

## Jeu

### Mélodrame et malentendu : *Lucrèce Borgia*

Rainier Grutman

---

Robert Gravel  
Numéro 82, 1997

URI : [id.erudit.org/iderudit/25393ac](http://id.erudit.org/iderudit/25393ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)  
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer cet article

Grutman, R. (1997). Mélodrame et malentendu : *Lucrèce Borgia*. *Jeu*, (82), 62–64.

---

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

RAINIER GRUTMAN

# Mélodrame et malentendu

Quand les journaux annonçaient que la saison 1996-1997 de la Nouvelle Compagnie Théâtrale inclurait *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, on pouvait s'en étonner et s'en réjouir. On s'en étonnait si l'on se souvenait que le drame romantique n'avait pas la cote, et *Lucrece Borgia* encore moins que des pièces plus connues comme *Ruy Blas* ou *Hernani*. En même temps, on était autorisé à accueillir avec enthousiasme l'initiative de Claude Poissant, ne fût-ce que parce que le thème de l'inceste – qui, parfois revêtu des oripeaux du sentiment maternel, se trouve au centre du texte hugolien – apparaît des plus actuels en notre fin de millénaire. Un esprit iconoclaste n'aurait pas hésité à présenter un Hugo « revu et corrigé ». C'était peut-être compter sans le public premier de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, composé d'élèves des niveaux secondaire et collégial ; c'était à coup sûr oublier que l'histoire de la littérature française a longtemps été le parent pauvre dans les programmes du ministère de l'Éducation. Non pas qu'il faille retourner aux vieilles idées ; mais lorsqu'on vous présente *Lucrece Borgia* comme « un des grands drames de Hugo, un exemple brillant du nouveau théâtre qu'il voulait faire advenir », voire comme « une des œuvres qui a contribué à établir le romantisme en France<sup>1</sup> », vous commencez à mesurer l'étendue de l'amnésie. Le malentendu aurait été innocent s'il n'avait fait surestimer la qualité tragique d'une pièce démasquée à l'époque de Hugo même comme une concession au goût populaire.

Si le drame romantique est un genre assez peu goûté des gourmets littéraires mais apprécié du public, c'est qu'il a tendance à sacrifier la vraisemblance psychologique aux effets spectaculaires. Les uns lui reprochent le clinquant de ses décors, l'exotisme de son langage, son lourd didactisme et son recours fréquent à des expédients faciles. Les autres se laissent emporter par le faste et croient à une magie visuelle qui transforme la scène en un monde merveilleusement clos sur lui-même. Cette tension entre le fond et la forme oppose le théâtre

## *Lucrece Borgia*

TEXTE DE VICTOR HUGO. MISE EN SCÈNE : CLAUDE POISSANT, ASSISTÉ DE CLAUDE LEMELIN ; SCÉNOGRAPHIE : DANIEL CASTONGUAY ; COSTUMES : MYRIAM BLAIS ; ÉCLAIRAGES : ALAIN LORTIE ; MUSIQUE ORIGINALE : SERGE ARCURI ET LUC AUBRY. AVEC SYLVIO ARCHAMBAULT (DON APOSTOLO GAZELLA), STÉPHAN CLOUTIER (JEPPLO LIVERETTO, UN SBIRE), NORMAND D'AMOUR (DON ALFONSO D'ESTE), FRÉDÉRIK DE GRANDPRÉ (ASTOLFO, UN PÉNITENT), SÉBASTIEN DELORME (GENNARO), MARTIN DESGAGNÉ (LE JEUNE HOMME, LE SERVITEUR CHEZ LA PRINCESSE, UN SBIRE), ANNE-MARIE ÉGRÉ (AMIE DE LA PRINCESSE, UN PÉNITENT, DAME DE VENISE), MARIE-FRANCE LAMBERT (LUCRÈCE BORGIA), MARTIN LAROCQUE (RUSTHIGELLO, UN PÉNITENT), NATALIE LECOMTE (AMIE DE LA PRINCESSE, PÉNITENT, DAME DE VENISE), VALÉRIE LE MAIRE (LA PRINCESSE NEGRONI, PÉNITENT, DAME DE VENISE), PIERRE MONET-BACH (ASCANIO PETRUCCI, UN SBIRE), LUC MORISSETTE (GUBETTA), DAVID SAVARD (MAFFIO ORSINI), STÉPHANE SIMARD (OLOFERNO VITELLOZZO, UN SBIRE) ET GUY VAILLANCOURT (BAUTISTA, MONTEFELTRO, UN PÉNITENT). PRODUCTION DE LA NOUVELLE COMPAGNIE THÉÂTRALE, PRÉSENTÉE À LA SALLE DENISE-PELLETIER DU 28 JANVIER AU 20 FÉVRIER 1997.

1. Ces passages ont été pris au hasard dans le *Cahier de la NCT* consacré à *Lucrece Borgia* (Nouvelle Série, n° 25, hiver 1997), aux pages 8 et 4 respectivement.



Normand D'Amour  
(Don Alfonso d'Este)  
et Marie-France Lambert  
(Lucrece Borgia).  
Photo : Josée Lambert.

mins et canaux souterrains, Hugo fait communiquer des mondes où la communication fait défaut, où résonne une « vaine parole » (A. Ubersfeld). Gennaro, le Borgia qui s'ignore, ne quitte pas Ferrare quand Lucrece l'en supplie, et Maffio, son frère d'armes, assistera contre toute logique au banquet donné par la princesse Negroni. Ils y trouveront la mort, entourés des autres gentilshommes qui avaient osé insulter la princesse Borgia. Les palais sont ici autant de guets-apens : l'on y entre plus facilement que l'on n'en sort.

Ce bref détour aura fait comprendre quel parti on peut tirer de *Lucrece Borgia*. À l'époque, la pièce fournissait à Gaetano Donizetti le livret d'un de ses opéras les plus populaires ; aujourd'hui l'on songerait davantage à une adaptation cinématographique. Mettant à profit le vaste plateau de la Salle Denise-Pelletier, l'équipe de décorateurs et de costumiers dirigée par Claude Poissant a choisi la voie intermédiaire, celle qui consiste à faire du cinéma au théâtre. Le rideau se lève sur une scène de carnaval à Venise qui nous imprègne d'emblée de ce que Hugo appelait « la couleur du temps », grâce aux masques et costumes, mais également grâce aux chansons italiennes qui prolongent ce moment d'émerveillement initial. C'est alors que l'on aperçoit les deux larges bandes noires qui bordent la scène de manière à la transformer en un écran cinémascope. Au troisième et dernier acte, l'une de ces lignes horizontales occupe le milieu du champ visuel. Avec la bande verticale qui la traverse, elles forment une croix qui convient tout à fait au dénuement lugubre. Aux barcarolles légères du début ont succédé de graves psaumes, chantés par les moines venus donner leur absolution aux gentilshommes frondeurs attablés chez la Negroni. Se répercute ainsi sur le plan de la forme le parallélisme entre le contenu « grotesque » – au sens hugolien – des scènes du carnaval et du banquet. Est également expliquée la présence du jeune homme assis au niveau du canal dans le volet vénitien de la pièce. Plutôt que de filer le temps, comme les déesses grecques, il fait un nœud coulant à ce qu'on devine être une corde de gibet. Par la mise en scène comme par les histoires de « fatalité héréditaire » que se remémorent les compagnons de Gennaro, nous sommes conviés au

hugolien moins à la tragédie classique (comme le veut le cliché) qu'au mélodrame contemporain, selon les conventions duquel la lutte manichéenne entre le Bien et le Mal s'accommode fort bien d'empoisonnements, d'enlèvements ou de quiproquos fatals. Afin de lui enlever son public, Hugo a rapproché ses pièces du plus bas des genres en lui empruntant le décor et les instruments de la terreur, recouverts pour l'occasion du vernis d'une triple mission nationale, sociale et humaine. Du fameux « escalier dérobé » d'*Hernani* aux cabinets cachés, aux che-



royaume de la mort, mais d'une mort lente et sournoise, qui laisse la scène jonchée de cadavres. Loin d'être le résultat de la volonté ou du hasard, elle se superpose ici au destin du personnage hugolien, cette « force qui va ». Or le cheminement vers l'inéluctable ne s'accompagne d'aucun effort d'intériorisation, d'aucun jugement sur la fatalité.

Comment jouer Hugo alors ? Nous n'accepterions plus le style « gothique » d'un Frédéric Lemaître (formé par le boulevard, il fit ses débuts dans *Lucrece Borgia* précisément, inaugurant ainsi une longue collaboration avec Hugo). Les textes hugoliens, truffés d'antithèses, d'apartés et de tirades, demandent à être joués avec la grandiloquence, l'éclat et la démesure qui furent ceux de son auteur. Mais comment faire cela sans tomber dans un certain ridicule ? Nous en sommes toujours à la question posée par Colette en 1938, à l'occasion d'une reprise de *Ruy Blas* : « [...] qui donc osera, à point, gémir, hurler, se prendre à poignée les cheveux, tutoyer les grands de la terre, en appeler au démon et menacer les cieux<sup>2</sup> ? » Une façon d'échapper au ridicule serait peut-être de prendre Victor Hugo au second degré, d'assumer pleinement son penchant pour le mélodrame, de faire triompher l'humour déjà présent dans *Lucrece Borgia*. Le personnage de Gubetta, très habilement incarné par Luc Morissette, pourrait ici servir de tremplin. Vêtu de noir, toujours à l'écart des autres, il est lui-même un spectateur. Son rire sardonique, ses commentaires cyniques surtout – « Je ne m'étonnerai plus de rien maintenant, quand même on viendrait me dire que le pape Alexandre VI croit en Dieu ! » – le rapprochent de la partie du public qui a deviné les dessous de l'affaire. Bien qu'il n'apparaisse que dans quatre scènes, Normand D'Amour, dans le rôle d'Alfonso d'Este, duc de Ferrare, laisse aussi une impression durable parce qu'il n'a pas essayé d'escamoter la doublure mélodramatique de la pièce. Il faut dire que le texte s'y prêtait. En effet, dans la scène de ménage très peu aristocratique entre les époux Borgia, Hugo recycle la traditionnelle hantise du cocuage tout en lui donnant une couleur politique (« Les serments, cela est bon pour le peuple. »). Le mari trompé aura cependant le dernier mot, antithétique bien entendu : « Veillez sur vos amants désormais, Lucrece ! La porte par laquelle on entre dans votre chambre de nuit, mettez-y tel huissier qu'il vous plaira, mais à la porte par où l'on sort, il y aura maintenant un portier de mon choix, – le bourreau ! » Après cet échange qui marque le milieu de la pièce, la terrible fille de Borgia, au demeurant (trop ?) candidement interprétée par Marie-France Lambert, perd le peu de crédibilité qu'il lui restait. Si peu fatale, elle frémit plus qu'elle ne fait frémir et ne nous inspire ni pitié ni haine : ses *novissima verba* (« Je suis ta mère ») ne produisent pas l'effet tragique voulu dans cette relecture involontaire de Hugo. Le secret de polichinelle que livre Lucrece Borgia après avoir été poignardée par son fils unique, lui-même chancelant sous l'effet du poison, ne convainc plus. Il souligne sa propre redondance. À force de vouloir bannir « le mélo » (au sens non plus historique mais général) de cette pièce « classique », n'aurait-on pas fini par le mettre en relief ? ¶



Frontispice original de  
*Lucrece Borgia*, par Nanteuil  
(1833).

2. Citée par Jean Gaudon, *Victor Hugo dramaturge*, Paris, l'Arche, « Les grands dramaturges », n° 9, 1955, p. 153.