

- 1<sup>re</sup>. • *Le texte théâtral et sa représentation, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*  
• *Les récritures, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*

**HUGO**

## **Lucrèce Borgia**

Édition avec dossier  
de Sylvain Ledda

n° 9782081405882 • 5,90 €



*Lucrèce Borgia*

## **I. Pourquoi étudier *Lucrèce Borgia* en classe de première ?**

Dans le cadre de l'objet d'étude « Le texte théâtral et sa représentation, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours », au programme des classes de premières générale et technologique, l'étude d'un drame romantique est particulièrement appropriée. Elle permet aux élèves de réinvestir sans redondance les connaissances qu'ils ont acquises en classe de seconde dans le cadre de l'objet d'étude « La tragédie et la comédie au XVII<sup>e</sup> siècle : le classicisme ». Le théâtre de Hugo, qui retravaille nettement les genres classiques, offre aux élèves l'opportunité de « percevoir les constantes d'un genre et l'originalité d'une œuvre » (*Bulletin officiel spécial* n° 9 du 30 septembre 2010).

Drame en prose, à l'esthétique presque mélodramatique et à l'intrigue haletante, *Lucrèce Borgia* est aisément accessible aux élèves et de nature à susciter leur intérêt et leur curiosité. La pièce a fait l'objet de nombreuses mises en

scène, dont certaines très récentes, qui rendent possible l'analyse des « données propres de la dramaturgie » recommandée par le *Bulletin officiel*. L'édition de Sylvain Ledda offre à cet égard des documents précieux : outre une étude de la création de la pièce et de ses mises en scène successives, elle étudie de manière détaillée celle de David Bobée, avec qui Sylvain Ledda s'est entretenu, et reproduit longuement ses propos, en éclairant également ses intentions par l'analyse de moments clés de la représentation. Des extraits d'articles de presse et des photographies du spectacle permettront aussi aux élèves de se représenter concrètement le travail du metteur en scène et de ses comédiens.

*Lucrèce Borgia* constitue par ailleurs un véritable pivot dans une riche tradition littéraire, culturelle et artistique. Inspirée des mythes tragiques de l'Antiquité autant que de l'histoire de l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, la pièce de Hugo a nourri un long processus de mythification du personnage de Lucrèce, mais a aussi donné lieu, en raison de son succès même, à de nombreuses parodies. En ce sens, l'analyse de l'œuvre peut également s'inscrire dans le cadre de l'objet d'étude « Les récritures, du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours ». Sur ce sujet aussi, l'édition GF-Flammarion propose des supports de travail variés et extrêmement utiles : Sylvain Ledda met au jour les sources d'inspiration dans lesquelles a puisé Hugo. Ses notes sur le texte révèlent notamment que plusieurs répliques de la pièce récrivent des extraits du *Prince* de Machiavel. Dans le Dossier de l'édition, il étudie l'évolution de la représentation de la violence au théâtre et montre comment Hugo retravaille les codes du théâtre antique, élisabéthain et classique. Il propose également un ensemble de textes sur les femmes criminelles à l'époque romantique, qui, là encore, fait apparaître des phénomènes d'inspiration et de réécriture. Enfin, il publie intégralement le texte de l'une des parodies de *Lucrèce Borgia*, *Tigresse Mort-aux-Rats*, à partir de laquelle on pourra mener un travail comparatif qui offrira aux élèves l'opportunité de comprendre les mécanismes d'une forme de réécriture originale et savoureuse.

*Lucrèce Borgia* ouvre donc de nombreuses perspectives, des pistes d'études fructueuses et diversifiées qui permettront aux élèves d'enrichir leur culture littéraire et artistique tout en vivant une expérience de lecture passionnante.

## II. Tableau synoptique de la séquence

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 1	Ensemble de la pièce. Titre. Couverture de l'édition GF.	Formuler des hypothèses sur la pièce, les horizons d'attente qu'elle définit.	Écriture argumentative. Analyse du titre. Lecture d'image.
Séance 2	« Le siècle des Borgia » (Présentation, p. 21-24). Acte I, [I] scène 2 : de « Gubetta, écrits en hâte » à « Vois-tu ce jeune homme ? » (p. 66-69). Frank Cadogan Cowper, <i>Lucrèce Borgia règne au Vatican en l'absence du pape Alexandre VI</i> , vers 1910.	Percevoir la dimension mythique du personnage de Lucrèce Borgia.	Lecture analytique. Lecture d'image.
Séance 3	<i>Lucrèce Borgia</i> , acte I, [I], scène 5 (p. 78-80). <i>Tigresse Mort-aux-Rats</i> , première dose, scène 5 (p. 184-186).	Définir les modalités d'un cas particulier de réécriture : la parodie.	Lecture comparée.
Séance 4	« Mauvais genre ? » (Présentation, p. 17-21). Acte II, [I], scène 4 : de « Mais enfin, mon Alphonse » à « Grâce pour Gennaro » (p. 109-114).	Distinguer les genres dont l'influence nourrit le drame romantique et percevoir leur hybridation.	Lecture analytique.
Séance 5	Ensemble de la pièce. « Du texte à la scène : le sacre de la mort » (Présentation, p. 24-26). « La fabrique du spectacle, par David Bobée » (Dossier, p. 249-255). Les photographies de la mise en scène de David Bobée (p. 52, 96, 134 et 261)	Percevoir les spécificités de l'écriture théâtrale. Comprendre le rôle du metteur en scène. S'entraîner à l'écriture d'invention.	Écriture argumentative. Écriture d'invention.
Séance 6	« Figures de la violence au théâtre » (Dossier, p. 262-273).	Repérer les continuités et les scissions de l'histoire littéraire.	Lecture analytique.

Séances	Supports	Objectifs	Activités
	La scène finale : de « Jette ton couteau, malheureux ! » à la fin (p. 155-159).	Analyser les spécificités de l'esthétique romantique.	
Séance 7	Ensemble de la pièce. « Les femmes criminelles à l'époque romantique » (Dossier, p. 274-284). Acte III, scène 3 (p. 153-159).	Réaliser une synthèse de la séquence. S'entraîner à la question sur <i>corpus</i> .	Écriture argumentative. Question sur <i>corpus</i> .
Séance 8	Ensemble de la pièce. Sujet de dissertation.	Évaluer les connaissances acquises. S'entraîner à la dissertation.	Dissertation.

### III. Déroulement de la séquence

---

#### SÉANCE I

#### Introduction : une pièce historique ?

**Supports :** • Ensemble de la pièce.  
• Titre.

• Couverture de l'édition GF.

**Objectif :** • Formuler des hypothèses sur la pièce, les horizons d'attente qu'elle définit.

#### • Travail préparatoire

Les élèves auront lu la pièce dans son intégralité et effectué des recherches sur le personnage historique de Lucrece Borgia. Leurs impressions de lecture et les résultats de leurs recherches donneront lieu à un échange oral, qui permettra de vérifier leur compréhension du texte.

#### • Problématisation

L'étude du titre et de l'illustration permet de supposer que Hugo réécrit l'Histoire en y mêlant le mythe, le symbole

et l'imaginaire. L'objectif de la séquence sera de vérifier la validité de cette hypothèse.

### • Analyse du titre

On demandera aux élèves de s'appuyer sur les connaissances acquises au cours de leurs recherches et sur leur lecture de la pièce pour répondre, sous la forme d'un paragraphe argumenté, à la question suivante : « Des deux titres envisagés par Victor Hugo pour son drame (*Un souper à Ferrare* et *Lucrece Borgia*), lequel vous semble le plus approprié, et pourquoi ? »

Quelques paragraphes seront lus à la classe, et pourront donner lieu à un débat, au cours duquel on mettra en évidence les deux modes de lecture possibles que supposent les deux titres :

***Un souper à Ferrare.*** Comme l'a montré Sylvain Ledda dans la Présentation de la pièce, le premier titre envisagé par Hugo « attire [...] l'attention sur le finale, sur la fête tragique orchestrée par Lucrece. Les connotations autour du terme "souper" ramènent [...] à l'orgie, au repas mortifère » (p. 23). L'accent est ainsi mis sur l'épisode le plus spectaculaire de la pièce, qui est aussi un événement inventé de toutes pièces par le dramaturge. Ce titre estompe par conséquent la dimension historique de la pièce, qu'il permet de situer dans l'espace mais non dans le temps. Il peut ainsi piquer la curiosité du spectateur, tout en l'invitant à une lecture plus symbolique, voire mythique du drame : déshistoricisé, celui-ci devient porteur d'une méditation atemporelle, teintée d'ironie (le « souper » est une vengeance cruelle), comme le faisait déjà le titre du drame précédent, *Le roi s'amuse* (Hugo choisissait de ne pas nommer François I<sup>er</sup>, soulignant ironiquement l'horreur des « amusements » des puissants).

***Lucrece Borgia.*** Le titre finalement retenu met en évidence, au contraire, la portée historique de la pièce, sans rien lui ôter de son aura de mystère. Le nom de Lucrece Borgia est en effet familier au spectateur du XIX<sup>e</sup> siècle ; le seul nom de Borgia renvoie à une période tourmentée et violente de l'histoire italienne – le public est donc en droit de s'attendre à une intrigue sombre et riche en émotions.

Le personnage demeure néanmoins énigmatique, dans la mesure où sa place dans l'histoire de l'Italie de la Renaissance est relativement secondaire. Elle est connue avant tout par ses liens avec les hommes fameux de son entourage : son père, le pape Alexandre VI, son frère, César Borgia, dit « le Valentinois », célèbre *condottiere* souvent cité par Machiavel dans *Le Prince*, ses époux successifs, Giovanni Sforza, Alphonse d'Aragon et Alphonse d'Este, auxquels elle fut unie pour des raisons politiques. Son action personnelle demeure réduite, bien que son père lui ait confié le gouvernement de Spolète et qu'elle ait joué un rôle de mécène et de protectrice des arts. Lucrece Borgia est ainsi une toile presque blanche sur laquelle le dramaturge peut projeter son imaginaire : donner son nom à une pièce est un autre moyen de susciter la curiosité du public, par un subtil dosage de précision et de non-dits. Les élèves pourront noter que, en donnant à son drame le nom de l'un de ses personnages principaux, Hugo se plie à une pratique répandue, notamment dans le genre tragique : on citera notamment les exemples de *Rodogune* ou d'*Œdipe* chez Corneille, de *Britannicus* ou d'*Athalie* chez Racine. Ils remarqueront dès lors que Hugo s'inscrit dans une tradition tout en s'en démarquant : si les héros éponymes des tragédies classiques appartiennent à l'histoire antique ou au mythe (grec ou biblique), le titre de *Lucrece Borgia* ancre la pièce dans l'époque moderne, se montrant ainsi fidèle à l'une des revendications majeures du théâtre romantique. On soulignera la parenté de ce titre avec ceux d'autres drames de Hugo, tels *Marion de Lorme* et *Marie Tudor*, et ceux d'autres auteurs romantiques : *Christine* de Dumas, *La Maréchale d'Ancre* de Vigny, ou encore *Lorenzaccio* de Musset, qui tous élisent pour protagonistes des personnages historiques ayant conservé une part d'ombre. On fera enfin observer à la classe que le choix de désigner comme personnage principal la figure trouble et complexe de Lucrece, plutôt que le jeune premier Gennaro, constitue un acte fort esthétiquement et idéologiquement : Lucrece Borgia appartient à la sphère des oppresseurs parce qu'elle est politiquement puissante, mais aussi à la sphère des opprimés parce qu'elle est femme : en elle se noue toute la tension du drame.

• Analyse de la couverture de l'édition GF

On invitera les élèves à interpréter l'illustration de la couverture : suggère-t-elle pour la pièce les mêmes enjeux que le titre retenu par Hugo ?

On attirera leur attention sur le fait que cette illustration reflète la dimension historique de la pièce qu'indique le titre : la coiffe du personnage, la coupe de la robe et ses manches amples évoquent la Renaissance italienne. Toutefois, on les amènera à prendre conscience que cette représentation est une vision réinventée de cette période : la femme vêtue de noir n'est pas Lucrece Borgia elle-même, mais Mlle George, qui interpréta le rôle en 1833. Sa robe, dépouillée de tout ornement, ne ressemble guère à celles que porte Lucrece dans les portraits qu'ont laissés d'elle ses contemporains. Elle rappelle davantage les tenues dont l'imaginaire romantique revêt Catherine de Médicis, autre souveraine italienne redoutée.

Les souvenirs historiques sont donc réinterprétés pour produire une image symbolique. La silhouette noire de Lucrece, son allure hiératique, son geste autoritaire et son expression douloureuse traduisent la souffrance dont elle peut être tout à la fois la cause et la victime. En lieu et place d'un décor italien, l'arrière-plan de l'illustration décline des teintes crépusculaires, ambivalentes : on ignore si l'astre blafard qui éclaire la scène se lève ou est sur le point de s'éteindre. Peut-être même est-il une poursuite, projecteur destiné à mettre en valeur les mouvements d'un comédien, et qui soulignerait ici délibérément le caractère théâtral de l'image. Celle-ci baigne dans une atmosphère malsaine, mortifère, produite par le jeu des couleurs : le teint livide de l'héroïne crée un contraste avec le noir endeuillé de son costume, et le rougeolement du ciel vire au mauve, associant la couleur du sang à celle du deuil. En guise de prolongement, on pourra proposer aux élèves de confronter cette illustration au poème d'Apollinaire « Les Colchiques », qui exploite la symbolique vénéneuse de la couleur mauve, associée à une fleur empoisonnée et à une femme maléfique.

Ainsi, l'illustration de la couverture articule les connotations associées au titre qu'a retenu Hugo et celles que suggère le premier titre envisagé, *Un souper à Ferrare*.

## SÉANCE 2

### Une légende rouge et noire : Lucrece mythifiée

- Supports :** • « Le siècle des Borgia » (Présentation, p. 21-24).  
• Acte I, [I], scène 2 : de « Gubetta, écris en hâte » à « Vois-tu ce jeune homme ? » (p. 66-69).  
• Frank Cadogan Cowper, *Lucrece Borgia règne au Vatican en l'absence du pape Alexandre VI*, vers 1910.
- Objectif :** • Percevoir la dimension mythique du personnage de Lucrece Borgia.

#### • Travail préparatoire

Les élèves auront lu la section « Le siècle des Borgia » et on leur aura proposé, à partir de cette lecture, un travail facultatif. Trois groupes d'élèves volontaires prépareront de courts exposés sur la famille Borgia, *Le Prince* de Machiavel et le mythe d'Atrée et Thyeste. À partir de la lecture de l'analyse de Sylvain Ledda et de ces trois exposés, le reste de la classe pourra rédiger une brève synthèse sur les sources d'inspiration de Victor Hugo : son sujet s'enracine dans une réalité historique dont la violence politique rappelle certains des épisodes les plus terribles de la mythologie, au point que l'histoire des Borgia devient elle-même un mythe.

#### • Lecture analytique

On proposera ensuite à la classe de vérifier cette mythification de l'histoire des Borgia en analysant un extrait de l'acte I, [I], scène 2. À partir de leurs réactions et observations, on invitera les élèves à compléter les trois axes de lecture suivant :

- Une atmosphère colorée...
- ... et contrastée.
- Les troubles du sacré.

On fera, si nécessaire, ressortir les éléments suivants :

Le cadre historique de l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle fournit à Hugo un matériau chatoyant, fascinant pour le public de 1833. On présentera aux élèves la notion de « couleur locale », procédé qui consiste à mettre en relief les particu-

larités d'un contexte donné et répond à l'intérêt des romantiques pour les intrigues situées avec précision du point de vue historique et géographique, à l'opposé du Beau universel et atemporel des classiques. La couleur locale rejoint aussi un certain goût pour l'exotisme et confine parfois au stéréotype. Dans l'extrait étudié, les élèves pourront repérer l'abondance des noms propres qui ancrent l'action dans un univers clairement défini : ils relèveront les toponymes (Spolète, Ferrare, Venise) et les patronymes énumérés en *crescendo* de sonorités pittoresques (Pierre Capra, Accaioli, Manfredi de Curzola, Buondelmonte, Spadacappa). La mention du carnaval participe également de la mise en place de l'atmosphère qui, dans l'esprit des romantiques, caractérise l'Italie de la Renaissance, « cette fatale et criminelle Italie » (p. 68), « flamboyante » comme l'« aigrette de sobriquets » qu'arbore fièrement Gubetta (p. 67). Le cadre historique confère ainsi à la pièce le caractère extraordinaire et envoûtant des mythes et des légendes.

La couleur locale se trouve encore accentuée par les contrastes que ménage Hugo, et qui ont aussi pour fonction d'instaurer la tension dramatique de la pièce. Le dialogue de Lucrece et de son homme de main repose en effet sur une opposition systématique du bien et du mal, tout entière résumée dans la maxime cynique de Gubetta : « c'est qu'une bonne action est bien plus difficile à faire qu'une mauvaise » (p. 66). Les élèves pourront relever les nombreuses antithèses qui émaillent le dialogue : « bénis / maudits », « crime / vertueuse », « détresse / espérance »..., ainsi que l'oxymore « misérable toute-puissante ». Cette série d'oppositions manichéennes est résumée en un symbole archétypal : celui des « deux anges [...], le bon et le mauvais » (p. 69), image qui contient en elle toute la tension de la scène et de la pièce, à la fois psychologique et morale. Lucrece succombera-t-elle à la tentation ou obtiendra-t-elle sa rédemption ? Du mythe, la pièce a donc également la portée éthique et religieuse.

Les contrastes qui structurent la scène sont en effet indissociables d'un questionnement religieux : la figure de Lucrece, fille de pape et criminelle qui rêve de pureté et de pardon, est à elle seule problématique parce qu'elle unit le sacré et le sacrilège. Dans cette scène, Hugo exploite abondamment la double veine de la piété et du blasphème :

le vocabulaire religieux est foisonnant dans le dialogue, mais il est malicieusement détourné et retourné par un Gubetta sans foi ni loi qui raille les vellétés de repentir de Lucrèce, trop édifiantes à son goût. On notera l'humour irrévérencieux de ses comparaisons (« Je suis habitué à ma mauvaise réputation comme un soldat du pape à servir la messe », p. 67), de ses 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 ! », p. 66 ; « sur quel ermite avez-vous marché aujourd'hui ? », p. 68), de ses citations latines et liturgiques (« *te Deum laudamus, magnificat anima mea Dominum* », p. 69). Son indignation affectée dessine un monde carnavalesque où les valeurs sont inversées et où la piété est perçue comme une monstruosité. L'esprit mordant du personnage confère un charme certain à cette attitude provocante : Hugo renouvelle à la fois l'histoire et le mythe, faisant du sacré et de la monstruosité des notions beaucoup plus troubles que dans des mythes antiques tels que celui d'Atrée et Thyeste.

#### • Lecture d'image

Les élèves procéderont ensuite à une comparaison de l'extrait étudié avec la toile de Frank Cadogan Cowper, *Lucrèce Borgia règne au Vatican en l'absence du pape Alexandre VI* : la mythification des Borgia s'y réalise-t-elle grâce aux mêmes procédés ?

Par cette comparaison, les élèves pourront prendre conscience de la spécificité de chaque art, mais aussi de la parenté des moyens dont usent le peintre et le dramaturge.

Comme le dialogue de Lucrèce et Gubetta, la toile de Frank Cadogan Cowper, dans les tons rouge, noir et or, est en effet extrêmement chatoyante et contrastée. Quant au rendu presque photographique de la toile, il peut correspondre au souci de précision dans l'évocation d'une époque dont témoigne, chez Hugo, la couleur locale.

L'entrelacement du sacré et du sacrilège constitue le sujet même de la toile : l'architecture ogivale de la salle, les fresques visibles sur le mur du fond (une Annonciation et une Nativité), ainsi que l'omniprésence de la pourpre cardinalice composent un tableau saturé de signes religieux. Cependant, la scène est blasphématoire : le pape est remplacé



Frank Cadogan Cowper, *Lucrece Borgia règne au Vatican en l'absence du pape Alexandre VI*, huile sur toile, vers 1910.

par sa propre fille, adorée comme une sainte ou une divinité. Lointaine et inaccessible, elle n'en attire pas moins tous les regards par son éclatante robe blanche et or, aux couleurs de la papauté. Le peintre a également glissé dans sa toile deux animaux symboliques qui suggèrent le dévoiement du sacré : au pied du trône, un singe, souvent associé à la folie, voire au diable, et, au premier plan, une perdrix, qui symbolise la luxure et l'adultère dans la tradition picturale. Ces détails ont une charge satirique d'autant plus forte que le plumage de la perdrix et le pelage du singe ont des teintes similaires à la robe du moine. Dans ce contexte, on peut voir dans le rouge dont se parent les cardinaux la couleur de la violence et de l'orgie.

Même si le peintre ne s'est pas directement inspiré du dramaturge, il est possible qu'il lui soit indirectement redevable : il prolonge la mythification de Lucrèce Borgia que Hugo a largement contribué à mettre en place.

### SÉANCE 3

## « Affront sur affront » :

### Lucrèce parodiée

**Supports :** • *Lucrèce Borgia*, acte I, [I], scène 5 (p. 78-80).  
• *Tigresse Mort-aux-Rats*, première dose, scène 5 (p. 184-186).

**Objectif :** • Définir les modalités d'un cas particulier de réécriture : la parodie.

#### • Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de lire *Tigresse Mort-aux-Rats* et de définir les modes de réécriture suivants :

– **Le pastiche** : texte écrit « à la manière de », qui reproduit, le plus fidèlement possible, le style, les procédés d'écriture d'un auteur.

– **La parodie** : imitation moqueuse.

– **Le burlesque** : type de parodie ; traitement familier, vulgaire, comique d'un sujet jugé noble.

– **L'héroïcomique** : type de parodie ; traitement élevé d'un sujet jugé bas.

– **La réécriture ludique, ou à contrainte** : jeu littéraire, comme ceux de l’OuLiPo.

– **La citation** : emprunt direct, identifié.

– **La référence** : emprunt explicite, signalé, mais dans lequel le texte source n’est pas repris mot pour mot.

– **L’allusion** : référence implicite, qui repose sur les connaissances du lecteur, et donc sur une forme de complicité entre auteur et lecteur.

– **L’adaptation** : réécriture d’un genre dans un autre.

– **Le plagiat** : insertion dans un texte du texte d’un autre, que l’auteur fait passer pour son propre travail. Il s’agit d’un délit, et non d’une véritable réécriture.

On fera observer aux élèves que ces modes de réécriture appartiennent à deux grandes catégories : les cinq premiers relèvent du **détournement** (imitation avec modification), les cinq autres de l’**intertexte** (phénomènes d’inspiration ou d’imitation). Les réécritures peuvent aussi obéir à d’autres modalités : la réécriture par un auteur de son propre texte (souvent au brouillon), la traduction ou la reprise d’un mythe.

### • Étude de *Tigresse Mort-aux-Rats*

Les élèves pourront déterminer à quelle catégorie appartient *Tigresse Mort-aux-Rats* ou *Poison et contre-poison*. Il s’agit d’une parodie, et plus précisément d’une réécriture burlesque. Son titre à rallonge rappelle la présence du poison dans la version originale ; quant au nom de l’héroïne, il est déformé de manière à souligner sa cruauté. Les péripéties imitent la trame hugolienne en raillant les invraisemblances relevées par la critique. Mais la parodie joue aussi avec l’héroïcomique : si les personnages nobles sont rabaissés, les dialogues triviaux, voire grivois des apothicaires et de leurs malheureux patients sont transposés dans le vers noble qu’est l’alexandrin. La critique ayant reproché à Hugo de déchoir en écrivant un drame en prose, les parodistes s’ingénient à écrire en vers. Par ce biais, ils se moquent de la prosodie hugolienne, tout en suscitant le rire. La parodie met aussi en lumière les « ficelles » du drame de Hugo, à qui la critique a pu reprocher son invraisemblance : coups de théâtre, reconnaissances extraordinaires, quiproquos, etc. Le dénouement de la parodie est emblématique du genre qui fait rire et réfléchir. On brise le « quatrième mur », c’est-

à-dire que l'illusion est rompue quand des personnages du public interviennent pour faire part de leur colère contre l'immoralité de la pièce.

### • Lecture comparée

On invitera ensuite la classe à comparer l'acte I, [I], scène 5 de la pièce de Hugo et de sa parodie. Ils pourront ainsi remarquer que les parodistes suivent de très près leur modèle, en conservant la structure de la scène, sa dynamique de révélation progressive au fil des accusations portées par les compagnons de Gennaro-Cascaro. Le lexique du crime est donc commun aux deux scènes. Ils pourront néanmoins observer la dégradation que la parodie fait subir à la scène : les nobles compagnons de Gennaro ne sont plus que des « jocrisses », et la douleur de Lucrece est considérablement atténuée. L'affront revêt une coloration presque puérile : on « fai[t] [...] les cornes » (p. 186) à Tigresse. À la violence terrifiante du drame est substitué un jeu plaisant d'allusions à l'actualité littéraire : les insultes des jocrisses confondent le personnage de l'empoisonneuse Tigresse et la pièce de Hugo qu'elle personnifie. Par la voix des jocrisses, la critique accuse le dramaturge d'avoir écrit une pièce soporifique ou malsaine. L'habileté des parodistes consiste ainsi à retourner la pièce contre elle-même : la scène de l'affront, véritable nœud du drame hugolien, cristallise dans la parodie les reproches adressés par la critique à *Lucrece Borggia*. Mais ils rendent aussi un hommage indirect à l'œuvre de Hugo : les « insultes » à l'encontre de sa pièce signalent qu'elle possède le même pouvoir de fascination que son héroïne ; comme elle, elle déclenche les passions.

## SÉANCE 4

### Un drame monstre : Lucrece mélodramatique, comique et tragique

**Supports :** • « Mauvais genre ? » (Présentation, p. 17-21).  
• Acte II, [I], scène 4 : de « Mais enfin, mon Alphonse » à « Grâce pour Gennaro » (p. 109-114).

**Objectif :** • Distinguer les genres dont l'influence nourrit le drame romantique et percevoir leur hybridation.

• **Travail préparatoire**

On aura demandé aux élèves de lire la section « Mauvais genre ? » de la Présentation, et de l'utiliser pour compléter le tableau de synthèse suivant, présentant les éléments que Hugo emprunte aux différents genres dramatiques et la manière dont il s'en écarte.

	<b>Tragédie</b>	<b>Comédie</b>	<b>Mélodrame</b>
<b>Points communs</b>	Poids de la fatalité. Langue travaillée et soutenue. Élévation vers le sublime. Prédictions funestes.	Structure en trois actes. Présence d'éléments comiques.	Structure en trois actes. Esthétique du tableau, décors séduisants. Usage de la musique.
<b>Différences</b>	Texte en prose. Présence d'éléments comiques.	Le comique a toujours une dimension inquiétante, tragique.	Absence de providence. Absence de moments de détente. Musique au service de l'intrigue.

• **Lecture analytique**

À l'aide de ce tableau, les élèves procéderont ensuite à une lecture analytique d'un extrait de l'affrontement qui oppose Lucrece Borgia au duc d'Este (acte II, [I], scène 4). On leur proposera de bâtir un commentaire répondant à la problématique suivante : « En quoi Hugo, dans cette scène, accomplit-il l'idéal romantique du mélange des genres dramatiques ? »

Ils pourront, par exemple, adopter le plan suivant :

**1. Une scène mélodramatique**

*Des sentiments exacerbés.* Cette scène est un moment paroxystique, où éclatent des sentiments jusque-là contenus. Ils donnent lieu à un dialogue et à un jeu de scène dont l'expressivité exacerbée est typique de l'esthétique du mélodrame. On notera en particulier la grande violence des

propos du duc et le pathétique des supplications de son épouse, souligné par le jeu de scène que suggère une didascalie interne : « je vous demande, à genoux et à mains jointes, [...] la vie de ce capitaine » (p. 114).

*Des coups de théâtre.* Les renversements de situation brutaux font eux aussi partie du répertoire d'effets frappants auquel recourt fréquemment le mélodrame. La scène, qui commence sur le ton d'une négociation habile aux allures de séduction, vire tout à coup à l'affrontement sans merci. Hugo ménage également un effet saisissant avec la chute menaçante et glaçante de l'une des répliques du duc : « La porte par laquelle on entre dans votre chambre de nuit, mettez-y tel huissier qui vous plaira, mais à la porte par où l'on sort, il y aura maintenant un portier de mon choix, – le bourreau ! » (p. 112). De monstre, Lucrece devient soudain la victime persécutée du mélodrame.

## 2. Une comédie noire

*L'emploi de procédés comiques.* En dépit de sa violence, le dialogue est avant tout une scène de ménage, dans laquelle l'héritage de la comédie est sensible. Comme le signale Sylvain Ledda dans sa Présentation, Lucrece, pour tenter de manipuler son mari, s'y comporte en « grande coquette » (p. 20). Elle-même attribue sa demande à un « caprice ». À ce comique de situation s'ajoute un comique de langage : le duc reprend presque mot pour mot les répliques de sa femme pour la railler et les retourner contre elle. On pourra à cette occasion présenter aux élèves la notion de marivaudage, dont ce procédé de reprise d'une réplique avec variation est caractéristique.

*Un rire grinçant.* Le jeu de séduction et la raillerie masquent cependant une cruauté extrême. Cette scène traduit toute la violence de la condition féminine dans l'Italie renaissance : même redoutable et puissante, Lucrece est à la merci de son époux et doit s'abaisser à charmer un homme qu'elle n'aime pas pour acheter la vie du seul être qui lui soit cher, Gennaro.

### 3. Un tragique renouvelé

*Une violence généralisée.* La violence dont fait preuve ici le couple ducal s'étend à tout l'univers du drame. Elle est perceptible tout d'abord sur le plan politique, à travers le cynisme dont fait preuve Lucrece Borgia, et dont Sylvain Ledda montre qu'il provient en droite ligne de Machiavel. Mais cette violence émane surtout de la famille Borgia. La lignée monstrueuse se trouve mythifiée, à l'image des familles tragiques des Atrides ou des Labdacides, et le destin de Lucrece et de Gennaro est par conséquent scellé : issus de cette ascendance maudite, ils sont condamnés à exercer à leur tour la violence ou à être écrasés par elle.

*Un rapport complexe à la religion.* La dimension tragique de la scène est à la fois amplifiée et métamorphosée par l'omniprésence de la thématique religieuse. Désarmée face à la colère implacable du duc et au danger qui menace Gennaro, Lucrece ne peut se tourner que vers le ciel. Mais son époux vient de dresser de l'Église un tableau qui indique d'avance qu'aucun miracle ne peut advenir. Il dépeint un monde où le sens du sacré est absolument bouleversé. La providence des mélodrames n'interviendra pas, non plus que le châtement des coupables qui, en dépit de son caractère effroyable, rétablissait dans les tragédies une forme d'équilibre. Dans un univers chaotique et privé de sacré, la fatalité devient une force aveugle qui anéantit les hommes sans que puisse émerger un ordre rassurant.

### Conclusion

L'hybridation romantique des genres opérée par Hugo traduit une perception moderne du tragique, fruit d'une lecture à la fois politique et métaphysique d'un monde en quête de sens après le bouleversement majeur de la Révolution.

## SÉANCE 5

### Brûler les planches : Lucrèce représentée

- Supports :**
- Ensemble de la pièce.
  - « Du texte à la scène : le sacre de la mort » (Présentation, p. 24-26).
  - « La fabrique du spectacle, par David Bobée » (Dossier, p. 249-255).
  - Les photographies de la mise en scène de David Bobée (p. 52, 96, 134 et 261).
- Objectifs :**
- Percevoir les spécificités de l'écriture théâtrale.
  - Comprendre le rôle du metteur en scène.
  - S'entraîner à l'écriture d'invention.

#### • Travail préparatoire

Les élèves auront lu « La fabrique du spectacle » ainsi que « Du texte à la scène : le sacre de la mort ». On leur aura demandé de répondre, à l'aide de ces documents, à la question : « Quel est le rôle d'un metteur en scène de théâtre ? » Ce travail pourra donner lieu à un échange oral au cours duquel on fera ressortir les éléments suivants :

– Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le metteur en scène de théâtre a en charge tous les éléments qui composent le spectacle : jeu des acteurs (rythme, tonalité...) et esthétique de la représentation (espace, décors, costumes, lumières, musique...).

– Le texte de théâtre constitue donc un support à partir duquel il travaille, en principe sans lui apporter de modifications, ou seulement minimales : Hugo retouche son propre texte pour la représentation (p. 239), David Bobée insère un extrait des *Travailleurs de la mer* (p. 258).

– Le metteur en scène livre sa propre lecture de la pièce, en se mettant au service de l'œuvre.

#### • Écriture d'invention

On proposera alors aux élèves de s'entraîner à l'écriture d'invention à partir du sujet suivant : « Vous venez de mettre en scène *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo. Interrogé par un journaliste, vous exposez et justifiez vos choix de représen-

tation. Vous pouvez vous inspirer des textes de David Bobée (p. 249-255) et d'Antoine Vitez (p. 243), ainsi que des photographies de la mise en scène de David Bobée. »

En fonction des difficultés rencontrées par les élèves, on pourra leur proposer de prolonger le texte suivant (ils détermineront s'ils ont besoin du paragraphe entier, ou seulement de la première phrase) :

« J'ai lu *Lucrece Borgia* très jeune, et longtemps, ce drame m'a hanté comme les images d'un film noir. *Lucrece Borgia*, son Italie sombre et vénéneuse, ses familles puissantes, étouffantes, aimantes jusqu'à la mort, ses perdants magnifiques, ses complots hypnotiques, ses hommes de cœur, ses hommes de main se mêlaient dans mon esprit à un imaginaire de cinéma, quelque part entre le Visconti de *Rocco et ses frères* et le Coppola du *Parrain*. C'est pourquoi, j'ai souhaité situer la tragédie hugolienne dans l'atmosphère à la fois solaire et poisseuse d'une autre Italie légendaire, celle des clans mafieux, drame et mythe des temps modernes. Je ne prétends à aucun réalisme dans la représentation de cette pieuvre qui rampe encore aujourd'hui en Europe. Ma famille de truands n'est pas plus authentique que les empoisonneurs renaissants de Hugo, mais elle n'est pas moins vraie. Le noir et blanc des costumes, l'élégance nonchalante des jeunes hommes, la sensualité des femmes, la fumée des cigarettes que grillent nerveusement les compagnons de Gennaro, et qui peu à peu asphyxie la scène, le linge qui pend des cintres et suggère, là-haut, inaccessible, la vie heureuse des foyers simples, le rêve de la petite Fiametta sont des clichés délibérés. Dans cet artifice de couleur locale, je cherche l'émotion brute et fiévreuse d'un imaginaire qui fait ressurgir, du fond de nos mémoires, des vérités éternelles : les espoirs fous et mélancoliques d'une jeunesse qui court inexorablement à la mort, brûlée autant par ses passions que par le cynisme impitoyable des puissants. Je cherche une émotion tragique, et romantique. »

### • Écriture argumentative

Pour conclure la séance, les élèves rédigeront un paragraphe argumentatif en réponse à la question : « Selon vous, une mise en scène est-elle une réécriture ? » On soulignera

que, s'il ne s'agit pas d'une réécriture au sens étroit, c'est une démarche qui s'en rapproche beaucoup. Le metteur en scène peut parfois être amené à adapter le texte (c'est le cas de David Bobée, voir p. 258). Dans tous les cas, il s'agit d'une relecture de la pièce, d'une réinterprétation traduite en images et mise en espace. En ce sens, on peut dire que le metteur en scène « récrit » le texte dans un autre langage, visuel et sonore, celui de la scène.

## SÉANCE 6

### Mourir sur scène : Lucrece exécutée

**Supports :** • « Figures de la violence au théâtre » (Dossier, p. 262-273).

• La scène finale : de « Jette ton couteau, malheureux ! » à la fin (p. 155-159).

**Objectifs :** • Repérer les continuités et les scissions de l'histoire littéraire.

• Analyser les spécificités de l'esthétique romantique.

#### • Travail préparatoire

Les élèves auront relu la partie « Figures de la violence au théâtre ». On leur aura demandé de choisir, parmi les différents extraits théâtraux proposés dans cette partie, celui dont la scène finale de *Lucrece Borgia* se rapproche le plus, selon eux.

Ils prendront ainsi conscience que le drame romantique opère une rupture avec les bienséances classiques et renoue avec une représentation ancestrale de la violence tragique. C'est en effet de l'extrait de *Médée* de Sénèque que la dernière scène de *Lucrece Borgia* est la plus proche, non seulement parce que les deux pièces mettent en scène des mères monstrueuses, mais surtout parce que leur traitement du geste meurtrier est très comparable. Comme chez Sénèque, l'horreur visuelle est dépassée dans le sens où la terreur se mêle étroitement à la pitié et est mise au service d'une méditation sur l'ordre de l'univers : on pourra comparer la dernière réplique de Jason, amère et désespérée, et les questionnements de Gennaro sur la fatalité qui frappe sa

famille. Tout en choisissant pour son drame une toile de fond moderne, Hugo remonte aux sources antiques de la mort tragique.

### • Lecture analytique

On proposera ensuite aux élèves de réaliser un commentaire de la scène finale : de « Jette ton couteau, malheureux ! » à la fin. On pourra, si nécessaire, proposer le corrigé suivant :

*Problématique.* La dernière scène de *Lucrece Borgia* constitue-t-elle un véritable dénouement ?

#### 1. Un moment de violence paroxystique

Si dénouement il y a, ce n'est que dans l'ultime réplique de la pièce : la dernière scène prolonge et amplifie le *crescendo* de violence mis en place tout au long du troisième acte.

*Un meurtre en scène.* La pièce a la particularité de s'achever par un meurtre, d'autant plus sidérant qu'il s'agit d'un matricide, et qu'il est montré sur scène, au mépris de la règle classique des bienséances. Tout le dialogue de Gennaro et Lucrece prépare ce geste ultime : les élèves pourront relever le lexique de la mort et du meurtre, qui fait à la fois attendre et redouter le coup fatal.

*Un univers d'une extrême violence.* La violence qui éclate sur scène apparaît comme la conséquence de celle qui règne hors scène. L'univers du drame est en effet construit par cercles concentriques : au centre, l'affrontement de Gennaro et Lucrece ; autour, la violence des Borgia. Cette violence contagieuse se répand au-delà de l'Italie : Gennaro évoque l'histoire devenue légendaire des infants de Lara, sans doute par association d'idées avec les Borgia, famille d'origine espagnole. Enfin, Lucrece lui confère une dimension universelle : « Un homme tuer une femme ! » (p. 158). Pour échapper à cette violence omniprésente, en elle et autour d'elle, elle n'envisage qu'une solution : sortir du monde en se retirant dans un couvent.

*La violence des sentiments.* La violence rejaillit sur la tonalité même de la scène, dont le pathétique traduit les sentiments déchirants auxquels les personnages sont en proie, et qui suscite la terreur et la pitié propres à la tragédie. On relèvera le très grand nombre de phrases exclamatives, les interjections et les impératifs, ainsi que l'alternance des répliques longues et brèves (les dernières donnent à sentir le souffle court des personnages). Ce travail stylistique confère à la scène un rythme haletant, convulsif, qui rend palpable la tension extrême qui habite les protagonistes. La scène de mort est avant tout une scène remarquablement vivante et énergique.

## **2. Un dénouement inéluctable**

Bien que l'action se prolonge jusqu'au dernier instant, la scène finale constitue indéniablement un dénouement au sens où elle montre l'accomplissement du destin, pressenti depuis longtemps.

*Le poids de la fatalité.* Lorsque son identité lui est révélée, Gennaro revendique et assume le poids tragique que représente son ascendance funeste. Incapable d'envisager une autre issue que le meurtre, « dernier crime qui lave tous les autres » (p. 156), il révèle qu'il est bien un Borgia. Et, lorsqu'il hésite, le cri de Maffio relance la mécanique tragique, rappelant la prophétie qui avait promis aux deux amis une mort commune : Gennaro cède, autant qu'à la vengeance, à la certitude que le destin doit s'accomplir.

*L'ironie tragique.* Comme dans le théâtre antique, le tragique se révèle aussi par l'ironie du sort : en croyant vaincre le destin, les personnages précipitent la catastrophe. Lucrece, qui a cru pouvoir exercer sa vengeance et dominer le cours des événements, se trouve ici réduite au rang de victime passive et suppliante. Lucrece s'est condamnée elle-même, prise au piège de sa propre haine, mais aussi de son amour maternel, qui lui interdit d'aller chercher du secours contre Gennaro.

*L'ultime révélation.* Le tragique est encore accentué par la structure de la scène, au cours de laquelle se joue, pour Gennaro, une révélation progressive. Il ne comprend l'entière vérité que lorsque l'irréparable – le matricide – a

été commis. Comme Œdipe qui comprend qu'il est le meurtrier de Laïos sans voir qu'il a accompli l'oracle, Gennaro reste, presque jusqu'à la dernière seconde, aveugle à l'insoutenable. La répétition, déchirante pour les deux personnages et presque risible pour le spectateur, de l'affirmation « Vous êtes ma tante » donne tout son poids à l'aveu final, qui tombe comme un couperet : « Je suis ta mère ! »

### 3. Une fin ouverte

En dépit de cet ultime coup de théâtre (pour Gennaro mais non pour le public), la pièce s'achève sur une forme d'irrésolution, la brutalité même du dénouement laissant béantes bien des énigmes.

*Des questions non résolues.* Le sort de tous les personnages n'est pas réglé au dénouement. Hugo choisit de faire tomber le rideau sur un geste spectaculaire et sur une réplique cinglante, et par là dérobe au spectateur les ultimes instants de la vie de Gennaro. Le public ne doute pas que le jeune homme meure (tout, dans la scène, a montré que son destin était inéluctable), mais il ne lui est pas donné d'assister à la réaction de celui qui vient de découvrir sa véritable identité et la nature monstrueuse de son geste. Par ailleurs, Gubetta a réchappé à l'hécatombe finale, ce qui, comme le signale Sylvain Ledda (Présentation, p. 31), laisse le drame ouvert sur un univers lugubre.

*Un « héros » problématique.* Loin de s'élever dans la mort comme Hernani ou Ruy Blas, Gennaro est au dénouement un personnage chargé d'ambiguïtés. Tout au long de la pièce, il a été le jouet du destin et des machinations des hommes, et, même lorsqu'il commet un meurtre, il n'apparaît pas comme un personnage pleinement actif ; il obéit une fois de plus à la fatalité, comme le signale la phrase : « il faut mourir » (p. 159). Lui-même se rêve en héros purificateur (« Un gentilhomme n'a jamais été blâmé pour avoir coupé une mauvaise branche à l'arbre de sa maison », p. 156), mais son aveuglement et son incapacité à percevoir sa propre souillure (l'inceste dont il est issu, le matricide qu'il s'apprête à commettre) empêchent le spectateur

d'adhérer pleinement à cette lecture simplificatrice des événements. Hugo remet ainsi en question la figure du héros tragique.

*Un univers chaotique.* Il n'est en effet pas d'héroïsme possible dans un univers où la justice n'existe pas. Lucrece en appelle à la noblesse d'âme de son fils et s'efforce de sauver leurs âmes, mais elle se réfère pour cela à un système de valeurs religieux qui a été mis à mal tout au long de la pièce et ne constitue pas un recours possible. La pièce s'achève donc sur une absence de sens, un chaos total, dans lequel victimes et bourreaux se confondent, un univers où les notions de rédemption et de châtement ne font plus sens.

## **Conclusion**

Hugo livre avec cette scène l'un de ses dénouements les plus noirs. S'il provoque chez le spectateur la terreur et la pitié qui caractérisent la tragédie depuis l'Antiquité, il le laisse seul face à ses angoisses et à ses questionnements, et renvoie à un monde où les héritages – familiaux et littéraires – sont incontournables mais doivent être dépassés.

### **• Prolongement**

On pourra proposer aux élèves de présenter, individuellement ou en groupes, des exposés sur la représentation de la mort et de la violence dans d'autres pièces de théâtre. *Œdipe Roi* de Sophocle, *Othello* de Shakespeare, *La Tour de Nesle* de Dumas ou encore *Lorenzaccio* de Musset pourront, par exemple, offrir d'intéressants points de comparaison avec *Lucrece Borgia*.

## SÉANCE 7

### Synthèse

- Supports :**
- Ensemble de la pièce.
  - « Les femmes criminelles à l'époque romantique » (Dossier, p. 274-284).
  - Acte III, scène 3 (p. 153-159).
- Objectifs :**
- Réaliser une synthèse de la séquence.
  - S'entraîner à la question sur *corpus*.

#### • Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de relire l'intégralité de la séquence, ainsi que le chapitre « Les femmes criminelles à l'époque romantique », afin de répondre à la question : « Quels sont les traits récurrents de la figure de la criminelle dans la littérature romantique ? » On les amènera ainsi à prendre conscience que cette figure fascine par sa nature duelle, « à la fois aimante et violente » (p. 274). Il s'agit le plus souvent d'une souveraine (Christine, Marguerite de Bourgogne, Marie Tudor, Lucrece Borgia) ; aussi ses passions individuelles s'expriment-elles de manière extrême, extraordinaire, parce qu'elle peut mettre l'appareil du pouvoir au service de son amour ou de sa vengeance.

#### • Rédaction d'un paragraphe de synthèse

Les élèves seront ensuite invités à répondre sous la forme d'un paragraphe argumentatif à la question : « La Lucrece Borgia de Hugo est-elle un personnage original ? » On rappellera si nécessaire que Lucrece Borgia n'est pas une création purement originale dans la mesure où l'auteur s'empare d'un personnage historique dont il construit la légende noire (séances 1 et 2). Il imprime néanmoins à ce personnage une dimension nouvelle et extraordinaire, qui a d'ailleurs pu heurter une frange du public, comme en témoignent les récritures parodiques de la pièce (séance 3). Cette métamorphose du personnage historique répond aux exigences de renouveau du drame romantique qui, entre rupture et continuité, se nourrit d'un riche héritage littéraire et théâtral (séances 4 et 6). Le personnage acquiert ainsi une densité,

une complexité qui sollicitent l'imagination des spectateurs et se prêtent à de nombreuses réinterprétations : les mises en scène successives de la pièce sont une preuve de sa richesse (**séance 5**). C'est donc par son habileté à forger un personnage singulier à partir de matériaux préexistants que Hugo est un créateur original.

### • Question sur *corpus*

On proposera ensuite à la classe de vérifier la validité de cette conclusion en étudiant un *corpus* composé des extraits de *Stockholm, Fontainebleau et Rome* et de *La Tour de Nesle* de Dumas, ainsi que de la deuxième scène de l'acte III de *Lucrèce Borgia*. Les élèves répondront à la question : « Quel rapport peut-on déceler entre ces trois scènes ? »

En guise de corrigé, on pourra si nécessaire proposer le plan suivant :

#### **1. Les trois pièces entretiennent vraisemblablement un rapport d'intertextualité**

Les personnages de Christine, Marguerite et Lucrèce présentent de nombreux points communs, que devait accentuer le jeu de leur interprète commune, Mlle George. Toutes trois usent de leur pouvoir pour exercer une vengeance implacable – Christine et Lucrèce font preuve d'une ironie cruelle envers leurs victimes –, mais toutes trois sont en retour atteintes dans leurs passions. Christine en vient à assassiner son amant, tandis que Marguerite et Lucrèce découvrent avec horreur qu'elles ont involontairement causé la mort de leur enfant. Par ailleurs, les deux dramaturges recourent à la même esthétique du paroxysme, entre violence froide, coups de théâtre et supplications pathétiques. Il est donc très vraisemblable que l'influence des pièces de Dumas ait pu nourrir l'imaginaire de Hugo. On rappellera à cette occasion aux élèves que les deux dramaturges étaient très proches : avec Vigny, Hugo a aidé Dumas à récrire certains vers de *Christine*, et les deux hommes ont fondé ensemble le théâtre de la Renaissance.

## 2. Chaque pièce conserve néanmoins sa spécificité

En dépit de leur proximité, les trois pièces restent des œuvres singulières qui offrent au public le plaisir saisissant de la nouveauté. On notera ainsi que la prose de *La Tour de Nesle* et de *Lucrèce Borgia* rompt avec l'alexandrin plus solennel de *Stockholm, Fontainebleau et Rome*, pièce qui se distingue aussi par le caractère inflexible de sa protagoniste : alors que l'amour maternel humanise Marguerite et Lucrèce, Christine se montre, dans cette scène, froide et incapable de susciter la compassion. Par conséquent, les trois personnages n'inspirent pas au spectateur les mêmes sentiments : la terreur domine dans la scène de la mort de Monaldeschi ; elle se teinte de pitié dans *La Tour de Nesle*, ainsi que dans les dernières répliques de l'acte III, scène 2 de *Lucrèce Borgia*. Enfin, on remarquera que, dans cette pièce, l'héroïne est dotée d'une éloquence absente des drames de Dumas, ce qui lui confère une portée politique et sociale : sa vengeance, si atroce soit-elle, est aussi la revanche d'une femme longtemps opprimée dans une société dominée par des hommes.

## SÉANCE 8

### Évaluation

- Supports :** • Ensemble de la pièce.  
 • Sujet de dissertation.
- Objectifs :** • Évaluer les connaissances acquises.  
 • S'entraîner à la dissertation.

#### • Sujet

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens, ou du moins son image, qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux », écrit Marcel Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Dans quelle mesure cette affirmation éclaire-t-elle votre lecture de *Lucrèce Borgia* et des diverses récritures que vous avez étudiées ?

## • Analyse du sujet

On replacera la citation dans son contexte en rappelant que *Contre Sainte-Beuve*, publié de manière posthume en 1954, regroupe plusieurs études consacrées par Proust à quelques-uns de ses écrivains favoris. L'auteur expose sa conception de la littérature, en s'opposant à la méthode critique de Sainte-Beuve. Ce dernier, contemporain de Hugo dont il fut l'ami puis le rival, étudiait les œuvres dans une perspective avant tout biographique, appréhendant les textes comme des reflets de la vie et de la personnalité de leurs auteurs. Proust récuse cette démarche et adopte une perspective essentiellement esthétique.

La citation soumise à la réflexion des élèves est le fruit de cette attitude critique : Proust évalue la beauté des œuvres non en fonction des intentions de l'auteur, mais en fonction de l'effet produit sur les lecteurs et de la richesse interprétative qu'elles offrent. Une œuvre réussie serait, selon lui, le support de relectures infinies.

Les élèves seront donc amenés à questionner les récritures à l'œuvre dans et autour de *Lucrece Borgia* : quelle part laissent-elles à la liberté interprétative ? La fidélité aux intentions de l'auteur prime-t-elle sur l'imaginaire des relecteurs ?

## • Pistes pour un corrigé

*Problématique.* Les récritures peuvent-elles être infidèles à leurs modèles ?

### 1. Une nécessaire part de fidélité

– *Pour la force des mythes.* Hugo, comme Dumas dans *La Tour de Nesle*, reproduit les structures des mythes antiques car la puissance tragique de ces récits ancestraux est restée intacte.

– *Pour que la récriture soit efficace.* Même si elles raillent leurs modèles, les parodies doivent nécessairement leur être fidèles. Ce sont les effets de reconnaissance qui produisent chez le spectateur le rire et le sentiment de connivence.

– *Parce que le propos de l'auteur reste un support incontournable.* Dans le cas particulier de récriture qu'est la mise

en scène, le rôle du metteur en scène est de se mettre au service du texte. « Sous chaque mot », il met « son image », mais celle-ci est avant tout destinée à mettre en valeur l'œuvre de l'auteur. La mise en scène de Vitez l'a prouvé : en demandant à ses comédiens d'adopter une diction lyrique, le metteur en scène donnait tout son relief à la langue de Hugo.

## 2. Qui n'exclut pas une part de liberté

– *Métamorphoser l'Histoire.* Hugo donne à sa pièce un cadre historique mais le transforme pour le rendre plus dramatique, en chargeant notamment Lucrece de plus de crimes qu'elle n'en a commis. Les textes historiques sont donc un support à partir duquel il déploie « son image ».

– *Briser les règles.* *Lucrece Borgia* est également nourrie d'une tradition théâtrale dont Hugo s'écarte pourtant en brisant les règles classiques et en mêlant à des genres populaires les genres jusque-là tenus pour nobles. Il récrit ainsi la tragédie à sa manière.

– *Le plaisir de l'irrévérence.* La liberté dans la réécriture est aussi un plaisir jubilatoire auquel se livrent les parodistes. *Tigresse Mort-aux-Rats* suit de près l'action du drame hugolien, mais le transpose dans un cadre beaucoup plus trivial pour le rendre burlesque.

## 3. Un équilibre délicat : inventer un sens sans contresens

– *Faire vivre les mythes dans un autre contexte.* Si Hugo retravaille les mythes antiques, son parti pris est très différent de celui des auteurs classiques qui mettaient en scène les héros grecs. Il choisit pour sa part de transposer les figures mythiques dans un cadre moderne, plus adapté au contexte dans lequel la pièce sera jouée : toute figure divine est absente de sa légende noire, ce qui correspond au climat d'inquiétude spirituelle de la France postrévolutionnaire.

– *Être infidèle à l'Histoire pour en questionner le sens.* La pièce est en effet porteuse d'une réflexion sur le sens de l'Histoire, qui explique les libertés que le dramaturge s'autorise avec la réalité des événements. En montrant une Lucrece plus criminelle que ne l'était la Lucrece historique, Hugo ne construit pas seulement une intrigue saisissante :

il met en question les notions de châtement et de rédemption, et invite le lecteur à s'interroger sur une lecture peut-être trop manichéenne de l'Histoire.

– *Mettre en scène l'éternelle actualité du drame.* Cette invitation à la réflexion par la relecture et la réécriture est aussi celle que mènent les metteurs en scène. S'ils s'écartent parfois des indications fournies par le texte hugolien, c'est pour mieux en faire sentir l'actualité.

## IV. Orientation bibliographique

---

On consultera avec profit la bibliographie établie par Sylvain Ledda (p. 291-294), qui donne accès aux clés indispensables à l'analyse de la pièce, tout en proposant d'intéressants prolongements.

Esther PINON