités de lieu et de temps, aussi par le mélange de grotesque et de sublime.

Non seulement la pièce de Hugo, du fait de ses éléments comiques, est un drame, elle n'est même qu'un mélodrame, proche des mélodrames du temps. C'est-à-dire une pièce écrite en prose, dont le sujet est plus proche dans le temps, relevant de l'Histoire et non de la mythologie, dont l'intrigue est serrée, qui ménage des péripéties haletantes et électrisantes, une succession de coups de théâtre, un dénouement frappant, sans se soucier du respect des bienséances. Ces éléments, Hugo les a exploités dans ses pièces en prose, usant des conventions du théâtre sans fausses complications, sans feintes délicatesses. La pièce peut être vue comme un roman d'aventures aux personnages riches, où il se passe énormément de choses, où l'on se demande toujours ce qui va arriver.

«*Lucrece Borgia*» est fondée sur un malentendu général, est tissé d'invraisemblances. Les drames de Hugo seraient admirables si on pouvait encore y croire. Or, s'il a affirmé la nécessité de la vraisemblance, il la met à rude épreuve. Le hasard joue un rôle excessif. Par exemple, on peut trouver que Gennaro se laisse trop candidement empoisonner par le duc au second acte. Surtout, on s'étonne de ce que Lucrece tarde tant à lui avouer qu'elle est sa mère, la vérité sortant trop tard : est-ce parce que, si elle le faisait, Gennaro risquerait d'être tué ? ou plutôt parce que l'idéalisation qu'il fait de sa mère la dissuade de l'aveu puisqu'elle est criminelle ? La solution n'est pas si simple.

En fait, pour Victor Hugo, ce n'est pas la vraisemblance des situations ou la vérité psychologique qui comptent mais le trouble apporté dans le cœur et qui suscite une méditation de caractère social, moral ou philosophique. C'est pourquoi il usa de ces commodes conventions théâtrales dont il avait lui-même dénoncé les grossièretés. Pour lui, la seule sanction est d'ordre esthétique.

Si le drame se déroule et culmine dans une violence hallucinatoire, il souffre pourtant de longueurs (la scène 1 de l'acte III paraît assez inutilement étirée).

La facture de la pièce s'écarte du modèle que Victor Hugo avait jusqu'alors adopté. Elle est divisée en trois actes qui portent chacun un titre, mais, curieusement, les deux premiers actes sont eux-mêmes divisés chacun en deux parties correspondant à des lieux différents, le dernier étant composé de trois scènes, l'une plus longue, les autres rapides et serrées. Ainsi, "*Lucrèce Borgia*" se rapproche de la pièce découpée en tableaux, cinq tableaux vivement exécutés. Nouvelle formule plus ramassée de ce drame en prose. Le premier acte commence par une fête, le dernier se termine par une tuerie

À sa création, en 1833, cette «*belle histoire triste*», jouée à la Porte-Saint-Martin, «*chez le peuple*», remporta un immense triomphe devant un public mithridatisé contre le macabre par presque un demi-siècle de révolutions et de guerres et, au théâtre, par l'abus de tous les accessoires de la terreur. Selon un critique du temps, «l'intérêt de la pièce fut plus fort que tout ; il y eut trêve du combat littéraire ; les classiques comme les romantiques voulurent savoir ce qui allait arriver ; il n'y eut plus d'auteur, ni d'acteurs ou de théâtre ; il y eut un fils qui allait être empoisonné par sa mère qui l'adorait. Lorsqu'à travers les éclats de rire et le joyeux refrain, on entendit tout à coup le chant funèbre des moines, le frisson fut universel... L'entrée des moines, le contraste des cagoules avec les couronnes de fleurs, les cinq cercueils, l'apparition de Lucrèce Borgia aux jeunes gens, l'apparition plus terrible de Gennaro à sa mère, la dernière scène, tout fut un entraînement et un emportement ; orchestre, galeries, loges, tout se leva et applaudit des mains et de la voix.» Il faut dire que Hugo avait le goût du concret, de la couleur puissante, du spectacle signifiant, n'avait pas peur de l'excès. Aujourd'hui, nous n'apprécions plus autant les pièces en prose de Hugo parce que, d'une part, nous avons, à tort ou à raison, cessé de croire à la sincérité du poète dramatique et que, d'autre part, nous connaissons mieux les mélodrames qui ont précédé sur la scène ses drames, leur parenté nous apparaissant de jour en jour plus étroite et... moins glorieuse. Pourtant, après "*Cromwell*", Hugo se contraignit à respecter les lois les plus élémentaires du théâtre, restreignant la durée, nouant mieux ses intrigues, centrant l'action, etc. Mais ce n'étaient que des lois superficielles tandis que les règles des classiques, qu'il rejetait, avaient leurs racines profondes dans la psychologie humaine, étaient le résultat d'une expérience acquise d'âge en âge : ils avaient constaté qu'avant tout qu'il fallait plaire. Et leurs règles n'ont pas été autre chose que la définition expérimentale des meilleurs moyens de plaire. À nos yeux, ce drame est tout à fait pompier, Lucrèce Borgia n'émeut pas. Nous sommes révoltés par le mauvais goût, notamment, du dernier acte. La virtuosité du dialogue force notre admiration, le mouvement de l'action nous contraint à nous intéresser à son dénouement, mais le cœur demeure sec et l'intelligence proteste.

Intérêt littéraire

Si Hugo a créé le vers du théâtre romantique, les déconvenues qu'il avait subies avec ses pièces précédentes l'ont poussé à passer au peuple et à renoncer au vers. Mais, dans les pièces en prose, ses tendances mélodramatiques s'exaspèrent sans être compensées par la poésie.

En ce qui concerne la langue, on peut remarquer, comme il se doit chez le personnage comique, Gupetta, des mots et expressions familiers : «*bicoque*», «*le Gennaro*». Hugo s'est amusé du calembour «*Borgia-Orgia*», de la plaisanterie : «*un homme ruiné qui épouse une femme en ruine*».

Il recourt au latin, à des italianismes («*éminentissime*», «*tertullias*», «*la Negroni*»), à des archaïsmes qui le sont surtout pour nous («*avoir pour industrie*», «*vous vous imaginez de devenir miséricordieuse*», «*en honneur*», «*j'ai une pente à me confier à vous*», «*risquer sa poitrine à l'encontre des épées*», «*je jure Dieu*», «*vive Dieu*», «*yeux se cavent*», «*notre office*», «*grande croyance à quelque chose*», «*jouer à croix ou pile*», «*guivre*», «*publier quelqu'un*», «*crime recherché*», «*gentilshommes prouvés*», «*laisser sa foi en gage*», «*ce drôle*», «*devers les eaux du Chypre*», «*Candie*» (= la Crète), «*cranequiniers*», «*qui l'allaient tuer*», «*l'aller rejoindre*», «*abandonné du ciel*», «*souffrir quelque chose*», «*le fiscal*», «*dépêcher quelqu'un*», «*j'ai mauvaise idée de ton voyage*».

Le poète se plut à :

- des accumulations expressives ;
- des oxymorons («*misérable toute-puissante*») ;
- des antithèses («*je donnerais ma vie dans ce monde pour la voir pleurer et ma vie dans l'autre pour la voir sourire*», «*je n'ai pas pitié de ce qui est sans pitié*») ;
- des maximes («*les femmes ne déguisent leur personne que pour déshabiller plus hardiment leur âme*» - «*qui épouse protège, qui donne la main donne le bras*» - «*Fais ce que tu dis, dis ce que tu fais*» - «*le lion et la lionne ne se courroucent pas d'un moucheron*»- «*Ni rois ni nations ne pourraient vivre un jour avec la rigidité des serments qu'on tiendrait*» - «*une parole jurée n'est une nécessité que quand il n'y en a pas d'autre*» - «*la miséricorde, cela fait ressembler un roi à Jésus-Christ*» - «*c'est quelque chose de sacré et d'auguste que le caprice d'une femme quand il sauve la tête d'un homme*» - «*la clémence est une vertu de race royale*» - «*le coeur d'un fils ne se trompe pas sur sa mère*» - «*les bons serviteurs sont ceux qui comprennent les princes sans leur donner la peine de tout dire*» - «*il y a deux choses qu'il n'est pas aisé de trouver sous le ciel, c'est un Italien sans poignard et une Italienne sans amant*» - «*Couteau qui luit, femme qui fuit*» - «*vous autres hommes, la femme qui vous aime le mieux dans cette vie, c'est toujours votre mère*» ;
- des hyperboles («*votre femme plus méprisée et plus bas placée que la servante de vos valets de vos palefreniers*» - «*couler autour de mon lit un fossé de sang*» ;
- des personnifications («*le spectre*» - «*le poison marche*» ;
- des comparaisons : «*amoureux de vous comme un tourtereau et jaloux comme un tigre*» - «*un visage sans yeux, c'est un palais sans fenêtres*» - «*habitué à ma mauvaise réputation comme un soldat du pape à servir la messe*» - «*d'aussi grosses volailles que vous*» - «*comme un fantôme terrible debout sur toute l'Italie*» - «*cette lettre de moins au nom de madame Lucrece, c'est ta tête de moins sur tes épaules*» - «*ricane autour de mon blason comme autour d'un pilori*» - «*quitte Ferrare comme si c'était Sodome qui brûle et ne regarde pas derrière toi*» - «*entrée comme la tempête*» - «*courir après lui comme la louve après sa proie*» ;
- des métaphores («*il pleut des pardons, il grêle de la miséricorde ! je suis submergé dans la clémence ! je ne me tirerai jamais de ce déluge effroyable de bonnes actions !*» - «*une flamboyante aigrette de sobriquets*» - «*cette toile d'araignée*» - «*les étourneaux*» - «*la gueule du loup est de toutes les choses sublunaires celle où ils se précipitent le plus volontiers*» - «*un couteau emmanché dans un sonnet*» - «*pas un homme, un oison*» - «*couper une mauvaise branche à l'arbre de sa maison*» - «*égratigner furieusement le coeur*» - «*j'ai trouvé l'oiseau déniché*» - «*la piqûre envenimée du sarcasme et du quolibet*» - «*cette boue dont on me couvre ne vous éclabousse pas*» - «*le tigre*» (pour César Borgia) ;
- des personnifications : «*Dans la bouche d'une femme Non n'est que le frère aîné de Oui*» - «*renommée déchiquetée à belles dents par l'injure et la calomnie*» ;
- des mots d'esprit («*votre père qui peuple le baigne de personnes illustres et le Sacré Collège de bandits, si bien qu'en les voyant tous vêtus de rouge, galériens et cardinaux, on se demande si ce sont les galériens qui sont les cardinaux et les cardinaux qui sont les galériens*» - «*faire se becqueter deux rimes au bout d'une idée*» ;
- des portraits brillants («*espagnol depuis les talons jusqu'aux sourcils, rien qui soit plus espagnol que d'avoir l'air gueux et de tirer le diable par la queue*» (idée développée comiquement ensuite).
On peut aussi remarquer quelques erreurs : Hugo parle d'un «*soi-disant contre-poison*» (au lieu d'un «*prétendu contre-poison*») et ne met pas de majuscules aux noms de nationalités.

Intérêt documentaire

La nouveauté du théâtre de Hugo, c'est qu'il met l'accent sur le rapport de l'individu et de l'Histoire, de l'individu et du milieu (souci de la couleur locale). Il s'inspire très librement d'un personnage de la Renaissance italienne, tire parti du parfum de scandale qui émane de la famille Borgia et de Lucrèce en particulier.

On peut, à partir des différentes allusions faites au cours de la pièce, décrire le tableau des moeurs (*«le voile sombre qui couvre l'Italie du seizième siècle»*) et la division politique de l'Italie au XVI^e siècle.

Ainsi, s'il subsiste un souvenir de l'amour courtois (l'aventure de messire Alain Chartier, le rimeur français), *«la femme est sujette et servante de son époux»*.

Hugo distingue le tempérament italien (*«il y a deux choses qu'il n'est pas aisé de trouver sous le ciel, c'est un Italien sans poignard et une Italienne sans amant»*) et le tempérament espagnol (les multiples prénoms du grand-père de Gupetta, la pauvreté des Espagnols, le castillan râpé).

La vieille aristocratie italienne est animée du sens de l'honneur : Alphonse d'Este, duc de Ferrare, se donne Jupiter comme ancêtre 59, méprise les ducs d'hier, *«des ducs faits avec des duchés volés»* 75, méprise les Borgia dont la noblesse de fraîche date est usurpée, traite avec condescendance le capitaine aventurier 79, se moque des serments (*«ces gens-là tiennent les leurs»*).

Cette aristocratie perpétue l'esprit féodal qui assure la toute-puissance des princes sur leur peuple, la tyrannie généralisée *«depuis le baron vicaire du pape jusqu'au pape vicaire de Dieu»*. Le prince peut *«mettre la moitié de la ville à la question»* et Machiavel recommande : *«Le mieux était que les princes fissent leurs affaires eux-mêmes»*. La conception féodale veut que le fief ne revienne qu'à une personne, qu'il ne soit pas partagé, qu'il n'y ait surtout pas d'héritiers inattendus qui puissent venir le revendiquer ; c'est pourquoi il faut cacher le fils illégitime des amours incestueuses de Lucrèce et de Juan Borgia. Il y a des *«familles comme la nôtre où le crime est héréditaire»*. Aussi la duplicité est-elle généralisée.

L'Italie du XVI^e siècle (*«cette fatale et criminelle Italie»*) est un pays déséquilibré, ravagé par la peste, attaqué par la France (la guerre contre Charles VIII de France), divisé entre différents petits États (États de l'Église, le pape étant un prince comme les autres, duché de Ferrare, royaume de Naples [le roi de Naples qui a vendu ses canons au pape 76], république de Venise [*«terre neutre et libre»*, *«sérénissime sénat de Venise»*, doge, *«le sérénissime doge Barbarigo»*, la lutte contre les musulmans que mène Venise]). La lutte pour le pouvoir y est si ardente que la mort est omniprésente. La guerre est l'entreprise des capitaines d'aventure, des mercenaires (*«À Dieu ne plaise que je prive la magnifique république de Venise d'un bon domestique»* - *«j'ai une compagnie de cinquante lances que je défraie et que j'habille. La sérénissime république, sans compter les aubaines et les épaves, me donne deux mille sequins d'or par an»*). Et, quand on n'est pas à la guerre, on utilise l'assassinat comme moyen de gouvernement. Les Borgia s'y sont illustrés.

Cette famille de condition modeste, qui ne s'appellerait même pas Borgia, était originaire de Borja, près de Saragosse. Mais deux de ses membres étaient devenus papes, les autres se hissant au pouvoir à leur suite, par des moyens criminels. Elle est restée célèbre pour avoir possédé la recette d'un poison indétectable (donc rien n'est sûr) et très efficace, auquel on avait souvent recours pour régler les problèmes familiaux et politiques : *«un poison dont la seule idée fait pâlir tout Italien qui sait l'histoire de ces vingt dernières années»*, l'empoisonnement de Zizimi, *«dans des temps comme ceux que nous vivons, le poison est de tous les repas»*, *«il y a eu deux ou trois soupers fameux où les Borgia ont empoisonné, avec de fort bon vin, quelques-uns de leurs meilleurs amis»*, Montefeltro, le jeune homme transformé en vieillard par le poison des Borgia, le contre-poison connu des Borgia.

Rodrigo Borgia, né en Espagne en 1431, neveu du pape Calixte III, fut fait cardinal par lui à vingt-cinq ans. Il fit scandale d'abord par les intrigues simoniaques qui favorisèrent son élection comme pape sous le nom d'Alexandre VI en 1492, comme par sa politique : *«il peuple le baigne de personnes illustres et le Sacré Collège de bandits, si bien qu'en les voyant tous vêtus de rouge, galériens et cardinaux, on se demande si ce sont les galériens qui sont les cardinaux et les cardinaux qui sont les*

galériens», par sa vie débauchée (il a «*un sérail de femmes comme le sultan des Turcs Bajazet*»), ensuite par les enfants illégitimes qu'il eut de Rosa Vannozza Catanei, «*la vieille fille de joie espagnole*» (César, Juan, Joffre et Lucrece Borgia) puis de Julie Farnèse, enfin par les amours incestueuses qu'il aurait eues avec eux. Il aurait fait empoisonner le sultan Zizimi, frère de Bajazet 46, en dépit de la promesse faite à Charles VIII. Il est l'antéchrist.

Juan Borgia, duc de Gandia, couchait avec Lucrece

César Borgia né à Rome, aurait eu le visage marqué de «*taches de sang naturelles*». Il fut fait cardinal à seize ans, mais abandonna la vie religieuse et succéda comme capitaine général de l'Église à son frère Jean, duc de Gandia, qui venait d'être assassiné (pour certains chroniqueurs et pour Victor Hugo, c'est lui qui l'a fait et il se serait débarrassé ainsi de ses ennemis).

Le roi de France, Charles VIII, ayant des droits sur le royaume de Naples le conquiert facilement mais Milan, Venise, Maximilien d'Autriche, Ferdinand d'Aragon et même le pape Alexandre VI se liguèrent contre lui. C'est à cette occasion que César Borgia, s'étant constitué en otage de Charles VIII, s'était évadé. Il vit dans ces événements qui bouleversaient le fragile équilibre des États de la péninsule la possibilité de la création d'un État autonome : il conquiert la Romagne dont il fut nommé duc et où il réprima l'anarchie féodale, supprima les privilèges des seigneurs, tenta de promouvoir la classe bourgeoise, de favoriser le développement économique. Louis XII lui concéda le comté de Valentinois, érigé en duché-pairie pour lui et lui fit épouser Charlotte d'Albret, soeur du roi de Navarre. Ayant une grande influence sur son père, il le convainquit de devenir le prince le plus puissant de l'Italie en étendant ses terres, les États de l'Église. Mais la mort du pape en 1503 ruina sa puissance et il tomba lui-même gravement malade. En peu de temps, son État se décomposa. Il ne put empêcher l'élection du pape Jules II qui le força à rendre ses forteresses. Il se réfugia auprès de Gonzalve de Cordoue qui l'arrêta ; il s'évada, rejoignit son beau-frère, le roi de Navarre, et mourut (1507) lors d'une expédition en Espagne.

César Borgia reste victime d'une double injustice. Paresseusement, on s'obstine à ne voir en lui que le fils d'Alexandre VI, le type même de l'aventurier de la Renaissance, le guerrier ambitieux et dénué de scrupules, le politicien rusé, amoral, ambitieux et cruel qui aurait inspiré à Machiavel son oeuvre, «*Le prince*». En fait, la plupart des hommes de ce temps ne considéraient pas le meurtre comme une façon immorale de supprimer un adversaire gênant, et, par-delà son ambition, César Borgia voyait loin : il rêvait de faire de l'Italie un État moderne. Pour avoir ignoré cette leçon, les Italiens ont retardé de quelques siècles la formation de leur nation.

Lucrece Borgia (1480-1519) est la fille du futur pape Alexandre VI, la soeur de César et de Juan Borgia, avec lesquels elle aurait eu des rapports incestueux et même un enfant de Juan. Ce qui est sûr, c'est qu'elle fut un instrument entre leurs mains, un pion sur l'échiquier politique, une union avec elle étant une alliance tout à fait souhaitable pour les jeunes héritiers des familles italiennes. Aussi, ses frères firent-ils d'elle la gouvernante de Spolète. Elle aurait été aussi machiavélique et cruelle que César, aurait commandé de multiples empoisonnements et de multiples assassinats (ses crimes : sur ses ordres, un des frères de Maffio Orsini a été étranglé dans son sommeil ; Vitelli, l'oncle de Jeppo Liveretto, a été poignardé ; le père et un des cousins de Don Apostolo Gazella ont été tués ; Pandolfo, seigneur de Sienne et cousin d'Ascanio Petrucci a été assassiné et elle s'est emparée de ses domaines ; Iago d'Appiani, oncle d'Oloferno Vitellozzo, a été dépossédé de sa citadelle et empoisonné lors d'une fête). Ses frères lui firent épouser successivement : «un pauvre gentilhomme d'Espagne dont je ne sais plus le nom ni vous non plus» et qu'elle aurait fait empoisonner ; Jean Sforza, seigneur de Pesaro qu'elle a chassé ; don Alphonse d'Aragon qu'elle aurait fait tuer à coups de pique ; Alphonse d'Este, duc de Ferrare (1501) (elle dit «*mon quatrième époux*»), dont, par sa dot, elle a doublé les domaines héréditaires, ce qui fait de lui le plus puissant gentilhomme de l'Italie. Remarquablement intelligente et cultivée, elle se fit la protectrice des arts et des lettres, s'entourant de poètes et de musiciens. Sa vie intime étant, paraît-il, tout à fait dépravée, on fit d'elle l'incarnation de la débauche. Aussi laissa-t-elle un parfum de soufre, une aura d'inceste et des effluves de complot. Elle fut crainte et fit horreur. Victor Hugo a accepté sur son compte toutes les infamies, toutes les rumeurs populaires à demi fabuleuses dont Tomasi, Guicciardini et les autres chroniqueurs

italiens l'ont accablée mais qu'un historien moderne aurait eu le devoir de contrôler. Il était, cependant, en droit de répondre que «*souvent les fables du peuple font la vérité du poète*». Pour lui, elle est une reine sanguinaire qui a aussi un coeur de mère.

Intérêt psychologique

Victor Hugo convoque dans "*Lucrèce Borgia*" un prodigieux arsenal romanesque pour nous révéler d'insoutenables vérités de l'âme humaine. Ses personnages sont intenses et tourmentés, dessinés avec vigueur ; ils connaissent des sentiments ardents, démesurés. Toujours hanté par les contrastes, il leur donne un caractère à la fois monstrueux et moral, les soumet à une double postulation qui permet à ses drames d'échapper au manichéisme du mélo. En négligeant évidemment les personnages secondaires, il nous faut porter notre attention sur le duc, Gennaro et Lucrece Borgia.

Le personnage d'Alphonse montre une complexité psychologique qui fait de lui aussi un personnage romantique. C'est d'abord un grand seigneur animé par la fidélité à l'honneur aristocratique, la fierté d'appartenir à une vieille noblesse qui se donne même des origines mythiques («*il est temps que je venge mon honneur*», «*les serments, cela est bon pour le peuple*», l'importance de la maison d'Este). Mais ne montre-t-il pas de la duplicité en se retranchant derrière la parole donnée? en faisant mourir Gennaro bien qu'il ait une dette envers lui qui a sauvé son père? C'est que, amoureux de Lucrece, attaché charnellement, il est faible (il aurait dû se renforcer ; il avait peur d'elle ; il est incertain, instable : à la fois éploré, lourdaud et déterminé, à la fois courageux et rusé. Amoureux de Lucrece, il est jaloux : «*Amoureux de vous comme un tourtereau et jaloux comme un tigre*» - «*le premier de vos amants sur lequel je mets la main, il mourra*» - il prête sa jalousie à Gennaro et cela lui donne sa «*détermination nouvelle*» contre Gennaro, «*la ferme résolution qui est dans mon âme*». Il veut faire preuve d'énergie : «*Je suis un homme*». Mais il vacille encore et il suffirait d'un geste de Lucrece pour qu'il se soumette à elle. Sa personnalité est complexe parce qu'il est en proie à un sentiment d'amour-haine.

Gennaro est lui, sans aucun doute, un héros romantique. Il a vingt ans, est à peine sorti de l'enfance, il a toujours une mentalité d'enfant, sa jeunesse est innocente, il est pur. Aussi est-il simple, naïf, dépassé par les événements. C'est un jeune homme qui cherche son équilibre dans un monde déséquilibré. Il n'a pas reçu l'amour et l'éducation nécessaires pour construire son propre destin et, sans l'amitié de Maffio, il serait demeuré un enfant vagabond. Valeureux capitaine aventurier au service de Venise, il le serait devenu pour parcourir le pays et ainsi découvrir sa mère, pour qu'elle entende parler de sa vaillance. Il est animé par l'honneur du militaire : alors que Lucrece essaie de le sauver, sa droiture le fait avouer. C'est un preux chevalier, qui a de la noblesse, de la générosité (il partage avec ses bourreaux la récompense donnée par le duc pour avoir sauvé son père). Il est courageux : «*ma vie ne vaut pas la peine d'être tant disputée*». Il n'a peur de rien, mais il cherche la peur comme chaque humain cherche ce qui lui échappe. Il est révolté contre l'injustice, comme le sont ces autres personnages hugoliens, Hernani et Ruy Blas : c'est pourquoi il s'en prend au nom des Borgia. Il est animé par la loyauté, la fidélité à l'ami : c'est à l'appel à la vengeance de Maffio mourant, son frère d'armes à qui il a juré amitié, aide et, au besoin, vengeance, qu'il poignarde Lucrece.

Mais, s'il réagit seulement à l'appel du soldat, c'est qu'il y retrouve l'appel à la vengeance des lettres de sa mère. Or cette mère, il ne la connaît pas, d'où sa mélancolie ; il est en quête de son identité, essayant de se donner une famille en faisant de Maffio son frère, espérant reconquérir le statut aristocratique qui serait le sien ; aussi est-ce de façon chevaleresque qu'il est voué à sa mère, pour laquelle il a un sentiment trop idéaliste (87 «*vos enfants vous renieraient*»). Il est bercé d'illusions. L'amour pour la mère est, d'ailleurs, tout de suite opposé à toute attraction pour une autre femme : la petite Fiametta ne compte pas et encore moins Lucrece Borgia ; il n'y a donc pas d'amour de sa part. Son amitié pour Maffio pourrait même faire supposer la structure typique à la base de l'homosexualité : une idéalisation de la mère qui détourne de toute autre femme.

C'est cet idéalisme qui lui fait détester Lucrece Borgia, ne pas s'étonner d'être empoisonné par elle (vraisemblance?) et qui empêche celle-ci de lui faire son aveu. N'accepte-t-il pas trop facilement d'être un Borgia et d'autant plus prêt à tuer Lucrece (vraisemblance?).

On peut penser qu'il vit des émotions trop grandes, trop passionnées. Mais c'est le propre du personnage romantique que d'être soumis à des oppositions dramatiques de sentiments forts : Gennaro est d'autant plus romantique qu'il est amené à tuer l'être qu'il vénère le plus (encore que le fait qu'il ne le sache pas diminue l'intensité du drame qui n'est guère qu'un mélodrame).

Lucrece est un personnage si complexe qu'on peut en faire le procès, développer un réquisitoire comme un plaidoyer. L'un et l'autre sont en effet possibles car, comme on l'a vu, c'est une figure historique controversée : puissante, flamboyante, ambiguë, double ; c'est donc bien un personnage hugolien. Monstrueuse, elle a intéressé cet autre monstre qu'était Victor Hugo qui a voulu montrer en elle la lutte entre la pureté la plus lumineuse et la noirceur la plus perfide.

Réquisitoire : L'Histoire a gardé de Lucrece Borgia le souvenir d'une femme fatale au sens premier du mot, haïe de toute l'Italie, qui a une «*renommée de meurtre et d'empoisonnement*», qui assouvit sa vengeance contre les jeunes Vénitiens, qui est animée d'une grande énergie, qui est pleine d'impétuosité, montrant beaucoup de lucidité politique et d'habileté rhétorique quand elle se dit prise au piège de l'orgueil aristocratique. Cependant, la Lucrece Borgia de Victor Hugo se distingue du personnage historique en étant d'abord plus dangereuse encore. Femme fatale, elle l'est aussi par la séduction qu'elle exerce sur les hommes qu'elle manipule avec habileté. Avec le duc, sa duplicité est consommée, elle affecte l'amour, l'admiration et la soumission («*Si votre altesse m'en grondait doucement, je m'en corrigerais bien vite*»), capable de s'humilier («*une femme pleine de déraison*», «*une enfant «gâtée par son père qui a obéi à tous ses caprices*»), changeant d'identité. Mais, l'instant d'après, elle peut le menacer. Avec Gennaro, à l'acte final, elle invoque le fait qu'elle est une femme, qu'elle est une criminelle à qui il faut laisser le temps de se repentir, qui veut s'enfermer dans un cloître.

Plaidoyer : Cependant, cette femme, dont le passé est abominable, si elle est haïe, elle en souffre ; elle a un sursaut vers le bien provoqué par le besoin d'être aimée. Elle n'a plus qu'un amour, honnête, épuré, celui de ce capitaine endormi, Gennaro ; elle est obsédée par la haine et le mépris, mots qui reviennent plusieurs fois, affirmant que personne ne connaît la vraie Lucrece Borgia. Elle se dit victime de sa famille : «*Je n'étais pas née pour le mal... C'est l'exemple de ma famille qui m'a entraînée - entraîné par un courant de crimes*». Si elle reconnaît qu'elle est «*froide quelquefois et distraite*», elle allègue que «*cela vient de mon caractère, non de mon cœur*», distinguant le sentiment personnel de l'hérédité. Lucrece Borgia aurait été plus victime que bourreau. Elle n'aurait fait qu'exécuter les ordres. Cherchant à échapper à l'identité que lui donne son appartenance aux Borgia, elle est, elle aussi, en quête d'identité. Elle vit dans un perpétuel mensonge, car sa vraie nature est autre. Elle n'est pas insensible : elle veut être aimée ; elle tombe évanouie aux pieds de Gennaro après que ses amis lui aient révélé qui elle est. Elle est déchirée par l'amour pour son fils : elle est mère, une mère à qui son fils a été arraché, qui n'a cessé de veiller de loin sur lui et de lui écrire, qui, soudain, le retrouve. Aussi ne peut-on admettre qu'on dise qu'elle tombe amoureuse de lui. C'est alors qu'elle aurait eu un sursaut vers le bien : «*Les deux anges luttent en moi, le bon et le mauvais*», qu'elle montre une volonté de miséricorde. Son amour pour Gennaro est celui d'une mère et elle voudrait qu'il la rachetât de toutes ses fautes. Elle veut passer à autre chose afin qu'on lui pardonne tous les crimes qu'elle a commis, elle a une envie pressante de purification, elle est animée de la folie romantique du mal et de la pureté.

Mais ce rachat par la maternité est impossible en partie parce que, si elle découvrait à Gennaro son identité, il risquerait d'être tué. Surtout, si elle ne s'est jamais révélée à lui (et même pas à Gubetta), si elle tarde tant, encore à cette étape, à lui avouer qu'elle est sa mère, c'est qu'elle veut lui plaire, qu'elle n'ose courir le risque d'être rejetée, puisqu'elle est criminelle, par celui qui idéalise à un tel point sa mère. Être haïe et méprisée (mots qui reviennent obsessivement) de Gennaro serait la dernière honte, la seule qu'elle redoutât. Même les monstres, qui inspirent la terreur, ont un côté

humain qui inspire la pitié. Lucrece voudrait qu'à une mère on puisse tout pardonner, mais elle n'en est pas sûre et elle a honte de ce qu'elle est.

À la suite de ce réquisitoire et de ce plaidoyer, il faut donc en arriver à un verdict .

Il y a donc quête d'identité de la part de Gennaro et de Lucrece Borgia. La quête d'identité de Gennaro est évidente, tandis que celle de Lucrece est plus subtile : elle veut changer d'identité, changer d'image (la sienne étant négative), ne plus être considérée comme la fille du pape et la soeur de César Borgia mais comme la mère de Gennaro. Dans les deux cas, cette quête est dangereuse : elle conduit à la mort.

Ainsi, les personnages de Hugo, incapables de saisir leur propre unité, sont des individualités fracturées, des êtres que la fatalité historique a fait doubles. Tout le drame se lit dans l'effort admirable et vain qu'ils font pour ressaisir une unité qui leur échappe. La fatalité historique redouble et conditionne leur fatalité intérieure. Mais ils ne prennent pas conscience de leurs passions, ils sont pris dans le tissu d'événements qui les dépassent et dont ils attendent le sens de leur existence. C'est pourquoi ils n'atteignent pas à la profondeur d'analyse de la tragédie cornélienne ou racinienne. "*Lucrece Borgia*" et le théâtre de Hugo en général ne présentent donc pas un grand intérêt psychologique car il pensait qu'au théâtre, faisant la guerre à la vieille tragédie classique dont le ressort est justement l'observation du coeur humain, il devait la bannir. Au théâtre, il ne visait pas à créer des personnages mais des symboles. Or le symbole, par essence, est incompatible avec toute psychologie. Hugo visait plus à l'intérêt philosophique.

Intérêt philosophique

Victor Hugo s'interroge sur la portée philosophique de son oeuvre car il se sait responsable. *«Le poète aussi a charge d'âmes. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde»*. Il ne veut *«développer sur la scène que des choses pleines de leçons et de conseils»*. Il se veut engagé, auteur à thèse pour qui *«toute oeuvre est une action, le drame ayant une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine»*.

La mission nationale : Son drame précédent, "*Le roi s'amuse*", ayant été interdit par la censure, six semaines après, il en produisit un autre, ce qui était une manière de dire son fait au gouvernement, de lui montrer qu'il perdait sa peine. La pièce, en s'opposant ainsi au pouvoir, avait donc un sens politique. Mais, de plus, elle dénonce la duplicité qui domine la politique : *«Ni rois ni nations ne pourraient vivre un jour avec la rigidité des serments qu'on tiendrait»*.

La mission sociale : À travers le personnage du duc, Hugo conteste la supériorité que se sont attribuée les aristocrates qui se réfugient derrière les prétendues obligations de l'honneur aristocratique.

La mission humaine : Au départ, existe une opposition entre "*Le roi s'amuse*" et "*Lucrece Borgia*", deux pièces fort différentes par le fond et par la forme. Or, dans l'esprit de Hugo, elles sont accouplées.

Dans "*Le roi s'amuse*", Hugo a montré *«la difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète mais illuminée par le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel...la paternité sanctifie la difformité physique»*. La beauté morale est cachée sous la laideur physique.

Dans "*Lucrece Borgia*", la beauté physique cache la laideur morale : *«La difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète, placée dans le coeur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime»* est transformée par *«le sentiment le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel ; dans votre monstre mettez une femme 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... La maternité purifie la difformité morale.»

Il faut savoir que Victor Hugo avait une raison profonde pour choisir le thème de “*Lucrèce Borgia*” car furent douloureuses pour lui, à l'adolescence, les répercussions du conflit qui sépara son père et sa mère, puis, à l'âge adulte, la trahison de sa propre femme. Il éprouva à chaque occasion la souffrance de constater qu'une mère pouvait être moins pure qu'on l'avait imaginée. La réhabilitation de la mère fut un des thèmes constants de son oeuvre

La pièce est imprégnée de tout un idéalisme : Gennaro pense que «*le coeur d'un fils ne se trompe pas sur sa mère*»), tandis que les femmes, Lucrece Borgia ici ou Fantine dans “*Les misérables*”, même si elles sont impures seraient justifiées par l'existence en elles de l'instinct maternel, par l'amour maternel qui est au-dessus des «*autres espèces d'amour*». Lucrece Borgia voudrait qu'à une mère «*on puisse tout pardonner*». Paradoxalement, cette exaltation de la maternité fait protester les féministes, Simone de Beauvoir ou Élisabeth Badinter, qui la mettent en doute l'existence de l'instinct maternel et voient en Hugo un misogyne, pas tant par les propos de quelques-uns de ses personnages que par le thème même de la pièce. Il est bien certain que son discours relève d'une conception désuète de la femme.

À ce sujet, il faut d'abord constater qu'un dramaturge n'exprime pas forcément sa pensée par ses personnages. Certains font preuve d'une misogynie primaire :

- Gubetta : «*Dans la bouche d'une femme Non n'est que le frère aîné de Oui*».

- Jeppo : «*Les femmes ne déguisent leur personne que pour déshabiller plus hardiment leur âme*».

- don Alphonse : «*Vous êtes la femme, la sujette et la servante d'Alphonse, duc de Ferrare, et vous êtes à Ferrare*».

- Rustighello : «*Il y a deux choses qu'il n'est pas aisé de trouver sous le ciel, c'est un italien sans poignard et une italienne sans amant*».

- Maffio : «*Couteau qui luit, femme qui fuit*».

Lucrece elle-même n'est-elle pas sexiste quand elle trahit un certain mépris des femmes : «*C'est quelque chose de sacré et d'auguste que le caprice d'une femme quand il sauve la tête d'un homme*»

- «*Vous autres hommes, la femme qui vous aime le mieux dans cette vie, c'est toujours votre mère*»?

De toute façon, Hugo ne parle que d'une femme et non des femmes en général. Montrer une femme méchante n'est pas condamner toutes les femmes. Il faudrait pour pouvoir le taxer de misogynie percevoir la persistance de cette attitude dans toute son oeuvre, ce qui n'est pas le cas.

À un niveau plus général, la pièce montre la nécessité de la franchise, de la transparence dans les relations familiales : “*Lucrece Borgia*” nous montre combien le mensonge, le silence et la confusion des rôles dans une famille peuvent être lourds de conséquences et précipiter les êtres humains dans le plus grand malheur.

Enfin, à un niveau encore plus général, on peut tirer de la pièce une réflexion sur la difficulté d'échapper à l'image que les autres se font de nous, sur la nécessité, dans un monde d'images, de se défaire de la sienne et d'en trouver une qui soit conforme à nos aspirations.

Intérêt du spectacle

Le spectacle au temps de Hugo : Il bénéficia des admirables décors du décorateur de l'opéra qu'était Pierre Ciceri qui mettait en oeuvre tous les perfectionnements apportés à la scène depuis une décennie pour créer l'illusion de vastes reconstitutions archéologiques et coïncidait ainsi pleinement avec les exigences de la dramaturgie romantique, à commencer par celles de Hugo. Mlle George accepta le rôle principal avec enthousiasme et le jeu puissant de cette célèbre comédienne contribua au triomphe du drame. Frédérick Lemaître, non moins célèbre créateur du personnage de Robert Macaire, choisit le rôle de Gennaro. La première, le 2 février 1833, valut un triomphe à Hugo qui voulait que le comédien aille à l'extrême de l'expression du sentiment et fut très bien défendu par ses interprètes.

Il fit des éloges à la troupe du Théâtre de la Porte-Saint-Martin. De Frédérick Lemaître, il écrivit qu'il est «*élégant et familier, il est plein de grandeur et plein de grâce, il est redoutable et doux, il est enfant et il est homme, il charme et il épouvante*». De Mlle Georges : «*Elle réunit au degré le plus rare les qualités diverses et quelques fois même opposées que son rôle exige. Elle prend superbement et en reine toutes les attitudes du personnage qu'elle représente. Mère au premier acte, femme au second, grande comédienne dans cette scène de ménage avec le duc de Ferrare, grande tragédienne pendant l'insulte, grande tragédienne pendant la vengeance, grande tragédienne pendant le châtement, elle passe comme elle veut et sans effort, du pathétique tendre au pathétique terrible.*»

Mais Hugo avait d'abord fait des éloges à «*Mademoiselle Juliette*», une certaine Juliette Drouet qui tenait le petit rôle de figurante qu'est celui de la princesse Négroni («*la plus jolie femme de Ferrare*», 48) et avait joué le personnage à ravir : «*On ne peut dire que la princesse Négroni soit un rôle, c'est en quelque sorte une apparition. C'est une figure belle, jeune et fatale, qui passe, soulevant aussi son coin du voile sombre qui couvre l'Italie du seizième siècle. Mademoiselle Juliette a jeté sur cette figure un éclat extraordinaire. Elle n'avait eu que peu de mots à dire, elle y a mis beaucoup de pensée. Il ne faut à cette jeune actrice qu'une occasion pour révéler puissamment au public un talent plein d'âme, de passion et de vérité.*»

On donna soixante-deux représentations en trois mois, toutes couronnées de succès. Le drame fut publié le 24 février suivant. Sa quatrième pièce fut le triomphe de Hugo qui était en quête d'un théâtre populaire «*vaste et simple... humain, naturel, universel par la passion.*»

Les reprises : Il est difficile de se montrer juste devant le théâtre de Hugo. À part «*Ruy Blas*», il a quitté le répertoire et on joue aujourd'hui les autres pièces avec un contrepoin d'ironie. Il n'est même pas certain que la virtuosité verbale, qui a si longtemps rassuré les admirateurs de Hugo, suffise encore à désarmer les critiques. «*Lucrèce Borgia*» connut deux grandes reprises. L'une en 1870 fut triomphale en raison des événements politiques : George Sand, présente à la première, applaudit le «*cri terrible de lionne blessée*» de Lucrece à l'acte I et compara Mélingue (Alphonse d'Este) à un «*Titien vivant*». L'autre eut lieu en 1911. La pièce entra, en 1918, au répertoire de la Comédie-Française malgré quelques contestations de sa forme et de son fond.

Abel Gance en fit un film (1935) qui, en fait, était sans grand rapport avec la pièce de Hugo. Edwige Feuillère qui venait de la Comédie-Française y trouvait son premier rôle marquant, n'ayant débuté au cinéma qu'en 1933. La distribution comptait aussi Antonin Artaud qui, justement, voyait chez Hugo un exemple de ce qu'il appelait le «*théâtre de la cruauté*».

La mise en scène de Claude Poissant : La pièce était jouée pour la première fois à Montréal. À cause de leur incroyable démesure, les pièces de Victor Hugo sont trop rarement montées au Québec, mais, quand elles l'ont été, elles ont toujours reçu une réponse enthousiaste du public.

Claude Poissant l'a proposée parce qu'il était «*convaincu que le public étudiant y prendrait plaisir et exaltation*». Le spectacle groupe pas moins de seize comédiens, et il a voulu créer une fresque, une super-production avec trois, quatre décors, le type de pièces qu'on ne monte plus parce qu'on n'a plus les moyens de les présenter. Le vaste plateau de la salle Denise-Pelletier, qu'il n'est pas toujours aisé de peupler, le permettait, et la scénographie a été habile à en profiter pour rendre les différents lieux prévus par Hugo. Le dispositif scénique fut simple mais ingénieux : un écran opaque permit de réduire à volonté l'espace de la scène qui était visible, qui devint comme une image de cinéma sur écran large, délimitée par deux rideaux noirs et, grâce à un praticable surélevé, de jouer sur deux niveaux ; dispositif auquel s'ajoutaient si nécessaire draperies, endroits isolés par l'éclairage et projections quand il fallait définir les divers lieux du drame. On transforma ainsi la scène en un vaste espace pictural dans lequel Claude Poissant s'amusa, de temps à autre, à esquisser quelques tableaux sans pour autant sacrifier à l'action à la fois intérieure et extérieure qui caractérise le drame romantique. Au-delà du texte, il a pris différents moyens pour rendre l'action plus vive et plus

étonnante, pour tenir compte de la disproportion, du «plus grand que nature» qu'imposent le genre de la pièce et l'espace de jeu. Il voulait «arriver à la puissance romantique dans le jeu des comédiens», trouver «une manière de jouer atypique, mais qui soit pourtant vraie et sensible... Je veux la totalité des sentiments. Dans cette pièce-ci, il faut arriver à l'éclat, à l'excès. Comment aller au bout de ce romantisme? Quand Lucrece Borgia est malheureuse, elle est à terre, elle braille (traduction : elle pleure). Quand un personnage en appelle un autre, le geste est large, exagéré. Les jeunes comédiens avaient l'ouverture d'esprit pour aller dans ces excès».

Description du spectacle : En dépit du fait que Victor Hugo était déjà un écrivain scénique dont les didascalies étaient fort précises, Claude Poissant, qui se veut lui aussi un créateur, le créateur du spectacle, en a conçu un qui est original.

Acte I : Le rideau se lève d'un tiers et un projecteur éclaire d'en haut un homme accroupi dans une ouverture sur le plateau, qui demeure mystérieux, qui joue avec une corde, qui va rester indépendant des autres. Puis le rideau se lève sur une bande égale à la précédente, ce qui donne un tableau très allongé ; ce niveau supérieur laisse apparaître le bas de colonnes grises, un escalier et un fond rouge qui contraste avec la couleur sombre du niveau inférieur ; des jeunes gens masqués s'amuse ; l'un d'eux boit à même une bouteille ; un autre est même jeté de l'autre côté (représentation du meurtre de Juan Borgia). Rien n'indique bien qu'on est à Venise si ce n'est, à l'avant-scène, trois bassins remplis d'eau qui se reflétait sur le praticable.

Tout s'assombrit, la musique est grave, arrive Lucrece Borgia (robe jaune à parements noirs). Les autres sont comme saisis, la musique enfle. Elle monte l'escalier; soudain, un claquement et un pendu tombe. Les jeunes gens s'enfuient. Toute cette scène muette est un ajout du metteur en scène
NOIR

Parmi les jeunes gens de nouveau là, arrive Gennaro. L'un d'eux est en noir, porte une cape et un béret et est plus âgé : il serait Espagnol mais c'est Gubetta. Alors que celui d'en-bas se retire, le haut est sombre, Gennaro est endormi, Gubetta parle seul. Puis il se cache et arrive Lucrece Borgia. Elle se découvre. Elle est très énergique avec Gubetta : quand elle veut le convaincre et qu'elle est exaspérée, elle tourne vivement sur elle-même. À l'évocation de Fiameta, on commence à jouer de la guitare. Elle s'agenouille près de Gennaro.

Au niveau du bas (qui serait les rues de la ville) est apparu un homme en noir (chapeau, grande cape) : c'est le duc Alphonse. Un autre, gros, s'approche de lui : c'est Rustighello.

Au baiser de Lucrece Borgia (le fond s'est coloré de bleu, ambiance de quiétude, propice aux confidences), Gennaro se réveille ; il se lève, lui baise la main. Lucrece Borgia s'enfuit. Un des jeunes gens, qui arrive à l'étage supérieur, la voit, révèle son identité à un autre. Il y a des filles qui chantent. En-bas, Lucrece est suivie de Gennaro qui évoque sa mère (le public rit). Il tourne autour de Lucrece. À «J'ai couru», il court. À «sourd et muet», le public rit. Il dispose les lettres sur le sol. Il a un air inspiré quand Lucrece lit une des lettres. À genoux, il se penche vers elle. En-haut, d'autres arrivent avec des torches (bel effet d'éclairage), Gennaro protège Lucrece de sa dague. Aux accusations proférées d'en haut, dans un crescendo, Lucrece, qui se trouve en position d'infériorité, vulnérable, se bouche les oreilles, se lance vers lui et, tourmentée, finit par s'évanouir.

Devant le rideau, Lucrece Borgia, éclairée par un projecteur, est dépouillée de sa robe jaune par Astolfo (symbolique de la révélation future de la vraie Lucrece Borgia : elle a en-dessous une robe noire plus sévère. Sur de la musique, on entend un chant.

Le rideau se relève : apparaît un palais, sa façade sur laquelle, à gauche, il y a le nom BORGIA, un escalier, des colonnes, un balcon sous lequel se projette une énorme tête de taureau (symbole de force et d'agressivité) ; plus loin à droite, au fond (utilisation de la profondeur), on voit un grand tableau. Le fond est assombri. Un projecteur éclaire du côté droit Gubetta qui porte une tunique noire avec un ceinturon. Il chasse Astolfo. À «Le pape Alexandre VI croit en Dieu», rires.

Un des jeunes gens arrive prudemment puis fait signe aux autres de le suivre. Ils portent des manteaux. L'un s'étonne, en sifflant, de la tête de taureau. Montefeltro passe avec lenteur dans le silence, titubant, se tenant au mur. Après son passage, musique. Réapparaît Gubetta avec cape et

béret, donc sous sa fausse identité d'Espagnol. Lucrece Borgia est au balcon alors que Gennaro, entouré par les autres qui le taquent sur elle, (il en jette un à terre), sur l'écharpe qu'il porte et qu'il jette, d'abord retenu en arrière par Maffio, de son épée abat le B de BORGIA. Rustighello apparaît alors dans l'escalier. Les autres disparaissent, sauf Gennaro qui est resté en contemplation devant le tableau (dont il semble faire partie), et sont en avant Rustighello et Astolfo. À «potence» : rires. L'acte I se termine par une scène muette qui n'est pas chez Hugo : surviennent des gardes vêtus de noir, portant des piques, qui se lancent sur Gennaro et le clouent au sol .

L'acte II commence quand le rideau descend à moitié, que des tentures rouges et vertes (couleurs de l'Italie) cachent l'arrière et le nom ORGIA, qu'un guéridon portant une clochette est apporté. Le duc, vêtu d'une grande tunique rouge sombre sur une robe claire et longue, à brandebourgs, descend, agite la clochette. À «Jupiter parmi mes ancêtres», rires. Seul en avant, éclairé, il a de grands gestes du bras. Soudain, surgit Lucrece Borgia en colère (son ton est alors trop populaire) qui, faisant tourner sa robe, tourne autour du duc assis, lui donne même des coups de poings. Elle se dit prise au piège de l'orgueil aristocratique. De l'arrière, Gennaro est poussé par les gardes et jeté à terre. Devant Lucrece Borgia, il a un genou à terre. Elle s'accroche au duc, le supplie du regard. Mais Gennaro est emporté par les gardes et, pendant le reste de la scène, on le distinguera, en arrière, retenu par les piques.

Lucrece Borgia s'assied sur le siège que forme la tenture rouge. Le duc s'assied à ses pieds, plus bas qu'elle. Puis ce sera elle qui descendra à son niveau. Elle veut sa main qu'il donne comme avec lassitude, mais son baiser est passionné. Il a alors un rire gras. Mais, quand il veut la retenir, elle se redresse et le laisse tomber (pires). Elle debout, lui assis. Puis il se redresse et la tient par l'arrière, l'emprisonnant de ses bras. Mais, comme elle se dégage, il se fait cassant dans des révélations au ton de plus en plus violent. Rustighello passe alors. Le duc serre Lucrece Borgia puis la lâche, exprimant le dégoût qu'il éprouve pour sa famille mais le désir qu'il a d'elle. Lucrece Borgia est alors à demi couchée sur le siège ; il s'étend sur elle. Elle se redresse pour se mettre à ses genoux. Au mot «cadavre», elle se jette à terre avec colère. L'alternance est constante entre les avances du duc et ses menaces.

Le prisonnier est ramené et s'agenouille pour remercier, évoque son action auprès du père du duc qui n'en prépare pas moins sa mort. Le verre est tendu par Lucrece Borgia qui s'éloigne. Les deux verres sont brandis par le duc et par Gennaro.

Lucrece Borgia, seule avec Gennaro, lui offre le contre-poison, mais il se méfie, refuse la fiole. Sa colère se marque par de grands gestes. Il parle de sa mère avec des regards au ciel (pires). La supplication de Lucrece Borgia est pathétique. La fiole est à peine bue que des coups retentissent à la porte. Gennaro court par l'escalier. Elle se couche.

RIDEAU : entracte.

Seconde partie de l'acte II :

Devant le rideau, en bas, Gennaro, seul, accroupi, est éclairé par un projecteur. Au-dessus de lui, deux hommes, sont éclairés et paraissent comme suspendus dans les airs : ce sont le duc et Rustighello. Rires aux répliques de Rustighello (95). Maffio et Gennaro (dans des costumes qui semblent trop modernes : manteau ample sur T-shirt pour Maffio, veste avec ceinturon pour Gennaro), se prennent dans les bras, puis sont tous deux agenouillés ; Gennaro est couché à terre. Rires à «enfant à la mamelle». Ils se serrent la main, se bourrent de coups de poings.

Acte III :

Le rideau se lève. Sur un fond rouge, deux hautes plates-formes (deux praticables surélevés) sont séparées par un passage, ce qui dessine une croix. Dans la partie de droite se trouve Lucrece. D'abord seule, elle est éclairée (par trois projecteurs : un à droite, un à gauche, un en haut). La partie de gauche est occupée par une table (assiettes, couverts, chandeliers) où des convives, les ambassadeurs de Venise et des femmes, mangent (Cène des apôtres et du Christ) et chantent. Au milieu de la table se trouve Gupetta. Gennaro, sur le bord, est rêveur. La Negroni et Maffio badinent en avant. Une fois les femmes éloignées du fait de l'opposition de Gupetta au sonnet, le combat entre les hommes est burlesque.

Soudain, se fait entendre un chant religieux (le requiem), apparaissent des lueurs à droite, le cortège des pénitents encagoulés portant des chandelles, le reste étant dans l'obscurité. Inquiétude des jeunes gens, Gubetta seul chante. Les pénitents s'agenouillent et se couchent. Le fond devient rouge et Lucrece Borgia arrive entre les deux plates-formes et, face au public (convention théâtrale), interpelle chacun des convives qui, à son nom, s'agenouille. Soudain, de part et d'autre d'elle, des cercueils sont projetés de la base des plates-formes dans un flash de lumière et resteront chacun éclairé par un spot : grotesque mais apprécié par les jeunes spectateurs. Gennaro saute en-bas. Lucrece Borgia passe de la colère à la douleur. Gennaro sort sa dague. Lucrece Borgia recule jusqu'au dernier cercueil, et, soudain, fléchit. Cependant, elle se redresse et s'éloigne pour lui révéler qui elle est. À «votre neveu», rires. Les autres sont morts. De nouveau, Gennaro la menace, mais il trébuche et tombe sous la douleur de l'empoisonnement qui est rendue d'une façon quelque peu burlesque. Debout sur un cercueil, il s'écrie : «Je suis un Borgia». Elle le saisit, le caresse ; à «Tu es jeune, enfant», ils sont serrés l'un contre l'autre. Puis il la repousse. Elle est agenouillée près d'un cercueil pour évoquer la perspective d'entrer dans un couvent. Puis elle est de nouveau à ses pieds. Mais il la poignarde et cela semble une étreinte amoureuse. Elle s'affaisse contre lui et, à terre, lui dit enfin : «Gennaro ! je suis ta mère». Elle a la tête contre un cercueil. Lui, victime du poison, tombe puis rampe vers elle. Obscurcissement. NOIR.

La mise en scène est précise et soignée. La direction de comédiens est impeccable. Claude Poissant a fait alterner style de jeu décontracté, principalement dans les scènes entre jeunes, et ardeur dramatique lors des échanges de Lucrece Borgia avec Gennaro et avec le duc. Ainsi, il rendit digeste cette pièce de Hugo.

La direction des comédiens fut impeccable. La distribution comprenait seize comédiens, tous assez jeunes, dont plusieurs venaient de sortir des écoles de théâtre. Il a fallu de longues répétitions pour aller, comme le voulait Victor Hugo, à l'extrême de l'expression du sentiment : «Il faut aller chercher les émotions jusqu'au fond de nous, puis les lancer grâce à l'ampleur du geste, sans tomber dans la caricature». Le terrible rôle de Lucrece Borgia, que Victor Hugo a voulue cruelle, perfide et assassine, est un beau défi pour une jeune comédienne, un rôle dangereux parce que c'est un rôle de maturité. Il faut jouer le personnage avec conviction, rendre ses diverses facettes en dosant bien les moments de puissance et de vulnérabilité, et lui procurer épaisseur et humanité. Le rôle de Gennaro fut abordé avec verdeur et vigueur par un jeune premier à la mélancolie pleine de santé. Don Alphonse doit être, à la fois, éploré, lourdaud et déterminé.

Les costumes marquaient bien la richesse dont disposaient Lucrece (sa robe de bal à Venise dont elle est dépouillée pour une robe plus sévère) et le duc, la sévérité des sbires et du prétendu gentilhomme espagnol, tandis que ceux des jeunes gens sont plus simples, au point de friser l'allure contemporaine.

La musique, élément de mise en scène non prévu par Hugo (qui se contenta de faire chanter les pénitents), elle est grave ou légère selon les circonstances, elle met en valeur les moments déterminants.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)