

**« Lorenzaccio » de Daniel Mesguich et « Lucrèce Borgia »
d'Antoine Vitez**
La mise en scène comme art d'interprétation

André-G. Bourassa

Numéro 39, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28619ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourassa, A.-G. (1986). Compte rendu de [« Lorenzaccio » de Daniel Mesguich et « Lucrèce Borgia » d'Antoine Vitez : la mise en scène comme art d'interprétation]. *Jeu*, (39), 127–130.

«lorenzaccio» de daniel mesguich et «lucrèce borgia» d'antoine vitez

la mise en scène comme art d'interprétation

Lorenzaccio d'Alfred de Musset. Mise en scène: Daniel Mesguich. Coproduction: Théâtre Gérard-Philipe, Théâtre du Miroir, JTN, CAC Corbeil Essonnes, présentée au Théâtre Gérard-Philipe, à Paris, du 10 janvier au 16 février 1986.

Lucrèce Borgia de Victor Hugo. Mise en scène: Antoine Vitez. Présentée au Grand Théâtre de Chaillot, à Paris.

la mise en scène comme art d'interprétation

Mesguich est directeur d'une espèce de salle paroissiale en banlieue socialiste; Vitez gère un palais du Trocadéro. Mais l'un comme l'autre, à Saint-Denis comme à Chaillot, sont de jeunes loups qui font terriblement peur aux vieilles biques. Leurs salles sont pleines non seulement grâce à ceux qui, dans les circonstances, sont attirés par le répertoire de Musset ou de Hugo (ils ne retrouveront pas le Musset ou le Hugo de leur jeunesse), mais elles sont remplies de ceux qui viennent voir ce que ces metteurs en scène audacieux sauront tirer du vieux romantisme. Une enquête que nous avons menée a démontré que la proportion d'étudiants et de gens du milieu des arts, chez eux, est particulièrement élevée.

On dit souvent que les metteurs en scène français ne se permettent jamais de modifier les textes dits classiques, dont le répertoire ferait partie d'un patrimoine inviolable. Or, pour *Lorenzaccio*, Mesguich ne fait pas de mystère: «J'ai coupé la moitié de la pièce. Tout le monde le fait. On ne l'a jamais montée intégralement. Ce n'est pas toujours très bon. Musset, qui

avait vingt-quatre ans, ne l'a pas toujours bien relue.»¹ Tant pis! Je n'étais pas à même, pour *Lorenzaccio* comme pour *Lucrèce Borgia*, de juger de l'importance des coupes, et ce n'est pas tant le nombre de répliques en moins qui frappe que le nouveau sens donné au rapport entre les actants, sens toujours si facile à modifier; selon qu'on déplace le moindre pion sur l'échiquier, toute la stratégie peut changer.

Dans *Lorenzaccio*, au lieu de la vingtaine de décors prévus par l'auteur, il n'y en a qu'un, représentant une place publique où maisons et palais sont empalés par d'énormes poutres pointues. Ce décor s'inspire non pas des indications scéniques mais de deux réflexions faites au duc. L'une vient de la marquise: «Les pavés sortiront de terre et t'écraseront.» L'autre vient du cardinal, à propos de Lorenzo: «En passant sur la place, je l'ai vu de mes yeux sauter sur des poutres et des pierres, comme un fou.» Il règne effectivement, tout au long de la pièce, un pressentiment de destruction imminente que le décor rend explicite dès le lever du rideau. Le fait, ici, de privilégier les qualités suggestives de deux répliques plutôt que les indications scéniques, et d'annoncer la ruine possible du duché plutôt que de donner à voir des chambres, salons, portails et vallées, est déjà une manière de tailler dans le texte et d'en modifier le sens.

1. «Les images sonnantes et trébuchantes...», propos recueillis par Gilles Costaz, *le Matin*, 18 et 19 janvier 1986, p. 27.

Dès la première scène, les rapports entre les deux Médicis, Alexandre et Lorenzo, sont identifiés comme homosexuels, même si les deux seigneurs parlent de femmes à séduire et de droit de cuissage. À vrai dire, il y avait de nombreux indices latents, en ce sens, dans le texte de Musset; George Sand dut se retourner dans sa tombe le soir de la première au Théâtre Gérard-Philipe, voyant explicitées, dans le texte de son amant, des significations qui lui auraient échappé. Dès la troisième réplique de Lorenzo, si l'on s'en tient au texte écrit et qu'on met à l'essai les théories de «la psychanalyse prise au mot»², on croit retrouver le cheminement suivi par Mesguich à partir de ce que trahissent les éditeurs de Musset, sinon Musset lui-même: «Voir dans *un* (masculin dans l'édition Charpentier, de 1877 – je souligne) enfant de quinze ans *la rouée* à venir; étudier, ensemençer, infiltrer *paternellement* le filon mystérieux du vice dans un conseil d'ami, dans une caresse au menton.» Il ne s'agit, déclare le duc un peu plus loin, «que d'emporter une *fillette* à moitié payé (*sic*, même édition, p. 220).

Mesguich s'est basé évidemment sur des signes plus explicites dans son interprétation, comme les «Mignon!» qu'on s'échange à tout propos et, surtout, sur cette réplique que rappelle l'interview de Costaz:

Je voulais arriver à l'homme, me prendre corps à corps avec la tyrannie, la tuer, et après cela porter mon épée sanglante sur la tribune. Pour plaire à mon cousin, [...] pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. J'étais pur comme un lis, et cependant je n'ai pas reculé devant cette tâche. Ce que je suis devenu à cause de cela, n'en parlons pas. (Acte III, sc. 3)

Je n'ai pas à approuver ou à désapprouver la lecture que fit Mesguich de cette tirade du fils Médicis à Philippe Strozzi, bien que j'y voie la possibilité d'une autre lecture où le rôle de Lorenzo, dit Lorenzaccio et même Lorenzetta pour tourner en dérision sa

faiblesse devant l'épée (acte I, sc. 4), serait tout entier fondé sur la simulation; d'où l'objuration du «père»: «Si la hideuse comédie que tu joues m'a trouvé impassible et fidèle spectateur, que l'homme sorte de l'histrion.» (Acte III, sc. 3) Mais que dire quand, au début du deuxième acte, dans un dialogue entre un peintre adolescent et un cardinal-commissaire apostolique, ce dernier échappe: «Vous êtes un vrai cœur d'artiste; venez à mon palais et ayez quelque chose sous votre manteau quand vous y viendrez?» Mesguich prend Musset au pied de la lettre: dans la mise en scène, c'est un androgyne nu sous un collant transparent et une cape, qui reçoit l'invitation de l'ecclésiastique!

Il y a une faiblesse, à mon sens, dans le parti pris de Mesguich à accentuer tellement la lecture psychanalytique: la lecture sociale en est très anémiée. Le texte de Musset soulève constamment des interrogations sur les républicains et sur leur incapacité à saisir la chance que leur offre Lorenzo. Il ne faut pas oublier que la pièce est écrite vingt ans après la chute du Premier Empire et presque vingt ans avant le début du Second, époque où la défense des idées républicaines fait flèche de tout bois et cherche des exemples partout, même dans la Florence des Ducs. Mesguich accentue de préférence un autre type d'images de la Renaissance; il les parodie, même, comme dans cette scène où le duc pose à moitié nu devant le peintre, tel que le texte le prévoit (Acte II, sc. 6), mais ce peintre est le même androgyne que tantôt, et le duc est renversé dans une pose de Pietà sur les genoux de son écuyer. Au-delà de la parodie de l'art religieux du temps, on reconnaît l'effet de rapprochement de l'érotisme et du sacré, à la manière des scènes surréalistes comme celles de Buñuel chez qui la force de l'image réside

2. Voir René Major, *Rêver l'autre*, Paris, Aubier Montaigne, «La psychanalyse prise au mot», 1977, et André-G. Bourassa, «Crémazie et Nelligan au pied de la lettre», *Crémazie et Nelligan*, collectif, Montréal, Fides, 1981, p. 141-151.

essentiellement dans le rapprochement de deux termes éloignés mais justes. Cependant, chez Buñuel, le discours politique est généralement tout aussi accentué que le discours psychologique³, ce qui n'est pas tellement le cas dans le discours de Mesguich.

Musset a-t-il été trahi? Sûrement pas. Mesguich a plutôt l'art de rendre patent ce qui est latent. Cela donne des trouvailles. Comme cette scène de confession de la marquise par le cardinal, son beau-frère, où les soupçons de ce dernier deviennent jalousie et désir. Comme cette autre scène où le peintre circule avec un cadre vide plutôt qu'un tableau entre les mains, Mesguich suivant littéralement ce qui est suggéré par le dialogue (cadre) plutôt que par l'indication scénique (tableau):

Vous avez, il me semble, un cadre dans les mains. – [...] C'est une esquisse bien pauvre d'un rêve magnifique. – Vous faites le portrait de vos rêves? Je ferai poser pour vous quelques-uns des miens. – Réaliser des rêves, voilà la vie du peintre. Les plus grands ont représenté les leurs dans toute leur force et sans rien y changer. *Il montre son tableau.* (Acte II, sc. 2)

Il y a peut-être ici, mis en abyme, tout le sens de la dramaturgie chez Musset et de la mise en scène chez Mesguich, ce dernier s'appliquant à «rêver l'autre», selon l'expression de René Major.

La démarche de Vitez, dans *Lucrèce Borgia*, va en sens inverse de celle de Mesguich dans *Lorenzaccio*. Ce dernier devait accentuer un drame qui fait trop souvent du surplace et n'y parvient, on l'a dit, qu'en rendant manifeste ce qui est latent. Le premier, au contraire, est aux prises avec un texte qui est tout en violence et en coups de théâtre. Rien n'est véritablement latent, dans cette pièce. Par exemple, on ne se contente pas de parler

des crimes commis hors scène, on les commet sur scène, en série. Dans *Lucrèce Borgia*, même les meurtres perpétrés avant le début de l'action scénique sont affirmés et assumés ouvertement à la fin aussi bien qu'au début de la pièce. Quant à l'inceste, Hugo n'a pas voulu que ses drames soient en reste sur les tragédies grecques; les amis du fils Borgia ne sont pas sphynx et n'abordent pas l'oedipe avec des énigmes: «Veux-tu savoir quelle est la femme à qui tu parles d'amour? [...] Inceste à tous les degrés. Inceste avec ses deux frères [...]! Inceste avec son père, qui est pape! [...] Inceste avec ses enfants si elle en avait [...]!» Elle en a un, c'est à lui qu'on parle, et il ne prendra conscience de sa situation que par le tout dernier mot de la pièce.

Comment se tirer d'affaire, en 1986, avec un texte aussi lourdement romantique? On a beau être sur la lancée du centenaire Hugo, il y a des couleuvres que le public n'avale plus! Musset jouait avec les ambiguïtés, et Mesguich en a remplacé plusieurs par des certitudes. Hugo jouait avec les certitudes, et Vitez devait en remplacer plusieurs par des ambiguïtés. Il fallait un décor romantique pour la pièce de Hugo? Qu'à cela ne tienne: tout sera noir et or, et couvert de brume, mais il n'y aura pas un meuble dans la pièce, pas un arbre dans la forêt, et les étoiles brilleront au sol plutôt qu'au ciel. Il faut des costumes romantiques? Fort bien: tout sera noir et or, encore une fois, mais les manteaux à longue traîne n'auront qu'une manche, et on les changera sans cesse de bras pour que la manche soit du côté des spectateurs, quitte à le faire dans un éclat de poussière à faire fuir les premières rangées. Il faut des accents romantiques? Pourquoi pas: Lucrèce aura des tirades de tragédienne à la Sarah Bernhardt, mais le duc Alphonse, son époux cocu, lui donnera la réplique avec des phrases monocordes et des gestes stéréotypés comme un Charlot.

Dans la salle de Chaillot, le public ne sait plus s'il a droit de rire ou s'il faut pleurer et

3. Voir Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière, *le Moine*, d'après Lewis, Paris, Éric Losfeld, «Le désordre», 1971, scénario.

se demande parfois si Vitez sert Hugo ou se sert de lui. Ce sont les questions qu'on se pose, en tout cas, pendant la scène finale, alors que *Lucrèce*, abreuvée d'injures par son fils, frappée par lui, qui veut venger la mort de son ami qu'elle a empoisonné, s'écroule, le dos contre un cerueil renversé. Son fils, empoisonné lui-même sans qu'elle l'ait voulu, chancelle et s'étend à plat ventre sur elle pour mourir en la frappant, non sans qu'elle exhale : « Ah!... tu m'as tuée! – Gennaro! je suis ta mère! » Un mélange de rires et de stupeur reçoit cette finale. Certes, la logique ne prévoyait pas la dernière tournure syntaxique (qui est bien de Hugo), mais la critique freudienne ne trouve pas son compte non plus dans cette nouvelle Pietà dérisoire (qui est bien de Vitez) puisque tout est explicite cette fois.

Vitez voulait éviter l'enfermement dans un texte univoque et multiplier au contraire les pistes d'interprétation (même dans la scène finale où le dérisoire n'est pas perçu par tous les spectateurs) et laisser la salle devant des variables éparpillées que l'imaginaire de chacun peut regrouper à sa guise. Mesguich a donné de *Lorenzaccio* une interprétation unique et exacerbée; Vitez a donné au contraire, de *Lucrèce Borgia*, une interprétation ambivalente et parfois ironique (au sens philosophique du terme).

Le point que je voudrais soulever pour finir, c'est l'audace de ces mises en scène par rapport au texte qu'on a parfois tailladé mais jamais récrit, c'est la manière dont on recycle certains vieux modèles pour les remettre en circulation, chargés de sens nouveau. Il ne s'agit pas seulement de rendre actuel le passé comme on a pu le faire souvent en jouant une pièce ancienne à la moderne, grâce à des décors et à des costumes d'aujourd'hui: le passé pris tel quel peut-il jamais être moderne, avec les changements de paradigmes que la modernité signifie? Il s'agit, au contraire, de donner des interprétations renouvelées, voire

provocantes, à un répertoire ancien, à des textes dont certaines significations échappaient à leurs auteurs. La mise en scène apparaît alors, dans tous les sens qu'on peut reconnaître à ces mots, un nouvel art d'interprétation.

andré-g. bourassa