

Sylvain LEDDA

Lucrèce Borgia et la représentation de la mort

Un grand succès a couronné cette œuvre [*Lucrèce Borgia*] dont la conception a pour point de départ une réminiscence de *La Tour de Nesle*, mais s'en éloigne par des scènes de haut dramatique qui appartiennent en propre à l'auteur. Chaque acte en renferme une du plus grand effet ; celle du dénouement est d'un aspect aussi hardi que singulier, aussi touchant que terrible.¹

C'est en explorant la légende d'une femme que Dumas puis Hugo ont remporté les triomphes les plus scandaleux de la scène romantique. Au-delà de ces succès, *La Tour de Nesle* et *Lucrèce Borgia* sont les parangons du spectaculaire des années 1830, et Marguerite comme Lucrèce deux figures centrales de l'héroïsme romantique. Quand Hugo donne *Lucrèce Borgia* à la Porte Saint-Martin, la presse fait immédiatement le lien entre son personnage et celui de Marguerite. Qu'en est-il des similitudes et des dissemblances entre ces Jocaste romantiques ? Placées au centre des regards, ces deux criminelles deviennent très vite des repères, des points de comparaison, des références. Surgies d'une histoire lointaine et légendaire, elles accèdent au rang de mythe littéraire grâce à leurs crimes de théâtre. Les reprises successives des deux drames au cours du XIX^e siècle prouvent, si besoin est, que ces héroïnes sont des emblèmes du spectaculaire romantique. Trois points communs rapprochent ces « Locustes romantiques » : une maternité blessée, une libido affirmée, une sanguinaire cruauté.

Si la Lucrèce de Hugo est apparue comme une contrefaçon de la Marguerite de Dumas, c'est que ces deux reines de la nuit entretiennent un rapport avec la chair et avec la mort. L'un ne fonctionne pas sans l'autre dans le fantasme que suscitent ces héroïnes, même si l'alliance revêt des formes scéniques différentes. Les deux dramaturges envisagent le couple *Éros/Thanatos* dans son rapport à l'œdipe. Le désir, l'orgie et le deuil entrent en effet en rivalité avec l'amour maternel. La psychologie de ces héroïnes se construit sur une maternité endeuillée que l'Éros ne console pas : seul le recours au crime de sang permet de

¹ *Courrier des théâtres*, 1^{er} février 1833. Les pages qui suivent sont extraites de ma thèse : *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique* (à paraître, Honoré Champion). La communication présentée lors de la séance du 23 septembre est très largement inspirée de ces pages.

résoudre ce conflit et la structure dramaturgique des pièces témoigne de cet assemblage complexe.

Plusieurs similitudes dramaturgiques permettent de souligner ce conflit. Les deux drames débutent par la description des malheurs du présent ; on raconte les forfaits commis par l'héroïne. Marguerite et Lucrece sont ainsi accusées des maux qui s'abattent sur la ville (Venise et Paris). C'est d'elles que vient le mal. C'est pourquoi, dans les deux cas, on relève des allusions à la peste, aux épidémies et aux forces sataniques. D'emblée, leur portrait s'élabore à partir de comparaisons explicites : le vampire et Satan pour Marguerite, Satan pour Lucrece. En outre, un « double » négatif de l'héroïne se mêle aux dialogues de l'exposition ; c'est Orsini pour l'une, Gubetta pour l'autre. La première apparition des reines se fait en compagnie de ce *factotum*.

SIMON, *se levant*.

[...] c'est Richard le savetier qui veut savoir combien ton patron, Satan, a reçu d'âmes ce matin.

RICHARD

Ou pour parler plus chrétiennement, combien on a relevé de cadavres sur le bord de la Seine, de la Tour de Nesle aux Bons-Hommes [...] C'est la règle ; du moins ce fléau-là a de bon, qu'il est tout le contraire de la peste et de la royauté : il tombe sur les gentilshommes et épargne les manants. Cela console de la taxe et de la corvée. Merci, tavernier ; c'est tout ce qu'on voulait de toi, à moins qu'en ta qualité d'Italien et de sorcier tu ne veuilles nous dire quel est le vampire qui a besoin de tant de sang jeune et chaud pour empêcher le sien de vieillir et de se figer.

Dans les deux cas, le sentiment maternel s'affronte à la nécessité du mal. Lucrece et Marguerite éprouvent le même sentiment que « la nuit est différente » et que, peut-être, l'heure de la rédemption a sonné. Ce sont des cœurs de mères qui parlent, car Marguerite pense à Gaultier et Lucrece à Gennaro. La première image que donnent les dramaturges correspond donc à une maternité coupable qui trouve un refuge dans une « libido » mortifère : Marguerite tue ses amants de la nuit, Lucrece a fait empoisonner ses maris après les avoir « consommés ». Une différence notoire néanmoins : Lucrece sait qui est son fils, Marguerite ignore qui sont Philippe et Gaultier.

Un trait significatif rapproche les deux mantes religieuses et les fait verser dans la tragédie sanglante. Le fil porte une marque d'infamie à ce que la mère a de plus précieux : le visage pour Marguerite, le nom pour Lucrece. Ce stigmaté est donné à voir dans les deux pièces, à un moment décisif de l'action. Dans les deux cas, il déchaîne l'ire latente de ces

criminelles en puissance². Cette scène de blasphème est immédiatement suivie, dans les deux pièces, d'un intense désir de vengeance. Les grandes dames révèlent alors un autre visage : aveuglées par leur orgueil et leur volonté de pouvoir, elles veulent passer à l'acte. Mais on observe dans les deux drames un retardement de l'action qui fonctionne sur le même principe. Dans un premier temps, elles sont confrontées à une autorité masculine qui diffère l'accomplissement de leur crime ; mais ensuite, cette confrontation précipite l'action vers son dénouement tragique. C'est Buridan et Savoisy dans *la Tour de Nesle*, le Duc d'Este dans *Lucrèce Borgia*.

MARGUERITE, *seule et le suivant des yeux*.

À demain, démon ; oh ! si je te tiens un jour entre mes mains comme tu m'as tenu ce soir entre les tiennes... si ces tablettes maudites... Malheur ! malheur à toi de me venir ainsi braver ; moi, fille de duc, moi, femme de roi, moi, Régente de France !... Oh ! ces tablettes... la moitié de mon sang à qui me les donnera... Si je pouvais voir Gautier avant demain dix heures, si je pouvais lui reprendre ses tablettes ! Gautier qui ne me parlera que de son frère, qui va me demander justice du meurtre de son frère ; mais il m'aime plus que tout au monde, et, s'il craint de me perdre, il oubliera tout, même son frère... Il faut que je le voie ce soir... où le trouver ? je tremble de me confier encore à cet italien, il sait déjà tant de mes secrets !³

Même enfermement des deux héroïnes au final, même accomplissement de la mort dans l'orgie. Mais le caractère mélodramatique de *La Tour de Nesle* semble plus tangible : péripéties, contretemps, accélérations, cris, sang rappellent les effets du mélodrame. Dans *Lucrèce Borgia*, au contraire, la mort est esthétisée à l'extrême et donne lieu à une fête funèbre jamais vue sur la scène romantique. Le titre choisi par Florence Naugrette pour analyser la mise en scène de Vitez rend compte de l'atroce élégance de ce dénouement : « le tombeau rayonnant »⁴. Le spectaculaire du drame de Hugo est plus proche de l'opéra que du mélodrame.

La rapide comparaison des deux œuvres montre donc que le spectaculaire opératique de *Lucrèce Borgia* est supérieur à celui de *la Tour de Nesle*. La pièce de Hugo, qui comporte moins de péripéties sanglantes, offre l'exemple d'un drame total, fondé sur une démesure visuelle et musicale que le drame de Dumas, un an plus tôt, ne comportait pas. Si *La Tour de*

² La prédiction de mort est présente dans les deux pièces. Dumas l'incarne dans le personnage du bohémien, tandis que Hugo la place seulement dans les paroles de Gennaro et Maffio. On voit bien, par cet exemple, qu'il y a une nécessité absolue de tout montrer. Mais Hugo concentre les effets spectaculaires quand Dumas les dissémine tout au long de l'intrigue.

³ *La Tour de Nesle*, I, 3, éd. cit., p. 510.

⁴ Florence Naugrette, *La Mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*, op. cit., p. 271.

Nesle est rouge, *Lucrèce Borgia* plonge le spectateur romantique dans l'espace fuligineux d'un opéra d'ombres.

Une nuit chez Lucrèce Borgia

Au troisième acte, la scène tragique du souper interrompue par les chants funèbres, l'entrée des moines, l'apparition des cercueils et la terrible apostrophe de Lucrèce : « vous êtes tous empoisonnés ! » tint la salle haletante. Ce fut le coup de théâtre saisissant, le triomphe du procédé romantique des contrastes, des oppositions violentes, sur lequel le public n'était pas encore blasé et qui ne pouvait manquer son effet.⁵

Cent ans après la première du drame de Hugo, la revue *Minerva* témoigne de l'extraordinaire clou que constitue le troisième acte, ironiquement intitulé « Ivres morts ». D'excellentes études ont été consacrées à *Lucrèce Borgia*. Anne Ubersfeld a analysé la genèse, la réception et la structure dramaturgique de la pièce⁶. De son côté, Barry Vincent Daniels a étudié la conduite de mise en scène, montrant que la version jouée sur la scène de la Porte Saint-Martin n'est pas conforme au texte imprimé, ce qui modifie notamment le *finale* et la représentation de la mort :

Before the details of the staging are discussed, the important textual variations presented by the promiscuity should be examined. In addition to the variant scene already mentioned, these changes include alterations of the stage directions to conform to the production, line cuts, and a reorganisation of the Act grouping.⁷

Émilio Sala, quant à lui, s'est intéressé à la partition musicale de la pièce⁸. Il a démontré son rôle décisif dans la tension dramatique du dernier tableau. À partir de ces travaux, nous souhaiterions analyser comment un jeu sur l'invisible et le visible organise la

⁵ *Minerva*, « Un centenaire romantique : la première de *Lucrèce Borgia* », 12 février 1933.

⁶ *Le Roi et le Bouffon*, *op. cit.*

⁷ Avant que les détails de la mise en scène soient analysés, les différences entre la version imprimée et la version jouée doivent être examinées. En plus des variantes déjà mentionnées, ces transformations affectent les répliques et les mouvements de groupes. » Barry Vincent Daniels, « Victor Hugo on the Boulevard : *Lucrèce Borgia* at the Porte-Saint-Martin Theatre in 1833 », p. 28. La différence entre le texte joué et le texte imprimé n'est pas une exception à l'époque. Certaines divergences apparaissent entre le texte imprimé et celui qui a été vu par le spectateur romantique. La presse en témoigne souvent. Ce passionnant article propose des documents iconographiques. Certains d'entre eux sont reproduits en annexes. Il faut signaler que la Bibliothèque historique de la ville de Paris possède également plusieurs cahiers de mises en scène de *Lucrèce Borgia*. Le premier d'entre eux est identique (à quelques infimes détails près) à celui du catalogue Rondel analysé par Barry V. Daniels. Nous avons examiné les deux documents pour *Lucrèce Borgia*.

⁸ Emilio Sala, « Drame, mélodrame et musique : Victor Hugo à la Porte Saint-Martin », dans *Mélodrames et romans noirs*, *op. cit.*, p. 161-175.

pièce autour de la représentation de la mort. Tous les ressorts du spectaculaire romantique sont en effet tendus vers ce dénouement mémorable.

Lucrèce s'amuse : *preparatio mortis*

Le bras tendu et menaçant, l'œil noir et cave⁹, vêtue d'une longue robe de deuil, Lucrece Borgia, surgie du fond de la scène, prononce la sentence de mort et savoure sa vengeance :

Ah ! mes jeunes amis du carnaval dernier ! vous ne vous attendiez pas à cela ? Pardieu ! il me semble que je me venge. Qu'en dites-vous messieurs ? Qui est-ce qui se connaît en vengeance ici ? Ceci n'est point mal, je crois ! — Hein ? qu'en pensez-vous ? pour une femme !¹⁰

Somptueuse outrance théâtrale, l'apparition fantasmagorique de Lucrece Borgia — « *vêtue de noir, au seuil de la porte* » — est sans conteste l'une des images les plus fortes de la scène romantique. Barry Daniels voit dans cette apparition une expression du sublime romantique : « The sublime *Lucrece Borgia* was the grandest of the popular mélodrames produced in the Romantic period »¹¹. Le caractère spectaculaire du dénouement repose en effet sur les différentes modalités de représentation de la mort dont Lucrece est l'épicentre. Telle est la puissance du saisissement quand, la double porte du fond de scène s'ouvrant, apparaissent les cinq cercueils destinés aux amis de Gennaro :

La grande porte du fond s'ouvre silencieusement dans toute sa largeur. On voit au dehors une vaste salle tapissée de 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 torches en main, entre par la grande porte en chantant d'un accent sinistre et d'une voix haute :

« *De profundis clamavi ad te Domine* »¹²

Est-ce pour autant un artifice de mélodrame ? La presse de l'époque et la critique ont souvent rapproché la pièce de ce genre, à cause des effets saisissants du clou. Mais peut-être convient-il de nuancer l'emploi du terme mélodrame pour définir la pièce. Drames, opéras et même ballets utilisent tous des effets exceptionnels pour couronner leur fin. Le spectaculaire de *Lucrece Borgia* repose en fait sur la concentration de tous les ressorts dramatiques, mettant

⁹ Voir planche X (annexes).

¹⁰ *Lucrece Borgia*, III, 2, éd. cit., p. 1052.

¹¹ « La sublime *Lucrece Borgia* fut le plus populaire des mélodrames que la scène romantique ait offert ».

¹² *Lucrece Borgia*, III, 1, éd. cit., p. 1051.

en adéquation l'héroïne, ses gestes, l'espace et les sons. L'ivresse ahurissante à laquelle Hugo convie le spectateur romantique, le soir du 2 février 1833, n'est pas celle d'un mélodrame banal ; elle relève de l'hallucination macabre. Hugo donne à voir une scène envahie progressivement par l'obituaire. Tout prépare au dernier tableau, à cette orgie commuée en banquet de mort. Sur ce point, Hugo s'inscrit dans la tradition des banquets fatals, de *Thyeste* et de *Titus Andronicus*. Mais il transcende l'imaginaire shakespearien et transforme le cannibalisme en crime de sang, la répulsion de la chair en désir d'enivrement. En ce sens, le dénouement de *Lucrèce Borgia* établit l'équilibre entre un macabre ostentatoire, une musique funèbre et une intrigue à suspens¹³. La suprême ivresse, dans *Lucrèce Borgia*, c'est la rencontre avec la mort.

La pièce est entièrement conçue autour de la beauté hypnagogique de la femme aux poisons. Mais l'héroïne de Hugo est plus que la simple incarnation du mal ; elle est une allégorie de la mort capable de franchir les espaces et le temps. Or si le drame parvient à une telle réussite, c'est que le spectacle est minutieusement calculé. Hugo organise en effet les séquences du *finale* à partir d'un épiscentre mobile qui investit tous les lieux¹⁴. Lucrece est partout : dans une rue à Ferrare, chez le duc, dans le palais Negroni. Elle polarise dans son costume¹⁵, par ses mouvements, par ses contradictions de mère et de monstre, le mystère qui unit le deuil à la beauté. Ses charmes sont sulfureux et ambigus : « c'est un ducat d'or à l'effigie de Satan », dit Jeppo. « Cette femme est belle pourtant », constate Maffio. Sa beauté paradoxale a quelque chose à voir avec celle de la magicienne Circé ; elles ont en commun la vénusté et la science des poisons qui endorment à jamais. Mais comme Locuste, cette Borgia est une empoisonneuse à qui l'histoire a inventé une légende. C'est ce qui intéresse Hugo : la saga de la criminelle italienne. Lucrece s'amuse avec les poisons noirs comme François I^{er} jouait avec Blanche, la fille de Triboulet. Parfaite symbiose entre le personnage devenu mythe et le décor du drame.

Mais la principale invitée du *Souper à Ferrare* (premier titre choisi par Hugo) c'est « l'Intruse », celle qui s'introduit de manière invisible avant d'apparaître victorieuse au final. Au dénouement, l'invisible devient visible, le suintement a distillé le vin de Chypre, les métaphores macabres ont pris corps dans les cinq cercueils et dans un cérémonial digne de

¹³ Contrairement à celle de *La Tour de Nesle*, l'intrigue de *Lucrece* est assez simple et linéaire. Par effet de contraste, cette simplicité donne une force supplémentaire à la démonstration finale.

¹⁴ Sur l'analyse des espaces symboliques, voir la magistrale démonstration d'Anne Ubersfeld : *Le Roi et le Bouffon, passim*.

¹⁵ Six costumes différents.

l’Inquisition. Le mythe devient image. Le sacré et le profane sont confondus à travers la représentation de la mort. La métaphore du mal est devenue image visible.

Au début du drame, Lucrece Borgia est un personnage fantasmagorique. Avant sa première apparition, elle a fait naître des images macabres dans l’esprit des joyeux drilles : « c’est un ducat d’or à l’effigie de Satan », lance Jeppo. Par cette seule image, Hugo renouvelle la forme du blason et fait le portrait d’une veuve noire. Lucrece, c’est d’emblée cette beauté fastueuse qui entretient une liaison intime avec le mal, le malheur et la mort. La force de la chute découle de ces premiers instantanés poétiques donnés à imaginer, grâce à un tissu de résonances métaphoriques et historiques. Au dénouement, Hugo parvient à élever le spectacle de la mort à la hauteur du fantasme qu’il avait fait naître chez les jeunes gens. Quand commence le drame, Lucrece est déjà une menace. Hugo nous laisse deviner la suite par un syllogisme : l’histoire de l’Italie est liée aux crimes des Borgia ; l’histoire individuelle des personnages est liée à celle de l’Italie ; l’individu croisera la menace Borgia et la mort scellera le destin de Gennaro et de ses compagnons.

Jeppo, grand amateur d’histoires effroyables, raconte à ses amis une anecdote à glacer le sang — et Hugo de retrouver les pouvoirs de l’hypotypose. La fable de Jeppo, c’est celle des Borgia, c’est celle du siècle tout entier ; celle qui éclaire rétrospectivement la première réplique de la pièce, confiée à un personnage dont le nom possède, lui aussi, des connotations macabres :

OLOFERNO

Nous vivons dans une époque où les gens accomplissent tant d’actions horribles qu’on ne parle plus que de celle-là, mais certes, il n’y eut jamais événements plus sinistre et plus mystérieux.¹⁶

Avant que ne s’ouvre le rideau, la menace Borgia est déjà là. Le passé est installé et met le présent en péril. La première réplique prend dès lors valeur d’exposition « symbolique », car elle inscrit le contenu de la conversation dans le macrocosme de l’histoire et dans le microcosme des individus : « actions horribles », « événement sinistre et mystérieux ». La *preparatio mortis* est instaurée dès les premiers mots, mais dans le domaine du mythe, c’est-à-dire de l’invisible.

Sur ce point, l’étude attentive de la brochure du souffleur révèle une parfaite symétrie entre l’acte I et l’acte III. Sur l’exemplaire annoté dont dispose le département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale, les premières répliques de l’acte III sont biffées et le

¹⁶ *Lucrece Borgia*, I, première partie, scène 1, éd. cit., p. 975.

dernier tableau débute par une « histoire gaie » que raconte Maffio¹⁷. Inversion parfaite : le sinistre conte de l'ouverture est devenu une histoire pour rire. Grâce à cette modification, le début du troisième acte est le parfait pendant du premier. Le grotesque a fait son chemin et a conduit les personnages de la vie à trépas.

Hugo commence par installer la légende de l'empoisonneuse avant de la magnifier par l'image. On comprend dès lors pourquoi le dramaturge s'est laissé convaincre de modifier le titre de sa pièce. C'est moins le *Souper à Ferrare* que *Lucrèce Borgia* qui est le moteur de l'action. Hugo retarde l'accomplissement funeste et fait évoluer l'intrigue autour de son héroïne. Le premier visage de Lucrèce est celui d'une mère, d'une femme lasse de ses crimes et de ses empoisonnements : « est-ce que tu n'as pas soif d'être béni, toi et moi, autant que nous avons été maudits ? est-ce que tu n'en as pas assez du crime ? » demande-t-elle à Gubetta¹⁸. La légende noire pèse sur les épaules de celle qui la porte ; elle semble brisée par ce désir de rachat. Hugo insinue pourtant dans ce registre pathétique une note discordante, grâce à plusieurs procédés. Le premier concerne Gubetta, qui répond au désir de rédemption de sa maîtresse par une série de « mots-valises » :

Quand je passe dans les rues de Spolète, j'entends bien quelquefois des manants qui fredonnent autour de moi : Hum ! ceci est Gubetta, Gubetta-poison, Gubetta-poignard, Gubetta-Gibet ! car ils ont mis à mon nom une flamboyante aigrette de sobriquets.¹⁹

Un tel homme à l'esprit vif-argent n'aura pas d'états d'âme²⁰. C'est lui qui versera les libations fatales, lui qui devait transformer la criminelle en sainte. L'adjectif « sinistre » (il apparaît à cinq reprises dans la pièce) resurgit en effet à un moment décisif du drame, celui où Gennaro, excédé de se croire l'objet du désir de Lucrèce, souille son nom en transformant « Borgia » en « orgia ». Ce blasphème²¹ déclenche la machine infernale ; l'orgie funèbre, préparée par les coupes empoisonnées et les contrepoisons du deuxième acte, rehaussée par le grotesque, n'a plus qu'à s'accomplir.

DEUXIÈME HOMME

Ma foi, si je perds, je dirai tout bonnement au duc que j'ai trouvé l'oiseau déniché. Cela m'est bien égal, les affaires du duc.

¹⁷ *Lucrèce Borgia*, III, 1, dans *Œuvres de Victor Hugo*, Paris, Renduel, 1833, p. 142. Exemplaire annoté.

¹⁸ *Lucrèce Borgia*, I, première partie, scène 3, éd. cit., p. 983.

¹⁹ *Ibid.*, p. 984.

²⁰ En cela il est le parfait opposé du bouffon L'Angély du *Roi s'amuse*.

²¹ Dans son étude génétique, Anne Ubersfeld a démontré que le blasphème Borgia/Orgia était l'épicentre du drame.

Il jette un ducat en l'air.

PREMIER HOMME

Pile.

DEUXIÈME HOMME, *regardant à terre.*

C'est face.

PREMIER HOMME

L'homme sera pendu. Prends-le. Adieu.

DEUXIÈME HOMME

Bonsoir.

L'autre une fois disparu, il ouvre la porte basse sous le balcon, y entre, et revient un moment après accompagné de quatre sbires avec lesquels il va frapper à la porte de la maison où est entré Gennaro. La toile tombe.²²

La version de scène supprime ce jeu grotesque entre les deux hommes et le remplace par un échange assez vif entre Astolfo et Rustighello. Au lieu de frapper à la porte, les gardes la défoncent à coups de hallebardes : effet visuel et sonore bien plus saisissant pour achever la première partie de l'acte II (dans la version jouée).

Le grotesque initial est devenu un acte de violence.

Opéra d'ombres

On voit bien que le dénouement de la pièce est réglé par la musique et sur la musique ; le *crescendo* du pathétique et l'intensité émotionnelle ne peut plus se dire avec des mots, mais trouve son expression à travers le langage gestuel et musical.²³

La convaincante analyse d'Émilio Sala peut être complétée par l'observation minutieuse des écarts entre la version imprimée et la version jouée. Le *finale* de *Lucrece Borgia* est en effet rythmé par la superposition des chants — chansons d'ivresse et *de profundis* —, et par la présence constante de la musique aux moments décisifs de l'action. Mais le dénouement est également lié à l'agencement de l'espace et à la conception scénographique. Le texte du souffleur montre que la Cène macabre de l'acte III est conçue de

²² *Lucrece Borgia*, I, deuxième partie, scène 4, p. 1008.

²³ Emilio Sala, « Drame, mélodrame et musique : Victor Hugo à la Porte Saint-Martin », art. cit., p. 167.

manière à dynamiser l'action, brisant par là l'impression de hiératisme que pourrait susciter un tel tableau funèbre²⁴. Grâce aux ajouts manuscrits, on peut déceler les étapes de cette plongée *ad infernos*, et faire le va-et-vient entre le texte imprimé et ce qu'a pu être la représentation du 3 février 1833.

L'étude des didascalies manuscrites et imprimées traduit une nette dramatisation de la représentation de la mort. Le premier signe du macabre est en effet onomastique, c'est le nom du palais où se déroule la fête : « Negroni » évoque la couleur noire. Les indications liminaires corroborent ce souci du détail onomastique : « *Une salle magnifique du palais Negroni* ». Le cahier de mise en scène²⁵ confirme la prégnance macabre et la magnificence des lieux en fournissant une liste des décors et des accessoires :

Sur la table : 12 couverts complets avec vaisselle d'argent. Plats divers sur la table.
Amphores et coupes.

Sur le praticable au fond : 5 cercueils tendus de noir.

Aux moines : 6 torches²⁶, 1^e croix au bout d'un long manche noir.²⁷

Le second signe funeste repose sur les différents jeux de langage qui disent la présence sous-jacente de la mort. Toute la poésie du grotesque verbal est conservée dans la version de scène, tandis qu'une grande partie des galéjades autour du « sonnet d'Oloferno » est supprimée²⁸. Cynique, la Negroni se moque ainsi des devins qui ont prédit à Maffio qu'il mourrait en même temps que Gennaro (un matin) : « Votre bohémien ne savait ce qu'il disait »²⁹. L'hôtesse est d'ailleurs le pendant érotique de Lucrece, c'est une veuve, « on le voit à sa gaieté »³⁰ ; elle possède « de petits pages noirs vêtus de brocart d'or » qui sont à son image ; « des pages nègres qui portaient des aiguères, des plats surmontés de fruits, habillés d'or, ayant à découvert leurs têtes, leurs jambes et leurs bras noirs, avec l'air de spectre de l'enfer », précise le *Victor Hugo raconté*³¹. Le motif fuligineux envahit donc concrètement et symboliquement la scène, mais il est d'abord traité sur le mode grotesque. Le troisième signe

²⁴ Nous détaillons ici les remarques formulées par Barry Vincent Daniels. En effet, tout en soulignant pertinemment les variantes entre le texte et la représentation, dans le cadre restreint d'un article, il ne développe ni les aspects dramaturgiques ni les conséquences des changements.

²⁵ Exemplaire de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. La comparaison entre l'exemplaire du souffleur du fonds Rondel et celui de l'association des régisseurs ne révèle que d'infimes différences. Nous distinguons les deux versions par « exemplaire Rondel » et « exemplaire B.H.V.P. ».

²⁶ La *Quotidienne* du 9 février précise la couleur de ces torches : ce sont des cierges de cire jaune.

²⁷ *Lucrece Borgia*, cahier du régisseur, feuillet 7. (Exemplaire B.H.V.P.).

²⁸ *Lucrece Borgia*, III, 1, exemplaire Rondel, p. 151.

²⁹ *Ibid.*, III, 1, p. 152.

³⁰ Dans la parodie *Tigresse mort-aux-rats*, la princesse Négroni devient madame Gronini ; cette dégradation onomastique met en avant les atouts du personnage.

³¹ *Victor Hugo raconté*, *op. cit.*, p. 527.

de menace s'articule autour du « duel » entre Gubetta et Oloferno. De nombreuses répliques sont coupées dans cette séquence, de manière à précipiter l'action et à concentrer l'attention du public sur la rixe ; pendant ce simulacre de combat, les charmantes hôtesse disparaissent. Les armes se font néanmoins voir et entendre, offrant à Gubetta l'occasion de formuler l'une de ces maximes dont il a le secret : « Couteau qui luit, femme qui fuit »³², lance-t-il insolemment. L'attitude du sbire de Lucrece participe des signes visibles de la menace de mort. Comme dans la version imprimée, il ne boit pas. C'est Maffio qui le remarque. Mais dans la version jouée, il ne jette pas son verre « par-dessus son épaule », mais « dessous la table » ; ce geste souligne l'hypocrite duplicité du personnage qui, depuis le début de la pièce, agit « par en dessous ». Toute cette déraison orgiaque fonctionne comme un repoussoir qui prépare l'arrivée spectaculaire des deux héroïnes de la pièce : Lucrece et la mort.

Quand Gennaro prononce sa première parole, le piège s'est déjà refermé et les portes sont closes. Hugo modifie le refrain de la chanson pour la version de scène ; moins blasphématoire, il est d'une ironie plus tragique.

La tombe est noire
Les ans son courts.
Il faut, sans croire
Aux sots discours,
Très-souvent boire,
Aimer toujours
(Tous en chœur) La tombe est noire, etc.³³

L'accélération du rythme et la dramatisation sont tangibles à ce moment de la scène. Aux chants paillards se superposent aussitôt les premiers accords du *de profundis*³⁴. Or, juste au moment où le double chant se fait entendre, une indication à l'encre révèle un nouvel effet spectaculaire, visuel cette fois : « *La nuit commence de venir doucement.* »³⁵ Il y a donc une mise en relation des effets musicaux et optiques, alors que dans la version imprimée, la lumière ne baisse que douze répliques plus loin, après plusieurs incantations des moines. Environnés par la musique lugubre et par les ténèbres, tous se retrouvent prisonniers et sans armes. Ici, la composition dramaturgique est identique à celle de *La Tour de Nesle*.

³² *Ibid.*

³³ *Lucrece Borgia*, III, 1, exemplaire Rondel, p. 158. La didascalie manuscrite souligne le mot *tombe*. Effet de *fortissimo* lors de la reprise du refrain ?

³⁴ Cette technique de composition n'est pas sans rappeler celle de Frantz Liszt : main droite chantante et arpégée, main gauche grave et pesante. (*Harmonies poétiques et religieuses* et *Troisième année de pèlerinage*, par exemple).

³⁵ *Lucrece Borgia*, III, 1, exemplaire Rondel, p. 158.

Entrent les moines³⁶.

Un autre « détail » accroît alors le caractère sépulcral de la scène. Tandis que Hugo précise (dans les didascalies) que les pénitents qui se répartissent de part et d'autre de la scène doivent être blancs et noirs, la version de scène supprime la première couleur pour ne garder que le noir (l'adjectif « blanc » est biffé dans les indications). L'aire de jeu est ainsi totalement endeuillée. Après la procession des pénitents, digne des cérémonies de l'Inquisition, un *accelerando* se produit et anime la scène. Sur le texte du souffleur, la réplique de Jeppo (« quel piège affreux ! Nos épées, nos épées ! ») se transforme en réplique collective, prononcée par tous les compagnons de Gennaro : « Nos épées ! » Urgence et menace se précisent. C'est exactement à ce moment-là, dans un décor éblouissant, qu'apparaît Lucrece Borgia.³⁷

Les croquis qui illustrent le texte et signalent les déplacements sont précis : Lucrece est au milieu du dispositif scénique ; cette image fait écho à celle de l'acte I, où l'héroïne était au centre de la scène, faible et conspuée par les compagnons de Gennaro. Cette fois, légèrement surélevée, elle domine la situation et c'est elle la maîtresse de cérémonie. Ce choix montre que l'image spectaculaire parle avant que les mots ne soient prononcés. Et le personnage se détache d'autant plus dans ce tableau funèbre que les pénitents, tel un chœur infernal, sont debout derrière elle, devant les cercueils qu'ils cachent. Le choc visuel est donc encore plus saisissant grâce à cet effet qui met l'héroïne en lumière. La version de scène trahit d'autres modifications qui témoignent d'une volonté d'ostentation. Lucrece doit être au centre des regards :

Version imprimée :

Et si j'ai eu soin de vos âmes, j'ai eu soin aussi de vos corps. Tenez ?

Aux moines qui sont devant la porte du fond.

— Rangez-vous un peu, mes pères, que ces messieurs voient.

Les moines s'écartent et laissent voir cinq cercueils couverts chacun d'un drap noir, rangés devant la porte. (édition moderne Anne Ubersfeld).

³⁶ À l'entrée des moines, il est intéressant de constater une divergence entre le texte de Hugo et ce qu'a pu être la représentation. Les didascalies indiquent en effet que « la grande porte du fond s'ouvre silencieusement dans toute sa grandeur », alors que le compte rendu de la *Quotidienne* signale au contraire que « les portes du fond s'ouvrent avec fracas ». Si le journal a raison, alors l'entrée en scène des moines est bien un « coup de théâtre ».

³⁷ Le *Victor Hugo raconté* donne une précision sur les décors confiés in extremis à Séchan : « vous comprenez, aurait-il dit, cette décoration doit être fermée, une seule grande porte doit exister au milieu ? Il faut qu'elle soit tout or, d'un or éblouissant et lugubre, que le métal soit sinistre, que ce soit une espèce de tombeau doré, et que lorsque la grande porte du milieu s'ouvrira une grande croix d'argent se détache sur cette étoffe noire ayant de chaque côté un cordon de ténèbres. De plus il nous faut cette décoration dans quatre jours. » *Victor Hugo raconté, op. cit.*, p. 159.

Version scénique :

Et si j'ai eu soin de vos âmes, j'ai eu aussi soin de votre corps. Tenez ?

Aux moines blancs qui sont devant les cercueils

— Rangez-vous un peu, mes pères, que ces messieurs voient. + *Musique*

Les moines s'écartent et laissent voir cinq cercueils couverts chacun d'un drap noir, rangés devant la porte dans le fond. (exemplaire Rondel).

Ces changements ont pour but de dramatiser la découverte des cercueils. Le choc oculaire est poussé à son paroxysme. La théâtralisation du moment se manifeste aussi dans le jeu du comédien qui interprète Gennaro (Frédéric Lemaître). Au lieu de faire « un pas » comme l'indique la version imprimée, il « avance au milieu du théâtre près d'elle ». Ce mouvement est décisif car il suppose un déplacement visible du public (et de Lucrece) et renforce la tension dramatique.

La dernière scène entre la mère et le fils se caractérise par une accélération brutale. Plusieurs ajouts manuscrits soulignent la violence physique et morale de l'échange. Ces indications permettent de se faire une idée assez précise du *crescendo* dramatique créé grâce à la pantomime des acteurs :

Lucrece fait un mouvement pour s'approcher de Gennaro qui lui fait signe de rester sur place.

Gennaro jette le flacon sur la table. Lucrece prend le flacon et va à Gennaro.

Lucrece recule.

Il indique le fauteuil de la Negroni qui est près de la table.

Lucrece remonte la scène, c'est là où son bonnet tombe. Gennaro l'arrête et la ramène sur l'avant-scène.

Gennaro la menace de son couteau.

Gennaro ébranlé tombe sur un siège et laisse tomber le couteau.

[Lucrece] se jetant à genoux

Voix de Maffio

Gennaro se relève avec frénésie en ramassant le couteau. Il passe en 2.³⁸

Il la frappe sur l'épaule. Elle tombe par terre, le corps penché sur un siège. Gennaro tant anéanti par le meurtre qu'il vient de commettre que par le poison tombe sur le fauteuil.

Musique sur laquelle tombe la toile.

Ces indications, qui ne figurent pas dans la version imprimée, montrent un Gennaro plutôt vif, à l'exception du moment où il doute et s'assoit. On peut dès lors se demander si la mobilité de Gennaro ne vient pas de Frédéric lui-même ; le dénouement correspond en effet à un moment de bravoure où il faut démontrer toute la palette de son talent, qu'on soit victime

³⁸ C'est-à-dire au milieu de la scène, là où est restée Lucrece.

ou assassin. C'est donc lui qui occupe l'espace scénique et qui dirige l'action, plus que Lucrece qui semble statique et soumise aux gestes de son fils³⁹. L'adjectif « frénétique », employé pour qualifier l'une des dernières actions scéniques du drame, traduit l'énergie paroxystique avec laquelle doit s'accomplir le matricide. Ces différents jeux sont accompagnés d'une réduction significative du texte. De nombreuses coupes sont opérées qui éliminent tout sentimentalisme, pour ne conserver que la menace de mort et la supplication de Lucrece : la situation se fait manichéenne et se resserre autour des deux protagonistes principaux. Les notes du souffleur révèlent que la scène se met au service de la représentation de la mort, et de son efficacité visuelle.

Certes, l'intensité émotionnelle soulignée par la musique participe du pathétique final, mais le rythme dépend surtout de la structure des dialogues, des coupes et des biffures. Les chansons de Lucrece sont des pièces brèves qui ne doivent pas ralentir l'action, comme le suggère le témoignage de Harel⁴⁰. Hugo recourt ainsi à une savante combinaison d'effets visuels, de contrastes lumineux (or et noir) et d'éléments musicaux (récitatifs et aria). Et si l'on ajoute que le jeu des acteurs est sans cesse sollicité dans ce dénouement d'exception, on ne peut que constater le caractère opératique de ce *finale*. Voix, musique, image, interprétation, tout participe d'un spectaculaire lyrique. Les rapports entre mélodrame et opéra étant nombreux à l'époque romantique, on a peut-être vu à tort un mélodrame dans une pièce qui concrétisait les théories du drame romantique en ouvrant la voie à l'opéra. La preuve en sera donnée par la *Lucrezia Borgia* de Donizetti, qui transposera les contrastes de la dramaturgie de *Lucrece Borgia*, avec moins de réussite. Sans doute parce que le drame portait déjà en lui une dimension lyrique. « Ça a la beauté du drame et de l'opéra tout à la fois », aurait conclu un spectateur à la fin de la première représentation⁴¹.

Lucrece Borgia est donc une œuvre riche qui trouve son unité esthétique dans la représentation de la mort. En ce sens, la pièce offre selon nous la plus belle synthèse du

³⁹ C'est Frédéric Lemaître qui avait préféré Gennaro au duc d'Este. Selon le *Victor Hugo raconté*, l'acteur aurait déclaré : « il y a deux beaux rôles dans votre pièce, celui d'Alphonse d'Este et celui de Gennaro. Celui d'Alphonse d'Este occupe tout le second acte, est une série non interrompue d'effets ; c'est un rôle qui porte. Celui de Gennaro est difficile et a des côtés dangereux. La dernière scène a des mots difficiles à faire passer. Ah ! vous êtes ma tante ! par exemple ; c'est le plus beau mot de la pièce, elle est toute là-dedans, mais ce mot devient périlleux, la pièce peut tomber là ou enlever le public. C'est pourquoi je suis content d'avoir Gennaro. » (*Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, op. cit.*, p. 515.). Lemaître a relevé la gageure. On peut aussi supposer que l'embonpoint de mademoiselle George l'empêchait de se déplacer comme une gazelle.

⁴⁰ Selon le *Victor Hugo raconté*, c'est lui qui aurait commandé la musique à Piccini : « Vous allez me mettre quelques notes sur les couplets que voici ? Que ce ne soit pas de la musique surtout, seulement quelque chose qui soutienne les paroles ». (*op. cit.*, p. 521 et suiv.)

⁴¹ *Victor Hugo raconté, op. cit.*, p. 528.

spectaculaire romantique. Son *finale* est certes redevable à l'esthétique du mélodrame, mais il évoque aussi le grand opéra romantique et annonce, sous certains aspects, le drame total wagnérien.

Blessé par chaque détail qui ne répondait point à la beauté suprême du principal élément de l'effet scénique, il [Wagner] crut qu'il n'y avait qu'à vouloir pour créer un *Drame*, auquel tous les arts que le théâtre embrasse concourraient à la fois, dans une même perfection, et il se persuada que l'apparition d'un drame pareil ferait nécessairement abolir la méthode actuelle, qui consiste à appeler alternativement au bénéfice d'un art préféré le secours de plusieurs autres qui ne lui servent que d'auxiliaires et sont destinés, non à se développer eux-mêmes, mais à mettre en relief celui auquel l'auteur, dans sa composition, veut donner la plus grande importance. Wagner s'affirma à lui-même la possibilité de rallier en un seul faisceau, d'indissolublement unir et d'intimement entrelacer, la poésie, la musique, l'art du tragédien en premier lieu, et de les concentrer *tous* ensuite sur la scène. *Tous*, selon lui, doivent être enclavés et exclusivement renfermés pour concourir à l'effet qu'ils sont *tous* amenés à produire par leur ensemble miraculeusement harmonieux.⁴²

Lucrèce, Tigresse, Ogresse, Théodora

C'est avec l'illusion rétrospective de la passion que l'on peut tenter de reconstituer la scène finale de *Lucrèce Borgia*. De tels effets ne pouvaient manquer d'attirer la plume amusée et féroce des parodistes. Ils se ruent sur cette toile macabre peinte au couteau par Hugo. Dans *Tigresse-mort-aux-rats*, la plus réussie des parodies de *Lucrèce Borgia*, deux des principaux ressorts du spectaculaire sont détournés : l'érotisme de l'héroïne se transforme en une érotomanie face à laquelle Leduc (l'époux apothicaire de la dame) est désarmé. Et les motifs macabres (sang, poison, crimes) fusent dans les répliques des uns et des autres. Le titre de la parodie suggère d'ailleurs une dégradation du thème du poison. Mais ce qui renseigne le mieux, à rebours, sur les effets de la représentation de la mort dans *Lucrèce Borgia*, c'est la présence du public dans la parodie, qui intervient au moment le plus fort de l'intrigue. La pièce apparaît dès lors comme une mise en abyme : les spectateurs, révoltés contre ce qu'ils voient, interrompent l'action.

CASCARO [s'adressant à Tigresse]

Toi ! c'est un amalgame
De panthères, de chats, d'ours, autant que de femme.

⁴² Frantz Liszt, « *Lohengrin et Tannhäuser* », *Frantz Liszt. Artiste et société*, éd. Rémy Stricker, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1995, p. 286.

L'inceste avec ton père est ton péché mignon,
L'inceste avec ton frère aussi t'a semblé bon ;
Tes cousins, tes neveux, tous tu les subtilises ;
Même avec tes enfants tu ferais des bêtises,
Si les monstres avaient des enfants !...

(*Ici un violent coup de sifflet se fait entendre.*)

GIGOMART, *se levant au parterre.*

[...] À la porte... c'est moi qui ai sifflé, car c'est trop fort... En voilà assez, monsieur l'acteur, c'est une infamie ! se servir de pareilles expressions sur le théâtre des Variétés, un théâtre moral... le théâtre le plus moral de Paris ! [...] Je ne puis contenir mon indignation... Maintenant vous osez reprocher à madame votre mère, car madame est votre mère, et je ne sais pas pourquoi elle ne vous dit pas ça tout de suite, ça n'a pas le sens commun, j'en étais sûr à la première scène... vous osez lui reprocher des choses... fi donc ! [...] c'est scandaleux... Allez dire cela à la Porte Saint-Martin.

MADAME GIGOMART

[...] Mais mon Dieu ! monsieur Gigomart, vous me faites là un bruit qui n'a pas de sens commun... D'ailleurs vous me donnez en spectacle ! c'est fort désagréable... Parce que cette femme a eu un fils avant son mariage... eh bien ! monsieur, cela se voit quelquefois, et parce qu'elle n'aime pas son mari, ça se voit tous les jours ?

GIGOMART

Très bien, madame ! Messieurs, voilà les résultats de l'exemple... (*à sa femme.*) Céleste, vous ne m'aviez jamais répondu comme ça. Je vais plus loin : avec de pareilles pièces, un gouvernement n'est pas possible... quel qu'il soit.⁴³

Mais il est trop tard. Les invités de Tigresse ont bu. Certes, ils ne mourront point des libations dont les effets ne seront que « secondaires », mais les résonances métathéâtrales de ce texte critique révèlent l'extraordinaire impact de la pièce de Hugo.

Cet impact se mesure également dans les pâles imitations qui suivent la création de *Lucrece Borgia*. Anne Ubersfeld a relevé les corrélations entre le drame de Hugo et la *Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois. Certains parallèles sont en effet possibles : crime de sang, violences à l'italienne, etc. Mais c'est surtout par l'intermédiaire de la principale interprète du drame, mademoiselle George, que peut s'établir un lien entre les deux pièces. À l'instar de la pièce de Hugo, le dénouement offre un beau moment de bravoure. Amante passionnée, Théodora choisit le suicide :

THÉODORA

⁴³ Dupin et Jules, *Tigresse mort-aux-rats, ou Poison et contre-poison*, quatrième dose, scènes 3 et 4, médecine en quatre doses, [Théâtre des Variétés, 22 février 1833], Paris, Barba, 1833, p. 30-33.

Tu as eu ton expiation en ce monde, laisse-moi la mienne. Dieu veut que mon sang rachète celui d'un vieillard et lave mes fautes... Laisse-moi femme impure, laisse-moi m'offrir en sacrifice, puisque Dieu le veut bien.

GIOVANNI

Désespoir !...

THÉODORA

La gondole s'est arrêtée... Ils sont là... là... Oh ! que puis-je te donner en échange de tant d'amour, Giovanni... en échange de tant d'amour... qui sacrifie tout ? (*Se jetant dans ses bras.*) Je ne puis te donner que ma vie. (*Lui arrachant son poignard et se frappant elle-même.*) Puisque tu ne veux pas le prendre...

Ici paraît le sbire.

GIOVANNI, jetant un cri.

Théodora, qu'as-tu fait ?

SCÈNE XI

LES PRÉCÉDENTS, UN SÉNATEUR, UN SBIRE.

LE SBIRE

Le voilà, monseigneur.

LE SÉNATEUR

Giovanni...

THÉODORA

Ah ! ne le punissez pas, il a exécuté l'ordre du tribunal...

Elle expire.

LE SÉNATEUR

Giovanni, la république te dégage de ton serment... tu es libre... ton père est mort !!!⁴⁴

Bien que la pièce utilise les motifs du sang et de la vengeance à l'italienne, elle ne parvient pas à rivaliser avec la munificence macabre de *Lucrece Borgia*. Son échec relatif et les comparaisons qu'elle subit avec le modèle du drame hugolien trahissent ses limites. Des effets pourtant violents, écrits pour mademoiselle George, font de Théodora un simulacre de

⁴⁴ Anicet-Bourgeois, *La Vénitienne*, V, 10 et 11, drame en 5 actes et 8 tableaux, [Porte Saint-Martin, 18 mars 1834], Paris, Marchant, 1834, p. 32.

Lucrèce. Son suicide est dès lors à ranger parmi tous ceux que la passion romantique fait subir à ses héroïnes.