



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHE LIVE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



LUCRÈCE BORGIA

DE **VICTOR HUGO** MISE EN SCÈNE DE **DENIS PODALYDÈS**

« Dans votre monstre, mettez une mère [...] et le monstre fera pleurer. »
Victor Hugo, Préface à *Lucrece Borgia*

SOMMAIRE

- I Présentation du spectacle **p.3**
- II « Je n'ose ôter mon masque, il faut pourtant que j'essuie mes larmes. » : le drame de la révélation. **p.4**
- Lecture : Acte I, première partie, scène 4 : « ayez pitié des méchants ! vous ne savez pas ce qui se passe dans leur cœur. »
 - Prolongement : Entretien avec Louis Arene, créateur des masques de *Lucrèce Borgia*
- III Un mélodrame en forme d'opéra macabre. **p.11**
- Lecture : « Vous m'avez donné un bal à Venise, je vous rends un souper à Ferrare. »
 - Prolongement : Florence Naugrette, « Silence, parole et musique »

ANNEXES **p.16**

Le regard du masque : Otomar Krejča

Le mythe de Lucrèce : Prosper Mérimée, *Il viccolo di Madama Lucrezia*

GÉNÉRIQUE

LUCRÈCE BORGIA

Scénographie Éric Ruf
Costumes Christian Lacroix
Lumières Stéphanie Daniel
Son Bernard Valléry
Travail chorégraphique Kaori Ito
Maquillages et effets spéciaux Dominique Colladant
Masques Louis Arene
Assistanat à la mise en scène Alison Hornus
Assistanat à la scénographie Dominique Schmitt
Assistanat aux maquillages Laurence Aué et Muriel Baurens

Avec

Éric Ruf Don Alphonse d'Este
Thierry Hancisse* Gubetta
Alain Lenglet* Astolfo et Montefeltro
Alexandre Pavloff* Jeppo Liveretto
Elsa Lepoivre Lucrece Borgia
Serge Bagdassarian* Rustighello
Pierre Louis-Calixte* Jeppo Liveretto
Christian Hecq* Gubetta
Gilles David* Rustighello
Adeline d'Hermey* la Princesse Negroni
Jérémy Lopez* Maffio Orsini
Clément Hervieu-Léger* Jeppo Liveretto
Nâzim Boudjenah* Don Apostolo
Elliot Jenicot* Astolfo et Montefeltro
Claire de La Rüe du Can* la Princesse Negroni
Anna Cervinka* la Princesse Negroni
Julien Frison* Maffio Orsini
Gaël Kamilindi Gennaro
Yoann Gasiorowski Oloferno Vitellozzo
Jean Chevalier* Don Apostolo

et les élèves-comédiens de la Comédie-Française
Peio Berterretche Ascanio Pauline Chabrol, Noémie Pasteger,
Léa Schweitzer trois femmes et trois soldats

Une production de la Comédie-Française

* en alternance



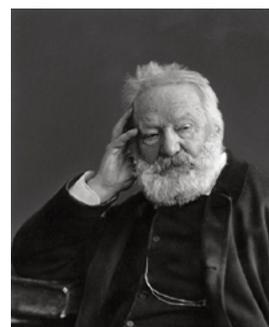
I. PRÉSENTATION DU SPECTACLE

L'INTRIGUE

Sur Ferrare règne la vénéneuse Lucrece Borgia, femme de pouvoir aux mains tachées de sang, au corps coupable d'inceste, ajoutant aux crimes des Borgia celui de fratricide. Gennaro, fruit de son union avec son frère, ignore l'identité de ses parents. Lors d'un bal à Venise, il courtise une belle masquée, avant de découvrir avec horreur le visage de Lucrece, tremblante d'amour pour ce fils qu'elle approche en secret, dissimulée dans la féerie du carnaval. Piquée par l'affront des amis de Gennaro qui l'ont démasquée, et soupçonnée d'adultère par son mari Don Alphonse, Lucrece enclenche une vengeance déchirante dont l'implacable dessein ne peut être qu'inextricablement lié à la destinée de son fils.

L'AUTEUR

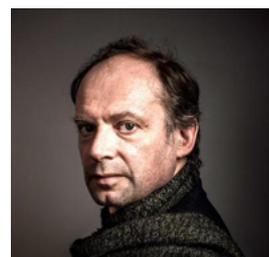
Après la censure de *Marion de Lorme* et le retentissant *Hernani*, terrain de « bataille » entre tenants du classicisme et partisans du romantisme, Victor Hugo écrit successivement en 1832 *Le roi s'amuse* et *Lucrece Borgia*. Il déforme la réalité historique et l'adapte à sa vision dramatique en entachant de fratricide non pas César Borgia mais Lucrece, fine lettrée protectrice des arts, muée en monstre pétri d'amour maternel. Œuvre « la plus puissante » de Hugo pour George Sand, *Lucrece Borgia*, image d'un « théâtre de la cruauté » tel que l'entend Antonin Artaud, représente pour son auteur une victoire sur le pouvoir et la censure.



Victor Hugo par Nadar

LE METTEUR EN SCÈNE

Sociétaire de la Comédie-Française, acteur de théâtre et de cinéma mais aussi écrivain, Denis Podalydès livre sa première mise en scène en 2006 avec *Cyrano de Bergerac*. Elle sera suivie de nombreuses autres, notamment *Fantasio* de Musset et *Les Fourberies de Scapin* de Molière à la Comédie-Française. *Lucrece Borgia* est jouée depuis 2014 dans sa mise en scène et a connu pour sa reprise un changement de distribution (Elsa Lepoivre remplaçant notamment Guillaume Gallienne dans le rôle-titre).



© Stéphane Lavoué,
coll. Comédie-Française

LE RÉALISATEUR

Dominique Thiel est un réalisateur spécialisé dans la captation de spectacles vivants. On lui doit notamment d'avoir filmé en direct *L'Acte inconnu* de Valère Novarina dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon en 2007, *Le Suicidé* de Nikolai Erdman mis en scène par Patrick Pineau dans la Carrière de Boulbon en 2011 ou encore l'immense succès populaire que fut la mise en scène d'*Un Fil à la patte* de Feydeau par Jérôme Deschamps en 2011 à la Comédie-Française. En 2017, il réalise pour le programme Pathé-Live !- Comédie-Française la captation de *Cyrano de Bergerac* puis celle des *Fourberies de Scapin*, tous deux mis en scène par Denis Podalydès.



II. « JE N'OSE ÔTER MON MASQUE, IL FAUT POURTANT QUE J'ESSUIE MES LARMES. » : LE DRAME DE LA RÉVÉLATION.

Mère et monstre : Le mélodrame qu'est *Lucrèce Borgia* puise aux sources des tragédies antiques pour déployer un drame de l'identité et de sa difficile révélation. Mère d'un fils qui ignore sa filiation et qui abhorre celle qu'il croit être son ennemie, Lucrèce ne peut approcher Gennaro que sous un masque, et retarder le dévoilement de la vérité, qui n'aura lieu qu'à la toute fin du drame, au moment même de la mort (« Ah ! ... tu m'as tuée ! Gennaro ! Je suis ta mère ! »). Mue par le désir de se révéler mais rattrapée, à partir de l'affront du calembour (Borgia-B = Orgia), par la colère et la violence dont elle a toujours fait preuve vis-à-vis de ceux qui l'entraient, ignorant que celui qu'elle condamne est en vérité son fils, Lucrèce oscille entre le visage de la mère et celui du monstre. Mais l'amour maternel qu'éprouve Lucrèce apparaît lui-même excessif selon Denis Podalydès : « C'est un amour absolu, et pourtant, il est aussi féroce et sauvage qu'un meurtre. Rarement œuvre dramatique n'est allée aussi loin dans la mise en scène de l'amour maternel. Tout amour est monstrueux semble penser Hugo, que tous les gouffres attirent. » (« *Lucrèce Borgia*, goutte de lait dans l'océan noir ») Le drame de *Lucrèce Borgia* est de ne pas parvenir, malgré l'énergie qu'elle déploie, à accéder à une autre identité que celle qu'elle s'est construite ou que les autres lui ont construite. L'empoisonneuse, la séductrice, l'incestueuse : ces images la recouvrent au point de la définir et loin d'accomplir la rédemption de Lucrèce, la pièce donne à voir la lutte vaine et éperdue qu'elle mène contre ses pulsions destructrices, lesquelles finiront par l'emporter. La force émotive de la pièce tient à ce qu'elle parvient à nous faire ressentir le sublime et le tragique de cette tentative pour lutter contre sa propre violence, sa propre difformité morale. « et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur [...] le sentiment maternel ; dans votre monstre, mettez une mère [...] et le monstre fera pleurer... » (Hugo, Préface à *Lucrèce Borgia*)



© Christophe Raynaud de Lage - Coll. Comédie-Française

Masques. La mise en scène de Denis Podalydès a recours aux masques ou au demi-masques à des moments particuliers de l'intrigue, de manière à faire reposer le spectacle sur une dramaturgie du dévoilement, de la révélation, tout en le dotant d'une tonalité à la fois festive et macabre. Les masques de la scène d'ouverture sont appelés par la didascalie du premier acte mais les mises en scène ne les utilisent pas nécessairement : « Dans le premier acte, le bal est masqué parce



Elsa Lepoivre © Pathé

qu'on est à Venise, au carnaval. Ces masques, généralement délaissés pour la première scène parce que les jeunes gens ont une conversation sérieuse sur le meurtre de Jean de Gandie, j'ai imaginé qu'on les garde, qu'on en joue, que le spectateur puisse penser qu'il va assister à une sorte de commedia dell'arte aux tons et aux teintes sinistres, racontée par de jeunes fous qui sont eux-mêmes en fait les futures victimes » (Denis Podalydès, « À travers Lucrece »). L'effet d'étrangeté est saisissant pour cette ouverture où les visages des comédiens, dont certains sont pour le spectateur très familiers du fait de leur exposition (cinéma, médias), nous sont partiellement refusés. Les masques tiennent autant du grotesque (par leur difformité étrange, caricaturale) que du fantastique (ils situent le visage à mi- chemin entre l'animé et l'inanimé). Les masques reviennent de façon spectaculaire à la fin de la pièce, comme autant de figures de la mort, pour venir chercher les jeunes seigneurs empoisonnés par Lucrece Borgia, rappelant ainsi le trio des masques dans le *Don Giovanni* de Mozart.

Le masque que porte Lucrece dans l'acte premier revêt un statut particulier : il ne se contente pas de voiler l'identité de la mère devant le fils, de même qu'il n'opère pas un partage simple entre la réalité et les apparences (la maternité bonne qui serait masquée par la cruauté légendaire) qui voudrait qu'une fois ôté, Lucrece montre son vrai visage de mère. Il soulève, pour le restant du spectacle, un questionnement profond sur l'identité, sur ce qui la constitue et sur la manière dont elle peut, ou non, se dire. Il donne à voir l'ambivalence, la conflictualité propre au personnage qui se débat

Victor Hugo, *Femme masquée retenant son manteau*. © Maison de Victor Hugo/Roger-Viollet

entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, entre ce qu'il voudrait être et ce qu'il ne peut s'empêcher d'être. Car sous le masque, il y a encore des apparences tenaces.

Dans la première distribution, Denis Podalydès avait ajouté au procédé du masque celui du travestissement : « Le travestissement, le masque viennent à la fois de la pièce et du désir de faire de Lucrece moins une héroïne dramatique qu'une allégorie du paria, du monstre moral dont parle Hugo dans la préface. [...] Lucrece porte une apparence, un masque d'infâmie dont elle voudrait se défaire, comme Gwynplaine, l'Homme qui rit, porte une cicatrice qui barre son visage d'un horrible sourire. Le travestissement, c'est moins une femme jouée par un homme qu'une femme enfermée dans une apparence qui n'est pas la sienne, qui la contredit, qui la défigure, car elle n'était pas née pour faire le mal, c'est sa famille qui l'y a entraînée. » (« À travers Lucrece »). Dans la nouvelle distribution, la question de l'apparence monstrueuse et de ce qu'elle recouvre continue de se poser mais de façon plus subtile cette fois : le visage de Lucrece (Elsa Lepoivre), dans toute l'ambivalence de sa beauté, est tour à tour effroyablement menaçant ou terriblement émouvant et donne à voir, à travers d'infinies nuances de jeu, tout autant le monstre vengeur et cruel que la mère en quête d'amour et de pardon.



Gaël Kamilindi, Elsa Lepoivre © Christophe Raynaud de Lage - Coll. Comédie-Française

- **Lecture : « Ayez pitié des méchants ! vous ne savez pas ce qui se passe dans leur cœur. »**

DONA LUCREZIA : Cette terrasse est obscure et déserte ; je puis me démasquer ici. Je veux que vous voyiez mon visage, Gennaro.
Elle se démasque.

GENNARO : Vous êtes bien belle !

DONA LUCREZIA : Regarde-moi bien, Gennaro, et dis-moi que je ne te fais pas horreur !

GENNARO : Vous, me faire horreur, Madame ! et pourquoi ? Bien au contraire, je me sens au fond du cœur quelque chose qui m'attire vers vous.

DONA LUCREZIA : Donc tu crois que tu pourrais m'aimer, Gennaro ?

GENNARO : Pourquoi non ? Pourtant, Madame, je suis sincère, il y aura toujours une femme que j'aimerai plus que vous.

DONA LUCREZIA, souriant : Je sais. La petite Fiametta.

GENNARO : Non.

DONA LUCREZIA : Qui donc ?

GENNARO : Ma mère.

DONA LUCREZIA : Ta mère ! ta mère, ô mon Gennaro ! Tu aimes bien ta mère, n'est-ce pas ?

GENNARO : Et pourtant je ne l'ai jamais vue. Voilà qui vous paraît bien singulier, n'est-il pas vrai ? Tenez, je ne sais pas pourquoi, j'ai une pente à me confier à vous ; je vais vous dire un secret que je n'ai encore dit à personne, pas même à mon frère d'armes, pas même à Maffio Orsini. Cela est étrange de se livrer ainsi au premier venu ; mais il me semble que vous n'êtes pas pour moi la première venue. — Je suis un capitaine qui ne connaît pas sa famille. J'ai été élevé en Calabre par un pêcheur dont je me croyais le fils. Le jour où j'eus seize ans, ce pêcheur m'apprit qu'il n'était pas mon père. Quelque temps après, un seigneur vint qui m'arma chevalier, et qui repartit sans avoir levé la visière de son morion. Quelque temps après encore, un homme vêtu de noir vint m'apporter une lettre. Je l'ouvris. C'était ma mère qui m'écrivait, ma mère que je ne connaissais pas, ma mère que je

rêvais bonne, douce, tendre, belle comme vous, ma mère, que j'adorais de toutes les forces de mon âme ! Cette lettre m'apprit, sans me dire aucun nom, que j'étais noble et de grande race, et que ma mère était bien malheureuse. Pauvre mère !

DONA LUCREZIA : Bon Gennaro !

GENNARO : Depuis ce jour-là, je me suis fait aventurier, parce qu'étant quelque chose par ma naissance, j'ai voulu être aussi quelque chose par mon épée. J'ai couru toute l'Italie. Mais, le premier jour de chaque mois, en quelque lieu que je sois, je vois toujours venir le même messenger. Il me remet une lettre de ma mère, prend ma réponse et s'en va ; et il ne me dit rien, et je ne lui dis rien, parce qu'il est sourd et muet.

DONA LUCREZIA : Ainsi tu ne sais rien de ta famille ?

GENNARO : Je sais que j'ai une mère, qu'elle est malheureuse, et que je donnerais ma vie dans ce monde pour la voir pleurer, et ma vie dans l'autre pour la voir sourire. Voilà tout.

DONA LUCREZIA : Que fais-tu de ses lettres ?

GENNARO : Je les ai toutes là, sur mon cœur. Nous autres gens de guerre, nous risquons souvent notre poitrine à l'encontre des épées. Les lettres d'une mère, c'est une bonne cuirasse.

DONA LUCREZIA : Noble nature !

GENNARO : Tenez, voulez-vous voir son écriture ? voici une de ses lettres.

Il tire de sa poitrine un papier qu'il baise et qu'il remet à dona Lucrezia.

— Lisez cela.

DONA LUCREZIA, lisant : « ... Ne cherche pas à me connaître, mon Gennaro, avant le jour que je te marquerai. Je suis bien à plaindre, va. Je suis entourée de parents sans pitié, qui te tueraient comme ils ont tué ton père. Le secret de ta naissance, mon enfant, je veux être la seule à le savoir. Si tu le savais, toi, cela est à la fois si triste et si illustre que tu ne pourrais pas t'en taire ; la jeunesse est confiante, tu ne connais pas les périls qui t'entourent comme je les connais ; qui sait ? Tu voudrais les affronter par bravade de

jeune homme, tu parlerais, ou tu te laisserais deviner, et tu ne vivrais pas deux jours. Oh non ! Contente-toi de savoir que tu as une mère qui t'adore, et qui veille nuit et jour sur ta vie. Mon Gennaro, mon fils, tu es tout ce que j'aime sur la terre. Mon cœur se fond quand je songe à toi... »
Elle s'interrompt pour dévorer une larme.

GENNARO : Comme vous lisez cela tendrement ! On ne dirait pas que vous lisez, mais que vous parlez. – Ah ! vous pleurez ! – Vous êtes bonne, Madame, et je vous aime de pleurer de ce qu'écrit ma mère.
Il reprend la lettre, la baise de nouveau, et la remet dans sa poitrine.

— Oui, vous voyez, il y a eu bien des crimes autour de mon berceau. – Ma pauvre mère ! N'est-ce pas que vous comprenez maintenant que je m'arrête peu aux galanteries et aux amourettes, parce que je n'ai qu'une pensée au cœur, ma mère ! Oh ! délivrer ma mère ! la servir, la venger, la consoler, quel bonheur ! Je penserai à l'amour après. Tout ce que je fais, je le fais pour être digne de ma mère. Il y a bien des aventuriers qui ne sont pas scrupuleux, et qui se battraient pour Satan après s'être battus pour saint Michel ; moi, je ne sers que des causes justes. Je veux pouvoir déposer un jour aux pieds de ma mère une épée nette et loyale comme celle d'un empereur.

– Tenez, Madame, on m'a offert un gros enrôlement au service de cette infâme madame Lucrece Borgia. J'ai refusé.

DONA LUCREZIA : Gennaro ! – Gennaro ! ayez pitié des méchants ! Vous ne savez pas ce qui se passe dans leur cœur.

GENNARO : Je n'ai pas pitié de qui est sans pitié.
– Mais laissons cela, Madame. Et maintenant que je vous ai dit qui je suis, faites de même, et dites-moi à

votre tour qui vous êtes.

DONA LUCREZIA : Une femme qui vous aime, Gennaro.

GENNARO : Mais votre nom ?

DONA LUCREZIA : Ne m'en demandez pas plus.

*Des flambeaux. Entrent avec bruit Jeppo et Maffio.
Dona Lucrezia remet son masque précipitamment.*

(Acte I, première partie, scène 4)

- **Prolongement : Entretien avec Louis Arene, créateur des masques de *Lucrèce Borgia***



Créateur des masques de *Lucrece Borgia* dans la mise en scène de Denis Podalydès, Louis Arene a été pensionnaire de la Comédie-Française entre 2012 et 2016. Il y a mis en scène *La Fleur à la bouche* de Pirandello et y a joué pour de nombreux metteurs en scène : Muriel Mayette-Holtz, Clément Hervieu-Léger, Giorgio Barberio Corsetti, Jean-Yves Ruf, Christian Hecq... Il a fondé en 2012 le Munstrum Théâtre avec Lionel Lingelser. Sa compagnie est associée depuis septembre 2017 à La Filature (Scène nationale de Mulhouse) au sein de laquelle il est metteur en scène, acteur, scénographe et créateur de masques. Il monte en 2016 *Le Chien, la Nuit et le Couteau* de Marius von Mayenburg. Louis Arene a également joué à la télévision et au cinéma et a réalisé un moyen métrage : *Work in progress*. Le travail de sa compagnie est visible sur le site : <https://www.munstrum.com/copie-de-home-munstrum-1>

Les metteurs en scène ne suivent pas toujours la didascalie du premier acte de *Lucrece Borgia* et renoncent souvent aux masques. Denis Podalydès a choisi, lui, de les conserver. Selon vous, pourquoi fallait-il jouer *Lucrece Borgia* masqué ?

Ce qui intéressait Denis Podalydès, il me semble, n'était pas tant l'idée du carnaval, mais que la pièce commence dans une ambiance déréalisée, sans qu'on sache forcément qui est qui. Il voulait jouer sur le clair-obscur, sur ce qui est masqué, pour qu'on soit dès le début dans une atmosphère un peu poisseuse, un peu étrange. Les visages sont humains sans l'être vraiment... Et le masque est l'objet théâtral par excellence : il y avait aussi le plaisir d'être dans le théâtre, de l'assumer. Le masque crée une attention particulière, le spectateur ne sait pas si les acteurs vont les garder, vont jouer avec...

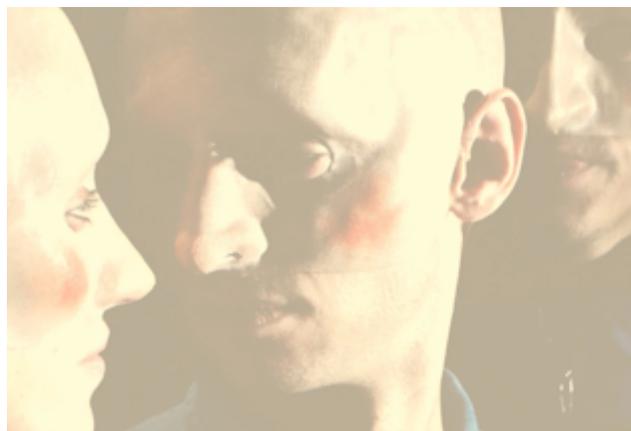
En tant que spectateur, il y a un effet très troublant au début de la pièce lié au fait qu'on ne reconnaisse pas les acteurs, pourtant célèbres, du Français. Cet effet d'indistinction, vous l'aviez en tête en réalisant les masques ?

En vérité, les choses se passent de manière très instinctive. Je travaille en partie en fonction de la forme du visage, en partie en fonction du personnage. Pour *Lucrece Borgia*, ce qui est particulier, c'est que ce ne sont pas des masques qui caractérisent les personnages, puisqu'ils les portent pour se masquer, mais qu'on reconnaît un peu les traits des comédiens. Je cherche d'une part une harmonie entre la forme que je vais donner au masque et le visage de l'acteur, et une harmonie entre les masques de manière à ce qu'ils créent une sorte de constellation de visages « affreux, sales, et méchants »... Ce qui est intéressant, c'est que le masque met l'artifice au premier plan, il permet de forcer le trait : on a envie de donner au héros un visage noble, que le méchant, Gubetta par exemple, soit particulièrement méchant, qu'il ait une gueule un peu cassée...

Comment fabriquez-vous ces masques ?

J'ai travaillé avec les ateliers accessoiristes de la Comédie-Française pour mouler le visage des acteurs.

D'habitude, on dépose des bandes de plâtre sur le visage de l'acteur pour avoir un négatif de ce visage. Puis on coule du plâtre dans ce négatif. Au Français, les accessoiristes travaillent avec de l'alginate qui permet de prendre une empreinte beaucoup plus précise. Puis ils coulent dans le négatif, qui sert de moule, une résine. On a donc le visage du comédien en résine, ce qui est pratique pour le transporter ! Je me suis retrouvé



© munstrum

chez moi avec tous les visages des comédiens de la distribution du Français. C'était assez étrange parce que comme les yeux sont fermés et les traits relâchés, on est pas très loin du masque mortuaire... Sur ce visage, je travaille le masque avec de l'argile. Comme un sculpteur, je commence par un travail assez grossier puis j'affine, j'essaie de faire que les traits soient harmonieux. Les jointures – l'endroit où le masque va venir coller à la peau – sont délicates à réaliser. Et sur cette argile, je pose du podiaflex, qui est un matériau médical qui sert à faire... des prothèses orthopédiques ! Ce sont des plaques couleur chair qu'on travaille avec un décapeur thermique. Avec la chaleur, la plaque devient molle, je la dépose sur le masque en argile, et je la travaille très longtemps en la chauffant plusieurs fois pour qu'elle prenne la forme exacte du masque. Après avoir laissé refroidir, je décolle le masque en podiaflex, qui a l'avantage d'être très léger, de ne pas être plein comme le masque en argile et donc d'être très agréable à porter pour les comédiens, puisqu'il n'est pas du tout étouffant. L'autre avantage est que cela donne des masques très résistants, au contraire des masques en bois ou en cuir, et qu'on n'a pas besoin de les sacrifier... Puis sur le masque, j'ajoute de la peinture. J'ai travaillé avec Dominique Colladant qui est le maquilleur du spectacle pour tenir compte de la carnation des acteurs, des ambiances lumineuses, etc.

Dans mon travail de metteur en scène, je ne cherche pas à faire des spectacles de masques. Le masque est un outil dramaturgique, au même titre que la lumière, les costumes, le son... Il fonctionne en harmonie avec les autres médiums. Il y a un équilibre fin à trouver pour créer un mystère. Et s'il n'y pas de sens à utiliser les masques, s'ils n'éclairent pas le propos de la pièce, il faut y renoncer.

Mais vous mettez plutôt en scène des pièces qui appellent les masques...

En fait, je ne choisis pas les pièces en me disant qu'elles permettraient d'utiliser des masques, je les choisis parce qu'elles me permettent d'aborder un sujet qui m'intéresse. Et souvent, les pièces que je choisis, que ce soit *Le Chien, la nuit et le couteau* de Marius von Mayenburg ou en ce moment *40° sous zéro* de Copi, travaillent sur la monstruosité, l'irréel. Mes recherches sur le masque sont assez éloignées de ce qu'on a l'habitude de voir en masques, que ce soit la *commedia dell'arte*, le théâtre de tréteaux. Le masque est un objet qui me fascine davantage par ce qu'il enlève que par le nouveau visage qu'il va présenter. Face à un acteur dont la moitié du visage est masquée, le spectateur est actif. Et cela a une grande incidence sur le jeu de l'acteur, il y a des choses qu'il doit prendre en compte, d'autres qu'il doit laisser de côté. Quand je crée mes masques, j'essaie de faire en sorte que l'expression soit ambivalente, que selon l'éclairage ou selon le

mouvement de la tête, on puisse lire autre chose.

Dans *Lucrece Borgia*, les masques sont là parce que c'est le carnaval, ils vont être enlevés à un moment. Dans mon travail de metteur en scène, les masques sont là dès le début, comme un maquillage. C'est un outil que j'utilise pour construire des monstres pour travailler sur quelque chose qui va se décaler par rapport au réel, qui va créer une sorte de fascination, de répulsion, qui joue aussi avec le ludisme de l'enfance, qui rencontre des choses beaucoup plus étranges, profondes.



© munstrum

Une sorte d'inquiétante étrangeté, finalement...

Le masque questionne notre humanité, notre monstruosité. Et le masque nous aide à travailler sur des contraires, c'est à la fois ludique, pictural et en même temps sombre, le vrai visage est occulté, ça permet de travailler en même temps sur le comique et sur quelque chose de très angoissant.

Quand vous mettez en scène, comment dirigez-vous vos acteurs masqués ?

Je travaille avec les mêmes comédiens depuis longtemps, et nous avons tous en commun une formation de masque plus classique. Nous avons appris les codes du masque, avec Mario Gonzalez notamment, au Conservatoire national d'art dramatique. Certains comédiens ont travaillé avec Omar Porras également. Cette formation donne envie de travailler sur le corps et la composition de personnage. Le corps revient dans l'enseignement théâtral mais pendant longtemps, il n'a pas été la priorité, le théâtre était beaucoup plus cérébral...

Pouvez-vous expliquer ce que sont les codes du masque ?

J'ai fait du masque au Conservatoire pendant trois ans. En première année, on fait du masque neutre : on est tous en noir dans une pièce avec des masques noirs percés de deux petits trous pour les yeux. On fait des exercices comme celui du cercle : on forme tous un cercle en étant à égale distance les uns des autres et on travaille avec un chœur et un coryphée. C'est un exercice d'écoute : tout un groupe réagit à ce que fait un protagoniste. C'est une nouvelle perception du temps parce qu'on doit toujours attendre trois secondes avant de faire une action. On doit communiquer avec le visage avant de bouger le corps et d'aller à un endroit. C'est un apprentissage long, précis, qui n'est pas loin de la méditation... En deuxième année, on continue ce travail-là mais en parallèle on travaille la composition des personnages : on choisit un masque, on l'habille avec des costumes, des perruques, on lui trouve une voix. C'est aussi lié au travail du clown. Ce qui est incroyable avec le masque c'est que c'est à la fois le plus grand des artifices mais pour que cela marche, il faut être au plus proche de soi et être à l'écoute de ce qui se passe dans l'instant présent. On ne peut pas faire semblant, on ne peut pas tricher. C'est pour moi une grande leçon de comédien, tout comédien devrait passer par cet apprentissage du masque, qui apprend l'écoute, l'humilité, le travail sur ses propres limites, le rapport avec le public, avec le partenaire. Dans mon travail de metteur en scène, je n'utilise plus les

codes du masque mais avec mes comédiens, nous avons tous ce bagage-là en nous. Je viens de terminer deux semaines de répétitions et on n'a pas travaillé d'emblée avec les masques. Comme pour toute mise en scène, on commence par essayer de comprendre la pièce, la situation, les relations entre les personnages, etc. Ensuite, je fais porter à mes comédiens des collants sur le visage pour ne pas mettre un nouveau visage mais pour annuler le visage, pour travailler davantage sur le corps, sur la respiration, puis commencer à faire naître cette chose mystérieuse qui se dégage des corps et du texte quand l'artifice n'est pas encore complet.

Puis on met les masques mais la direction ne suit pas de méthode. Je travaille avec les signes qui sont renvoyés par cet objet-là, en fonction de la justesse de l'émotion créée. On modifie la lumière, le jeu, pour créer cette émotion. Je travaille en ce moment sur ma troisième mise en scène avec cette troupe et les masques ne ressembleront pas à ceux du spectacle précédent, parce que je pense que la pièce demande un autre décalage, une autre étrangeté. Dans mon précédent spectacle, *Le Chien, la nuit et le couteau*, on est dans un monde presque post-apocalyptique, on ne sait pas très bien si c'est un rêve ou un cauchemar. Il y a trois personnages, dont on ne sait pas très bien s'ils sont les seuls survivants de la planète, et on a eu l'idée de crânes chauves, comme des poupées. Cela crée quelque chose de très fort quand tout le monde a le même crâne sur le plateau, cela fait penser à certains films fantastiques. Mais au départ, on avait l'impression que les personnages étaient malades, comme atteints d'un cancer. Donc on a ajouté de gros sourcils noirs et de petites joues rouges.

Dans la captation, les gros plans font voir les visages masqués autrement que dans la salle, nécessairement. Comment envisagez-vous le fait que la pièce pour laquelle vous avez créé les masques est filmée ?

J'ai refait par exemple le masque de Lucrece parce que je n'étais pas satisfait du précédent, je pensais qu'à l'image, ça n'irait pas. C'est délicat... Pour mes spectacles, je fais très attention aux photos, aux vidéos parce que l'image change la perception du spectateur. On peut ne plus voir que le masque, il faut faire attention à ce qu'il continue de travailler avec la lumière, les décors, pour que la magie opère.

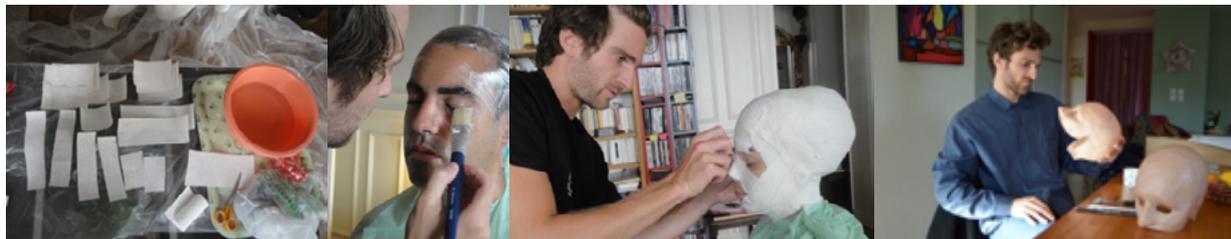
Et d'où vient votre fascination pour le masque ?

Je pense que cette passion vient du dessin, de la peinture. Je dessinais beaucoup quand j'étais petit, je faisais des BD, des caricatures. Et puis, le grand bouleversement esthétique de ma vie a été la découverte des peintures de Francis Bacon. Ensuite, au Conservatoire, pendant les cours de masque, j'ai retrouvé cette question du dessin, puisqu'il fallait par la composition dessiner les personnages dans l'espace. Quand je suis passé à la mise en scène, j'ai toujours été attaché aux univers décalés et à l'énigme du visage, le visage de l'autre, dans ce qu'il peut avoir d'effrayant. J'ai des souvenirs qui remontent à l'enfance de gens qui perdent leur visage, comme dans *Les Yeux sans visage* de Franju. La pièce



© Louis Arene

de Mayenburg que j'ai montée parle aussi de cela, de ce qu'il se passe quand on perd son visage. Ce qui m'intéresse est la tension entre le ludique et le grand mystère...



© Louis Arene

Et l'effroi...

Oui, c'est ce que je dis sans cesse à mes comédiens ! Ils se moquent de moi parce que je répète tout le temps : « l'effroi ! ». Une chose importante avec le masque, ce sont les yeux du comédien. Il faut avoir les yeux constamment écarquillés derrière le masque, sinon le masque est mort. Ça demande une disponibilité particulière, parce que même quand on joue une scène d'amour, les yeux sont écarquillés. Cela apporte une certaine tension et même de l'effroi.

Avec le masque, on décolle du réel, et c'est sans doute ce qui permet de mieux le comprendre. Ce qui me plaît, c'est d'inventer des univers qui vont parler de nos angoisses d'aujourd'hui, de nos préoccupations, de nos espérances, de nos aspirations...

Entretien avec Laurence Cousteix, réalisé le 6 novembre 2018.

QUESTIONS

- 1 - Cherchez l'étymologie du mot «monstre». En quoi peut-on dire que Lucrece Borgia en est un ? Son personnage se résume-t-il pour autant à cela ?
- 2 - La scène 4 de l'acte I repose sur un quiproquo qui suscite chez le spectateur des émotions différentes. Lesquelles ? En quoi est-ce propre au mélodrame ?
- 3 - Relisez les propos du créateur des masques, Louis Arene. Comment, selon lui, le masque doit-il trouver sa place dans la dramaturgie ? Quels effets sur le spectateur produit-il ?

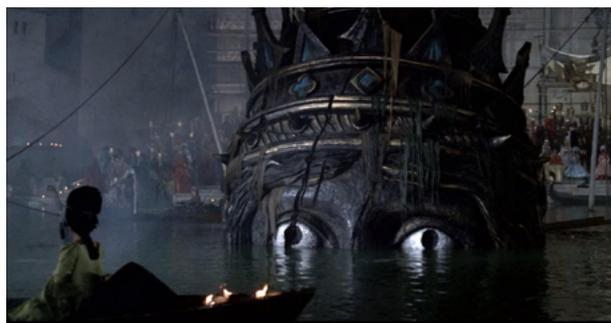
III. UN MÉLODRAME EN FORME D'OPÉRA MACABRE.



Christian Hecq © Christophe Raynaud de Lage - Coll. Comédie-Française

Tableaux nocturnes : L'Italie qui sert de toile de fond au mélodrame hugolien est une Italie mythique, romantique et bien éloignée de la vérité historique : un pays de conspirations, de crimes sanglants, de despotes pervers, de palais éclairés aux flambeaux, de portes dérobées. Elle est tout entière plongée dans un clair-obscur propice aux dissimulations et à la théâtralisation des actions violentes. Tout y renvoie à la mort. Dès la première didascalie, Hugo fait de Venise un tableau nocturne inquiétant, loin des joies bigarrées du carnaval : « 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 éclairées. 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. » (*Lucrece Borgia*, Acte 1, scène première.)

La mise en scène de Denis Podalydès fait le choix d'une esthétique nocturne particulièrement marquée. Les décors, la lumière, les costumes construisent la noirceur d'un espace qui doit plus aux scènes violentes du Caravage



Fellini, *Casanova*, 1976

qu'à la douceur du coloris vénitien d'un Giorgione : « *Lucrèce Borgia* est un drame romantique, policier, noir et terrible comme il se doit ; c'est aussi le tableau saisissant, caravagesque, d'une époque « ténébreuse faite par des hommes ténébreux » : une de ces époques où tout est renversé, où tout est mensonge, faux et amer, où le mal est le bien, et le bien le mal. » (Denis Podalydès, « *Lucrèce Borgia*, goutte de lait dans l'océan noir »). La toile peinte tendue dans le lointain, reprenant une étude de nuages de Constable, tente par moments d'imposer sa lumière, mais elle est la plupart du temps dévorée par les ombres qui rendent ses masses menaçantes. La scène impose ainsi sa dominante ténébreuse, qui n'est pas sans lien avec la poétique du rêve : les tableaux se succèdent comme autant de visions nocturnes, les corps et les objets sortent de l'obscurité puis y retournent. Les décors d'Éric Ruf sont moins inspirés par les tableaux clairs et lumineux de la Renaissance italienne que par les œuvres graphiques de Victor Hugo, d'un romantisme noir, aux accents gothiques. La sous-exposition du plateau ainsi que la mobilité des corps renforcent l'onirisme de la scénographie et lui donne des accents fantastiques, voire expressionnistes.



John Constable, *Etude de nuages*, 1821. Yale Center for British Art



Elsa Lepoivre © Christophe Raynaud de Lage - Coll. Comédie-Française

« Je souhaite que les scènes soient vues comme en rêve, dans une nuit révélatrice. Des corps et des visages émergent de la nuit, y retournent. Il y a du cinéma – et Vitez le dit très justement – dans ces scènes. Il faut savoir alterner gros plans et plans larges pour que l'espace soit dynamique, déversant et retirant les corps, escamotant et délivrant les acteurs. C'est tout sauf une scène réaliste. » (Denis Podalydès, « À travers Lucrece »).



Le Caravage, *David tenant la tête de Goliath*, Rome, Galerie Borghèse



Elsa Lepoivre et Éric Ruf © Christophe Raynaud de Lage, Coll. Comédie-Française

Vers l'opéra. À sa création en 1833, au théâtre

de la Porte-Saint-Martin, la pièce de Hugo était accompagnée d'une musique composée par Alexandre Piccini (41 morceaux pour l'ensemble de *Lucrece Borgia*, 11 morceaux pour le seul bal chez la Princesse Negroni). Le mélodrame (du grec *melos* musique et *drama* action) est en effet à l'époque un genre dramatique

populaire particulier, qui jouit d'un grand succès du fait de son style spectaculaire, de ses retournements de situation surprenants et de l'alliance de langage musical et le langage théâtral. La dimension mélodramatique du théâtre de Hugo explique en partie les affinités particulières que ses pièces entretiennent avec l'opéra. *Lucrèce Borgia* a ainsi inspiré, dès l'époque de sa création, un opéra à Donizetti (*Lucrezia Borgia*) tandis que sa pièce « jumelle » *Le Roi s'amuse* fournira le livret du *Rigoletto* de Verdi.

La mise en scène de Denis Podalydès noue ces liens entre le mélodrame hugolien et l'opéra italien en faisant entendre ponctuellement des extraits d'opéras de Verdi (*Macbeth*, *Un Ballo in maschera*, *Don Carlo*, *Boccanegra*), et renforce la vision romantique de cette Italie ancienne qui nous apparaît pleinement comme une construction des artistes du XIXe siècle. Lucrece, par la voix d'Elsa Lepoivre, y acquiert la puissance fascinante d'une *diva*, bien qu'autour d'elle, aucune oreille « ne soit capable d'entendre son chant profond » (Denis Podalydès).

Le troisième acte est de ce point de vue le plus opératique, et semble une version macabre de la fête dans *La Traviata* de Verdi. La joie du bal est minée par l'angoisse sourde de l'empoisonnement et par la présence trouble de Gubetta. C'est une sorte de danse macabre (chorégraphiée par Kaori Ito et accompagnée par la musique de Verdi) qui s'exécute sous les yeux du spectateur et au cours de laquelle sont emportés, après l'apparition surnaturelle et cauchemardesque des figures spectrales masquées, les jeunes seigneurs, puis Gennaro, et enfin Lucrece elle-même. Suivant un mélange des tons tout romantique, la chanson à boire de Gubetta crée au sein de ce moment plein de terreur un ultime soulagement carnavalesque avant le dénouement tragique annoncé dès l'ouverture.



Victor Hugo, *Le Rocher de l'Ermitage dans un paysage imaginaire* © Bibliothèque nationale de France



Victor Hugo, *Souvenir des Vosges. Burg de Hugo-Tête d'aigle*
© Maison Vacquerie-Musée Victor Hugo,
Cliché Yohann Deslandes



Elsa Lepoivre © Christophe Raynaud de Lage - Coll. Comédie-Française

- **Lecture : « Vous m’avez donné un bal à Venise, je vous rends un souper à Ferrare. »**

ACTE III, scène 1

JEPPO : Eh bien ! à la santé de tous !

APOSTOLO, à Gubetta : Bravo ! – et continuons de notre côté notre invocation à saint Pierre.

GUBETTA : Parlez donc plus poliment. On dit : À monsieur saint Pierre, honorable huissier et guichetier patenté du paradis.

Il chante.

Si les saints ont des trognes

Ton ciel est aux ivrognes

Qui n’ont d’autres besognes

Que de boire aux chansons !

TOUS : *Que de boire aux chansons*

GUBETTA : *Si la mer de Cocagne*

Qui baigne ta campagne

Est faite en vin d’Espagne,

Change-nous en poissons !

TOUS, en choquant leurs verres avec des éclats de rire.
Change-nous en poissons !

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 : De profundis clamavi ad te, Domine ! Puis ils viennent se ranger en silence des deux côtés de la salle, et y restent immobiles comme des statues, pendant que les jeunes gentilshommes les regardent avec stupeur.

MAFFIO : Qu’est-ce que cela veut dire ?

JEPPO, s’efforçant de rire : C’est une plaisanterie. Je gage mon cheval contre un pourceau, et mon nom de Liveretto contre le nom de Borgia, que ce sont nos charmantes comtesses qui se sont déguisées de cette façon pour nous éprouver, et que si nous levons une de ces cagoules au hasard, nous trouverons dessous la figure fraîche et malicieuse d’une jolie femme. — Voyez plutôt.

Il va soulever en riant un des capuchons, et il reste

pétrifié en voyant dessous le visage livide d’un moine qui demeure immobile, la torche à la main et les yeux baissés. Il laisse tomber le capuchon et recule.

— Ceci commence à devenir étrange.

MAFFIO : Je ne sais pourquoi mon sang se fige dans mes veines.

LES PÉNITENTS, chantant d’une voix éclatante :
Conquassabit capita in terra multorum !

JEPPO : Quel piège affreux ! Nos épées ! nos épées ! Ah çà ! Messieurs, nous sommes chez le démon ici.

ACTE III SCENE 2

Les mêmes, dona Lucrezia.

DONA LUCREZIA, paraissant tout à coup, vêtue de noir, au seuil de la porte : Vous êtes chez moi !

TOUS, excepté Gennaro qui observe tout dans un coin du théâtre où dona Lucrezia ne le voit pas :
Lucrece Borgia !

DONA LUCREZIA : Il y a quelques jours, tous, les mêmes qui êtes ici, vous disiez ce nom avec triomphe. Vous le dites aujourd’hui avec épouvante. Oui, vous pouvez me regarder avec vos yeux fixes de terreur. C’est bien moi, Messieurs. Je viens vous annoncer une nouvelle, c’est que vous êtes tous empoisonnés, Messeigneurs, et qu’il n’y en a pas un de vous qui ait encore une heure à vivre. Ne bougez pas. La salle d’à côté est pleine de piques. À mon tour maintenant, à moi de parler haut et de vous écraser la tête du talon ! Jeppo Liveretto, va rejoindre ton oncle Vitelli que j’ai fait poignarder dans les caves du Vatican ! Ascanio Petrucci, va retrouver ton cousin Pandolfo, que j’ai assassiné pour lui voler sa ville ! Oloferno Vitellozzo, ton oncle t’attend, tu sais bien, Iago d’Appiani que j’ai empoisonné dans une fête ! Maffio Orsini, va parler de moi dans l’autre monde à ton frère de Gravina que j’ai fait étrangler dans son sommeil ! Apostolo Gazella, j’ai fait décapiter ton père Francisco Gazella, j’ai fait égorger ton cousin Alphonse d’Aragon, dis-tu ; va les rejoindre ! — Sur mon âme ! vous m’avez donné un bal à Venise, je vous rends un souper à Ferrare. Fête pour fête, Messeigneurs !

Acte III, scènes 1 et 2

• **Prolongement : Florence Naugrette , « Silence, parole et musique »**

L'accompagnement musical est fréquent aujourd'hui dans la mise en scène du théâtre de Hugo. Pour *Lucrèce Borgia*, David Bobée avait conçu un spectacle total mêlant théâtre, danse, arts du cirque, musique (2014). Pour leurs *Marie Tudor* respectives, Jean Vilar et Daniel Mesguich utilisaient la musique de trois manières : le *leitmotiv* qui accompagne l'arrivée d'un personnage ; la musique d'atmosphère ; l'explosion symphonique annonçant le coup de théâtre. En quoi ils renouaient avec l'usage du XIXe siècle, où les mélodrames étaient accompagnés d'une musique de scène.

Cette musique était de trois sortes : la *colonna sonora*, qui accompagnait les pantomimes et agissait soit par contraste, soit en redondance de l'action représentée ; les phrases musicales marquant les entrées et les sorties de scène des personnages et indiquant, au cours de l'action, leur émotion ; le *melogoso*, scansion du discours d'un personnage par l'intervention de l'orchestre qui, utilisée essentiellement sous la Révolution et le Consulat, prenait le relais de l'expression du sentiment. La musique de scène composée par Alexandre Piccini pour *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* suit ce schéma. Hugo crée la surprise en 1830 à la Comédie-Française en concevant une partie musicale pour *Hernani* qui rompt avec les usages de la Maison, où l'orchestre ne jouait que pendant les entractes. Hugo truffe l'intrigue d'interventions d'instruments de musique : « bruits de cloches » sonnante le « tocsin » à l'acte II ; « bruit de trompettes » annonçant l'entrée des rois de Bohême et de Bavière à l'acte IV ; le rententissement du cor que Doña Sol prend d'abord pour une sérénade à l'acte V ; au début de ce dernier acte, l'orchestre lui-même est sollicité, Hugo lui prescrivant une musique pour le bal de noces. [...] Hugo dépasse semblablement l'inspiration mélodramatique dans sa façon de régler le rapport entre parole et silence, action dialoguée et action muette. Certaines mimiques ou attitudes correspondent à des codes répertoriés de l'iconologie des passions transformés en stéréotypes par le mélodrame : les « yeux étincelants » de colère qu'Hernani fixe sur Don Carlos ; le pardon de Marion à Didier où elle « lui impose les mains sur le front » et où il l'embrasse « avec un sourire de joie céleste » ; la posture typique du traître Laffemas faisant du chantage à la même Marion pour qu'elle se donne à lui : « Il lui tourne le dos, puis revient tout à coup sur ses pas, croise les bras et se penche à son oreille. » Mais Hugo hisse la pantomime au sublime lorsqu'il lui fait tenir le discours muet qu'aucun mot ne saurait exprimer : au lieu de redoubler la parole, elle figure l'ineffable. Comme dans cette scène muette où Montelfeltro, victime des persécutions de *Lucrèce Borgia* traverse la scène : « On voit passer au fond du théâtre un homme à cheveux blancs, maigre, chancelant, boitant, appuyé sur un bâton et enveloppé d'un manteau. » Cette apparition spectrale, clou visuel magnifiquement réussi par une traversée de la scène en crabe et en diagonale dans la mise en scène d'Antoine Vitez, est plus parlante que toute plainte. »

Florence Naugrette, *Le Théâtre de Victor Hugo*, Ides et Calendes, 2016.

QUESTIONS

- 1 - Faites une recherche sur le clair-obscur en peinture. En quoi cet éclairage peut-il sembler étonnant au théâtre ?
- 2 - Denis Podalydès choisit de faire entrer en scène *Lucrèce Borgia* sur un air de l'opéra *Macbeth* de Verdi («grande scène du somnambulisme»). Qu'apporte ce choix à la mise en scène ? Comment nous apparaît-elle dès lors l'héroïne ?
- 3 - Le mythe des Borgia, qui s'est élaboré notamment au XIXe, est encore très vivant. Cherchez-en des illustrations contemporaines. Comment expliquez-vous la fascination qu'exerce encore aujourd'hui les membres de cette famille ?

ANNEXES

Otomar Krejča : « Le masque a son propre regard »

Je ne saurais définir ce que contient la vie d'un masque. Son charme me fait toujours un peu peur. Sa provocation, son appel ont pour moi la force d'un événement de la nature. Sa puissance m'oblige à réfléchir au mystère insaisissable de la vie. Hormis ces surprises du premier abord, il y a bien d'autres singularités. Le masque nous regarde impitoyablement, il nous oblige à la rencontre, il ne nous laisse pas nous dérober. Même aujourd'hui, il possède ce pouvoir. Devant lui, nous nous trouvons face à quelque chose de naturel et de surnaturel à la fois, quelque chose qui s'apparente à la frontière entre la vie et la mort. Expérience inoubliable. Il est là, nous le voyons, en même temps il est plus que présent et signifie davantage que ce que nous voyons. De même que l'existence banale de la nature et son existence vraie qui nous reste à jamais énigmatique. Le masque nous attire, nous provoque, nous inquiète, nous questionne. Nous le redoutons ; il suggère une puissance dangereuse qui demeure cachée, que ne se laisse jamais deviner. Il est sans yeux mais nous sentons son regard impitoyablement dirigé vers nous, nous faisant trembler, nous pénétrant.

Les yeux vivants du comédien qui nous regardent à travers le masque sont effroyables, ils ne font partie ni du comédien ni du masque- « persona ». Le masque a son propre regard, son pouvoir de transformation. Si l'on a bien choisi la liaison entre l'intention de l'acteur et la vie du masque, si le masque consacre un personnage, une qualité inatteignable par d'autres moyens d'expression en enrichit l'exécution. Le masque a son expression propre que le processus de jeu peut entériner ou détourner. Rangé parmi les accessoires de théâtre, il a aussi une existence personnelle. Il est surtout doté d'une vie immanente mais plongée dans le sommeil, ne révélant que sa généralité. Seuls les phénomènes théâtraux, le personnage, la situation l'éveillent à sa vie vraie et pleine. Le masque abusé ou déshonoré par la mode, l'exotisme ou l'habitude uniquement formelle refuse de travailler, son charme magique reste endormi. Le masque (et il en va de même pour la théâtralité du théâtre!) n'aime pas la perfidie de la reproduction mécanique qui le transforme en ombre colorée ne respectant pas la différence entre le vivant et le non-vivant.

[...]

Sur scène, un comédien masqué est en principe plus visible, plus fort qu'un comédien à découvert. Aussi doit-on prendre garde au sens qu'on veut donner à cette différenciation si l'on fait jouer ensemble comédiens masqués et comédiens non-masqués. Tout cela témoigne de la vie immanente du masque et des métamorphoses légitimes de cette vie. Ne peut-on dire que le masque est la métamorphose du théâtre ou au moins son signe d'origine ? Il est le symbole de ce qui est ici et de ce qui n'y est pas... Mais n'épiloguons pas sur l'inexplicable, sur l'ambivalence, sur les antagonismes vivifiants que nous ne savons que trop comment surmonter. »



Les Masques ostendais de Michel de Ghelderode, mise en scène d'Otomar Krejča, 1965. © Josef Koudelka/Magnum Photos

Otomar Krejča, « Le regard du masque », propos recueillis par Odette Aslan in *Le Masque, du rite au théâtre*, CNRS Éditions, Paris 1985.

Le mythe de Lucrèce : Mérimée, *Il viccolo di Madama Lucrezia*

Après avoir parcouru toutes les pièces du rez-de-chaussée, je montai à l'étage supérieur, où j'avais vu mon inconnue. La vieille essaya de me retenir, en me disant qu'il n'y avait rien à voir et que l'escalier était fort mauvais. Me voyant entêté, elle me suivit, mais avec une répugnance marquée. Les chambres de cet étage ressemblaient fort aux autres ; seulement, elles étaient moins humides ; le plancher et les fenêtres étaient aussi en meilleur état. Dans la dernière pièce où j'entrai, il y avait un large fauteuil en cuir noir, qui, chose étrange, n'était pas couvert de poussière. Je m'y assis, et, le trouvant commode pour écouter une histoire, je priai la vieille de me raconter celle de madame Lucrèce ; mais auparavant, pour lui rafraîchir la mémoire, je lui fis présent de quelques pauls. Elle toussa, se moucha et commença de la sorte :

- Du temps des païens, Alexandre étant empereur, il avait une fille belle comme le jour, qu'on appelait madame Lucrèce. Tenez, la voilà !...

Je me retournai vivement. La vieille me montrait une console sculptée qui soutenait la maîtresse poutre de la salle. C'était une sirène fort grossièrement exécutée.

- Dame, reprit la vieille, elle aimait à s'amuser. Et, comme son père aurait pu y trouver à redire, elle s'était fait bâtir cette maison où nous sommes. Toutes les nuits, elle descendait du Quirinal et venait ici pour se divertir. Elle se mettait à cette fenêtre, et, quand il passait par la rue un beau cavalier comme

vous voilà, monsieur, elle l'appelait ; s'il était bien reçu, je vous le laisse à penser. Mais les hommes sont babillards, au moins quelques-uns, et ils auraient pu lui faire du tort en jasant. Aussi y mettait-elle bon ordre. Quand elle avait dit adieu au galant, ses estafiers se tenaient dans l'escalier par où nous sommes montés. Ils vous le dépêchaient, puis vous l'enterraient dans ces carrés de brocoli. Allez ! on y en a trouvé des ossements, dans ce jardin ! Ce manège-là dura bien quelque temps. Mais voilà qu'un soir son frère, qui s'appelait Sisto Tarquino, passe sous sa fenêtre. Elle ne le reconnaît pas. Elle l'appelle. Il monte. La nuit tous chats sont gris. Il en fut de celui-là comme des autres. Mais il avait oublié son mouchoir, sur lequel il y avait son nom écrit. Elle n'eut pas plus tôt vu la méchanceté qu'ils avaient faite, que le désespoir la prend. Elle défait vite sa jarrettière et se pend à cette solive-là. Eh bien, en voilà un exemple pour la jeunesse !»

Pendant que la vieille confondait ainsi tous les temps, mêlant les Tarquins aux Borgia, j'avais les yeux fixés sur le plancher. Je venais d'y découvrir quelques pétales de rose encore frais, qui me donnaient fort à penser.



Edwige Feuillère dans *Lucrece Borgia* d'Abel Gance (1935)



Martine Carol dans *Lucrece Borgia* de Christian-Jaque (1953)

BIBLIOGRAPHIE

Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, Paris, Garnier-Flammarion, 2017.
 Alexandre Dumas, *Les Borgia*, Paris, Pocket, 2011.
 Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Libro, 2013.
 Odette Aslan, Denis Bablet, *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris, CNRS Editions, 1985.
 Éloi Recoing, Yannis Kokkos, Antoine Vitez, *Le Livre de Lucrece Borgia*, Arles, Actes Sud Théâtre, 1985.
 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points Seuil, 2001.
 Florence Naugrette, *Le Théâtre de Victor Hugo*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.



FILMOGRAPHIE

Abel Gance, *Lucrece Borgia*, DVD Studio canal
 Christian-Jaque, *Lucrece Borgia*, LCJ Editions
 Tom Fontana : série *Borgia*, DVD Studio canal



SITOGRAPHIE

Œuvres graphiques de Victor Hugo :
http://expositions.bnf.fr/hugo/pedago/ress/ind_voyages.htm

Dossier sur la lumière dans *Lucrece Borgia* :
<https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/dossier-lucreceborgia1617.pdf>

Lucrece Borgia dans la mise en scène d'Antoine Vitez :
<http://www.ina.fr/video/I04356404/antoine-vitez-met-en-scenelucrece-borgia-video.html>

Lucrece Borgia dans la mise en scène de David Bobée :
<http://www.cdn-normandierouen.fr/lucrece-borgia/>
[http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Lucrece- Borgia-11511/ensavoirplus/](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Lucrece-Borgia-11511/ensavoirplus/) <http://www.lumiere-spectacle.org/histoire-lumiere/>

Dossier sur *Lucrece Borgia* de David Bobée :
<http://lettres.discipline.ac-lille.fr/theatre/ressources-pedagogiques/dossiers-pedagogiques-le-manege/dossier-pedagogique-lucrece-borgia-2.pdf>

Dossier sur *Lucrece Borgia* de Lucie Berelowitsch :
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=lucrece-borgia>

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil) en collaboration avec les équipes de la Comédie-Française

AVEC LE SOUTIEN DE :



Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>



La CASDEN, banque coopérative de toute la Fonction publique, créée à l'origine par et pour des enseignants, s'engage au quotidien aux côtés de ses Sociétaires. Fortement impliquée dans les domaines de l'éducation et de la culture, elle développe notamment des [outils pédagogiques](#) qu'elle met gratuitement à disposition de ses Sociétaires et soutient des initiatives visant à favoriser l'accès à la culture au plus grand nombre. www.casden.fr